

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE – RELAÇÕES SISTÊMICAS

Kailã de Oliveira Isaias

**ENCONTREI-AS, ENFIM ME ENCONTREI:
a exposição “Os dias antes da quebra”, sistema
da arte, cosmodiversidade e ancestralidade no
digital**

Porto Alegre
2023

Kailã de Oliveira Isaias

**ENCONTREI-AS, ENFIM ME ENCONTREI*:
a exposição “Os dias antes da quebra”, sistema da arte,
cosmodiversidade e ancestralidade no digital**

Texto de dissertação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora
Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

ISAIAS, KAILÃ
ENCONTREI-AS, ENFIM ME ENCONTREI: a exposição "Os dias antes da quebra", sistema da arte, cosmodiversidade e ancestralidade no digital / KAILÃ ISAIAS. -- 2023.
196 f.
Orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Negritude. 2. Cosmotécnica. 3. Arte Afro-Brasileira. 4. Arte Digital. 5. Sistema da arte. I. Bulhões Garcia, Maria Amélia, orient. II. Título.

Kailã de Oliveira Isaias

**ENCONTREI-AS, ENFIM ME ENCONTREI*:
a exposição “Os dias antes da quebra”, sistema da arte,
cosmodiversidade e ancestralidade no digital**

Banca examinadora

**Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia – PPGAV/UFRGS
Orientadora**

**Dr. Igor Moraes Simões – UERGS
Examinador**

**Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler – PPGAV/UFRGS
Examinador**

**Dra. Bruna Wulff Fetter – PPGAV/UFRGS
Examinadora**

AGRADECIMENTOS

A trajetória acadêmica é árdua e solitária, logo ter pessoas ao meu lado ao construir esse caminho é um presente.

Natan, obrigada pelo colo, pelo afeto, pelas risadas, pelos puxões de orelha e ajudar na certeza que ia dar, sim (deu!).

Andréa e Francisco, obrigada por tanto, por acreditar, por perseverar, por apoiar, por estar junto, por desde o início criar a possibilidade.

Oscar, obrigada por acreditar, dar o apoio e a não me deixar levar tão a sério.

Alveni e Maria de Lourdes, obrigada por serem exemplo, por estarem presentes em cada palavra aqui.

Vladimiro e Edy, obrigada pelo caminho já trilhado, espero seguir seus os seus passos de forma enaltecadora.

Amigos, obrigada por deixarem as coisas mais leves, desculpem não os citar nominalmente, é tarde e eu certamente esqueceria alguém.

Gurias de HTC, vocês me deram luz quando tudo parecia perdido, obrigada!

Alexandre e Bruno, obrigada por me mostrarem que era possível.

Maria Amélia, obrigada pela orientação tranquila e segura, não poderia imaginar uma forma melhor de passar por esse turbilhão.

Alberto, Bruna e Igor, obrigada por acompanharem essa pesquisadora nessa empreitada.

Agradeço ao PPGAV-UFRGS por possibilitar essa pesquisa.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela educação de enorme qualidade e gratuita, apesar de tudo.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, cuja bolsa viabilizou a feitura da pesquisa.

Agradeço a Oliveira Silveira, que me auxiliou a nomear essa dissertação.

Eparrey Oyá!

RESUMO

Esta dissertação investiga as conexões entre o sistema de arte, tecnologia digital e questões raciais, usando a exposição "Os dias antes da quebra" como objeto de pesquisa. Realizada exclusivamente online durante a pandemia de COVID-19, em 2020, a exposição destacou artistas negros e fazia parte do projeto Pivô Satélite, ligado à instituição Pivô em São Paulo. A dissertação explora a evolução do sistema de arte, apresentando a instituição Pivô e analisando seu papel na perspectiva decolonial. Utilizando o conceito de "cosmotécnica" de Yuk Hui, questiona a visão eurocêntrica da tecnologia e examina como as obras dos artistas incorporam cosmovisões ancestrais diaspóricas. Aborda aspectos da arte online e os conecta às discussões sobre arte afro-brasileira e seu significado político.

Palavras-chave: Negritude. Cosmotécnica. Arte Afro-Brasileira. Arte Digital.
istema da arte.

ABSTRACT

This dissertation investigates the connections between the art system, digital technology, and racial issues, using the exhibition "The Days Before the Break" as a research object. Exclusively conducted online during the COVID-19 pandemic in 2020, the exhibition showcased black artists and was part of the Pivô Satellite project, affiliated with the Pivô institution in São Paulo. The dissertation explores the evolution of the art system, introduces the Pivô institution, and analyzes its role from a decolonial perspective. By utilizing Yuk Hui's concept of "cosmotechnics," it questions the Eurocentric view of technology and examines how the artists' works incorporate ancestral diasporic cosmovision. It addresses aspects of online art and connects them to discussions about Afro-Brazilian art and its political significance.

Keywords: *Blackness. Cosmotechnic. Afro-Brazilian Art. Digital art. Art system.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sistema da arte: instâncias básicas.	18
Figura 2 – Gráfico de exposições ocorridas na Pivô distribuídas por ano.	21
Figura 3 – Fachada do Pivô.	22
Figura 4 – A definição de pivô no dicionário.	23
Figura 5 – Gráfico de exposições do Pivô separadas entre nacionais e internacionais.	34
Figura 6 – Página de entrada do Pivô Satélite em 20 de out. de 2020.	37
Figura 7 – Vídeo das esculturas 3D da instalação	47
Figura 8 – Vídeo de instalação dos Para-raios para energias confusas	48
Figura 9 – Imagem da artista trabalhando com a forja	51
Figura 10 – Capa do álbum “Eu Não Sou Afrofuturista”, 2020	53
Figura 11 – Plugin de “Eu Não Sou Afrofuturista” para o site Pivô Satélite	55
Figura 12 – Página de abertura do game ensaio LIC	58
Figura 13 – Reinterpretação da geofagia por Araújo.	61
Figura 14 – Reinterpretação da geofagia por Araújo.	61
Figura 15 – LIC e um Não-tempo sem dores passadas.	62
Figura 16 – LIC e um Não-tempo sem dores passadas.	63
Figura 17 – Cartaz de divulgação do seminário	64
Figura 18 – Retrato de Manuel Querino, artista e historiador da arte.	87
Figura 19 – Fachada do MASP com a bandeira parte da performance do coletivo Frente 3 de Fevereiro.	91

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	13
1. O sistema da arte no Brasil e a exclusividade	17
1.1 O Sistema	17
1.1.1. Pivô no sistema	19
1.1.2. A Decolonialidade na arte no Brasil	27
1.1.3. A decolonialidade e o sistema da arte.....	33
1.1.4. Pivô Satélite e dentro do projeto decolonial	36
2. Tecnologia no debate decolonial.....	41
2.1. Arte e a Cosmotécnica.....	41
2.2. “Os dias antes da queda” e suas obras	46
2.2.1. Rebeca Carapiá e “Para-raios para energias confusas”	47
2.2.2. biarritz e “EU NÃO SOU AFROFUTURISTA”	52
2.2.3. Diego Araújo e “Laboratório Internacional de Crioulo - LIC”	58
2.2.4. Ana Raylander Mártis dos Anjos e “Os ditos e os não ditos do riso”	64
3. Expansões do sistema da arte: energia escura.....	71
3.1. Usos contra-hegemônicos da Internet pela arte	71
3.1.1. A Internet como Energia Escura no sistema da arte	75
3.1.2.O uso da internet pelas instituições durante a pandemia.....	80
3.2. Perspectivas de uma arte Afro-Brasileira.....	86

3.2.1. Uma cosmotécnica ancestral	95
3.2.2. Cosmotécnicas ancestrais sistemáticas	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106
APÊNDICES.....	113
APÊNDICE A - Roteiro de questionário para as entrevistas.....	113
APÊNDICE B – Transcrição da entrevista nº 1	115
APÊNDICE C – Transcrição da entrevista nº 2	134
APÊNDICE D – Transcrição da entrevista nº 3	151
APÊNDICE E – Transcrição da entrevista nº 4.....	174

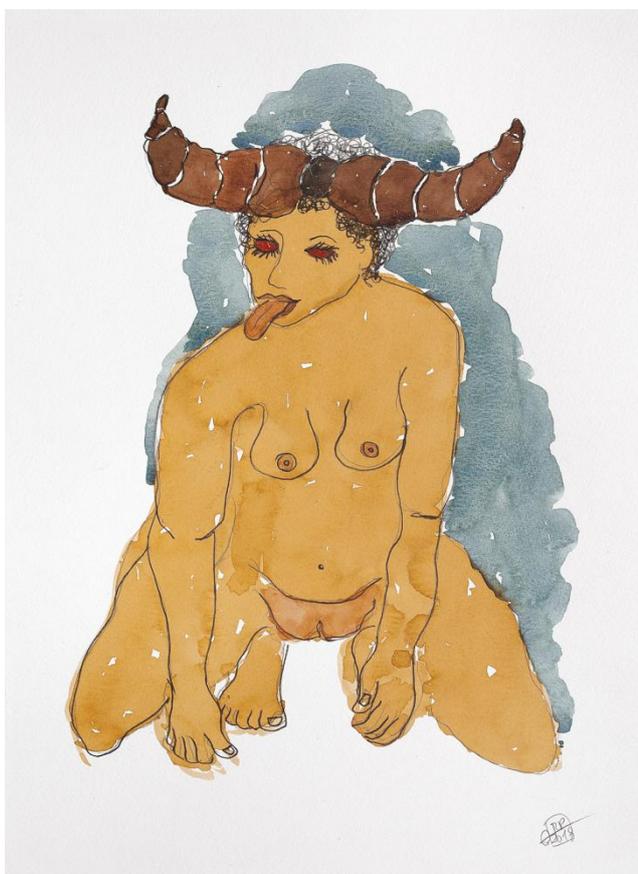
APRESENTAÇÃO

*Encontrei minhas origens
Em velhos arquivos
Livros
Encontrei
Em malditos objetos
Troncos e grilhetas
Encontrei minhas origens
No leste
No mar, em imundos tumbeiros
Encontrei
Em doces palavras
Cantos
Em furiosos tambores
Ritos
Encontrei minhas origens
Na cor de minha pele
Nos lanhos de minha alma
Em mim
Em minha gente escura
Em meus heróis altivos
Encontrei
Encontrei-as, enfim
Me encontrei*

Encontrei minha origens - Oliveira Silveira (2009)

Esse é um texto que escrevo do jeito que gosto de escrever, algo raro em ambiente acadêmico. Minha escrita não cabe nas regras da ABNT, nunca coube. Não por menos, quem de nós cabe nessas regras escritas por eles?

Eles, cada vez mais me descubro do lado dos outros, essa outridade que me foi imposta e cada vez mais descubro que outros são eles e nós somos cada vez mais nós. Cada dia mais mulher búfala, como desenha Rosa Paulino, cada dia menos mulher como me foi dito que uma mulher era.

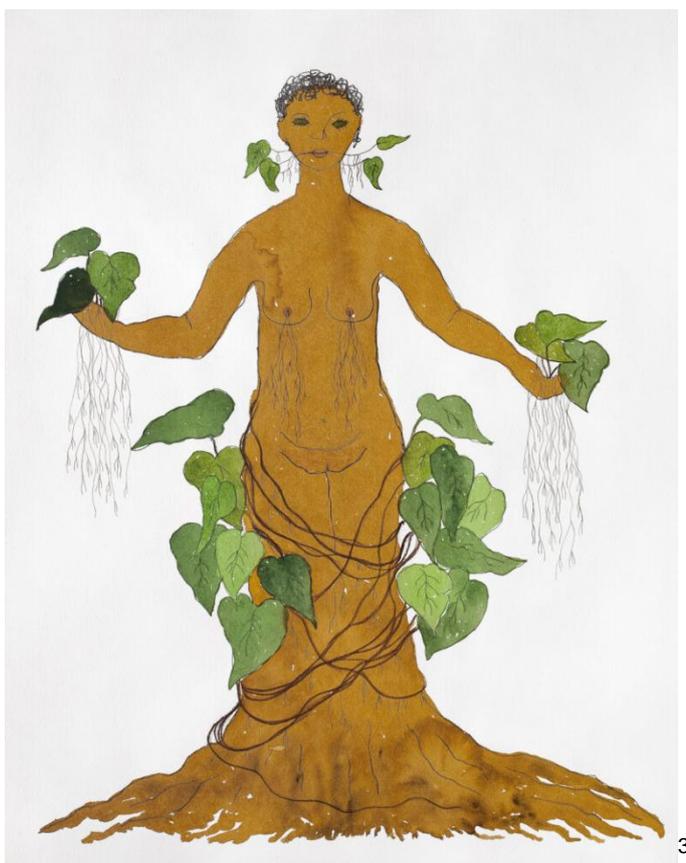


Mulher búfala tem a vulva inchada, os seios caídos, a língua de fora, como quem pede beijo. Peço beijo afetuoso, lambuzado, ardente, corporal. Não quero, como diz bell hooks, me tornar um cérebro ambulante como a *intelligentsia* branca ocidental me impõe. Sou corpo, sou afeto, sou gente, sou búfala, chifres, peito, vulva e língua e vou estar inteira no meu texto, na minha pesquisa.

Minha pesquisa é resistência, sempre foi. Tô pondo a cara no sol, bem mona, bem afrontosa, bem deslocada, bem sofrida. É tão gostoso ler e conversar com

¹ https://rosanapaulino.com.br/multimedia/mg_0404/

aqueles que não me veem como outra, que escrevem como seres humanos e não como esses outros nos disseram que deveríamos ser. Novamente, chamo Rosana para a roda e me torno mulher Jatobá. Fincando minhas raízes nas nossas conversas, buscando outras ontologias, outros discursos, nossas ontologias, nossos discursos. Jogo minhas folhas para o alto e deixo meus frutos no chão, esperando que germinem, esperando que outras mulheres búfalas e jatobás floresçam e que nossa manada/floresta se torne cada dia mais forte e mais vasta.²



² Texto escrito em julho de 2022 a partir de discussões na disciplina Particularismos de gênero e a universalidade da categoria como unidade análise - Contribuições de estudos Nigero-Africanos à Psicologia Social do PPGPSI-UFRGS sobre o livro *A Invenção das Mulheres* (2021), de Oyèrónkẹ Oyěwùmí, ministrada pelas Professoras Doutoradas Miriam Cristiane Alves e Rosane Azevedo Neves da Silva.

³ https://rosanapaulino.com.br/multimedia/mg_0397/

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa nasce da minha vontade de abrandar inquietações que transpassam toda a minha trajetória de vida. Sendo uma mulher negra nascida no sul global, as questões de raça, colonialidade e gênero são inerentes a minha vivência e, ao decorrer da minha vida acadêmica, tornou-se imprescindível dar atenção a tais inquietações. Logo, fortuitamente, essas temáticas acabam sempre tomando importância nos textos e trabalhos nos quais me engajo. bell hooks (2017, p. 103) alerta: “não é fácil dar nome a nossa dor, teorizar a partir desse lugar”, mas ainda assim, é esse movimento que é “capaz de se dirigir diretamente à dor que está dentro das pessoas [que pode] oferecer-lhes palavras de cura, estratégias de cura, uma teoria de cura”. Cura não apenas pessoal, mas social, a produção de conhecimento sobre e por aqueles a quem foi negado tantos acessos é um processo de cura coletiva social, com o qual essas feridas abertas começam a se fechar. Segundo Grada Kilomba (2016, p. 8)

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e poder. [...] Vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história.

Em outras palavras, quando aquele que produz o conhecimento se diz neutro, está tentando esconder o contexto de onde fala, o que, para Kilomba (2016, p. 8), é impossível, já que todos, especificamente aqueles que detêm o poder da fala, “escrevem de um lugar específico, que [...] não é neutro nem objetivo, tão pouco universal, mas dominante”. Com isso, depreender que criar espaço para vozes dissonantes ajuda a dismantelar a falsa ideia de neutralidade e, conseqüentemente, universalidade do discurso hegemônico.

Essa introdução é importante quando o foco da pesquisa que se desenrola são agentes pretas e pretos que circulam pelo Sistema da Arte no Brasil. Já que, como nos fala Simões

Arte de povos que foram nomeados “primitivos” em relação à aparição eurocêntrica da História da Arte como disciplina e que até os dias atuais estão fora das geografias de poder em que se validam as escritas da arte. São pontos cegos. No entanto, essa cegueira se transformou em elemento visível e palpável a partir de debates e disputas recentes (2019, p.40).

Os africanos e afrodiaspóricos foram colocados à margem da história e dos discursos, com base no racismo que se perpetua há séculos na estrutura das

sociedades ocidentais. Para que esse padrão de exclusão, apagamento e silenciamento seja mudado, é necessário, primeiramente, endereçar e reconhecer que essa é a prática corriqueira no Sistema da Arte, também. Pesquisadores como Simões, Menezes, Lima e outros vêm fazendo pesquisas importantes no campo, dando seguimento a estudos que trouxeram à tona essas problemáticas, como os de Araújo e Conduru.

A pesquisa que toma forma através desse texto busca compreender, de maneira ambiciosa, as intersecções entre o sistema da arte, tecnologia digitais e as relações raciais que se dão entre os agentes envolvidos na construção de uma exposição. Tendo como objeto a exposição “Os dias antes da quebra”, a qual foi a primeira exposição do projeto Pivô Satélite, caracterizado por ser o projeto de exposição digital da instituição paulista independente Pivô. Com curadoria de Diane Lima e participação dos artistas, Rebeca Carapiá, biarritzzz, Diego Araújo e Ana Raylander Mártis dos Anjos, todos negros. A exposição foi elaborada e produzida de forma 100% digital e apresentada em plataforma online, iniciando em 24 de julho de 2020 e finalizando em 26 de novembro do mesmo ano. Todo o processo se deu em meio a pandemia de COVID-19, que levou quem podia a se recolher às suas casas de forma compulsória e ter as telas digitais (computadores, tablets, celulares..) como principal forma de contato com o restante do mundo.

Composta por três capítulos, essa dissertação aborda em um primeiro momento o sistema da arte e suas instituições, tendo a Pivô como fio condutor para as análises propostas. Este primeiro capítulo, a partir dos autores BOURDIEU, BULHÕES e FETTER, foca a estrutura do sistema da arte, explorando suas mudanças. São discutidas as interações entre diversos agentes e instituições, influenciadas pelo contexto socioeconômico. O conceito de sistema da arte é introduzido e analisado em várias dimensões, incluindo produção, circulação, consumo e critérios em constante transformação de acordo com contextos históricos, permitindo uma visão ampliada do campo artístico. É apresentada a instituição Pivô, associação cultural sem fins lucrativos em São Paulo, explorando a suas relações e relevância dentro do sistema da arte brasileiro, considerando seu papel na legitimação artística. O projeto Pivô Satélite e a exposição “Os dias antes da quebra” são analisados à luz da ideia da virada decolonial que tem sido percebida

nas instituições brasileiras e internacionais, onde almeja-se reconstruir a narrativa da história da arte, considerando fatores contextuais, históricos, políticos e culturais que reforçam injustiças sociais, desafiando os cânones estéticos ocidentais, criticando relações de opressão e buscando operar o sistema da arte de maneira mais inclusiva e representativa. Para fundamentar esta análise são referenciados vários autores importantes no pensamento decolonial, como MIGNOLO, FANON, FREIRE, NASCIMENTO E GONZALEZ.

O segundo capítulo utiliza o conceito de YUK HUI de cosmotécnica para questionar a visão eurocêntrica da tecnologia, propondo "cosmotécnicas" diversificadas que considerem diferentes culturas. Destaca-se o diálogo entre suas ideias e as de AILTON KRENAK, que critica o progresso que afasta da terra. A partir desta base teórica, a pesquisa busca nas obras presentes na exposição "Os dias antes da quebra" alternativas tecnológicas e filosóficas para adiar o fim do mundo, alinhando-se ao convite de Krenak. Analisa-se cada uma das obras e parcelas das trajetórias dos artistas - "Para-raios para energias confusas" de Rebeca Carapiá, "EU NÃO SOU AFROFUTURISTA" de biarritzzz, "Laboratório Internacional de Crioulo - LIC" de Diego Araújo e "Os ditos e não ditos do riso" de Ana Raylander Mártins dos Anjos - pelas lentes dos conceitos apresentados, investigando a presença de cosmotécnicas ancestrais diaspóricas nas poéticas destes artistas.

O terceiro e último capítulo versa sobre internet e arte feita para e através dela, apresentando o conceito de "energia escura", utilizado por BULHÕES para estes fenômenos que, mesmo sem ser completamente percebido e detectado, age na expansão do sistema da arte como conhecemos. A partir daí, aborda o uso da internet pelas práticas artísticas contra hegemônicas, e articula a discussão da arte afro brasileira e seu sentido político, como possíveis aliadas na exposição foco da pesquisa. Para esse debate trago o apoio teórico de RUFINO, CONDURU, SIMÕES, NASCIMENTO, RODRIGUES, QUERINO, MENEZES, NASCIMENTO E MARTINS, como pensadores que abordaram as dores e as grandezas da negritude.

Para começar a compreender a complexidade do processo que está ocorrendo no sistema de arte no Brasil, com base no objeto aqui analisado, assim como no contexto global, não se pode aplicar uma lógica simplista do colonialismo europeu, que categoriza as coisas como boas ou más, certas ou erradas, antes ou

depois. Isso implica em questionar a noção cartesiana de tempo, que divide eventos em início, meio e fim. Chamo a roda as palavras ancestrais que dizem **Exú matou o pássaro ontem com a pedra que lançou só hoje**. Segundo Reis Neto (2020, p. 102) essas palavras são

materialização, pela tradição oral, da natureza subversiva de Exu. É ele quem rompe com as lógicas coloniais da linearidade, com as perspectivas temporais do colonizador, com a obsessão cartesiana (branca) sobre o tempo e refunda outra lógica da existência, na qual o passado não é estanque, não é separado do presente e do futuro. Passado, presente e futuro se conectam permanentemente pela lógica circular do tempo, de Exu.

Ou seja, levando em consideração a sabedoria ancestral evocada aqui, precisamos utilizar a lógica de sermos, graças aos que foram antes, início, meio e início. Não existe fim na ancestralidade negra, somos a continuidade daquilo construído antes de nós e o que construímos será parte do que existirá no futuro. Estamos todos conectados por memórias, contadas de geração em geração, inscritas em nossos corpos e almas.

Por essa razão, também, por tantas memórias e contradições, é impossível haver um só caminho. Se Exú é o senhor que dobra o tempo colonial, ele também é o senhor das encruzilhadas. Dos caminhos bifurcados, das diversas respostas. Como diz Luiz Rufino (2019, p. 18):

A modernidade ocidental como encruzilhada emerge não apenas para expor os limites de escassez e desencantamento, mas se lança para reivindicar a encruzilhada como conceito para lermos o mundo, a partir das potências de Exú, que é por excelência o espírito de que a encarna e a mobiliza. A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, os atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades. Afinal, a encruza é o umbigo e também a boca do mundo, é morada daquele que tudo come e nos devolve de maneira transformada.

Assim sendo, não buscaremos nesta pesquisa uma resposta definitiva, um só porque. A busca aqui é abraçar as respostas não conclusivas e diversas, as não respostas, a criação de novas memórias que entrem para o saber ancestral e aumentem nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

Laroyê, Esú!

1. O sistema da arte no Brasil e a exclusividade

1.1 O Sistema

Ainda que quando falamos de Arte - essa entidade etérea com letra maiúscula -, seja impossível não falar sobre o sistema que a rege, o sistema da arte é desconhecido pelo público leigo. As razões para isso são muitas; uma delas pode ser o foco excessivo na figura do artista (BULHÕES, 2014, n.p.), ou na visão equivocada de que a ação do poder econômico, seja ele representado pelas grandes instituições ou pelos colecionadores, seria o próprio sistema (FETTER, 2018, p. 104).

Nessa pesquisa, partimos do princípio de que o fazer artístico nunca foi individual, uma vez que, como diz Maria Amélia Bulhões (2014, n.p.):

Para compreender as artes visuais, é preciso ir além do artista, investigando indivíduos e instituições que interagem com ele: críticos, *marchands*, museus, salões, galerias, revistas de arte etc. Este conjunto de indivíduos e instituições [...] não age de forma autônoma; obras e eventos artísticos, bem como sua difusão e seu consumo, estão intimamente relacionados com as condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, isto é, com o processo histórico do qual participam de maneira específica e no qual se transformam.

Para analisar como se dão essas relações, Bulhões cria o conceito de sistema da arte que parte de:

conjunto de indivíduos e instituições que, atuando em uma complexa rede de interrelações, são responsáveis pela produção, a difusão e o consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos, e, também, pela definição dos padrões e limites da arte para uma sociedade em um determinado momento (BULHÕES, 1990, p. 17 *apud* BULHÕES, 2020, p. 116).

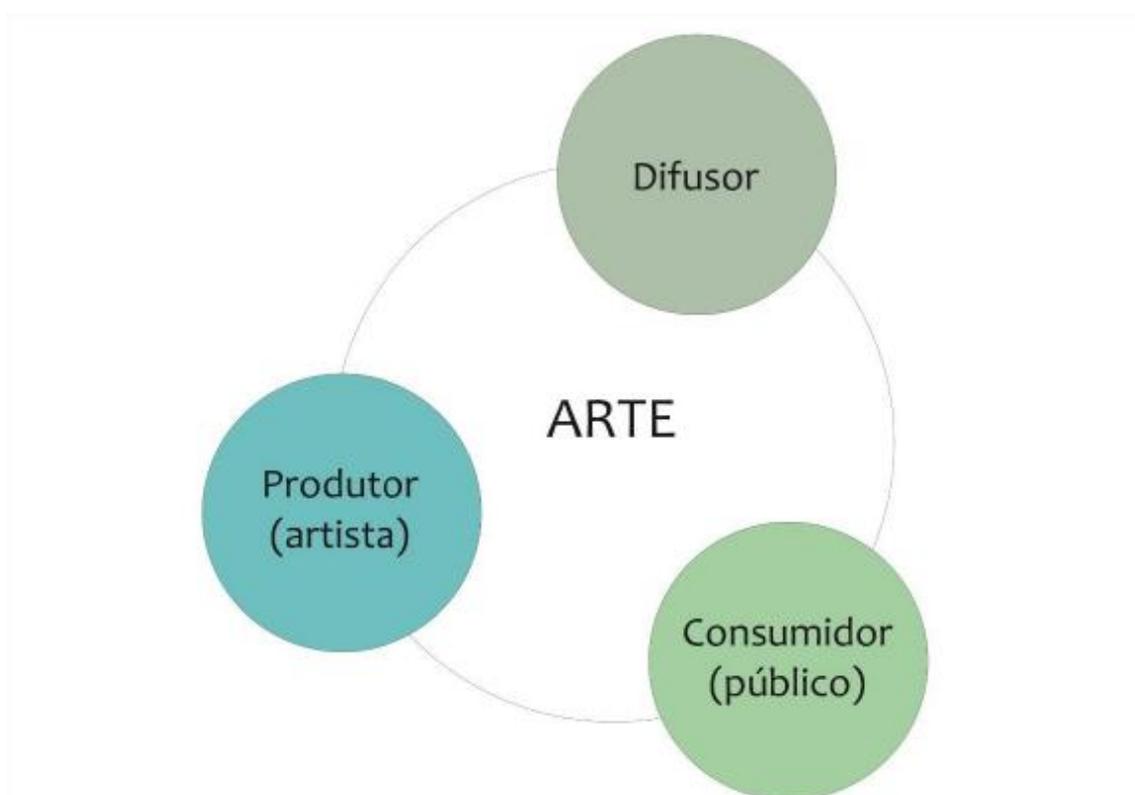
Com esse conceito, que adotaremos daqui em diante para as análises realizadas nesta pesquisa, é igualmente viável desmistificar a ideia de que o poder econômico exerce uma hegemonia absoluta nas decisões tomadas pelo campo, uma vez que, embora seja um dos participantes, não se configura como o único, nem mesmo o mais preponderante.

As ideias propostas por Bulhões apresentam quadros diversos que compõem o sistema da arte e instrumentos para uma análise complexificada da situação, segundo Fetter (2018, p. 104-105), esse conceito

1) elenca as esferas elementares de constituição do sistema: produção-circulação-consumo; 2) compreende manifestações artísticas de uma forma expandida, para além da materialidade dos objetos; 3) reforça a autonomia do meio, ao afirmar que são os próprios indivíduos e instituições do sistema que legislam sobre as definições de arte, estabelecendo os critérios de julgamento que ressoam para além do campo artístico e 4) assume que tais critérios estão em constante transformação e atendem a conjunturas históricas específicas.

Expandindo as ideias presentes nos itens, podemos falar que o primeiro mostra o tripé produção-distribuição-consumo, a configuração fundamental do sistema da arte. São as três instâncias que formam a base da sua construção e alicerçam suas relações, como visto na figura 1. Pode-se afirmar, portanto, que o processo artístico compreende principalmente três etapas: produção, circulação e consumo. A produção diz respeito à criação das obras de arte, enquanto a circulação envolve sua disseminação e compartilhamento. O consumo ocorre quando as pessoas interagem e utilizam os bens culturais, seja por meio do uso ou da transação financeira.

Figura 1 – Sistema da arte: instâncias básicas.



Fonte: FETTER, B. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.105, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

Já o segundo item amplia a compreensão da produção artística, ao ir além das formas tradicionais de arte oferecidas pelo mercado. Ele inclui ações, performances, vídeos, acontecimentos e projetos colaborativos, entre outros, sem restringir a arte a meios específicos. Isso permite uma visão mais abrangente e atualizada do sistema artístico, escapando de uma abordagem fetichista do objeto e possibilitando uma ampliação do conceito de arte em si.

1.1.1. Pivô no sistema

A partir desses conceitos serão feitas as análises do objeto de pesquisa. Falaremos da instituição sem fins lucrativos paulista Pivô, mais especificamente da primeira exposição do projeto Pivô Satélite. Então é importante conhecermos onde a exposição aconteceu, para então podermos falar dela com mais profundidade. Fundada em 2012, a Pivô atua como plataforma de intercâmbio e experimentação artística. Seu objetivo principal é fomentar e divulgar a produção artística local e criar um espaço livre e aberto para a interlocução entre diversos agentes do campo da cultura contemporânea, em esfera nacional e internacional.

Pivô é uma associação cultural sem fins lucrativos que organiza exposições, workshops e residências artísticas, a qual, entre 2012 e 2015, realizou cerca de 30 projetos com mais de 200 artistas de 15 países, para um público de 40 mil visitantes. Segundo Saraiva (2015), para se manter em funcionamento o espaço cultural utiliza leis de incentivo, conta com patrocinadores e possui um programa para receber doações financeiras de pessoas físicas e empresas. Ao longo dos primeiros três anos, o volume captado aumentou significativamente, passando de mais de R\$300 mil entre 2013 e 2014, para R\$750 mil no período de 2014/2015, com um orçamento anual de R\$2 milhões. O espaço também gera receita através do aluguel para um restaurante e locação para fotos de moda e leilões.

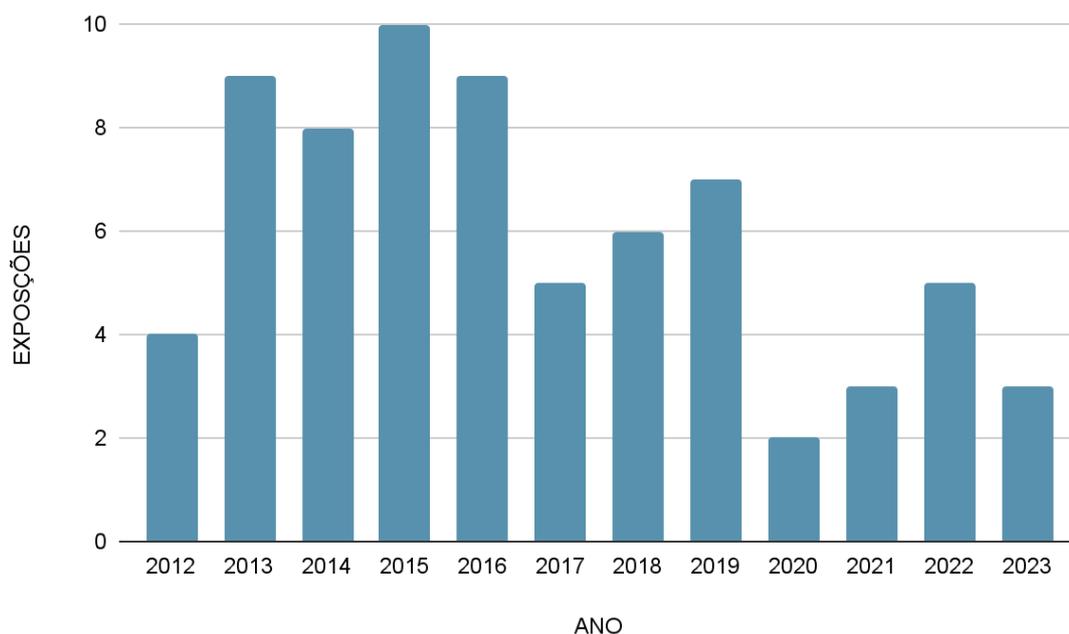
Desde o início, o Pivô conquistou patrocinadores, incluindo a agência internacional Bloomberg, o banco Credit Suisse, a rede de ensino de idiomas Cel-Lep e a Eletromídia. A Qualicorp, uma empresa do setor de planos de saúde, tornou-se parceira em 2015. Embora haja uma relação pessoal envolvida na captação de recursos para fins culturais, metade do valor obtido através da Lei Rouanet veio de doações de pessoas físicas.

O programa "Amigos do Pivô" conta com 30 membros que fazem doações anuais que variam de R\$60 a R\$100 mil. Além disso, existem os mantenedores, que contribuem com um valor a partir de R\$10 mil por ano, e incluem nomes como José Olympio Pereira, Presidente do J. Safra Investment Bank, Luis Stuhlberger, gestor do Fundo Verde, além de CEO e CIO da Verde Asset, e Georgiana Rothier, conselheira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), uma das participantes do Comitê Financeiro e de Captação do Pivô Arte e Pesquisa, do Conselho Internacional do New Museum em Nova Iorque e do programa de patronos da Pinacoteca de São Paulo. Os doadores recebem benefícios, como acesso a atividades exclusivas para artistas e descontos em restaurantes vizinhos, como Dona Onça e Paribar. As galerias de arte Fortes Vilaça, Luisa Strina, Nara Roesler e Mendes Wood DM também são mantenedoras do Pivô (SARAIVA, 2015).

O programa do Pivô se articula entre projetos comissionados, exposições, programas públicos, publicações e residências artísticas, sempre levando em conta o potencial que a arte contemporânea tem de instaurar questionamentos críticos e abrir novas possibilidades de envolvimento com as questões cruciais do nosso tempo. (PIVÔ, 2018)

Pivô é vista como uma das intuições mais proeminentes do sistema da arte brasileiro hoje. Com cerca de 10 anos de existência, conta com 72 exposições presenciais desde 2012 (FIGURA 2).

Figura 2 – Gráfico de exposições ocorridas na Pivô distribuídas por ano.



Fonte: autora.

Mas, para além das exposições, um dos principais diferenciais da instituição está na sua missão:

Aproximar do público os processos de criação contemporânea através da divulgação de tudo o que está envolvido na concepção e fatura de uma obra de arte – e não somente o produto acabado – expandindo o conteúdo gerado no ambiente do Pivô para a esfera social, discutindo e verificando o papel efetivo da arte nesse contexto. (PIVÔ, 2018)

Ou seja, o Pivô se ocupa com o *processo* que envolve o fazer artístico contemporâneo brasileiro, colocando-o em pauta nos seus programas e ações. Um dos programas mais conhecidos e reconhecidos é o Pivô Pesquisa, o programa de residências artísticas do Pivô, em atividade permanente desde 2013, e ocorre na sede da instituição, um espaço com 3.500 metros quadrados distribuídos por três andares na extremidade esquerda do edifício Copan⁴ no centro de São Paulo

⁴ O Copan é um dos mais importantes e emblemáticos edifícios da cidade de São Paulo, quicá do Brasil, localizado no número 200 da Avenida Ipiranga, no centro da cidade, foi inaugurado em 1966. É um dos símbolos da arquitetura moderna brasileira, concebido pelo arquiteto Oscar Niemeyer com projeto estrutural do engenheiro Joaquim Cardozo, visando às comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo. O prédio tem a maior estrutura de concreto armado do país, com 115 metros de altura, 32 andares e 120 mil metros quadrados de área construída, dividida em seis blocos, com um total de 1.160 apartamentos de dimensões variadas, numa estimativa de cinco mil residentes das diferentes classes sociais e mais de

(FIGURA 3). Os artistas participantes são acompanhados por curadores durante toda a duração da residência e também contam com uma bolsa-auxílio-pesquisa. Já passaram pelo programa mais de 150 artistas nacionais e internacionais, entre eles Guerreiro do Divino Amor, Lyz Parayzo, Élle de Bernardini, Helô Sanvoy, Yhuri Cruz, Diego Crux, Davi Pontes, Val Souza, Laryssa Machada, André Vargas, Vulcanica Pokaropa, RAINHA F., entre outros. Dentre os curadores participantes, destacam-se Clarissa Diniz, Thiago de Paula Souza e Hélio Menezes.

Figura 3 – Fachada do Pivô.



Fonte: site da instituição⁵.

Outros projetos existentes são o Fora da Caixa, que convida curadores a visitar acervos e exposições passadas para criar novas narrativas e contextos a obras e artistas que estão “guardados”. Em Hello.Again artistas são convidados ou selecionados por edital para desenvolver projetos específicos para ocupar a recepção da instituição, a fim de construir uma ponte entre a realidade da população do centro de São Paulo e o Pivô.

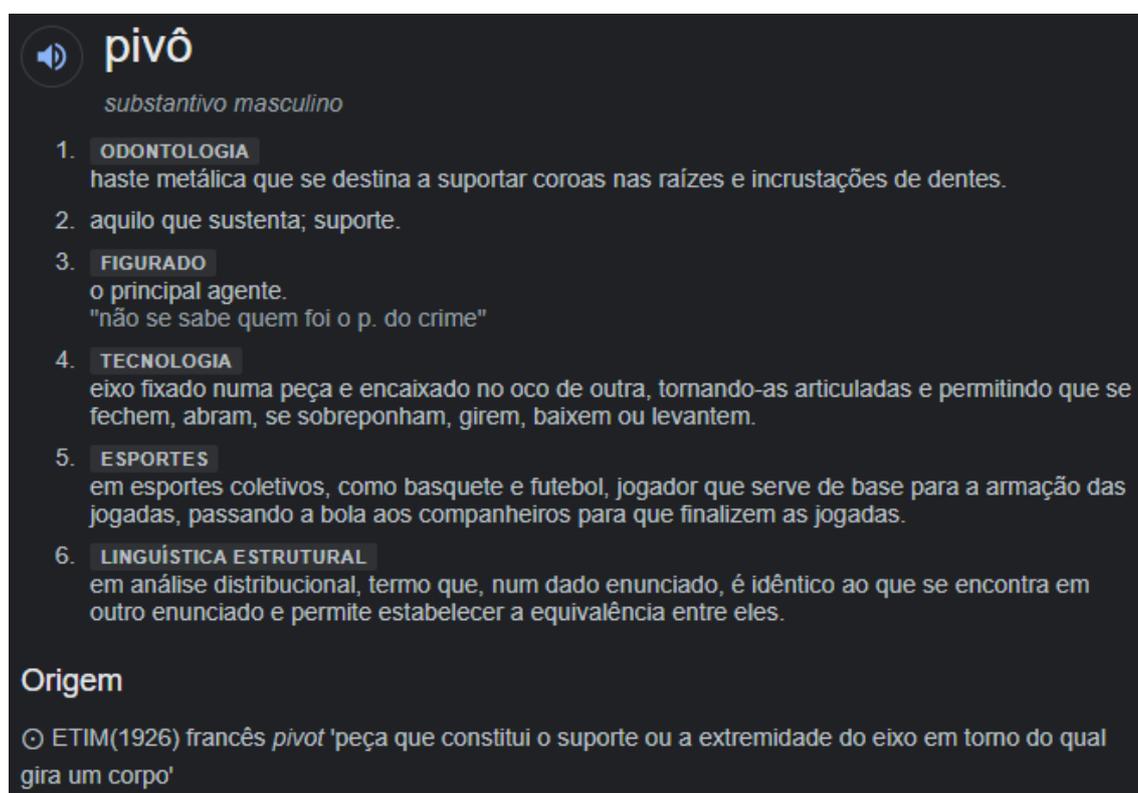
setenta estabelecimentos comerciais. Descrito como tendo "linhas sinuosas e elegantes", é considerado a maior estrutura de concreto armado do Brasil.

⁵ Disponível em <<https://www.pivo.org.br/sobre/missao-e-objetivos/>>. Acesso em 20 jun. 2023.

O programa Pivô Satélite é o programa de exposições digitais que começou em 2020, da qual vamos tratar mais aprofundadamente mais a frente, uma vez que o objeto principal desta pesquisa é a primeira exposição do projeto. Mais adiante, falaremos da exposição “Os dias antes da quebra” que aconteceu online no ano de 2020, realizada pela Pivô dentro do projeto Satélite em 24 de julho de 2020.

Entender a posição do Pivô no sistema da arte é essencial para nossa pesquisa, se pesquisarmos a definição de pivô no dicionário (FIGURA 4), encontramos vários possíveis significados, mas os que talvez sejam os mais convenientes neste contexto sejam o segundo e o quinto, sendo o quinto um disparador de discussões mais interessantes.

Figura 4 – A definição de pivô no dicionário.



Fonte: captura de tela da autora.

Diz a definição de pivô em esportes: “em esportes coletivos, como basquete e futebol, jogador que serve de base para a armação das jogadas, passando a bola aos companheiros para que finalizem as jogadas.” Pensando na definição de Bulhões, o sistema da arte não pode ser visto como um esporte individual, mas como um esporte de equipe, em que cada jogador tem sua função durante a partida.

O pivô, ainda nesta analogia, é quem faz o intermédio entre a defesa e o ataque, quem faz o jogo andar e cria as condições para as marcações de pontos. Ou seja, a *instituição* Pivô quer fazer o meio de campo entre os diferentes agentes do sistema de arte e tem feito exatamente isso em suas diversas ações.

Continuando com a analogia esportiva, Pierre Bourdieu é um dos autores que ajuda a aprofundar o entendimento de sistema da arte, através do conceito de campo, que já foi mencionado anteriormente, que foi definido por ele como “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (BOURDIEU, 1983, p. 157), o autor francês utiliza *campo* para fazer a análise de diversos setores da atividade social, desde religiosidade até a política, nos sendo mais interessante sua análise do campo cultural. O campo suplantara as características individuais daqueles que participassem dele, sendo assim, no caso do sistema da arte, o campo e suas regras, seriam mais fortes do que as individualidades dos artistas e mesmo dos colecionadores. O autor explica que “o sujeito da obra não é nem o artista singular, causa aparente, nem um grupo social [...], mas o campo da produção artística em seu conjunto [...]” (BOURDIEU, 1983, p.165), diz ainda que

os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes” (BOURDIEU, 1983, p.89)

Nathalie Heinich (2008, p.102), ao falar de campo, diz que

Quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, de instituições, de atores, mais ela tende à autonomia de suas possibilidades: a consistência da mediação depende do grau de autonomia do campo”

O que esses dois pensadores nos levam a concluir é que cada um dos campos tem leis próprias que regem seus funcionamentos e que, ainda que funcionem pelas leis e tratados sociais gerais, suas legislações específicas serão as regentes de suas particularidades e atuações de seus agentes.

Voltando aos quatro pontos elencados por Fetter, o terceiro - “reforça a autonomia do meio, ao afirmar que são os próprios indivíduos e instituições do sistema que legislam sobre as definições de arte, estabelecendo os critérios de julgamento que ressoam para além do campo artístico” (FETTER, p.105) - nos ajuda a compreender como se consolidam essas leis. Bourdieu (1995) diz que a

estrutura social é composta por uma rede de relações objetivas entre diferentes posições e essas posições são definidas pelas suas interações com outras posições e pelas propriedades relevantes que as situam na distribuição global das propriedades. A existência e as determinações das posições dependem da sua posição atual e potencial na estrutura social, especificamente na distribuição das formas de capital ou poder, que são fundamentais para obter lucros específicos dentro desse contexto social.

Ou seja, a autonomia do campo artístico é fundamental para os processos de legitimação artística na modernidade e é destacada por Bourdieu como uma das principais regras da arte. Essa autonomia é essencial para delimitar o sistema da arte, pois determina quem possui capital simbólico e poder para estabelecer os critérios de consagração artística. Em outras palavras, para que exista um sistema de conhecimento estético, é preciso a presença de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração e julgar a produção artística com base nesses critérios. Nesse contexto, aqueles que detêm poder tendem a mantê-lo, perpetuando os critérios valorativos estabelecidos. A renovação dos critérios só pode ser realizada por aqueles que, por sua contribuição reconhecida para o desenvolvimento do campo artístico, adquirem poder suficiente para interferir no *status quo* estabelecido.

Há ainda outro conceito importantíssimo criado por Bourdieu (1983, p. 94) que nos ajuda a entender o sistema da arte, o *habitus*, que, segundo o autor é o

sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores; é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim.

Para participar do campo, é preciso ser detentor do *habitus* que o compõe, é a partir dessas disposições que os agentes se reconhecem entre si e, mesmo que não se concorde com as regras, é preciso, ao menos, conhecê-las para poder agir dentro do campo de que de forma disruptiva. Essas formas disruptivas de “jogar o jogo” são o que faz o jogo continuar vivo, pois, segundo Bourdieu, o campo se mantém vivo e relevante enquanto seus atores o dinamizam.

Na Pivô, podemos pensar que sua criadora seja uma grande detentora de *habitus* do campo cultural, uma vez que se coloca, desde o nome da instituição como alguém com grande visão do jogo, uma vez que vai ser a armadora das

jogadas. Fernanda Brenner nasceu em São Paulo, em 1986, é filha de Eduardo Brenner, economista do mercado financeiro e ex vice-presidente da Bovespa (Bolsa de Valores de São Paulo), e neta de Anita Schuartz, filantropa e presidente honorária da UNIBES (União Brasileiro Israelita do Bem Estar Social), é curadora independente, criadora e diretora artística da Pivô desde sua inauguração. Pintora de óleos e ilustradora, com trabalhos destacados em publicações como "Folha de S. Paulo". Foi gestora de projetos e tem experiência no campo do cinema, trabalhando nos departamentos de arte de filmes como "Ensaio Sobre a Cegueira", de Fernando Meirelles, no período de 2003 a 2010. Em 2017, Brenner foi considerada uma das 20 jovens curadoras mais influentes da América Latina pela Artsy⁶, foi a curadora de "Neither", na Mendes Wood DM, Bruxelas. Seus textos já passaram pela Frieze, Artreview, Terremoto, além do The Exhibitionist, onde ela também faz parte do conselho editorial. Ou seja, ela tem reconhecimento nacional e internacionalmente do seu lugar no sistema.

Para Bourdieu, a sociedade capitalista funciona a partir de três categorias diferentes de capitais: o econômico, o social e o cultural (BULHÕES, 2014, n.p.). A luta pelo poder político se baseia na propriedade destes capitais e quanto cada ator detém de cada um deles. A disposição dos sujeitos no sistema da arte também irá depender da propriedade desses capitais.

Em suma, podemos dizer que, para Bourdieu, os campos funcionam em torno da luta pelo poder e na crença das premissas básicas da arte, quase como um universo mágico (BULHÕES, 2014). Para ele, todos os sistemas funcionam baseados em suas crenças, independentemente de quais forem elas. Ele afirma "que o que faz com que o campo funcione é a crença coletiva nos valores nele estabelecidos" (BULHÕES, 2014, n.p.).

A crença nas tradições e na estrutura estabelecida dos agentes interligados na trama sistêmica que constitui a magia e o valor *artístico* dos objetos. É nessa trama que se estabelece o conceito de *arte*, uma vez que o valor da obra e o valor da arte são interdependentes. Para Bulhões (2014, n.p.), "o poder do sistema da arte é maior na medida em que a trama que o legitima encontra-se mais oculta".

⁶ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-20-influential-young-curators-latin-america>
<Acessado em 20 jun. 2023.

Ainda segundo Bulhões (2014, n.p.), é por meio da institucionalização que os rituais se mantêm e se renovam, com hierarquizações e discriminações dentro do universo das atividades artísticas. Essas estruturas de poder mascaram-se através da crença da genialidade do artista e na individualidade autônoma das produções, na neutralidade da sabedoria da crítica especializada e na devoção abnegada dos consumidores.

O sistema da arte surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria; no caso do mundo colonial, essa imposição ocorreu por parte dos colonizadores sobre os povos colonizados. (BULHÕES, 2014, n.p)

Por essa razão, ao fazermos qualquer discussão sobre o sistema da arte no Brasil, é preciso dar atenção a “sua condição de região periférica no circuito internacional e de sua elite enquanto segmento não hegemônico da burguesia internacional” (BULHÕES, 2014, n.p.). Esse mecanismo de dominação fez do sistema da arte umpositor de uma hierarquização que legitima simbolicamente o poder político e econômico daqueles que o integram. Por meio dessa legitimação de poder simbólico, foram colocados à margem as vozes e construções simbólicas de todos que são historicamente apartados da sociedade em geral, assim estendendo para dentro do sistema da arte a dominação social preexistente, que o sistema acaba por reforçar.

Desde a fundação do sistema da arte, essa distinção existe como estratégia de poder político e, quanto mais mascarada, mais eficiente ela se torna. Por essa razão, pensar e discutir o sistema da arte e suas regras é essencial quando pensamos em incluir aqueles que tradicionalmente foram excluídos dele, desvelar os dogmas do sistema ajuda a dismantelar a ideia de que ele é um fenômeno universal, permanente e, talvez mais importante, intocável.

Por essas razões é importante saber qual o contexto social daqueles que regem o sistema, saber qual sua trajetória nos ajuda a entender como e com quem chegaram nas posições que assumem no jogo.

1.1.2. A Decolonialidade na arte no Brasil

Para entender a importância da exposição “Os dias antes da quebra”, precisamos entender uma mudança que vem acontecendo no sistema da arte no

mundo todo, mas focaremos nossa visão para as mudanças que vem acontecendo no Brasil. Dentro delas, observa-se tentativas de desafiar o *status quo*, à medida que diversas vozes têm conquistado espaço em exposições, introduzindo questões que anteriormente tinham uma presença limitada nas instituições e exposições de renome, com algumas exceções notáveis, que abordaremos posteriormente ao discutir a arte afro-brasileira. A chamada virada decolonial na arte brasileira, muito bem apresentada por Alessandra Simões Paiva no livro “A virada decolonial na arte brasileira” (2022), refere-se a um fenômeno recente em que artistas e teóricos, engajados com questões decorrentes dos processos coloniais desenvolvidos a partir da expansão europeia, têm ganhado destaque e aberto espaço para expressões artísticas historicamente excluídas dos espaços culturais hegemônicos. Esse movimento tem sido impulsionado por eventos, exposições, prêmios e projetos que valorizam e promovem artistas afrodescendentes, indígenas e LGBTQIA+.

No Brasil, o número de pessoas afrodescendentes e indígenas ocupando cargos de curadoria em instituições de arte sempre foi muito baixo em comparação com homens brancos. A pesquisadora Luciana Ribeiro (2020), em uma pesquisa realizada desde 2018, fez um mapeamento de curadoras e curadores pretas, pretos e indígenas em atuação no país. Através de um questionário online, Ribeiro conclui que a maioria trabalha no eixo Rio-São Paulo e ainda de forma independente - o que precariza o exercício da profissão e pode mostrar a dificuldade das instituições em manterem esses profissionais em seus quadros de colaboradores.

No entanto, nos últimos anos, houve avanços significativos nesse sentido, com a contratação de curadoras negras e indígenas em importantes museus, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, ainda que as contratações das primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, aconteceram apenas em 2018; e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019 (PAIVA, 2022). Apesar desses avanços, ainda existem desafios e obstáculos para a decolonização das instituições culturais, como demonstrado no caso do MASP, em que, em 2022, as curadoras Sandra e Clarissa Diniz (curadora contratada temporariamente) foram barradas de incluir obras relacionadas ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e à realidade dos

indígenas, no projeto Histórias Brasileiras⁷. Após muitas idas e vindas e cartas abertas, o MASP se manifestou publicamente, firmando um acordo com as curadoras a partir do qual diversas ações de retratação foram implementadas. Esse caso é exemplar para tratar sobre os atritos que acontecem quando vozes não hegemônicas encontram espaço no sistema. Essas relações não acontecem de forma trivial e não são poucos os embates na busca por representatividade e diversidade dentro das instituições.

A virada decolonial na arte brasileira envolve uma dupla face. Por um lado, há uma insurgência de artistas, teóricas e teóricos envolvidos com estéticas e temáticas que exploram questões de raça, etnia, classe e gênero. Por outro lado, as instituições culturais ainda mantêm estruturas segregadoras e racistas, com uma representatividade limitada de pessoas de grupos marginalizados em posições de poder. A falta de diversidade nas instituições e galerias é um reflexo da desigualdade e segregação social e racial no país.

O termo "decolonial" foi criado pelo grupo de pesquisa Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) no final dos anos 1990 (PAIVA, 2022). O grupo é composto por pesquisadores, principalmente da América do Sul de língua espanhola, e tem como objetivo analisar a colonialidade como "um sistema que sobreviveu ao colonialismo histórico, mantendo-se ainda na contemporaneidade como matriz das relações assimétricas de poder perpetuadas nos últimos séculos" (PAIVA, 2022). Essa nomenclatura é utilizada para compreender e combater o colonialismo como um fenômeno contemporâneo, em contraste com os termos "pós-colonial" e "descolonial" que estão mais relacionados a estudos surgidos no contexto da luta pela descolonização pós-Guerra Fria. Segundo Catherine Walsh

[...] a decolonialidade sustenta os sentidos de não existência, desumanização e inferiorização, bem como as práticas estruturais e institucionais de racialização e subalternização que continuam posicionando alguns sujeitos e seus conhecimentos, lógicas e sistemas de vida acima de outros. Nesse sentido, a decolonialidade implica algo mais do que a descolonização. Seu interesse não é pelo controle político e de soberania tipicamente compreendidos nos conceitos de colonialismo e colonização,

⁷ As curadoras disponibilizaram uma carta aberta no site oficial do MST, após retirarem-se do projeto, expondo a situação com o museu que pode ser acessada a partir desse link <https://mst.org.br/2022/05/18/1a-curadora-indigena-do-masp-pede-demissao-apos-exclusao-de-fotos-do-mst-em-mostra/>. Acesso em 27 jun 2023.

conceitos que, com a adição do "des", pressupõem uma transição, superação e emancipação dessa relação histórica e política local e residual. De maneira ainda mais complexa e duradoura, a decolonialidade é concebida em relação aos padrões ou matriz de poder estabelecidos com a invasão das Américas [...]. Não se trata, com a decolonialidade, de superar essa matriz - como se fosse possível simplesmente ultrapassar a história e o sistema-mundo ou nos libertar deles. Por isso, não é um projeto de emancipação. [...] A decolonialidade também não instiga a resistência como único modus operandi da luta e mobilização. (WALSH, 2009, p. 233, tradução nossa)

A autora, que é professora e diretora do doutorado em Estudos Culturais da América Latina na Universidade Andina Simón Bolívar, sede do Equador, onde também dirige a Oficina Intercultural e a Cátedra de Estudos da Diáspora Afro-Andina nos mostra que a desenvolvem uma postura que vai além da resistência aos dogmas impostos pela colonização europeia, mas na criação de algo novo:

Além da resistência, a decolonialidade propõe uma postura ofensiva de intervenção, transgressão e construção. Uma ofensiva que possibilita, viabiliza e visibiliza, por um lado, as concepções, práticas e modos de ser, estar, pensar e viver de caráter decolonial atualmente existentes, fazendo com que eles abram processos de ensino, desaprendizagem e reflexão [...] como bases para a deliberação, questionamento e confronto conosco mesmos e com as concepções, práticas e modos de vida modernos, capitalistas, ocidentais e cada vez mais alienantes. [...]

[...] [A decolonialidade] busca a criação de novas estruturas, condições, relações e experiências, incluindo a criação de novos espaços de pensamento [...]. Dessa forma, [...] um projeto decolonial por prática e concepção - visa à reconstrução radical dos seres, do poder e do conhecimento, e, de forma mais ampla, da relação sociedade-natureza. Assim, a decolonialidade não é um fim em si mesma, mas uma ferramenta política e conceitual que ajuda a compreender a problemática em sua complexidade e a esclarecer o rumo - teórico, prático e vivencial - da luta, insurgência e intervenção. (WALSH, 2009, p. 234, tradução e grifos nossos)

No contexto brasileiro, embora não haja pesquisadores brasileiros vinculados ao MCD, o termo "decolonizar" se popularizou nas redes sociais, na mídia e no meio cultural. No entanto, no Brasil, este ainda é um ponto problemático, pois a colonização portuguesa trouxe especificidades que diferenciam o caso brasileiro do restante da América Latina. Nomes brasileiros como Paulo Freire, Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez têm contribuído para os estudos decoloniais no país.

No campo das artes, há uma carência de abordagens que articulem de forma profunda essa perspectiva. Os artigos de Walter D. Mignolo, um dos principais nomes do MCD, fornecem uma importante contribuição científica para uma possível teoria decolonial nas artes latino-americanas. A introdução do conceito de "estética decolonial" no campo das artes ocorreu no início dos anos 2000, por meio do

trabalho do artista e ativista Adolfo Alban Achinte (PAIVA, 2022). No entanto, é necessário um esforço maior para articular as contribuições desse pensamento às reflexões sobre a arte brasileira.

O diálogo entre as teorias da arte e a visão decolonialista, com base nos fundamentos metodológicos dos estudos culturais e da sociologia da arte, pode contribuir para compreender como a arte cria e institui valores sociais. O debate tem ganhado espaço na sociologia da arte desde os anos 2000, com muitos grupos de pesquisa explorando temas relacionados a gênero, educação, juventude, questões raciais e violência.

A história da arte ocidental, como um campo autônomo de estudo, surgiu durante o Iluminismo, com autores como Johann Winckelmann (1717-1768), considerado o pai da história da arte, resgata as tradições discursivas renascentistas de autores como Giorgio Vasari (1511-1574) para teorizar a arte ocidental como uma linguagem autônoma. Ele a concebe como tendo seu próprio processo histórico, sujeito a análise racional, assim como outras atividades da ciência, filosofia e moral. Nesse contexto, a filosofia da arte surge, sendo influenciada por obras como a *Crítica da faculdade do juízo* (1790) de Immanuel Kant (1724-1804) e os *Cursos de estética* (1820) de Friedrich Hegel (1770-1831). Nestas obras, são delineados conceitos fundamentais, como a noção de beleza por Kant e a distinção entre o clássico e o romântico por Hegel. Outra das bases da criação de um sistema dedicado à produção de conhecimento sobre a arte ocidental foi feita pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), que cunhou o termo "estética" como uma disciplina dentro da filosofia.

Esses são os teóricos fundadores do estudo da arte como conhecemos hoje e, não por acaso, são todos homens, europeus, brancos, de classes sociais abastadas, além disso, todos eles têm como base conceitual filósofos gregos e consideram o Renascimento como o primórdio da arte autônoma. Ou seja, toda a teoria nasce e gira em torno daquilo criado na e para a Europa. Essa abordagem eurocêntrica atribuiu valor e legitimidade à arte ocidental, subalternizando as produções artísticas de outros contextos, como África, Ásia e América. A categoria "universal" foi associada a essa história da arte ocidental, mas ela não abrangeu globalmente todas as expressões artísticas nem incluiu as vozes dos povos

originários, asiáticos e africanos. Além disso, a presença das mulheres na história da arte também foi marginalizada.

À partir da segunda metade do século 20, houve um processo teórico de desconstrução da terminologia "universal" na história da arte, buscando questionar a visão eurocêntrica e as diferenças conceituais, geopolíticas e raciais que influenciaram a historiografia (PAIVA, 2022). Autores como Edward Said, Frantz Fanon e Homi Bhabha contribuíram para esse questionamento, problematizando as visões eurocênicas e propondo uma perspectiva mais inclusiva.

No entanto, é importante destacar que esta abordagem não visa simplesmente destruir o passado, mas sim reconhecer a diversidade cultural e a pluralidade das formas de expressão artística. Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra, filósofo e escritor martinicano, em sua obra *Pele negra, máscaras brancas* (1952), propôs a superação do universalismo falacioso eurocêntrico, reconhecendo a cultura negra em condições de igualdade com a cultura branca. A visão de Fanon é universalista e humanista, enfatizando a luta contra todas as formas de opressão e a transformação das condições de existência.

A história da arte pode contribuir para essa transformação ao reconstruir seu regime narrativo de forma decolonial, levando em consideração os fatores psicológicos, contextuais, históricos, políticos, econômicos e culturais que reforçam as injustiças sociais. É um processo de reconhecimento da diversidade e da igualdade de vozes na construção do conhecimento artístico.

O movimento decolonial na arte contemporânea desafia os cânones estéticos ocidentais e critica as relações de opressão presentes nas práticas artísticas, relacionadas a questões de classe, gênero, raça e geopolítica. Essas poéticas questionam a exclusão de mulheres artistas dos registros históricos, destacam o reflexo do racismo estrutural nas instituições culturais e desconstruem estereótipos sobre grupos minorizados. O movimento busca uma nova forma de operar e pensar o sistema da arte, incorporando considerando as relações entre arte, poder, subjetividade, identidade, representação e conhecimento (PAIVA, 2022).

Essa abordagem destaca a necessidade de analisar as implicações do colonialismo no sistema da arte, que está intimamente ligado ao capitalismo e reproduz desigualdades sociais. A arte é vista como uma parte constitutiva da

hierarquia da modernidade, que privilegia a arte europeia e ocidental em detrimento de outras formas de expressão. O sistema da arte global também reflete relações assimétricas de poder, seja em nível geopolítico (hegemonia europeia e norte-americana sobre a América Latina) ou internamente em cada contexto (domínio de pessoas brancas na gestão de instituições).

1.1.3. A decolonialidade e o sistema da arte

A compreensão do sistema da arte, como fazemos através desse capítulo, é fundamental para entender o exercício do poder colonial e imperial, que mantém e reforça as desigualdades sociais. A arte desempenha um papel central na manutenção dos regimes discursivos hegemônicos e contribui para a associação entre modernidade e capitalismo. O sistema das artes está enraizado em estruturas sociais e institucionais que perpetuam preferências, classificações e percepções condicionadas pela matriz artística eurocêntrica. Como explicado anteriormente, podemos analisar o sistema das artes através do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. O *habitus* do sistema da arte brasileiro é influenciado pelo colonialismo, reproduzindo preferências e percepções condicionadas pela matriz eurocêntrica.

O movimento decolonial busca abrir caminhos para entender os impactos do colonialismo nos âmbitos político, cultural e intelectual. Para uma nova sociologia da arte de cunho decolonial, é necessário considerar questões de raça, etnia, gênero e classe de forma interseccional. A arte e a estética são fundamentais nesse debate, pois desempenham um papel significativo nas negociações simbólicas e na reprodução das desigualdades sociais. Uma análise decolonial do sistema da arte busca promover uma transformação que reconheça e valorize as diferenças silenciadas pelos poderes hegemônicos.

O Pivô se insere nesse contexto como uma instituição que tem intuito de decolonizar suas estruturas. Como a maioria das instituições, foi criada pela elite social, mas, como diz sua diretora, ao ser perguntada sobre a independência do Pivô das grandes galerias - e por consequente do poderio econômico que é uma das bases do sistema - Brenner (2019) responde:

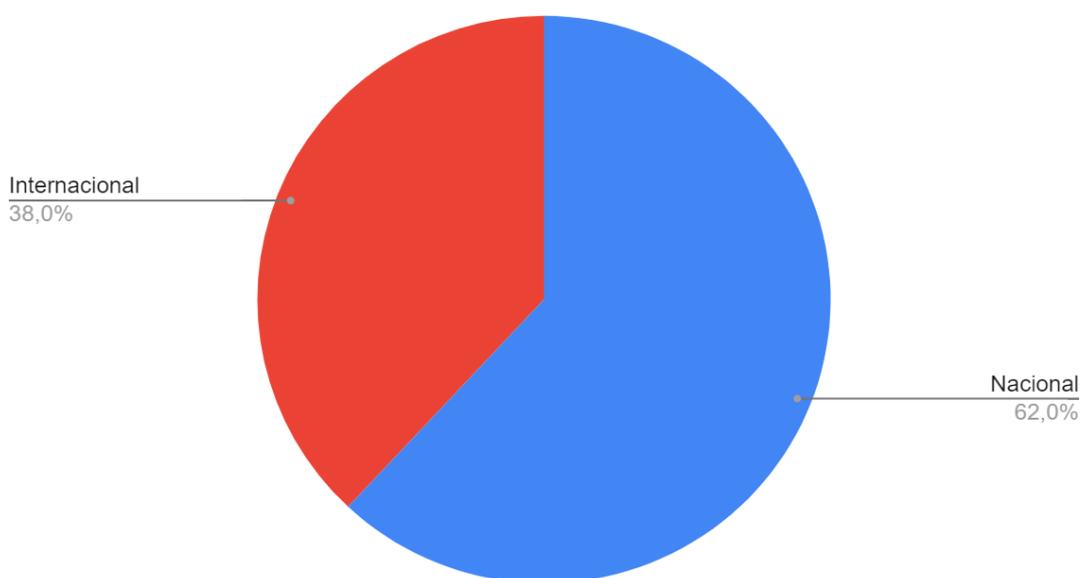
Somos uma instituição autônoma, autogerida e sem fins lucrativos. Nossa programação funciona independente de galerias e é financiada por meio de uma combinação de diversas receitas (leis de incentivo, parcerias institucionais, doações diversas, programa de múltiplos, eventos, leilão...).

[...] As galerias não se envolvem no conteúdo do programa e nunca tivemos uma exposição totalmente bancada por uma galeria. [...] É uma rede de colaboração entre os artistas e o espaço, não mediada por galerias. Algumas galerias internacionais e de São Paulo são mantenedoras do Pivô, assim como colecionadores, entusiastas do programa e empresas.

É importante perceber que dois terços das exposições presenciais que aconteceram no Pivô são de artistas nacionais (FIGURA 5), o que mostra uma busca por destacar as produções de artistas próximos do público. Dentre as exposições nacionais, destaca-se *VUADORA* (2022), de Paulo Nazareth, reconhecido artista preto brasileiro que tem grande relevância nacional e internacionalmente. Ainda assim, dentre as exposições individuais presenciais que aconteceram no Pivô, essa se destaca como uma das poucas - para não dizer única - de artista preto ou preta. Ainda que muitos artistas pretos, periféricos, de fora do eixo Rio-São Paulo, dissidentes de gênero, dentre outras minorias, tenham passado pelo Pivô, a grande maioria deles foi através do programa de residência ou pelo Pivô Satélite.

Figura 5 – Gráfico de exposições do Pivô separadas entre nacionais e internacionais.

Contagem de Nacional/ Internacional



Fonte: autora.

Podemos conjecturar que poucos artistas participantes de alguma minoria social brasileira tem uma trajetória profissional que possibilite que tenham uma exposição individual presencial em uma instituição tão importante quanto o Pivô, ou ainda que esses tais artistas estejam sendo muito procurados por todas as

instituições e, por essa razão, ainda não foi possível abrir espaço em suas agendas para essa instituição. A verdade é que a grande maioria de artistas de fora do circuito tradicional branco, cis, cosmopolita e abastado do sistema da arte que passou pelo Pivô, passou por programas importantes, mas de menor visibilidade dentro da instituição.

1.1.3.1. A estética decolonial

Enquanto é comumente aceito que a modernidade teve início no Iluminismo e na Revolução Industrial, os decolonialistas argumentam que sua origem deve ser localizada na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa nos séculos XV e XVI (PAIVA, 2022). Segundo Aníbal Quijano a engrenagem colonialista-capitalista se mantém por meio do controle da economia, natureza, gênero, sexualidade, subjetividade e conhecimento, estabelecendo hierarquias que privilegiam a arte e estética europeias em relação a outras formas de expressão e todo o imaginário ocidental-eurocêntrico como superior a outras sociedades. Diz ele (1992, p. 12, tradução nossa):

[O controle colonial europeu foi] uma repressão sistemática não apenas de crenças específicas, ideias, imagens, símbolos ou conhecimentos que não serviam à dominação colonial global. A repressão recaiu, acima de tudo, sobre os modos de conhecer, produzir conhecimento, produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação; sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual. Foi seguida pela imposição do uso dos próprios padrões de expressão dos dominantes, assim como de suas crenças e imagens relacionadas ao sobrenatural, que serviram não apenas para impedir a produção cultural dos dominados, mas também como meios muito eficazes de controle social e cultural, quando a repressão imediata deixou de ser constante e sistemática.

A decolonialidade estética é apresentada como uma resposta ao apagamento sistemático das culturas colonizadas. Essa abordagem busca entender como a estética opera como um regime de poder que classifica e desumaniza outros seres humanos. Autores como Aimé Césaire e Abdias Nascimento denunciaram a destruição das potencialidades criativas artísticas dos povos colonizados, que foram rotuladas como primitivas e desprovidas de valor estético.

No contexto brasileiro, há um crescente interesse pela produção intelectual que abrange autores negros, indígenas e LGBTQIA+. Esses estudos culturais buscam compreender as estruturas de poder global, especialmente o colonialismo e

as dinâmicas do sistema mundo moderno/capitalista, que continuam a impactar os países latino-americanos. A descolonização da América Latina no século XIX é considerada parcial, e os efeitos da colonização ainda ordenam a região contemporaneamente (PAIVA, 2022).

A ideia de uma virada decolonial nas artes brasileiras é parte de uma mudança estrutural global, que busca contrapor-se ao ideário neoliberal vigente. Nos dias de hoje, é cada vez mais evidente a presença de indivíduos negros e indígenas em posições de influência e a apreciação de suas expressões artísticas em premiações, exposições e programas de financiamento. Apresentamos um exemplo disso no contexto pandêmico com o projeto #IMSConvida, onde houve uma busca ativa por parte da instituição em trazer diversidade entre os artistas participantes, ainda que essa diversidade não tenha chegado à curadoria, formada somente por pessoas brancas, é importante ver esses artistas ganhando espaço em instituições de renome nacional.

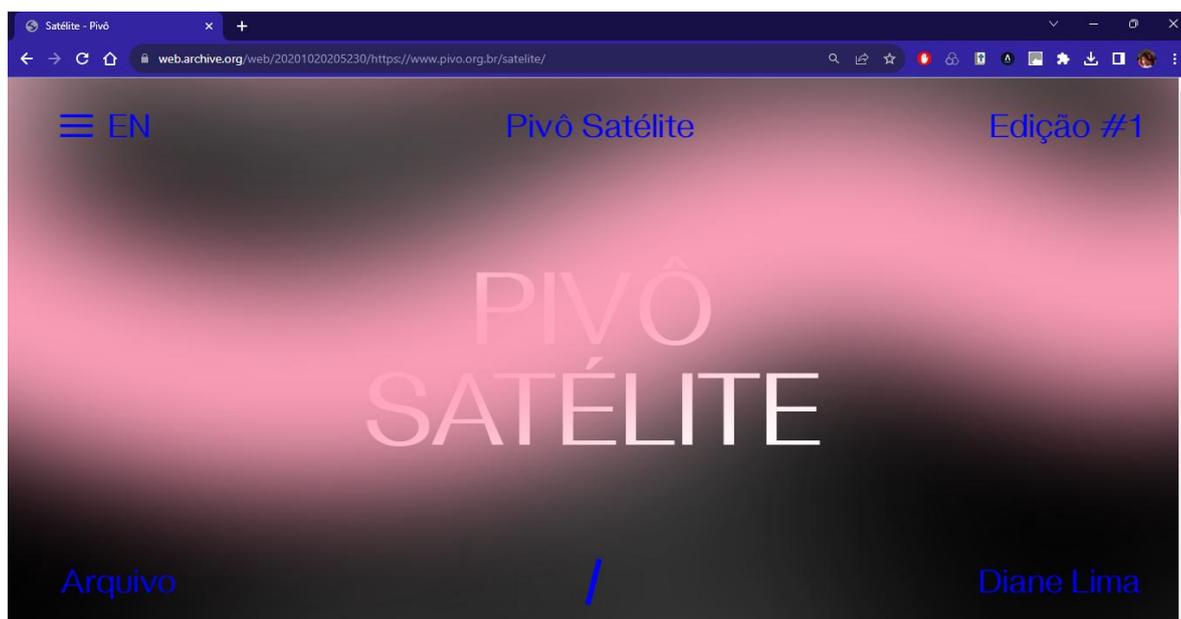
1.1.4. Pivô Satélite e dentro do projeto decolonial

O projeto Satélite, lançado pelo Pivô durante a pandemia, é uma plataforma de comissionamento online que apresenta projetos de caráter experimental pensados especialmente para a internet. Sendo espaço expositivo digital de projetos dentro do site do Pivô, apresenta programas concebidos por artistas e curadores convidados pela instituição e abarca propostas artísticas em diversos formatos – sem restrições quanto ao tipo de mídia ou tema. Foi criado com o objetivo de contribuir para a criação de uma rede de apoio à comunidade artística brasileira em um momento adverso. Assim, os artistas participantes receberam o suporte de equipes de produção e comunicação do Pivô, a interlocução dos curadores convidados e também uma bolsa de auxílio à produção. Todos os projetos são construídos especificamente para internet, fugindo do lugar comum que Beiguermann fala em seu livro Coronavida (2020, p. 21):

Com a pandemia, descobrimos que museus, galerias e instituições culturais estão na idade da pedra da Internet. Atropelados pela pandemia e sem conteúdo artístico e cultural criado para a web, aderiram aos únicos campos da vida on-line que conhecem: redes sociais, e-commerce e saídas de emergência apontadas para o Google Arts Institute.

Satélite tem uma aba exclusiva no site do Pivô (FIGURA 6) e cada projeto uma página, com as obras e a biografia do artista que o realizou, ao final de cada edição, o curador convidado também tem uma página, onde encontramos o texto curatorial. Todos os participantes têm suas biografias disponibilizadas no site.

Figura 6 – Página de entrada do Pivô Satélite em 20 de out. de 2020.



Fonte: captura de tela da autora.

A primeira curadora a participar do projeto foi Diane Lima, curadora independente, crítica e pesquisadora. É mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e seu trabalho consiste em experimentar práticas curatoriais contemporâneas em perspectiva decolonial. Diane é negra e os artistas que trouxe para dialogar com o projeto, Rebeca Carapiá, biarrittzz, Diego Araújo e Raylander Mártis dos Anjos, também o são. Lima apresenta a proposta intitulada “Os dias antes da quebra”: uma exposição que sugere um movimento de retorno para o que estava sendo previsto, especulado e denunciado antes da pandemia, por um grupo de artistas racializadas e dissidentes com vasta experiência em adiar a iminência das suas próprias quebras. Em entrevista para a Pivô, Lima diz que:

[...] a exposição recusa os discursos universalistas que negam o histórico de extrema vulnerabilidade e precariedade que já se fazia norma de forma expressiva na vida de determinados grupos sociais, ao mesmo tempo que amplia o debate sobre como as hierarquias de opressão que definem a inseparabilidade dos marcadores de classe, raça, gênero e sexualidade se escancaram nessa crise sanitária, precarizando ainda mais os acessos aos artistas-trabalhadorxs que seguem tentando se manter como classe artística.

Se o momento da pandemia nos levou a viver nos limites do bolso e da carne, a exposição documenta e apresenta um conjunto de ferramentas, rotas de fuga e estratégias de emancipação coletiva que vêm sendo articuladas nas pesquisas e obras de quatro artistas contemporâneos. Discorreremos sobre essas estratégias em capítulos a seguir.

Ao discutirmos o legado da colonização, é importante mencionar marcos como a exposição *A mão afro-brasileira* em 1988 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e a criação do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo em 2004, iniciativas de Emanuel Araujo. A partir dos anos 2010, observa-se uma mudança paradigmática na agenda das artes visuais, com a presença cada vez maior de curadores negros/as e exposições com temáticas decoloniais em diversas instituições de arte no Brasil. Falaremos mais sobre essas questões ao abordarmos a chamada arte afro-brasileira nos capítulos próximos.

É essencial também creditar o papel da internet e da articulação online na potencialização nesse movimento, especialmente durante a pandemia de COVID-19. Mesmo com os avanços que têm acontecido nos últimos anos, as instituições brasileiras ainda têm um longo caminho a percorrer para se tornarem espaços verdadeiramente descolonizados. Isso requer a abertura de espaços de decisão e poder para pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+, a fim de permitir que participem ativamente das transformações necessárias no circuito cultural. Também são necessárias políticas mais incisivas para a incorporação de obras decoloniais aos acervos e para a formação de público, especialmente das camadas sociais desfavorecidas.

Uma iniciativa que se destaca nesse tópico é o projeto *Presença Negra* do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com curadoria dos pesquisadores Igor Simões e Izis Abreu e assistência de curadoria de Caroline Ferreira. O Programa Público iniciado em 2021 pelo Núcleo Educativo e de Programa Público do Museu, com conteúdos, palestras, aulas, encontros, cursos e debates envolvendo artistas, teóricos/as, pesquisadores/as, curadores/as e intelectuais negros/as e do pensamento negro no Brasil, incluindo agentes de movimentos sociais e ONGs. A programação juntamente com uma pesquisa aprofundada foram a preparação para a exposição *Presença Negra no MARGS*, que contou com 200 obras

aproximadamente, reunindo mais de 70 artistas entre históricos e atuantes. O projeto incluiu uma revisão crítica do acervo do Museu ao longo de quase 7 décadas, resultando na série de postagens *Presença Negra no Acervo do MARGS* nas redes sociais, destacando a produção e trajetória dos artistas negros/as presentes no acervo. Além disso, a reflexão sobre a escassez de obras de artistas negros/as no acervo do Museu (apenas 2,43% do total) ampliou-se para abordar questões de ausências, exclusões, invisibilidades e silenciamentos de sujeitos racializados não apenas no Museu, mas também no campo das artes visuais como um todo (MARGS, 2022).

Ao fim, é imprescindível questionar se essas mudanças representam uma transformação real no sistema da arte brasileira ou se são apenas mais uma forma atraente de cooptação. É válida a preocupação em relação à espetacularização das identidades e à manutenção do status e prestígio ligados ao acúmulo de bens simbólicos. Adicionalmente, é salutar refletir sobre a potencial exploração das capacidades criativas pelo capital e as restrições das recompensas simbólicas e financeiras proporcionadas pelas entidades culturais, como dizem muitos, “visibilidade não paga aluguel”.

Ainda assim, essas iniciativas nos proporcionam uma forma de pensar em um mundo possível com uma perspectiva estética, ética e política. É fundamental que o sistema da arte contemporânea problematize os cânones históricos e epistemológicos que sustentam a matriz colonial do poder, a fim de abrir espaço para outros saberes e curar as feridas coloniais presentes nos corpos e nas subjetividades dos povos subalternizados e essas são as intenções das iniciativas aqui apresentadas.

Este debate é fundamental para construir bases sólidas e sustentáveis para o desenvolvimento de políticas públicas que promovam a inclusão social e a igualdade de acesso. A virada decolonial na arte brasileira busca um novo paradigma na arte contemporânea, que abarque experiências e epistemologias historicamente excluídas. No entanto, ainda é necessário um esforço significativo para que essa condição se torne uma insurgência pragmática capaz de gerar transformações reais nos modos de produção e circulação das artes, impactando positivamente a

construção de políticas públicas e gestões museológicas e curatoriais mais compartilhadas, comunitárias, horizontais e democráticas.

2. Tecnologia no debate decolonial

Neste capítulo, serão analisadas as obras feitas para a exposição digital “Os dias antes da quebra” a luz das ideias de Yuk Hui, filósofo chinês que pensa a tecnologia como uma maneira de quebra de *status quo*, através das cosmotécnicas - tecnologias desenvolvidas em contextos locais, particulares, que conteriam as saídas para a atual crise que vivemos.

2.1. Arte e a Cosmotécnica

Yuk Hui, em seu livro *Tecnodiversidade* (2020, p. 17), aponta que a tecnologia, por séculos “tem sido vista como algo não essencial e de carácter meramente instrumental - mas, de modo mais significativo, como homogênea e universal” e que essa visão tem corroborado com a ideia eurocêntrica da história. Através da sua pesquisa, ele busca quebrar com essa visão unilateral de leitura por parte da filosofia, da antropologia e da história da tecnologia. Esse movimento é importante, pois no decorrer desse processo se estabelece um projeto decolonial que ajuda a desmontar a modernização globalizada, que tende à homogeneização de tempos históricos para que eles convirjam em um único eixo de tempo global e desqualifica a diversidade de conhecimentos existentes, em prol do projeto ocidental. Nos regimes de colonização e modernização dos povos não europeus, as diferenças tecnológicas também preservam e reforçam diferenças de poder (HUI, 2020, p. 85).

Para entendermos as ideias de Hui, é preciso que entendamos a visão de Heidegger em “A questão da técnica” (2007), publicado em 1949, das quais as ideias de Hui descendem. Neste ensaio, o autor explora a natureza da tecnologia na era moderna. Ele argumenta que a visão convencional da tecnologia como ferramentas ou dispositivos é superficial e não abrange sua verdadeira essência. Ele sugere que a tecnologia é um modo de revelar a realidade e moldar nossa relação com o mundo.

Heidegger destaca que a tecnologia moderna tende a tratar tudo, incluindo a própria natureza e os seres humanos, como recursos a serem explorados para atender a objetivos utilitários. Isso resulta em uma visão instrumental do mundo, onde a natureza é vista como um estoque de matérias-primas a serem

transformadas em produtos e onde os seres humanos se tornam meros operadores de máquinas.

Para o autor alemão, essa abordagem tecnológica acaba alienando os seres humanos de sua verdadeira essência e do próprio mundo. Ele argumenta que a tecnologia não é apenas um conjunto de ferramentas, mas um modo de pensar que influencia profundamente nossa relação com o mundo e nossa compreensão do que significa ser humano.

No ensaio, Heidegger também explora a ideia de "Gestell", que se refere a uma estrutura de enquadramento que a tecnologia impõe sobre a realidade. Ele sugere que a tecnologia molda a maneira como vemos o mundo e limita nossas possibilidades de compreensão mais profunda.

Outro autor essencial para a compreensão das ideias de Hui é Gilbert Simondon. Em sua obra "Do modo de existência dos objetos técnicos" (2020), lançada em 1969, o autor explora a relação entre os objetos técnicos e os seres humanos, abordando como os objetos técnicos são concebidos, produzidos e utilizados na sociedade contemporânea.

O francês argumenta que os objetos técnicos têm uma existência única e complexa, que vai além da simples funcionalidade ou utilidade que normalmente associamos a eles. Ele propõe que os objetos técnicos não são meramente produtos acabados, mas sim processos em evolução, com uma história de desenvolvimento que inclui sua criação, uso e interação com os seres humanos.

O autor introduz o conceito de "individuação técnica", que se refere ao processo pelo qual um objeto técnico se desenvolve, evolui e se adapta para se tornar mais eficaz e integrado ao ambiente humano. Simondon também discute como os objetos técnicos podem se tornar mais autônomos e independentes em relação aos seres humanos à medida que evoluem.

Além disso, Simondon explora a relação entre os seres humanos e os objetos técnicos, argumentando que essa relação não deve ser vista como uma simples dominação do homem sobre a natureza, mas sim como um processo de coevolução. Ele enfatiza a importância de uma abordagem mais holística para a tecnologia, que leve em consideração não apenas a função técnica, mas também o impacto cultural, social e ético dos objetos técnicos.

Partindo das ideias desses autores e avançando com a discussão, o autor nascido em Hong Kong, coloca em xeque a ideia de uma tecnologia universal, mediante a criação de uma “nova linguagem de cosmopolítica” (2020, p. 24), nos apresentando a tese de que “não há uma [só] tecnologia, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas” (2020, p. 25). Hui evoca as ideias de Heidegger, que diferencia a essência de *technē* grega e a tecnologia moderna, onde a primeira é associada à produção e a última se torna uma composição que torna todos os seres disponíveis. O autor insinua a internacionalidade da tecnologia, usando o exemplo da China sob o comunismo como um caso de globalização tecnológica. A filosofia chinesa enfoca a união entre *chi* (objetos ou ferramentas) e *tao* (princípio cósmico e moral), considerando o *tao* como uma metafísica moral. O autor propõe reler a filosofia chinesa à luz dessa episteme *chi-tao* para reconstruir uma tradição de pensamento tecnológico (HUI, 2020, p. 45). O objetivo não é rejeitar a tecnologia moderna, mas explorar diferentes futuros tecnológicos diante do cenário global do Antropoceno e sua visão homogênea do progresso tecnológico (HUI, 2020, p. 46).

Partindo dessa tese, abre-se a possibilidade de recusa do destino aparentemente definitivo de um desenvolvimento tecnológico com uma progressão unidirecional cumulativa que, em uma aceleração cega, nos leva ao agravamento da grande crise ambiental, social e política em que estamos. O autor destaca a influência da tecnologia moderna no desenvolvimento do Iluminismo, que, segundo ele, “em si também era um processo de reorientação que situava o Ocidente no centro dessa transformação, a fonte da sua universalização” (HUI, 2020, p. 78), como diz Ailton Krenak

[...] a ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. (2019, p. 11)

Essa “luz” também estava contida na escrita, nas caravelas, nas músicas partituras, nos afrescos religiosos e em toda a tecnologia que foi imposta junto do restante daquilo que os europeus levaram junto deles. Essa mesma tecnologia que permitiu e permite a disseminação de valores ditos universais também pode ser usada para outros fins, como a vigilância. Assim, a tecnologia deixa de ser vista meramente como um meio para transmitir mensagens, mas sim um componente intrínseco à própria filosofia do Iluminismo.

A ascensão da China é um exemplo de como a aceleração tecnológica está reconfigurando as dinâmicas mundiais, quando falamos sobre o impacto da tecnologia na geopolítica e na economia. O autor fala sobre a questão da sincronização tecnológica entre culturas não ocidentais e o eixo de tempo global da modernidade ocidental e, segundo ele,

Rejeitar o conceito de humanidade é estilhaçar a ilusão criada por um discurso unificador do humano, ligado a um processo de modernização como forma de sincronização. A tecnologia moderna sincroniza histórias não ocidentais no eixo de tempo global da modernidade Ocidental. Simultaneamente oportunidade e problema, o processo de sincronização permite que o mundo desfrute da ciência e da tecnologia, mas também o lança em um eixo de tempo que, animado pelo humanismo, está se movendo em direção a um fim apocalíptico, seja na forma da singularidade tecnológica (a “explosão de inteligência”), seja na forma do surgimento de uma “superinteligência”. (HUI, 2020, p. 85)

Ao analisarmos a profunda conexão entre a tecnologia e as culturas, a história e as tradições de diversas regiões do mundo, mantendo em mente a necessidade de evitar a simplificação de todas as abordagens culturais sob uma perspectiva ocidental, é possível inferir que a desorientação contemporânea pode ser considerada uma desvinculação do capitalismo desejável e vital. Porém, é necessário ter atenção às contrapartidas, que vem como a regressão para políticas identitárias e tecnologias estetizadas.

Ao invés de aceitar - ou mesmo impulsionar - essa desorientação e todo o mal que ela vem causando de forma passiva, Hui propõe uma reapropriação consciente da ciência e da tecnologia modernas, visando a uma direção diferente e mais inclusiva. O autor enfatiza a necessidade de pensar em uma multiplicidade de cosmotécnicas, que reconheçam a diversidade cultural e cosmológica e possam fornecer alternativas para a direção tecnológica global atual. Para ele, escapar da modernidade requer uma reavaliação coletiva da tecnologia, buscando novas formas de vida social, política e estética, bem como relações mais harmoniosas com a natureza e o cosmos. Segundo ele, “a tecnologia é antes de tudo o suporte [...] do pensamento e o meio pelo qual o pensamento é herdado e transformado” (HUI, 2020, p. 132).

Procedendo do princípio da existência de diversas cosmotécnicas, é uma possibilidade transcender os limites da pura racionalidade e então, buscar “uma

saída da modernidade sem fim e dos desastres que a acompanham” (HUI, 2020, p. 94).

Explicando melhor, Hui dá como definição (2020, p. 39)

[...] a unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte. Não há apenas uma ou duas técnicas, mas muitas cosmotécnicas. Que tipo de moralidade, qual cosmos e a quem ele pertence e como unificar isso tudo variam de uma cultura para outra, de acordo com dinâmicas diferentes.

O projeto de superação da modernidade passa por uma desconstrução, é preciso desmanchar para então refazer como foram traduzidas do grego as palavras *technē*, *physis*, *metaphysika* - não como palavras apenas, mas como conceitos inseridos nos sistemas atuais. Então, poderemos começar a “rearticular a questão da tecnologia, de modo a vislumbrar a existência de uma bifurcação de futuros tecnológicos sob a concepção de cosmotécnicas diferentes” (HUI, 2020, p. 39).

Partindo desse ponto de vista, “a técnica é, em essência, motivada e limitada por especificidades geográficas e cosmológicas” e nós, do chamado sul global, deveríamos estar “elaborando uma estratégia geral para a reapropriação de tecnologias” (HUI, 2020, p. 89).

Redescobrir múltiplas cosmotécnicas não implica recusar a inteligência artificial ou o aprendizado de máquina, mas, sim, se reapropriar da tecnologia moderna, atribuir outras posições às composições (Gestell) que estão no cerne da tecnologia moderna. (HUI, 2020, p. 95)

Ao abordar a arte, o autor discute a visão de Martin Heidegger (1979) no ensaio “O fim da filosofia e a tarefa do pensar”, de 1964, sobre o fim da filosofia ocidental, que ele relaciona à ascensão da cibernética e à obliteração das categorias dualistas na filosofia, como mecanismo *versus* organismo. Ele argumenta que a cibernética nega a diferença entre o orgânico e o mecânico, o que tem implicações filosóficas e geopolíticas.

Para Hui, Heidegger não apenas prevê o fim da filosofia, mas também a orientação futura da civilização mundial a partir do pensamento da Europa ocidental. No entanto, enfatiza a importância da fragmentação e diversificação do pensamento para superar a hegemonia tecnológica e a totalização do pensamento hegeliano.

Ele argumenta que a transformação tecnológica não deve ser negada, mas sim repensada e rearticulada por meio da diversificação e da fragmentação do pensamento. Ele propõe que o retorno à questão da localidade, especialmente no

contexto da arte, pode oferecer uma filosofia pós-europeia que transcenda as limitações da modernidade e da tecnologia.

O autor defende a necessidade de uma reflexão profunda sobre a condição do pensamento e da filosofia no contexto da tecnologia moderna, a fim de criar uma nova abordagem que permita uma transformação significativa das relações entre cultura, tecnologia e geopolítica.

Trazendo Ailton Krenak para conversar com Hui, é plausível ver correlações que aprofundam as ideias. Krenak, ao falar sobre o progresso, ou o que é considerado a falta dele, diz

[...] a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes - a sub-humanidade. (KRENAK, 2019, p. 21)

Nesta pesquisa, aceitamos o convite de Krenak de construir paraquedas coloridos e suspender a queda do céu ao contar mais algumas histórias sobre tecnologias - que não, não vem do Vale do Silício, ou então querem nos levar para longe do planeta que sempre chamamos de lar e mãe - para adiar o fim do mundo.

2.2. “Os dias antes da queda” e suas obras

Como dito antes, “Os dias antes da queda” foi a primeira edição do projeto Pivô Satélite, de exposições digitais. Através da tecnologia, de forma compulsória, mas também estratégica, a curadoria de Diane discute assuntos que têm se tornado pauta cada vez mais. Os artistas trazidos por Diane para dialogar não falam de dor e sofrimento, algo que é muitas vezes esperado, se não exigido, de artistas dissidentes da norma que vigora no sistema da arte. É engrandecedor ver as possibilidades de discurso existentes dentro de um grupo social que, até pouco tempo, era visto como uníssono. Diane nos dá a possibilidade de não quebrar.

Ainda que a quebra pareça iminente, sem escapatória, mas nós já escapamos dela muitas vezes. Através dos nossos ancestrais, driblamos a quebra, a morte, o fim do que éramos e poderíamos ser. Diane consegue mostrar que existe possibilidade de falarmos com e sobre essas técnicas de sobrevivência sem sangrar

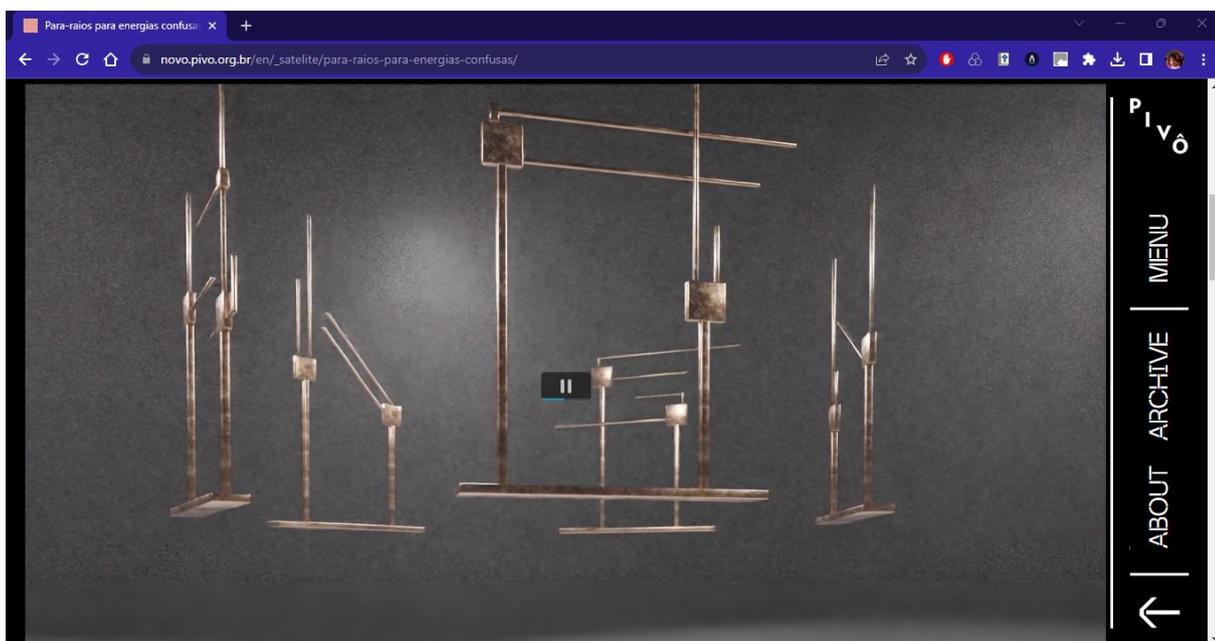
novamente. É sobre essas técnicas que falaremos neste capítulo, buscando entender como elas nos ajudam a evitar a quebra dos dias atuais.

2.2.1. Rebeca Carapiá e “Para-raios para energias confusas”

A primeira obra em exposição em “Os dias antes da quebra” chama-se “Para-raios para energias confusas” e é uma “instalação composta por esculturas [(FIGURA 7)], vídeo [(FIGURA 8)] e arquivo PDF que, relacionando modelagem 3D, ferro e cobre, simula em sua performance um guia de montagem” (PIVÔ, 2020). Segundo a artista, Rebeca Carapiá (Salvador, Bahia, 1988), a obra surgiu como um sonho:

Eu sonhei que tempos difíceis viriam. E que viriam pra mim, nesse caso. Tempos difíceis viriam pra mim e que eu precisava, no sonho, alguém me ensinava a construir para-raios de energias confusas sobre as cabeças. Então esse título vem dentro do sonho. Tipo, olha, você precisa cuidar dessas energias confusas. Você precisa de um objeto que ocupe o topo da sua cabeça para dissipar essa energia. E doidona, assim, e risquei e tal, não sei o quê. Eu acordei sem me lembrar do sonho. Aí eu dormi de novo, eu acordei sem me lembrar do sonho. E eu só me lembrei porque o caderno estava do lado, assim, e eu peguei, eu tinha desenhado quais eram os para-raios, que são exatamente aqueles cinco objetos, eu não desenhei mais nenhum deles. [...] [O trabalho] vem pensando a possibilidade de construir Para-Raios para o Topo das Cabeças para dissipar energias confusas.

Figura 7 – Vídeo das esculturas 3D da instalação



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 8 – Vídeo de instalação dos Para-raios para energias confusas



Fonte: captura de tela da autora.

Carapiá nasceu na cidade baixa, Salvador-Bahia. Artista visual formada pela Universidade Federal da Bahia, mas também pelos barcos fadados ao naufrágio que criava na infância, durante as enchentes periódicas e inevitáveis do bairro que morava, das fotografias que tirava do seu cotidiano e vendia na Feira do Rolo⁸ e do carrinho de yakisoba que se tornava uma festa antes mesmo do fim do expediente. Esculturas, desenhos, instalações, gravuras, textos e objetos são as ferramentas pelas quais ela tece sua cosmologia, explorando os conflitos que reverberam nas normas linguísticas e na corporeidade humana. Através de suas criações, ela traça uma narrativa que nos convida a uma jornada pelas complexidades da expressão e da experiência humanas. Nesse cenário, Rebeca se insurge como uma voz que amplia o debate geopolítico, entretecendo temas como memória, as realidades da precariedade, as heranças ancestrais e as dissidências de gênero e sexualidade. Sua arte é uma performance da desconstrução das geografias do feminino, usando materiais como cobre e ferro, ressoando uma resistência artística que desafia as narrativas tradicionais. Ela nos convida a explorar as fronteiras fluidas entre

⁸ Uma das mais tradicionais feiras da cidade de Salvador, como uma espécie de "shopping center popular", a céu aberto. A Feira do Rolo, resiste há mais de 50 anos. Hoje, fica localizada na Avenida Afrânio Peixoto, no bairro do Uruguai.

linguagem, corpo e território, ao mesmo tempo em que desafia as normas e questiona o poder das palavras e discursos dominantes.

Nessa obra a artista buscava criar algo que desse a possibilidade de mudar o ânimo tão carregado que havia no mundo durante a pandemia em 2020.

[...] queria fazer um trabalho que trouxesse um pouco de... de riso para as pessoas. A gente vai falar de felicidade, porque era um momento muito difícil, mas que trouxesse um pouco de riso, de indagação, de curiosidade, que a gente saísse um pouco do lugar de conforto, assim.

Para isso, além das esculturas virtuais em 3D, que segundo Rebeca, jamais seriam possíveis fora do mundo virtual, ou, em suas palavras: “uma previsão do que ele poderia ter sido e estava sendo, mas seria, o que está no meio”, ela criou mais duas peças da instalação

Junto com os Para-raios eu criei as outras duas sequências, né, que era o manual de instalação, que é o vídeo instalativo, e o manual pra mim que foi o momento de mentalizar e pensar qual era o significado e a importância desse trabalho. Então, eu acho que o manual, ele descreve a escolha do Para-raio, como ele tá posicionado, o que ele significa, pra onde ele vai. [...] Eu pensei ele como máquina, porque eu entendi que dentro desse espaço, qualquer pessoa teria a capacidade imaginativa e ficcional de montar o seu próprio para-raio na sua cabeça. E o manual de instruções, que é entender para quem foram feitos esses para-raios. Né? É para um grupo de pessoas, não é para todo mundo. Não é para todo mundo. Gostou, gostou, quem não gostou, morda as costas.

O senso de humor ácido e afrontoso de Carapiá pode ser percebido na introdução do seu Manual de Instalação:

Desenvolvido e materializado por Rebeca Carapiá, soteropolitana que em suas atividades contempla diferentes ramos do conhecimento humano, como ser sapatão numa sociedade heteronormativa, artista periférica em níveis de vulnerabilidade social, operária do sistema neoliberal e macumbeira por intuição, possui ainda conhecimentos básicos em arte, educação, ciências naturais e humanas. Todas as cabeças deveriam ser equipadas com Para-raios para energias confusas quando construídas, porém em razão do valor material metálico do cobre e do ferro junto ao peso dessas cabeças, nota-se a impossibilidade de instalação individual. Para tanto, foi desenvolvido um sistema de conexão em conjunto utilizando 5 objetos de conexão que deve ser instalado de acordo com as instruções contidas neste manual para conexão em rede, quando houver. Este manual tem como objetivo orientar corpos em fuga quanto a forma de instalação e conexão dos Para-raios para energias confusas. Este sistema visa a proteção desses corpos contra descargas atmosféricas tóxicas como: lesbofobias, transfobias, travestifobias, racismos, machismos, hipervisibilidade, assédio moral, perguntas idiotas e pessoas sem noção. (CARAPIÁ, 2020, p.3)

Carapiá estava preocupada com o convite para participar do projeto Pivô Satélite, segundo ela:

E o Pivô Satellite veio assim pra me mexer comigo mesmo, o que seria a escultura diante da incapacidade de ser vista e tocada, né? Isso me deixou muitíssimo intrigada. Antes eu fiz um trabalho, que se chama “Velas Para Barcos Feitos Pra Afundar”, que o Tiago⁹ me convidou, e aí eu fiz essa escultura e ela foi digitalizada para o ambiente virtual. Isso me deixou completamente insana, porque para mim não faz o menor sentido pensar na incapacidade das esculturas de habitar o espaço.

É importante entender como Rebeca pensa seu trabalho nas questões que tocam sua vida de forma social. Ser uma mulher preta, lésbica - em suas palavras, sapatão - soteropolitana, de uma região pobre e periférica impacta em sua poética de forma contundente. Ainda assim, não é de barreiras e dores que ela deseja falar

Acho que liberação cognitiva mesmo de uma realidade que não parta do trauma. Que construa um pensamento de entender que lugar é esse, e é isso que eu estou tentando fazer no meu trabalho, construir uma abstração, construir um lugar de feitura através dessas materialidades, que é o ferro, o cobre, que não partam do trauma. Ainda que eu esteja tratando de assuntos muito delicados dentro do meu trabalho, pensando raça, gênero, classe, esse corpo operário dentro dessa instituição periférica, que é não pensada, não planejada, estabelecida a partir das vulnerabilidades.

Para isso, ela conta com sua ancestralidade para quebrar um histórico de exclusão que faz parte da vida de quem compartilha de suas características.

Quando diz respeito a pensar corpos dissidentes racializados e esses encontros com a arte, assim como muitos dos meus colegas, o meu trabalho não começa no encontro pela arte, né? Em si, assim, não é de uma família de artistas, etc. Eu posso dizer que tem uma família de artistas porque minha mãe é genial, meu pai e meus irmãos, assim, e sempre foram autônomos e trabalham nas práticas manuais há muito tempo, mas não legitimado por esse sistema, né? Então meu pai é serralheiro, minha mãe é artesã, meu irmão é vidraceiro, construtor, inventor de mil coisas, trabalha comigo hoje, inclusive. Então assim, o meu encontro com a arte começa a partir do cotidiano do bairro do Uruguai, né? [...] E eu entendo que esse cotidiano no bairro do Uruguai, né, que é um recorte também muito similar, muitas periferias que a gente tem no Brasil, produziu o meu corpo de invencionices, posso dizer assim, né? Então, muito perto da minha casa tinha a Feira do Rolo, que é uma espécie de shopping de chão, e tinha todo tipo de coisa, e era onde a gente costumava... brincar, ou cata coisas, cata cobre, para vender. Essa é a relação do cobre no meu trabalho, por exemplo. É uma relação da Feira do Rolo, que vem para a tela, pensando esses fios de cobre como um lugar de elaboração, não só como elemento de sobrevivência, a partir da vulnerabilidade. Então, eu entendo que as imagens do cotidiano, que o Uruguai me propõe... elas vão construindo um lugar de liberação cognitiva. Então, meus primeiros livros são da Feira do Rolo. Meu primeiro contato, acho que criativo, inventivo, é pensar as barracas da Feira do Rolo, a música do reggae de manhã cedo, a galera acordando às cinco horas da manhã comendo feijão. Então, assim, é um

⁹ A exposição chamou-se Latitudes Festival, parte do programa de Residência Artística Vila Sul, do Goethe Institut, que aconteceu virtualmente, de 4 a 6 de junho de 2020, com curadoria de Tiago Sant’Ana. Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/festival-latitude-2020-goethe-institut/>. Acessado dia 13 ago. 2023.

outro... uma outra dinâmica de condição de pensamento para entender o que é... de como a arte chega para mim.

Pensando nas ideias de Hui, pode-se dizer, então que, a partir do contexto social adverso, foi possível criar uma tecnologia que celebra, não a escassez, mas a forma de driblar o adversário.

Então, como eu entendo hoje como artista, né, eu entendo que ser artista tem esse ímpeto de realização, assim, né, pela necessidade, pelo desejo, pela capacidade de realizar. Então, acho que toda a minha referência de encontro com a arte diz respeito a esse cotidiano braçal mesmo, de essência braçal. De ver o meu pai trabalhando na serralheria, inventando e construindo coisas. Tentando tensionar isso dentro do meu trabalho também quando vou pensar a mão de obra operária, por exemplo. Sempre tão invisibilizada dentro dos processos artísticos, mediadas ali pela feitura, mas ninguém sabe quem são essas pessoas que resolvem os maiores problemas.

A arte que Carapiá realiza não vem, num primeiro momento, da história da arte canônica, das obras majestosas europeias. Ela busca sua feitura a partir do que está mais próximo dela e busca nesse cenário as tecnologias necessárias para a feitura da sua poética artística. Em certo ponto de sua carreira, ela volta a Universidade Federal da Bahia para cursar Bacharelado Interdisciplinar de Artes e, para isso, precisa voltar a casa de seus pais e ao bairro do Uruguai

E aí, eu voltei, resumindo, voltei para a universidade, tive que pedir demissão, voltei para casa dos meus pais, voltei pra morar no meu quarto, que era na laje, que era exatamente junto com a oficina do meu pai. E aí era uma loucura, assim. Era uma loucura porque aquele ferro era não sei quê, era não sei quê lá. E aquele espaço era um espaço muito difícil pra mim. E aí eu resolvi que eu precisava entender o ferro na sua... Eu precisava que ele passasse pelo meu corpo.

Figura 9 – Imagem da artista trabalhando com a forja



Fonte: Redes sociais de Rebeca Carapiá¹⁰, 2020.

Ou seja, a volta para o ambiente em que cresceu e iniciou o próprio pensamento criativo lhe mostra que, em sua família, em sua vizinhança existia algo a ser dito. O trabalho com a forja não é uma tecnologia nova ou desconhecida na arte, muito menos para a humanidade, o que diferencia o uso que Carapiá faz dessas técnicas de outros artistas que trabalham com o metal - de forma digital ou analógica - é a razão pela qual essa é a tecnologia vem até ela. É sua ancestralidade que a leva a forjar, crescer vendo seu pai, seu irmão, seus vizinhos trabalharem com algo, a faz levar essa técnica para suas obras e talvez esse seja o maior diferencial em seu trabalho. A cosmotécnica que se constrói a partir da ideia de que aquilo que um serralheiro da periferia de Salvador faz pode ser visto como arte é aceitar o convite de Krenak a contar outras histórias.

2.2.2. biarritz e “EU NÃO SOU AFROFUTURISTA”

A segunda artista a expor em “Os dias antes da quebra” é biarritz (Fortaleza, Ceará, 1994), artista visual transmídia antidisciplinar cearense. biarritz construiu para o projeto “Eu Não Sou Afrofuturista”, álbum sonorovisual web-specific interativo, com 10 faixas:

1.INTRO, 2.SAUDADES DO ARTISTA MISTERIOSO, 3.ESCORRENDO CÉU PELA CANELA, 4.B.I.A. - EX@, 5.kAPTURA ou sURTAH, 6.#TUPI, 7.zeitgeistzzz,

¹⁰ Disponível em <https://www.instagram.com/p/B9J0qctlbBT/>. Acesso em 13 ago. 2023.

8.Descobrimto, 9.kApTuRaDaH slm SuRtAdAh?? KoM cErTeZaH' (ai q sdd do orkut antiremix) e 10.CTRL + I. O álbum, com produção musical de Henrique Falcão, apresenta colaborações de artistas como Novíssimo Edgar, Deize Tigrone, Mun Há e Denise Nuvem. Também inclui um remix feito pela DJ roupaspreta, também conhecida como Anti Ribeiro. No site do projeto Pivô Satélite, abaixo da capa do álbum (FIGURA 10) e de um texto de introdução, é apresentado um plugin autoral para o WordPress (FIGURA 11), nascido da colaboração com o programador Pato Marques. Cada faixa tem consigo GIF único de autoria de BIHITS (personagem criado pela artista que intervém no mercado e na indústria da música), acessado quando damos play na música. A conjugação da dimensão visual e auditiva propicia uma interatividade sinestésica na vivência desta obra.

Figura 10 – Capa do álbum “Eu Não Sou Afrofuturista”, 2020



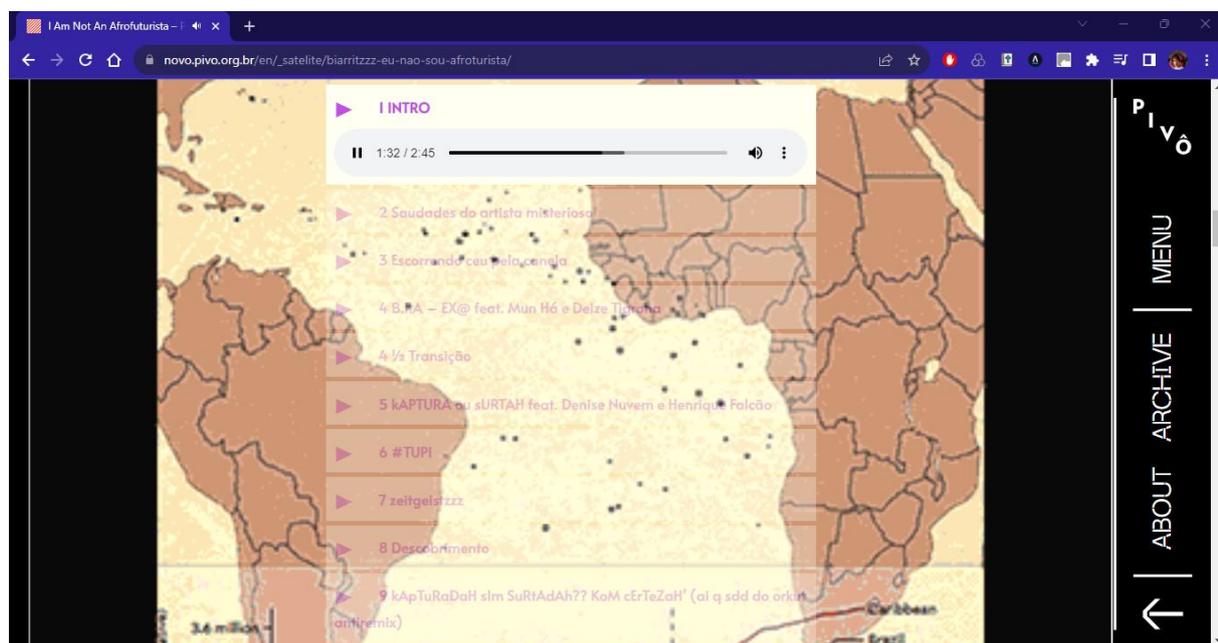
Fonte: Site da artista¹¹.

Segundo a artista, em seu site

O trabalho transmídia EU NÃO SOU AFROFUTURISTA fala sobre ancestralidade e a sua incompatibilidade com o paradigma ocidental de progresso e seu regime crononormativo. Suas poesias, visuais, orais, escritas e musicadas, partem de referências e histórias, vividas e contadas, de sua avó, Dona Elena, sua bisavó, Dona Nenem, e sua tataravó, Maria Cordulina, de Miraíma, interior do Ceará. Essas histórias são entrelaçadas com as da família de seu avô, seu Luís, e seu tio avô, Mestre Manoel Torrado, ambos do Poço da Onça. Miraíma e Poço da Onça são territórios indígenas e quilombolas que marcam em seu chão práticas de vida e mundo aquém de onde a artista cria e recria suas memórias. (BIARRITZZZ, 2020a)

¹¹ <https://www.biarritzzz.com/eu-nao-sou-afrofuturista>. Acesso em 14 ago 2023.

Figura 11 – Plugin de “Eu Não Sou Afrofuturista” para o site Pivô Satélite



Fonte: captura de tela da autora.

biarritzzz, nascida em Fortaleza e residente de Recife

investiga as interseções entre linguagens, códigos e mídias. Acredita no amadorismo, na brincadeira e na magia como contra narrativas importantes para viver a atual disputa cosmológica de realidades. A partir de uma visão crítica sobre digitalidade e virtualidade, biarritzzz discute cultura pop, baixa resolução, pedagogias do meme, políticas do erro e do improviso, estéticas de videogame e internet, com poesia e imagens em movimento. (BIARRITZZZ, 2019)

Foi na adolescência que o interesse pela arte floresceu. No ensino médio, sabia que queria seguir a área de humanas. Sem o ENEM na época, focou em disciplinas como português e literatura. Participou de um cursinho de literatura e redação, guiada por uma professora apaixonada por poesia. Nesse período, explorou a poesia concreta brasileira, os concretos e neoconcretos, que a inspiraram. A visualidade da poesia concreta, a disposição visual das palavras e letras, a atraiu. Isso a levou a conectar o pensamento visual das palavras com o mundo da internet, onde cresceu cercada por caracteres e teclados. Desde criança, brincava com as letras, criando imagens e formas no Paint. Mesmo não sendo uma desenhista, essa abordagem visual das letras a empolgava. Fala sobre um GIF feito aos doze anos, onde letras formam pontes e um carro atravessa, culminando com "tils" azuis representando água. Essa inclinação pela arte gráfica e a poesia visual

convergiram quando ela se envolveu com as vanguardas brasileiras. Ao longo do tempo, ela explorou outras referências, consolidando sua jornada artística.

Aos 18 anos, a artista entrou em contato com uma cena artística em Recife que estava imersa em uma fusão entre performance, música, moda e artes visuais. Esta sinergia multidisciplinar rompia com as fronteiras convencionais, desafiando as distinções entre música, dança, performance e moda. Cássio Bonfim, do Acre Recife, desempenhou um papel crucial nesse período, sendo seu colaborador durante quatro anos. A sua influência se estendeu por áreas como moda, estamparia e desfiles performáticos. No campo audiovisual, ela desbravou a produção de fotografias, hotspots e vídeos para divulgação das coleções. O espaço criativo conhecido como Nave também se destacou na sua trajetória, ocupando uma fronteira entre música, performance e dança. As apresentações musicais, enriquecidas por projeções e trabalhos corporais, especialmente pelos esforços da artista Isabelle Guzmão, exerceram profunda influência. Essa experiência deixou uma marca significativa em biarrittzzz, moldando sua abordagem artística.

Durante a pandemia, se aventurou em novas linguagens, incluindo a música, algo que não estava acostumada. Apesar de suas inclinações anteriores no audiovisual, o isolamento resultante da pandemia a levou a explorar a escrita, que eventualmente evoluiu para a criação de músicas. O período de reclusão e solidão em casa incentivou sua imersão na poesia e na escrita, que gradualmente se entrelaçaram com a música. Desde 2020, ela se engaja em pesquisas musicais, ampliando o escopo de sua exploração criativa. Durante esse período, seu parceiro, um músico, também sentiu o desejo de criar música eletrônica. Uma vontade preexistente de colaborar na criação musical se concretizou, resultando no projeto "Eu Não Sou Futurista". Esse álbum, uma evolução de pesquisas anteriores, especialmente ligadas ao trabalho com as Vampiras Veganas e o projeto Fáttria, se materializou como uma persona artística chamada Biahitz. Este projeto não apenas foi um marco significativo, mas também deu origem ao conceito para o Pivô Satélite.

Em "Eu Não Sou Afrofuturista", a jovem artista questiona o rótulo de afrofuturismo que é imposto a ela por ser uma mulher negra que trabalha com a internet e os meios digitais

É difícil imaginar novas realidades, ou mesmo entender nossas próprias realidades, quando partimos de conceitos criados num outro lugar – físico,

geográfico, social, epistemológico. Ao afirmar que não sou afrofuturista, não estou me colocando em lugar de desconfiança à corrente estético-filosófica, mas sim pontuando que não acredito que ela possa dar conta do que se trata meu trabalho – e nem deveria. Pontuo que a realidade da qual estou partindo, negro-indígena do norte e nordeste do Brasil, deve cunhar seus próprios novos conceitos, e não se deitar para conceitos mais uma vez norte-americanos ou europeus em busca de legitimidade. Fui considerada afrofuturista, mas por quê? Por que pessoas negras que trabalham com a tecnologia disponível estariam automaticamente dentro dessa corrente? Em que momento afirmei que estava falando de futuro? E as linguagens com que trabalho, a GIF arte, a videoarte, que estão aí desde os anos oitenta e noventa, e ainda mais para trás, o que dizem sobre “futuro”? Eu não quero falar de futuro, ainda estou ligando os infinitos pontos perdidos entre o passado e o presente. Filosoficamente falando, critico a própria noção de tempo a partir do Chronos, o deus grego que comia seus filhos. O tempo por aqui nunca foi linear, cronológico. Então, mais uma vez, não estou falando do conceito de tempo ocidental. Entendo que o afrofuturismo chega no Brasil após a popularidade causada pelo mainstream hollywoodiano do filme Pantera Negra. Ora, se estou falando de decolonialidade, de pensar a partir de nós, e não a partir da branquitude europeia ou norte-americana, como posso mais uma vez achar que tais termos dão conta do que se está sendo pensado e feito por aqui? Para o meu trabalho, pelo menos, a conta não fecha. Em nenhum momento imagino um futuro, pelo contrário, estou ainda tentando reconectar os laços e os dados do passado para entender esse nosso presente – e me fazer presente. Se hoje sabemos que para os povos originários tanto de América quanto de África o tempo é circular, espiralar; um futuro como algo que vem depois de um presente, e este vindo depois de um passado, assim sucessivamente, não é uma realidade que condiz com o que eu estou dialogando. O futuro, o progresso, o desenvolvimentismo, nunca foram dissociados de um evolucionismo, ora filosófico, ora assumidamente eugenista. E toda essa conta sempre significou três coisas: genocídio, ecocídio e epistemicídio. Eu ainda quero andar para trás. (BIARITZZZ, 2020b).

bia quer falar sobre outros tipos de tempos, outras cosmologias, outras definições do que é o agora, quer falar sobre suas raízes indígenas, utilizando a linguagem que mais conhece, a digital.

O tradicional também é tecnológico. E por aí vai. Então eu me vejo muito nessas tradições, apesar das pessoas relacionarem o digital apenas ao futuro. Na verdade, o que eu tenho tentado falar há três anos é que eu estou usando o digital para falar de vários outros tempos que não o tempo futuro. Então quando eu falo de outros tempos, eu estou me referenciando à minha ancestralidade mesmo. Entendendo o lugar da minha própria família biológica, mas entendendo também uma ancestralidade que tem a ver com espiritualidade. Eu sou uma pessoa de terreiro, eu sou uma pessoa que religiosamente, falando, sou parte de uma casa de tradição, de jurema sagrada. Aqui em Pernambuco, que é uma religião que envolve tradições e espiritualidades tanto indígenas quanto negras.

Pensando nas possibilidades de cosmotécnicas, biarritzzz mostra que o fazer digital está embebido de técnicas milenares, pois sua ancestralidade atravessa seu corpo, que atravessa sua arte. O tempo do futuro, do aceleracionismo, do consumo desenfreado, da modernidade vertiginosa não passa pelas obras de bia. Ela busca

em tradições de povos que foram excluídos da humanidade total, uma brecha para pensar quais as possibilidades de agora que elas podem nos trazer. Atualmente, pensar o futuro tem sido cada dia mais difícil, uma vez que o planeta parece definir a olhos vistos. Pensar outras possibilidades de futuro, contar mais histórias que tragam outros tempos pode ser mais uma possibilidade de adiar o fim que parece inevitável.

2.2.3. Diego Araújo e “Laboratório Internacional de Crioulo - LIC”

Diego Araújo (Salvador, Bahia, 1986) foi o terceiro artista convidado a expor no Pivô Satélite, com a obra “Laboratório Internacional de Crioulo - LIC”. Nomeado por Araújo de game ensaio, a obra consiste de um jogo, uma instalação narrativo-literária, ensaística e audiovisual que reúne os princípios fundamentais do LIC (FIGURA 12) - projeto tocado pelo artista desde 2018. Segundo o site do projeto, trata-se de

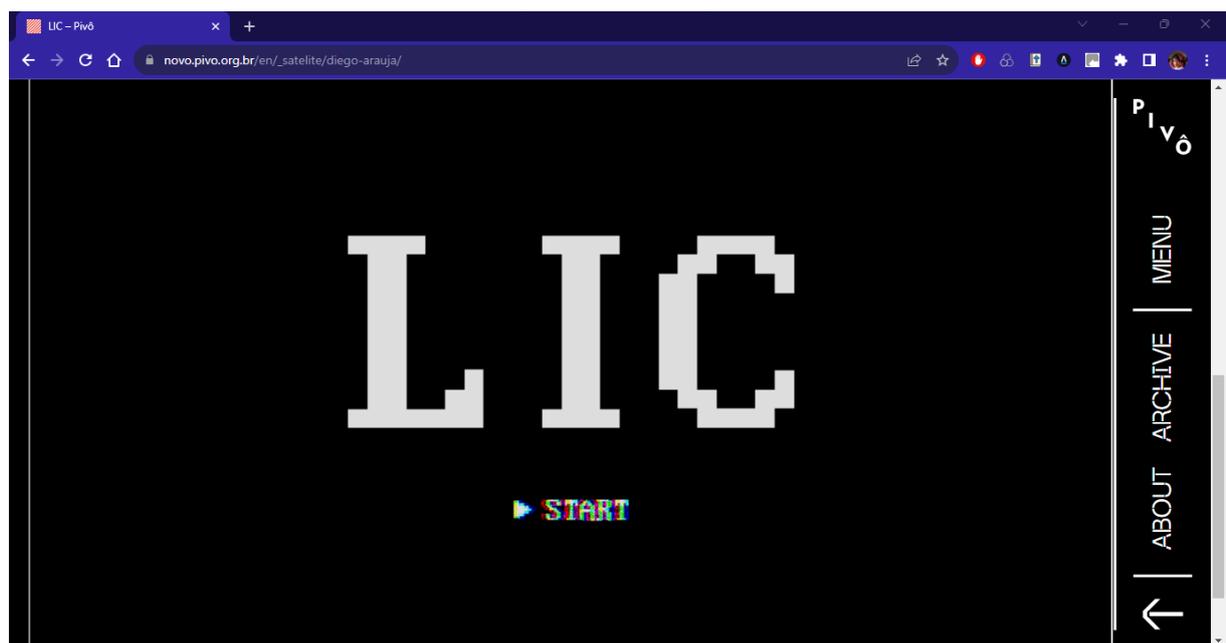
[...] um ensaio multimídia que relaciona ética do quilombo com estética de game e tem o objetivo de contribuir para a criação de espacialidades e temporalidades alternativas àquelas impostas pela violência colonial. (PIVÔ, 2020)

Concebido, dirigido e escrito por Araújo, a programação do jogo foi criada por Irlan Bragi. Diz o artista:

Eu criei o design do jogo, tipo, inspirado nessa lógica MS-DOS¹², né? E o programador... Cria a dramaturgia do jogo. Tipo, se eu clicar nesse botão, ou seja, a jogabilidade. E é muito desses ensinamentos, desse professor. Se eu clicar nesse botão, vou pra tal janela, entro aqui, se eu criar um botão oculto pra gerar tal coisa, então, tudo isso, o modo que você joga, eu criei. Agora, a programação dessa dramaturgia, a programação desse design não fui em quem fiz. Aí é um programador mesmo, que vai a partir de seus sketches, da sua dramaturgia, da sua roteirização, vai programando, vai criando os códigos que materializam a jogabilidade.

Figura 12 – Página de abertura do game ensaio LIC

¹² DOS, sigla para *Disk Operating System* ou sistema operacional em disco é um acrônimo para vários sistemas operativos intimamente relacionados que dominaram o mercado para compatíveis IBM PC entre 1981 e 1995, ou até cerca de 2000 caso sejam incluídas as versões de Microsoft Windows parcialmente baseadas em DOS: Windows 3.11, 95, 98 e Me. (MURDOCK, 2008)



Fonte: captura de tela da autora.

Araújo é um artista soteropolitano do bairro de Itapagipe. Desde cedo, mostrou um interesse genuíno pela expressão criativa, sendo a escrita sua primeira e mais proeminente forma de expressão. Esse impulso criativo foi influenciado por sua prima, uma artista visual autodidata, que o introduziu ao mundo das artes plásticas e o ensinou a desenhar e esculpir em argila. Outro fator significativo foi sua mãe, a única leitora da família naquela época, que o inspirou a explorar a literatura e a escrita. A partir dessa influência, ele desenvolveu o prazer pela leitura e escrita, vendo essas atividades como mais do que hábitos, mas como fontes genuínas de satisfação e aprendizado. À medida que crescia, suas paixões artísticas se expandiram para além da escrita. Ele mergulhou na música ao ingressar na escola de música da UFBA com 14 anos e explorou as artes cênicas, onde descobriu uma maneira de combinar sua aptidão para o pensamento criativo com a expressão dramática. Esse período também coincidiu com seu envolvimento no Movimento Negro de Alagados, que o levou a uma perspectiva marxista e influenciou sua percepção de independência criativa.

A decisão de se tornar um artista foi tomada conscientemente quando entrou na escola de música, quando compreendeu que desejava escapar da noção tradicional de emprego e patrão. Após ingressar na faculdade de artes cênicas, também na UFBA, Diego percebeu que essa área não correspondia exatamente às

suas expectativas iniciais. Embora a academia teatral estivesse mais centrada na arte dramática, ele descobriu um novo aspecto: o pensamento dramaturgico e a criação de espetáculos. Graças às suas atividades na área, incluindo direção, escrita e concepção de cenários, conseguiu combinar sua afinidade pelo desenho e pintura, utilizando essas habilidades para desenvolver esboços cenográficos. Sua incursão nas artes cênicas também o levou a abraçar as artes visuais. Entre os anos de 2014 e 2018, ele começou a criar projetos nesse campo, especialmente devido à evolução das peças teatrais para incluir elementos de instalação e performance. A habilidade em conceber cenários performativos únicos e fora do convencional o incentivou a se dedicar mais profundamente às artes visuais. Essa transição para as artes visuais marcou um ponto crucial em sua carreira. Seu interesse pela arte se originou na busca por uma expressão orgânica, mas foi amadurecido por sua exploração das diferentes facetas das artes cênicas e visuais.

Ainda que nunca tivesse trabalhado com o digital, Diego tinha tido contato com a dramaturgia dos games quando fazia as oficinas de arte na adolescência

[...] a escola de teatro tinha um programa de iniciação científica específico que era ligado à dramaturgia para jogos eletrônicos. Então, eu não fazia parte desse grupo, fazia parte de outro programa de iniciação científica. Mas a gente trocava, a gente conversava, um professor que orientava esse grupo, foi meu professor também, então ele falava, ele dava materiais. Então foi uma coisa que meio que eu retornei. Eu voltei para essas apostilas, digamos assim, para o trabalho com a Pivô. Então eu nunca tinha feito um trabalho para o digital. [...] Tive orientação também, eu tive uma amiga minha¹³ que era desse grupo, inclusive na faculdade, que hoje ela faz pesquisas, essas coisas que é teatro e... games e tudo, a própria orientação de Laís [Machado, companheira de Araújo].

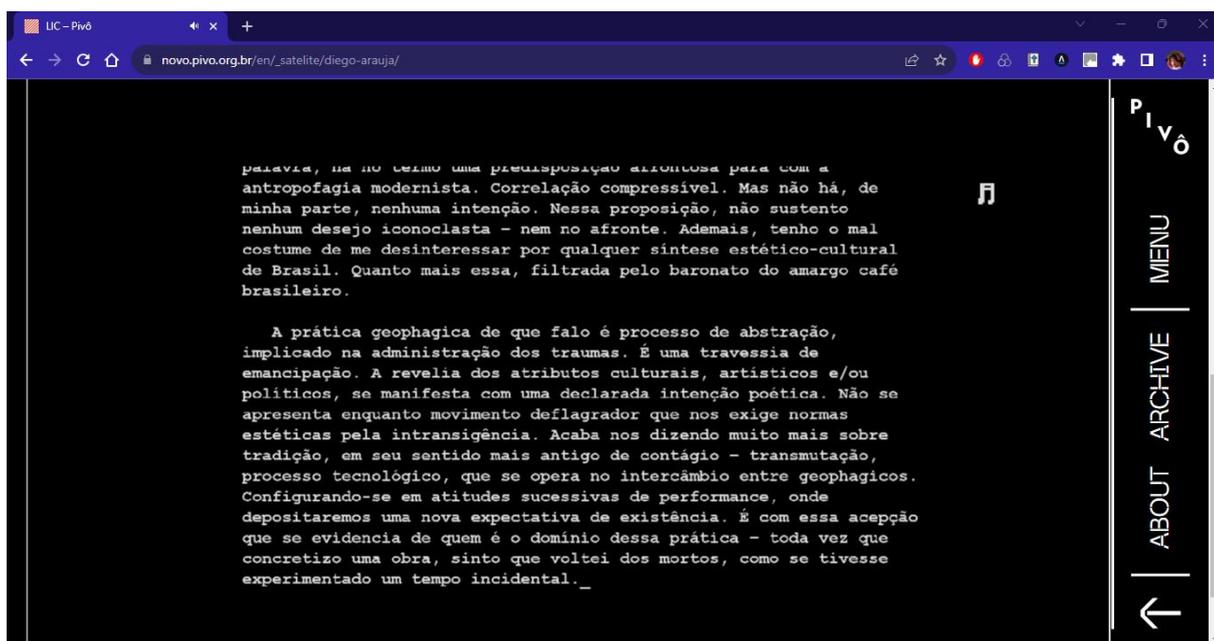
Ou seja, aquele espaço de educação e cultura que o ajudou a entender que artista seria sua profissão, foi também o espaço que, anos depois, o ajudou a encontrar uma nova forma, dessa vez digital, de construir sua poética, não só através do conhecimento, mas também dos contatos necessários para a feitura do mesmo.

O game ensaio criado por Araújo fala sobre a possibilidade de criar uma língua não nascida do trauma colonial imposto aos afrodiáspóricos brasileiros, ou seja, uma língua que parte de outro lugar que não as violências sofridas pelo povo

¹³ Ana Antar, especialista em Game Design pela UNEB; Bacharel em Direção Teatral pela UFBA. Desde 2010 se dedica a pesquisar a hibridização de jogos digitais com teatro, tendo em 2014 fundado a ERA Game Studio, estúdio de jogos, dedicado a criação de live games.

preto. Violências que vêm desde que foram sequestrados de suas terras e trazidos às terras americanas para trabalhar em regime de escravidão até a morte. Na obra interativa, o artista apresenta ideias que vem desenvolvendo ao longo de sua trajetória, como a reinterpretação da geofagia voluntária¹⁴ (FIGURAS 13 e 14), e, de forma não conclusiva, alude possibilidades de um tempo outro, não pautado pela lógica modernista que nos assola.

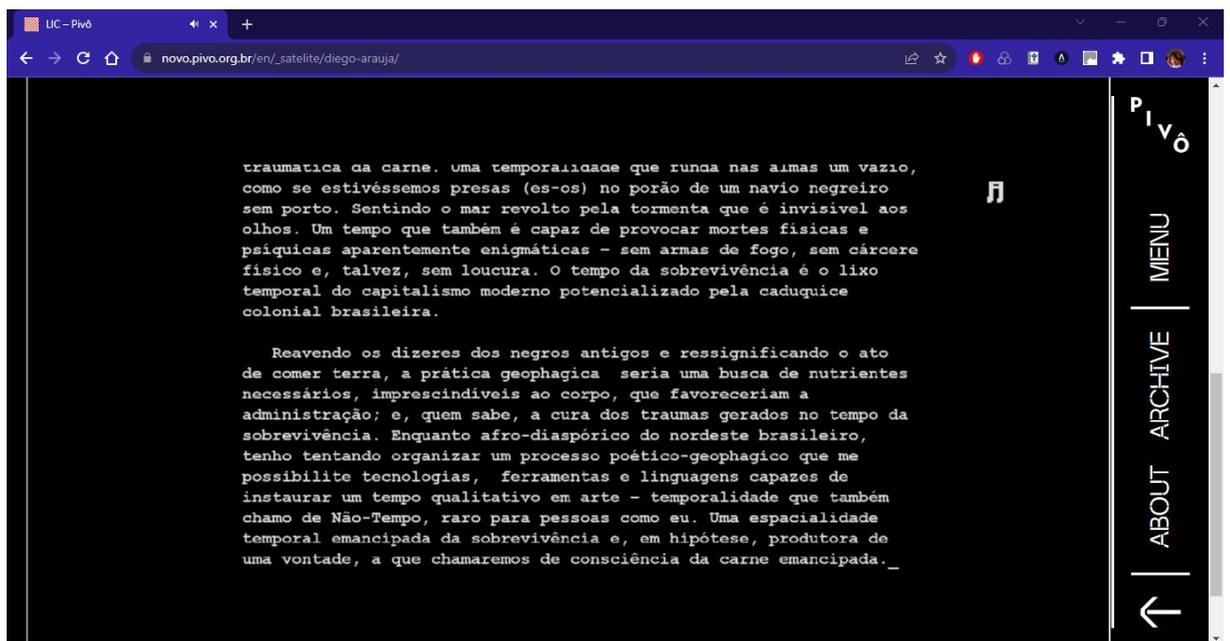
Figura 13 – Reinterpretação da geofagia por Araújo.



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 14 – Reinterpretação da geofagia por Araújo.

¹⁴ A geofagia voluntária, uma forma comum de suicídio entre os escravizados, era a ação de comer terra. Provocava uma infecção pelo verme *necator americanus*, incapacitando o escravizado.



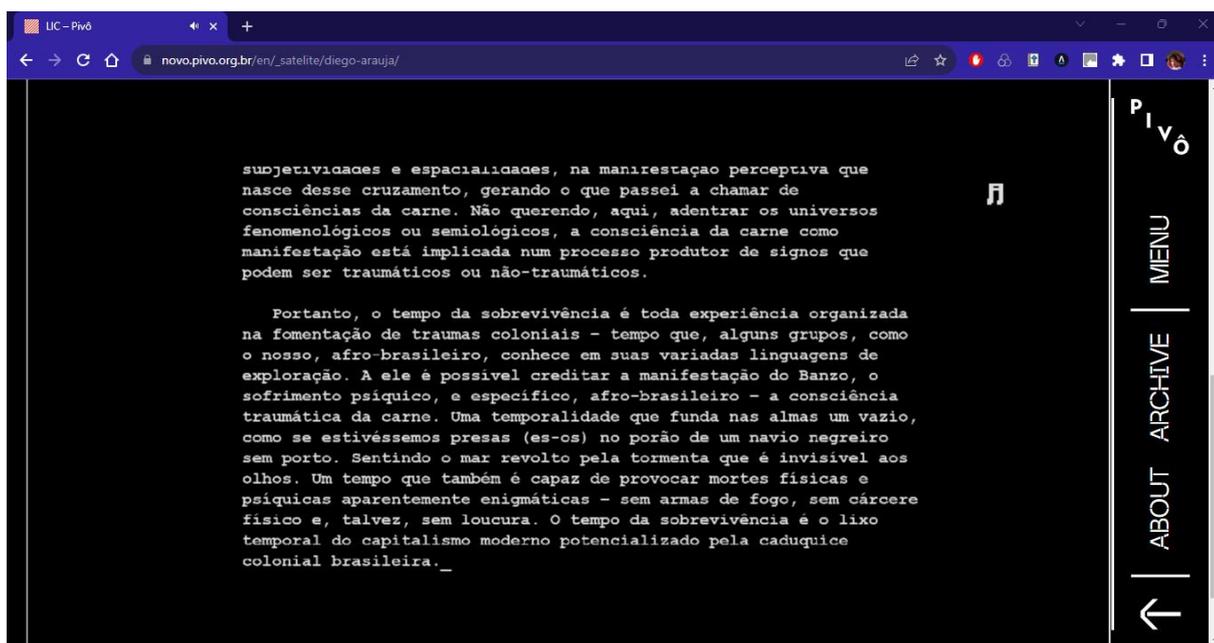
Fonte: captura de tela da autora.

Em sua poética, Araújo busca trabalhar de forma laboratorial, sempre experimentando e imergindo nos processos e em suas criações, que acabam se tornando parte de um todo maior. Segundo o artista, através de suas obras, ele busca disponibilizar

[...] meus processos ou práticas geophagicas: tecnologias inventadas, assimiladas, cinicamente roubadas, por vezes falsamente ancestrais, outras dignificadas pelos antepassados, ficcionais ou abstraídas em meio a bebedeira de cafeína e politicamente expropriadas; organizadas numa dimensão estético-espacial. É este território, ou temporalidade contrária ao tempo da sobrevivência, que chamo de Não-Tempo. Tudo isso, com o desejo de favorecer, através de uma transperspectiva, a produção de consciências da carne emancipada. (ARAÚJA, 2020)

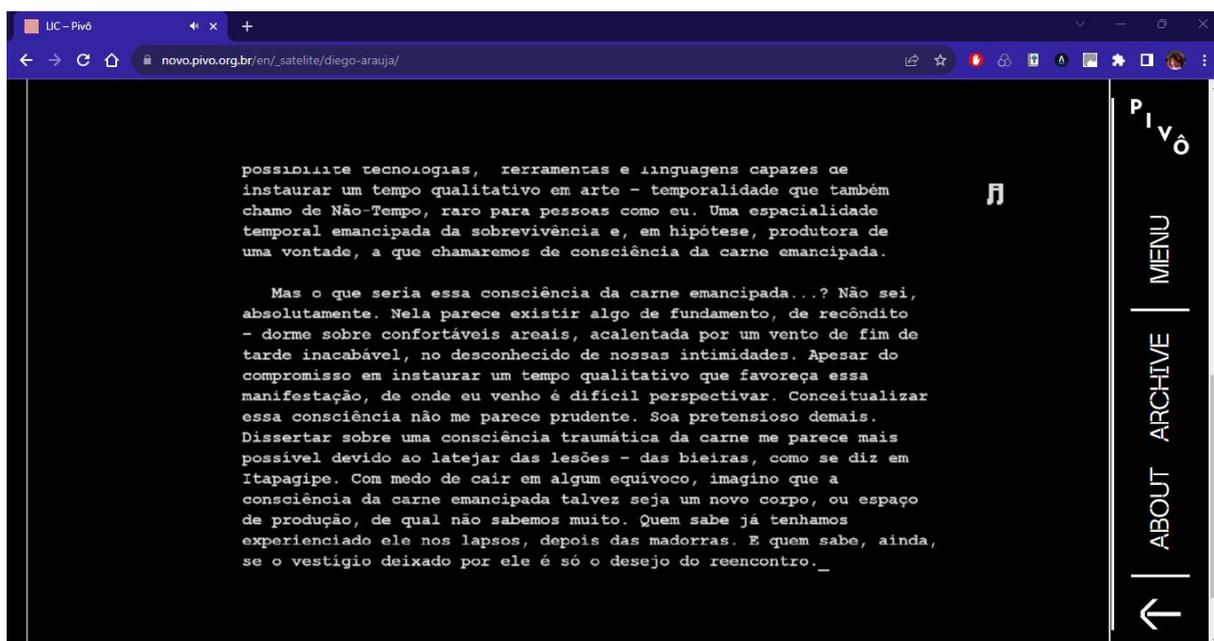
Pensar na possibilidade de uma existência que não emerja do trauma, partindo das experiências ancestrais (reais ou inventadas) é uma possibilidade de quebra da norma, de destituição do poder que a branquitude tem de controlar nossa história. Ao final de um dos textos presentes no jogo (FIGURAS 15 e 16), Araújo assume o que para muitos ainda é difícil de articular: é mais fácil falar da dor do que vivemos e viveram do que imaginar uma existência sem as feridas que nos impedem de deixar cicatrizar.

Figura 15 – LIC e um Não-tempo sem dores passadas.



Fonte: captura de tela da autora.

Figura 16 – LIC e um Não-tempo sem dores passadas.



Fonte: captura de tela da autora.

É difícil afirmar que um dia será visível, nos corpos e almas de negras e negros diaspóricos, as cicatrizes do colonialismo e do racismo, mas, talvez abraçar as estratégias e técnicas que nos foram passadas a gerações seja o caminho para encontrarmos um bálsamo para essas feridas abertas.

2.2.4. Ana Raylander Mártis dos Anjos e “Os ditos e os não ditos do riso”

A quarta e última participante do projeto foi Ana Raylander Mártis dos Anjos (João Monlevade, Minas Gerais, 1995), que apresentou os “Seminários Engraçados” (FIGURA 17), tendo como tema desta edição os ditos e não ditos do riso. A obra propõe um conjunto de conferências gratuitas sobre o riso no contexto brasileiro e internacional. Esta foi a primeira edição faz parte de um conjunto de proposições a longo prazo, e busca investigar as temáticas que envolvem o riso, a brincadeira e a comicidade em níveis históricos, estéticos e políticos. O seminário teve mediação de Ana Raylander Mártis dos Anjos e da palhaça Fiapo Marrom. Além da artista, participam do seminário: Alex Sandro Duarte, Cibele Mateus, Fiapo Marrom, Flã de Paçoca Lindo, Mateus do Cavalo Marinho, Ruanes Coelho, @ru_anus, dentre outros convidados. A 1ª edição dos Seminários Engraçados discutiu temas como "Entradas clownescas e performatividades bobas", "O gênero engraçado" e "A Mestiça: um romance brasileiro e o risível no século XX". A cerimônia de abertura "O circo reencanta o museu" marcou o início da programação.

Figura 17 – Cartaz de divulgação do seminário

1ª EDIÇÃO

SATÉLITE

BRASIL

SEMINÁRIOS
MESMO QUE
CHOVA

2020 — 2050

BRASIL 2020

OS BRITOS E OS NÃO BRITOS DO BRASIL



Fonte: site Pivô¹⁵.

¹⁵ Disponível em <https://novo.pivo.org.br/satelite/raylander-martis-dos-anjos/>. Acesso em 22 ago. 2023

A obra conta com uma programação de 5 dias, mas não tem data de início, o e-mail para pedir informações não existe, não há formulário de inscrição... Fica no ar a dúvida se o seminário acontece “de verdade”, se é uma brincadeira, se os participantes são reais...

Nos arrancando gargalhadas nervosas, o seminário coloca ainda para jogo dentro da negociação, a própria brincadeira, e nos leva a pensar que as máscaras que usamos nos fazem a todas, esconder o sorriso. Assim que nessa nossa despedida pelo Satélite, a artista efabula com os festejos e seus brincantes, fazendo da cambalhota, episteme para fugir do imperativo moral da destruição. (PIVÔ, 2020c)

Como diz a divulgação da obra: “este trabalho se realiza na fronteira entre a ficção e o real, tendo sua realização concluída em algum momento até 2050. Desta forma, o cartaz e sua divulgação são ao mesmo tempo documentação da ação e elaboração de seu caminho discursivo” (VICTOR, 2022).

Mártis nasceu nos cafundós do mundo em Minas Gerais e atualmente vive em São Paulo. Sua prática artística busca estabelecer um diálogo entre a história coletiva e sua própria história, que ela denomina de "prática em coralidade". Isso envolve colaborações e experiências de aquilombamento com grupos de pessoas. Com formação em palhaçaria, possui bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais no Brasil e em Arte e Multimídia pela Escola Superior Gallaecia em Portugal. A atuação de Raylander abrange diversas disciplinas, incluindo educação, escrita, performance e brincadeira. Ela utiliza esses saberes para compor uma abordagem verbal, corporal e ética que permite discutir suas questões urgentes em projetos de longa duração.

Quando perguntada sobre o início da sua relação com a arte, conta uma bela história de ancestralidade

[...] eu lembro de uma imagem que é muito significativa para mim, que é chegar na casa do meu bisavô, já falecido, e quando criança... é, e poder ver todo o forro que ele cobriu o teto da casa. Era uma casa antiga feita de adobe mas o, o teto que cobria para não se ver a telha era um forro de cestaria, um forro de cestaria não, na verdade é o mesmo procedimento da cestaria, mas é um forro trançado com palha. E isso, eu sempre imagino assim essa coisa radical de ser uma criança, uma pessoa pequena, olhando para o céu, para o teto dessa casa e enxergando esse trançado marrom que cobria todas as... todo o teto de toda a casa e principalmente do quarto onde ele e minha avó dormiam e tinha uma espécie de... um círculo florido, uma espécie de rosa, uma espécie de flor trançada, que quebrava um pouco com essa geometria. Eu acho que isso é a primeira vez que eu falo. O forro sempre criando essa coisa geométrica, e aí na sala tinha uma coisa circular, meio floral, meio... assim, até meio espiral, de algum modo, meio espiralado. E esse forro, ele tinha essa coisa da impregnação do tempo.

Então era um forro bastante cheio de poeira. De todas as gravações tonais do marrom. Então chegava para aquele marrom mais. Mais escuro até o marrom mais claro e essa poeira nos veios do bambu sabe. Porque são as tiras de bambu que se trança. E ela vai ganhando essa... essa... essa característica, assim. E o meu avô era muito... muito bom em fazer isso, assim. Ele fazia balaios também, ele fazia... ele sempre andava com uma... com uma cabaça. E ele... Lógico, era um homem preto, racializado [...]. Então, teve uma coisa assim que aconteceu, ele morreu quando eu tinha dois anos de idade. E uma vez eu sentei, fomos visitar a minha avó que ainda estava viva, minha bisavó, né? [...]. Eu fui sentar do outro lado da rua, no banquinho de madeira que ficava no passeio do, do outro lado e encontrei umas folhas de bambu e comecei a trançar, assim, umas folhas de palmeira também, mas sem saber, sem saber dessa história do meu [bis]avô ainda, sem ter conhecimento de quem era meu bisavô, o Bené. E aí a minha avó viu eu fazendo aquilo e eu lembro muito bem dela falando, meio que um certo espanto, assim, meio que ver o banco que meu bisavô sentava, o banco que ele usava para fazer os balaios, sentava para trançar. Eu estava ali fazendo com as folhas verdes de palmeira, com as coisas que estavam ali no chão. E de um jeito muito amador, né? Mas de algum modo essa coisa dessa força criativa que atravessa o tempo linear, que atravessa essa temporalidade. Porque... É isso, né? Eu estava lá fazendo uma coisa, mesmo sem ter conseguido perceber na voz do meu [bis]avô, no convívio com ele, porque eu não convivi com ele [...]. Então, eu acho que a arte começa com essa presença ausente, essa força que rompe essa temporalidade linear do meu bisavô, que é o primeiro artista que eu acho que eu encontro, eu sinto que ele é o artista que eu falo “caramba, que coisa incrível, que coisa mágica”.

Importante salientar que esse foi seu primeiro trabalho para o digital e que nunca teve afinidade com o mundo digital e sempre foi honesta a respeito disso. Sua preferência é pelo analógico, pelo contato físico, pelo tato, e pela realidade concreta. Ela relata ter tido acesso ao computador somente aos 18 anos, e antes disso, o acesso era esporádico. Ela não foi criada na era digital e se considera uma forasteira nesse espaço, usando a internet como uma extensão do seu trabalho. Sua relação com a escrita online é desafiadora, dada a sua falta de familiaridade com o ambiente digital. Em 2023, aos 28 anos, com “apenas” 10 anos de acesso à internet diário, ela reflete sobre sua trajetória, que teve início em uma situação financeira delicada. Como artista, ela busca constantemente desafios e novas experiências, valorizando a sensação de produzir algo completamente novo. Quando enfrentou o desafio de criar para o Projeto Satélite, ela sabia que adoraria e se divertiria com o processo. Nesse contexto, durante um período em que as máscaras cobriam os rostos das pessoas, ela sentiu o desejo de revelar o que estava por trás dessas máscaras, permitindo que risadas nervosas e até mesmo grotescas fossem compartilhadas online. O trabalho desenvolvido era uma ideia que ela já havia acalentado por um

tempo. Como sempre teve afinidade com palestras e seminários, foi a proposta escolhida e essa abordagem se mostrou positiva em seu processo criativo.

Ela expressou que a pandemia trouxe desafios significativos, mas ao mesmo tempo lhe proporcionou espaço para experimentar e explorar. Durante esse período, ela percebeu que estava livre das expectativas impostas pela cisgeneridade e pela branquitude, o que permitiu uma autodescoberta mais profunda. A pandemia teve início em março de 2020, e o convite para a exposição veio quando as instituições estavam enfrentando incertezas e fazendo ajustes orçamentários. Ela ressaltou que a ausência da presença de pessoas que a violentavam diariamente seu corpo transgênero permitiu que ela se conectasse consigo mesma. Um marco nesse processo foi a compra do seu primeiro par de saltos, algo que, apesar de parecer superficial, teve um impacto radical em sua jornada. Considera o trabalho, desenvolvido durante esse período pandêmico, um reflexo desse processo de autodescoberta. No entanto, ela enfatizou que a obra transcende o contexto da pandemia. Sua intenção é continuar esse trabalho, e ela até prometeu realizar o projeto várias vezes até o ano de 2050, demonstrando o comprometimento com sua trajetória artística em evolução.

Cada trabalho, segundo ela, é singular de sua própria maneira. O Seminário, ao ser concebido para um ambiente digital dentro de uma instituição prestigiada, adquiriu uma recepção distinta. Ela percebeu que o contexto virtual altera a forma como as pessoas interagem com a obra. A ausência da necessidade de deslocamento físico para uma sala de exposições, galeria ou museu, contrasta com a facilidade de acessar o trabalho através de um link, em uma dinâmica de rolagem que imita a experiência de andar no metrô. Apesar das diferenças entre a plataforma digital e analógica - o espaço expositivo tradicional, com o qual tem mais experiência -, ela sentiu que o projeto foi habilmente adaptado para o ambiente virtual da Pivô, explorando as possibilidades oferecidas pela plataforma. Segundo sua percepção, a recepção do trabalho foi positiva e ela observou que muitas pessoas puderam conhecer seu trabalho através dele, tornando-o mais acessível.

Ana ressaltou a importância da internet como uma tecnologia de acessibilidade, destacando que, embora muitos possam se cansar dela – algo muito recorrente nos tempos pandêmicos –, a internet tem sido uma ferramenta essencial

para comunidades com necessidades diversas, como pessoas com deficiências físicas e visuais. Ela enfatizou que a internet sempre foi uma tecnologia inclusiva para essas comunidades. Aponta para as barreiras impostas pela cidade, que afetam tanto pessoas com deficiências quanto pessoas trans e racializadas. A falta de acessibilidade, os obstáculos nos meios de transporte e os custos para cruzar a cidade são questões que refletem desafios para diversas comunidades. Ela destacou que o projeto "Satélite" da Pivô aborda essas questões de forma contundente.

Ana se diz

Artista, pesquisadora e trabalho nessa encruzilhada entre a educação, a performatividade, a escrita e a brincadeira. Eu acho que esses quatro pontos de força criam um x, uma cruz [...]. Porque eu tenho uma prática com a educação, sempre tive. A minha fonte de renda é a educação não formal. Acredito muito na educação não formal. Eu penso o trabalho mesmo como uma possibilidade de letramento. E letramento não só sobre aquilo que está em voga hoje na arte contemporânea, mas um letramento sensível. Um letramento de romper mesmo com essa coisa da objetividade que o capital produz, que as relações no trabalho produzem.

Partindo dessa perspectiva de um letramento sensível, com a ideia de uma obra que tenha uma acessibilidade para quem a vida urbana não é pensada - não apenas de forma material, mas de maneira subjetiva, como pessoas racializadas, dissidentes de gênero e pobres, para quem as portas aparentemente estão abertas, mas que tem enorme dificuldade em navegar confortavelmente nesses espaços. A ideia de um letramento artístico sensível conversa muito com o forro de palha tramado lindamente por seu bisavô. Ana aprendeu desde muito pequena que o deslumbramento, o impacto estético, o afeto artístico, ou qualquer outra forma de nomear o efeito que a arte tem no ser humano, vem de forma espontânea. Não é preciso entender o que é arte contemporânea, saber qual o valor monetário da obra, ou se o artista é representado por alguma galeria de prestígio para sentir algo quando se está em contato com uma obra. Ainda que essas informações adicionem outras camadas de significados ao encontro, não são obrigatórias para *sentir* algo, para ser afetado por aquilo que se vê/escuta/cheira/toca.

Com seu trabalho, tanto artístico como educativo - que não podem ser separados - ela busca reafirmar que podemos nos relacionar artisticamente com experiências fora do que o sistema da arte abraça como tal, uma vez que foi assim que aprendeu a crescer.

Como pessoas afrodiaspóricas, nossas experiências estéticas foram e continuam sendo excluídas do cânone artístico, ainda assim, continuamos buscando expressarmos, expor nossas poéticas em tudo que conseguíssemos, muitas vezes, de forma velada. Ver artistas como Ana trazendo à luz essas formas de fazer arte, buscando não apenas se autoafirmar num espaço de pertencimento, mas também dividir com outros historicamente excluídos a experiência de participar, fazer, pertencer é disruptivo.

3. Expansões do sistema da arte: energia escura

3.1. Usos contra-hegemônicos da Internet pela arte

O acesso público à internet começou em 1995, rompendo com a hegemonia acadêmica e expandindo rapidamente em todo o mundo. A internet é agora uma parte essencial da vida contemporânea, afetando quase todos os aspectos da sociedade, independentemente das preferências pessoais. A Terceira Revolução Industrial trouxe a proliferação dos meios de comunicação digitais, permitindo interações em tempo real e mudanças comportamentais significativas. GREENWOOD (1997) e RIFKIN (2011) apontam para o surgimento da TIR¹⁶ nos meandros do século XX – o início de uma nova ordem que transformou paradigmas socioeconômicos globalmente. A ela é atribuída a proliferação dos meios de comunicação através da tecnologia digital. A internet introduziu interatividade, personalização, velocidade e uma infinidade de escolhas na maneira como se coleta, processa e distribui informação. Combinando a rapidez das telecomunicações com as bibliotecas praticamente infinitas da rede global, estabeleceu-se um meio de divulgação de conhecimento acessível e abrangente, um modo de compartilhar informações no qual todos os usuários estão conectados.

A infraestrutura da TIR inteligente e a Internet das Coisas conectarão todos e tudo em uma rede sem costura. Pessoas, máquinas, recursos naturais, linhas de produção, redes de logística, hábitos de consumo, fluxos de reciclagem, e praticamente todos os outros aspectos da vida econômica e social são ligados através de sensores e softwares [...] continuamente alimentando Big Data [...] (RIFKIN, 2011, p.18, tradução nossa).

A internet oferece uma forma de comunicação que supera a televisão - até então, a detentora do título de líder dos meios de comunicação - em termos de interatividade, permitindo a participação ativa do público e evitando aquilo que se acreditava ser uma dominação manipuladora das consciências. No entanto, o desenvolvimento desigual da internet no mundo, com o norte global encabeçando o desenvolvimento da tecnologia e tendo a predominância sobre o restante do mundo,

¹⁶ Terceira Revolução Industrial refere-se a um período de transformação econômica e industrial que começou a ganhar força no final do século XX e início do século XXI. É caracterizado pelo avanço tecnológico, automação, informatização, e a integração de sistemas de energia e comunicação.

e a questão da língua inglesa como padrão internacional mostram suas limitações. Ainda assim, a internet oferece uma maneira democrática de acesso à cultura e à informação, atingindo públicos que antes estavam limitados por barreiras geográficas e culturais.

Há pouco mais de uma década, acreditava-se que as redes sociais devolveriam o poder aos cidadãos, especialmente aos consumidores (HAENLEIN; KAPLAN, 2019). Definidas como “aplicações baseadas na internet que permitem a criação e troca de conteúdo gerado pelos usuários” (KAPLAN; HAENLEIN, 2010, p.61, tradução nossa), elas têm desempenhado um papel significativo em vários setores, incluindo negócios, educação e política. Inicialmente consideradas uma oportunidade para mecanismos democráticos, permitindo interações diretas entre governantes e cidadãos. Informações poderiam ser rapidamente disseminadas em plataformas como o Twitter, atualmente chamado X (KAPLAN, 2012) (KAPLAN; HAENLEIN, 2011), Facebook e similares. Exemplos como o movimento #MeToo¹⁷ demonstram seu impacto na capacitação dos indivíduos. Além disso, as redes sociais são usadas por administrações públicas para interagir com cidadãos, aumentar a transparência e promover a participação. Também têm sido vitais em desafiar regimes autoritários (DEIGHTON et al., 2011). Por exemplo, durante a Primavera Árabe¹⁸, as redes sociais desempenharam um papel determinante, facilitando a comunicação e interação entre os participantes desses protestos.

¹⁷ O movimento Me Too, ou #MeToo, é uma campanha contra o assédio sexual e a agressão sexual. Ele se tornou viral em outubro de 2017, quando a hashtag começou a se espalhar pelas redes sociais. O objetivo principal do movimento é chamar a atenção para a prevalência do assédio sexual e da agressão, especialmente no ambiente de trabalho. O movimento teve origem na expressão "Eu também" ("Me too"), que foi usada pela ativista social Tarana Burke em 2006. No entanto, a hashtag se tornou amplamente reconhecida graças à atriz Alyssa Milano, que a popularizou no Twitter em 2017. Alyssa Milano encorajou as vítimas de assédio sexual a compartilharem suas histórias, desencadeando uma onda de denúncias de abuso sexual, incluindo acusações contra figuras proeminentes, como Harvey Weinstein.

¹⁸ Série de protestos, revoltas e movimentos populares que ocorreram em vários países do mundo árabe a partir de dezembro de 2010. Esses protestos tiveram como objetivo principal derrubar regimes autoritários, buscar reformas políticas, sociais e econômicas, e promover a democracia e os direitos humanos.

No entanto, em apenas uma década, as redes sociais - agora impulsionadas pela inteligência artificial e *big data*¹⁹ - passaram de facilitadoras da democracia para uma séria ameaça à mesma, mais recentemente com o Facebook. Através do escândalo de dados da Cambridge Analytica²⁰, o mundo compreendeu o poder dessas ferramentas para minar mecanismos democráticos. A consultoria política Cambridge Analytica usou dados de vários milhões de usuários do Facebook para influenciar e manipular com sucesso a opinião pública em eventos como a eleição presidencial dos EUA e o referendo do Brexit²¹ em 2016. Isso gerou uma grande comoção e discussão pública sobre padrões éticos para empresas de redes sociais, proteção de dados e o direito à privacidade. De fato, as redes sociais estão cada vez mais sendo usadas para espalhar desinformação direcionada, ou chamadas "fake news", com o objetivo de manipular grupos inteiros de pessoas. Os desenvolvimentos rápidos na área de inteligência artificial (HAENLEIN; KAPLAN, 2019) (KAPLAN; HAENLEIN, 2020), em particular, e na esfera digital em geral, tornarão essa tendência ainda mais pronunciada. A inteligência artificial possui diferentes tipos de competências, desde a análise de dados até a tomada de decisões baseada em emoções. Isso pode ser explorado para manipular informações políticas e públicas.

¹⁹ Conjuntos de dados muito grandes e complexos que não podem ser facilmente gerenciados, processados ou analisados com ferramentas tradicionais. Esses dados são caracterizados por sua grande quantidade, velocidade de geração, diversidade de tipos e desafios de qualidade. O objetivo do *Big Data* é extrair informações valiosas e *insights* a partir desses dados, utilizando tecnologias avançadas como computação em nuvem, bancos de dados distribuídos e análise de dados para tomada de decisões estratégicas e inovação em diversos setores.

²⁰ O escândalo da Cambridge Analytica envolveu a aquisição indevida de dados pessoais de cerca de 87 milhões de usuários do Facebook sem consentimento adequado. Esses dados foram usados pela Cambridge Analytica para criar perfis de eleitores e direcionar campanhas políticas altamente segmentadas. O escândalo levantou preocupações sobre privacidade de dados, influência política e regulamentação, resultando no fechamento da Cambridge Analytica e em ações legais e multas.

²¹ O Brexit é a saída do Reino Unido da União Europeia (UE). Foi desencadeado por um referendo em 2016, no qual a maioria dos britânicos votou pela saída. As negociações resultaram em um Acordo de Retirada, e o Reino Unido deixou oficialmente a UE em 31 de janeiro de 2020. Seguiu-se um período de transição até o final de 2020, quando um acordo comercial foi alcançado, definindo as relações comerciais pós-Brexit entre o Reino Unido e a UE.

As redes sociais, inicialmente vistas como ferramentas para empoderar os cidadãos e fortalecer a democracia, agora enfrentam o desafio de serem usadas para manipulação política e disseminação de informações falsas. A ascensão da inteligência artificial aprofundou esses riscos, tornando essencial encontrar maneiras de garantir a integridade e a confiabilidade das redes sociais no cenário democrático.

A arte também encontrou um espaço na internet, dando origem à web arte, uma forma estética e visual específica que se baseia na interatividade e na fluidez das imagens digitais. A produção de arte na internet, conhecida como a web arte, é caracterizada pela interatividade e pela constante mutação das imagens, esse conceito é denominado e-imagem, que, para Maria Amélia Bulhões, pode ser entendida como

[...] uma imagem fantasma, que se materializa na interface de uma tela de computador, tablet ou celular, que se faz em um tempo presente, existindo em fluxo permanente. Sem materialidade fixa, ela questiona a noção de permanência. Uma imagem que milhares de pessoas podem acessar conjuntamente, ativando uma economia da abundância em sua reprodutibilidade infinita (BULHÕES, 2020, p. 116).

Podemos concluir que a relação entre a arte e a internet redefiniu os papéis do autor e do receptor, transformando o espectador em um participante ativo na criação da obra. A interação entre arte e internet é uma manifestação que vai além do uso de uma ferramenta, levando a novas formas de interação social e democratização da informação. Essa dinâmica está mudando profundamente o sistema da arte e criando uma nova cultura visual que dinamiza as práticas da arte contemporânea. A rápida evolução das relações entre arte e ciberespaço sugere que uma nova dinâmica está em andamento, com implicações significativas para o mundo da arte.

Com características específicas, segundo Fabio FON (2011, p. 87)

A produção em web arte necessariamente está ligada ao campo de significações que a Internet – em especial, o universo da World Wide Web – suscita, como também às especificidades técnicas e conceituais que nela se inserem. Tecnicamente falando, essa produção é calcada na efemeridade: a tecnologia permanece em caráter de atualização constante e, deste modo, a cada instante os trabalhos estão sujeitos a novos elementos em sua visualização, tais como novos browsers ou plug-ins.

Hoje, com mais de vinte anos de inserção no sistema da arte brasileiro, a web/net arte ainda não tem muito reconhecimento dentro do sistema da arte,

segundo Bulhões (2020, p.121), a presença de artistas que trabalham com esse suporte ainda é “muito frágil e diluída desses artistas nas instâncias de legitimação e consagração do sistema da arte”. Segundo a autora, isso pode se dar por duas razões distintas, a primeira delas sendo a dificuldade do próprio Sistema da Arte em entender e incorporar as características dessas obras e artistas, principalmente pela negação à lógica de exclusividade e dos preceitos de originalidade, autoria e permanência vigentes no sistema. Outra razão pode vir dos próprios artistas, que circulam em nichos específicos - que não convergem com os espaços canônicos do Sistema da Arte - e não tem interesse na consagração pelo Sistema.

3.1.1. A Internet como Energia Escura no sistema da arte

Para falar sobre os efeitos do espaço cada vez maior que a internet e seus usos têm conquistado no sistema da arte, Maria Amélia Bulhões desenvolve a ideia de *energia escura*. Partindo do conceito de Gregory Sholette de matéria escura, usado para referir-se aos atores invisíveis e desconhecidos ao olhar supérfluo que desempenham papéis significativos na coesão e funcionamento da esfera artística, muitas vezes fora do alcance das análises superficiais do *mainstream*. Segundo a cosmologia, matéria escura é uma forma postulada de matéria que não interage com a matéria comum, nem consigo mesma (ou interage muito pouco com ela mesma). Ela só interage gravitacionalmente e, por isso, sua presença pode ser inferida a partir de efeitos gravitacionais sobre a matéria visível, como estrelas, galáxias e aglomerado de galáxias. Os astrônomos observaram que a matéria escura não se agrupa muito em pequenas galáxias, mas sua densidade aumenta acentuadamente em sistemas maiores, como aglomerados de galáxias, porque ela pode se dispersar apenas quando atingem a energia correta (HARVEY; MASSEY; KITCHING; TAYLOR; TITTLE, 2015).

BULHÕES, ao transpor a metáfora da "energia escura" para a dinâmica das ações de contra-hegemonia e para os artistas e grupos que operam nas margens do reconhecimento, uma conexão se estabelece com a força invisível de mudança que age no universo. Na definição de energia escura para a cosmologia, ela seria uma forma hipotética de energia que estaria distribuída por todo espaço e tende a acelerar a expansão do Universo. A principal característica da energia escura é ter

uma forte pressão negativa. De acordo com a teoria da relatividade, o efeito de tal pressão negativa seria semelhante, qualitativamente, a uma força que age em larga escala em oposição à gravidade. Tal efeito hipotético é frequentemente utilizado por diversas teorias atuais que tentam explicar as observações que apontam para um universo em expansão acelerada (LIMA; CUNHA; ALCANIZ, 2009). Em resumo, para diferenciarmos matéria de energia escura, a matéria escura é uma forma de matéria que não emite luz e é detectada por sua influência gravitacional, enquanto a energia escura é uma forma de energia que preenche o espaço e é responsável pela expansão acelerada do universo. Assim, ao invés de pensar a influência desses agentes como algo sem luz, que dificilmente pode ser detectado e pouco interage com outros corpos ou com seus semelhantes - no caso de pensarmos nela como matéria escura -, podemos pensar nela como algo ainda a ser completamente compreendido, mas que, inegavelmente, age na expansão do sistema como conhecemos - como a energia escura (BULHÕES, 2022, p. 17).

A exploração das transformações catalisadas pela tecnologia digital e pela internet na arte contemporânea, e como isso abala conceitos tradicionais como originalidade, exclusividade e temporalidade, emerge como um ponto central dessa discussão. A reprodutibilidade e a profusão das e-imagens questionam a noção histórica de singularidade, provocando uma reavaliação do valor da obra de arte e sua função distintiva na sociedade.

A análise da efemeridade inerente às "imagens acontecimento", que seriam

[...] resultantes do encontro de uma emissão e uma recepção estabelecem a condição de vivência de um presente momentâneo, pois sempre existem neste acontecer. Elas lidam com uma ideia de presença transitória, diferentemente de uma pintura, gravura ou escultura, que continua existindo depois que o espectador se afasta, pois a e-imagem desaparece quando o usuário desliga seu aparelho receptor. Elas são voláteis, não existindo como conteúdo fixo, mas somente em um tempo presente. Veiculadas pela internet, elas constituem signos erráticos, que rompem totalmente com a noção de permanência, estabelecendo novas percepções. (BULHÕES, 2022, p. 19)

Na era digital, em contraposição à durabilidade das formas artísticas convencionais, essas imagens oferecem uma perspectiva instigante sobre como as percepções de tempo e presença estão sendo reformuladas na esfera online. Com o avanço da tecnologia de comunicação online, a produção artística que inicialmente era considerada alternativa e marginal está encontrando cada vez mais formas de

subverter as normas estabelecidas na arte convencional. Essa esfera artística, centrada em atividades informais e na articulação social, está dando origem a processos de intervenção, coletivismo e exploração da economia política no cenário artístico. Ao operar fora das esferas comerciais, escapando das galerias de prestígio e das grandes instituições, alguns artistas estão conquistando reconhecimento e, por meio de suas ações, estão ampliando as fronteiras do que tradicionalmente entendemos como arte, redefinindo seus conceitos e limites. Esses artistas se assemelham, em termos conceituais, à energia escura discutida pelos cientistas no campo cósmico, uma vez que sua atuação fora das normas estabelecidas representa um potencial criativo que estimula a emergência de novos processos simbólicos.

3.1.1.1. A arte na internet modificando padrões artísticos

Ao estudar a web/net arte não se pode cair no erro de rotular artistas, é mais pertinente delinear uma prática específica de experimentação que enriquece a arte contemporânea. Artistas como Fernando Velázquez, iniciando em web/net arte nos anos 1990, continuam a explorar a internet de forma sutil, ampliando suas perspectivas.

A história da web/net arte, documentada online, mostra que ela começou como exploração das ferramentas, atendendo às vanguardas dos anos 1960 e 1970. A prática precursora, usando fax²² e telefone, antecipou a web/net arte. No entanto, artistas buscavam interconexões e experimentações tecnológicas, sem imaginar o alcance futuro (BULHÕES, 2022, p. 55). Essas primeiras experimentações estavam ligadas a linguagens, interlocução e hackerativismo²³, buscando alternativas à arte

²² Um fax é um sistema de comunicação que permite a transmissão de documentos impressos de um local para outro por meio de linhas telefônicas ou conexões de Internet. Ele envolve a digitalização do documento original, a transmissão da imagem digitalizada e a impressão no receptor. Embora tenha sido amplamente utilizado no passado, o uso do fax tradicional diminuiu com o avanço da tecnologia digital, mas ainda é usado em algumas situações, especialmente em setores que requerem autenticação de documentos. O fax moderno permite o envio digital de documentos por meio de serviços online e e-mail.

²³ O hackerativismo é uma forma de ativismo que utiliza habilidades de *hacking* e tecnologia da informação para promover causas políticas e sociais. Isso pode envolver a divulgação de informações, a exposição de práticas antiéticas e a defesa da privacidade e da liberdade na internet. Embora controverso, o hackerativismo busca mudanças sociais e políticas por meio de ações digitais e é frequentemente associado à ética hacker.

tradicional. Isso moldou a cultura artística, levando a cursos e exposições, mas a ascensão das redes sociais na bolha digital interrompeu aquilo que se estava fazendo na web/net arte.

Três aspectos são cruciais na web/net arte: imagens geradas no computador, imagens da realidade transmitidas digitalmente e a escrita e ícones de navegação. A arquitetura de navegação é essencial na compreensão da obra. A web/net arte não apenas identifica artistas, mas delinea uma prática que desafia normas e enriquece a arte contemporânea. O uso inovador da tecnologia redefiniu regimes visuais e interações, transformando a experiência artística na era digital (BULHÕES, 2022, p. 56).

Na web/net arte, o hipertexto desempenha um papel crucial, conectando informações variadas através de hiperlinks. Esses links, geralmente destacados em azul e sublinhados, possibilitam transições imediatas entre páginas, criando uma narrativa mais alinhada com a estrutura do pensamento. O hipertexto estimula múltiplas associações e colaboração na produção, permitindo janelas de leitura que se abrem para outras informações. Isso gera uma sobreposição contínua de imagens, ideias e dados, refletindo a natureza fluida da web/net arte (BULHÕES, 2022, p. 57).

A estética da web/net arte não se concentra apenas nesses elementos isolados, mas os integra em uma proposta criativa coesa. O uso de diversas fontes visuais resulta em um regime híbrido, que transcende os limites convencionais e revoluciona a representação visual. Imagens captadas, construídas, grafismos de palavras e ícones, e hiperlinks se unem para formar um universo visual complexo.

O melhor exemplo dessa estética em “Os dias antes de queda” pode ser visto na obra de biarritzzz, uma nativa digital²⁴ que cria, desde muito nova suas obras, amontoando referências e sentidos em cima de uma única peça. Em sua álbum audiovisual, podemos ver que a sonoridade eletrônica de suas músicas remetem ao estilo *noise*, em que a música é feita a partir de barulhos que não necessariamente

²⁴ O nativo digital é o termo foi criado pelo norte-americano Marc Prensky, que representa uma pessoa que nasceu e cresceu com as tecnologias digitais presentes em sua vivência, como videogames, Internet, telefone celular, MP3, iPod, etc. Caracterizam-se principalmente por não necessitar do uso de papel nas tarefas com o computador. No sentido mais amplo, refere-se a pessoas nascidas a partir da década de 1990, no Brasil, e mais tarde, na Era da Informação que teve início nesta década. Geralmente, o termo foca sobre aqueles que cresceram com a tecnologia do século XXI (PALFREY; GASSER, 2011).

vem de instrumentos musicais ou tenha notas que possam ser facilmente identificadas, e também ao subgênero da *noise music*²⁵, o *glitch*²⁶, que incorpora os erros dos eletrônicos como parte ou estrutura das músicas, também podemos trazer o *lo-fi*²⁷ como uma característica das suas músicas, dando ao álbum uma sonoridade experimental, junto disso, temos os gifs que acompanham cada uma das músicas, as imagens em *looping* infinito, criando mais uma camada de significado, junto da própria letra da música. Nem sempre todas as partes da letra podem ser compreendidas, ou a imagem em gif encaixa no que a artista está cantando ou com o (não) ritmo da música, mas até esses desencontros têm seus próprios significados, que mudam a percepção de quem está ouvindo/assistindo o álbum.

A característica distintiva da web/net arte é a estética do rizoma²⁸, que carece de um centro ou periferia definidos e expande indefinidamente sem uma direção clara. O controle nessa forma de arte é exercido por meio de programas e ferramentas disponíveis. A rápida evolução tecnológica exige que artistas se mantenham atualizados, muitas vezes trabalhando em equipes ou grupos de pesquisa. Além disso, as ferramentas podem se tornar obsoletas rapidamente, o que pode dificultar o acesso a trabalhos antigos. Já essa questão pode ser vista em todos os trabalhos da exposição do Pivô Satélite, em que os artistas foram

²⁵ Estilo musical que utiliza majoritariamente sons considerados, em circunstâncias comuns, desconfortáveis ou irritantes. Algumas pessoas acham que é contraditório considerar o estilo (traduzido literalmente para barulho) como música, já que barulho é geralmente definido como som que não é agradável, estruturado, nem proposital, que é o contrário de música. Por outro lado, barulho pode se referir a qualquer som extremamente alto ou discordante, que frequentemente é a base do estilo.

²⁶ Gênero de música eletrônica que surgiu no final dos anos 90. É descrito como um gênero que adere a uma "estética de fracasso", baseado no uso deliberado de mídias de áudio de falhas eletrônicas (*glitches*, em inglês) e outros artefatos sonoros, o que produz o efeito de "cliques e cortes" (*clicks and cuts*).

²⁷ Abreviação de *low-fidelity*; baixa fidelidade, é uma música ou qualidade de produção em que elementos normalmente considerados como imperfeições de uma gravação ou performance são audíveis, às vezes como uma escolha estética deliberada.

²⁸ O termo "rizoma", popularizado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, descreve uma perspectiva de pensamento que se assemelha à estrutura botânica onde os brotos das plantas podem se ramificar em qualquer ponto, formando uma rede sem um centro fixo. Eles aplicaram esse conceito para entender relações entre pessoas, ideias e espaços de forma não linear e fluida. Segundo os autores, o rizoma se opõe a abordagens hierárquicas, enfatizando a natureza expansiva, conectável e mutável desse modelo. O rizoma é comparado a um mapa em constante construção, permitindo variações, capturas e picadas, e promovendo a exploração de múltiplas direções e conexões (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

auxiliados por técnicos para a criação de suas obras. Carapiá na construção 3D de suas esculturas, Biarritz na produção das músicas, Araújo com a programação do game ensaio e Raylander com o design das peças de promoção do seminário.

A justaposição, sobreposição e hibridismo são fundamentais nessa estética visual acumulativa. Cada tela contribui para a construção de significados, com cada tela aberta influenciando a anterior. A interatividade também é um elemento-chave na web/net arte, permitindo que o usuário participe ativamente e contribua na criação, transformando a relação tradicional entre artista e espectador. A web/net arte desafia a arte contemporânea por meio de sua interatividade, funcionamento em tempo real, imaterialidade e transitoriedade. Ela é dinâmica e complexa, incentivando a comunicação e desafiando as noções tradicionais de finalização. A estética da web/net arte penetra profundamente na sociedade, tornando-se uma expressão característica da internet no campo artístico (BULHÕES, 2022, p. 59).

Em síntese, a web/net arte emerge como uma prática rica em experimentação e redefinição na arte contemporânea, resistindo à categorização simplista de artistas. Sua história, que remonta às explorações pioneiras das décadas passadas, se desenvolveu em um universo de imagens geradas por computador, conectadas por hiperlinks e enriquecidas por elementos interativos. A estética do rizoma, ausente de centro e periferia, reflete a natureza fluida dessa forma artística, desafiando as fronteiras tradicionais e engajando o público de maneiras inovadoras. A interatividade desempenha um papel central, permitindo uma co-criação entre artista e espectador, enquanto as redes sociais e tecnologias dinâmicas moldam essa jornada de expressão artística na era digital. O percurso da web/net arte é mais do que um mero registro histórico; é uma exploração em constante evolução que enriquece a paisagem da arte contemporânea, com suas conexões globais e narrativas emaranhadas.

3.1.2.O uso da internet pelas instituições durante a pandemia

Desde março de 2020, o mundo mudou drasticamente seu rumo. A pandemia e a crise econômica gerada por ela mudaram radicalmente os planos de todos nós. A cultura foi um dos setores mais atingidos, uma vez que eventos presenciais são o principal ponto de encontro do público com a arte em geral.

Antes mesmo da intensificação do processo de clausura causado pelo vírus no início do ano de 2020, no grupo de pesquisa Territorialidades na arte contemporânea: Experiências artísticas na internet no Brasil, pesquisávamos a inserção das instituições de arte brasileiras na internet e para isso fizemos uma consulta aos sites de várias dessas instituições, públicas e privadas. Através dessa pesquisa, que tem seus resultados disponíveis no site ConectArt BR, foi evidente que a grande maioria das instituições utilizavam as redes sociais como principal plataforma de contato com o público através da internet.

Nessas redes sociais virtuais, a partir da identidade de interesses, o indivíduo compartilha experiências e informações, por isso instituições e artistas buscam ampliar a abrangência de seu trabalho fazendo uso delas para difusão de suas práticas e produtos. Assim, objetivam acessar o espectador dentro de seu espaço privado, pela tela de seu computador, estendendo relações para além de seu território físico-geográfico. (BULHÕES, 2012, p. 50)

Parecia que, através das redes sociais, um mundo novo se descortinava para artistas e instituições, uma vez que o acesso passou a ocorrer de maneira instantânea e sem fronteiras geográficas ou temporais. Entendeu-se que o mais vantajoso seria apostar na relação através das redes, criando laços com públicos até então inatingíveis. Com custos relativamente baixos, pequenos museus poderiam alcançar pessoas por todo o mundo. Profissionais especializados em criar conteúdo para essas redes foram contratados, perfis foram criados e diversas ações digitais começaram a pipocar em todos os lugares.

No entanto, o ciberespaço é um campo de diferentes interesses e conflitos, no qual, ao instalar-se, mesmo criando seus lugares particulares e com suas próprias relações de pertencimento, a arte interage continuamente. Desse modo, as propostas artísticas em redes sociais, muitas vezes, exploram esses conflitos e contradições. (BULHÕES, 2012, p. 50)

Ou seja, as redes têm suas próprias lógicas e limitações e é preciso levá-las em conta ao ingressar na empreitada de estreitamento de laços com o público através dessas redes sociais. Muito foi feito e muito foi alcançado com essa estratégia, os mais diversos públicos foram cativados pelos conteúdos criados e se engajaram em criar seus próprios conteúdos buscando falar sobre arte e buscando essas novas plataformas de encontro. Um bom exemplo disso é que começaram a despontar influenciadores voltados especificamente para o mundo da arte.

As coisas pareciam estar indo bem para as instituições brasileiras que apostaram nesse método. Mas, com a chegada da pandemia, a direção do caminho

que as instituições estavam trilhando para o mundo digital mudou. Sem uma data prevista para reabertura, voltaram-se para aquilo que já conheciam para poder manter de alguma forma seu contato com o público: as redes sociais.

Iniciou-se uma enxurrada de lives (encontros virtuais transmitidos ao vivo pelas redes) de curadores com artistas e pesquisadores, exposições online que mais pareciam catálogos digitais, residências on-line que mais pareciam a entrega do controle das redes sociais das instituições para que os artistas pudessem mostrar seus trabalhos para um número maior de pessoas, disponibilização de acervos através de programas já conhecidos. Essas iniciativas foram muito bem vistas e bem-vindas, já que introduziram a web - de maneira forçada - para aqueles que ainda não haviam aderido a essas novas formas de contato e aprimoraram as potencialidades daqueles que já tinham experiências nesse campo.

Porém, como explicado anteriormente, essas estratégias têm suas limitações e, com o tempo, o público passou a se cansar delas. Esse cansaço se deve principalmente pelas diminutas possibilidades ofertadas no contato através das redes sociais com a arte. Além disso, as telas - dos computadores, dos smartphones, dos tablets - se tornaram, para muitas pessoas, a única janela para o mundo exterior, uma janela que acaba sendo extenuante.

A máxima do filósofo canadense Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem” expõe que mudar o meio pelo qual a obra é exposta também muda a forma que ela será recebida e interpretada. Apesar do mundo ter sido pego de surpresa pela imposição da quarentena, como dito anteriormente, formas de integrar a arte e a internet como meio de circulação e veiculação não são fenômenos que nasceram a partir dela. Além das redes sociais, algumas iniciativas já tinham como mote a quebra do cânone do espaço expositivo tradicional tendo a web como base de uma nova forma pensar este lugar.

Alguns exemplos bem sucedidos que podemos citar são o IMS Convida, uma das iniciativas do Projeto #IMSquarentena. Segundo o site, o Programa é

[...] formado por projetos individuais comissionados pelo IMS, que ficarão disponíveis para o público no site e nas redes sociais da instituição como IMS Quarentena - Programa Convida. Serão contemplados cerca de 50 criadores [na primeira etapa], nas áreas de atuação do Instituto: fotografia, cinema, música, literatura, artes visuais e desenho gráfico. Foram convidados segundo critérios que levam em conta a diversidade de

identidades presentes no Brasil – de raça, gênero, regionalidade, contexto social e cultural. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2020)

Ao todo, o programa disponibiliza 171 projetos em seu site, todos digitais, em diversos formatos, desde podcasts, entrevistas, obras de arte digitais, curtas, entre outros. Chama a atenção os artistas e coletivos que foram selecionados para o projeto. Fazendo uma estimativa rápida pelos textos de apresentação e fotos dos artistas e coletivos, é possível aferir que 98 deles são artistas não-brancos - entre negros e indígenas - e 47 brancos, 69 deles são mulheres e 60 são homens, 10 são transexuais, travestis ou pessoas não binárias, 15 tem militância LGBTQIAPN+, 80 são de fora do eixo Rio-São Paulo, enquanto 85 estão inseridos dentro do centro cultural e econômico do país. Esses números demonstram um empenho significativo por parte da instituição em buscar vozes que não ecoem o padrão masculino, branco, heterossexual cosmopolita que há séculos perdura no sistema da arte brasileiro.

Outro projeto que destacamos não nasceu durante a pandemia, mas demonstra com primor as possibilidades que a web tem aberto para a arte contemporânea no Brasil. Fundado em 2017 por Livia Benedetti e Marcela Vieira, o aarea é uma plataforma curatorial pioneira no Brasil, dedicada à exibição de trabalhos de arte concebidos especialmente para a internet. Além disso, o aarea realiza um programa público diversificado, incluindo curadorias, cursos, seminários e projetos em colaboração com outras instituições de arte nacional e internacionalmente. Suas atividades também se estendem a universidades proporcionando cursos, palestras e atividades educativas.

Até o momento, 41 projetos estão disponíveis no site, alguns de artistas importantes no cenário brasileiro que trabalharam pela primeira vez com a web e o digital, o caso de *botão* (2020), de Jac Leirner. Atualmente, está no ar a 41ª edição do projeto, com a obra *Stare* (2023) de Ana María Montenegro.

Além do impacto nas práticas artísticas, é fundamental compreender como a educação artística foi afetada pela pandemia e a consequente mudança para o virtual. Não foram poucos os desafios enfrentados por educadores e alunos na adaptação ao ensino à distância, bem como as soluções criativas que emergiram nesse contexto. É louvável a possibilidade decolonial que uma arte educação mais digital nos proporciona, como a obra de Raylander nos demonstrou. A internet

proporciona um espaço para amplificar vozes anteriormente sub-representadas no mundo das artes, permitindo que artistas de diversas origens culturais e étnicas desafiem narrativas estabelecidas e compartilhem suas perspectivas.

3.1.2.1. Pivô Satélite na pandemia e depois disso

O Pivô Satélite, segundo o site do projeto, é uma plataforma digital inovadora que opera como um espaço dedicado a projetos no interior do site de uma instituição. O programa é meticulosamente elaborado por artistas e curadores em ascensão que são convidados a participar. O programa abrange uma coleção de propostas artísticas apresentadas em uma variedade de formatos, todos eles especialmente concebidos para se adequar aos meios digitais.

O surgimento do Pivô Satélite ocorreu quando a instituição teve que interromper suas atividades públicas devido à pandemia de Covid-19. Com o intuito de oferecer suporte à comunidade artística local durante este período desafiador, o Pivô convidou três jovens curadores brasileiros para planejar o primeiro ano da iniciativa. Cada curador selecionou quatro artistas para ocupar essa "sala de projetos digital" com suas próprias propostas, durante um mês cada. Para a realização do conteúdo a ser apresentado pelo Pivô Satélite, os artistas tiveram acesso à estrutura de produção oferecida pelo Pivô. Além disso, contaram com a colaboração dos curadores convidados e receberam uma bolsa de auxílio para a produção de seus projetos, podendo administrá-la da maneira que melhor lhes conviesse.

Os projetos abrangeram uma variedade de formatos e durações, sem restrições quanto à mídia ou ao tema. A única diretriz foi que os projetos não envolvessem a quebra das medidas de isolamento social em vigor. Os participantes deste programa foram escolhidos com base na relevância e qualidade de suas pesquisas artísticas, bem como na diversidade de identidades que compõem o panorama brasileiro – seja em termos de raça, gênero, origem regional, contexto social ou cultural. Ao estabelecer esse programa, o Pivô almejava reunir um grupo sólido e diversificado de novas vozes atuantes na cena artística do Brasil, em um momento crítico da história.

Com a primeira edição já plenamente apresentada, falaremos das edições que a seguiram. A segunda edição ocorreu de janeiro a junho de 2021, chamada “O Assombro dos Trópicos”, teve curadoria de Victor Gorgulho e os artistas participantes foram Anarca Filmes, Diambe da Silva, Rafael Bqueer e Davi Pontes e Wallace Ferreira. A terceira edição ocorreu de julho a novembro de 2021, com o nome de “Sexo, Mentiras e Videotape”, foi curada por Raphael Fonseca e participaram Laura Fraiz, Eduardo Montelli, Ventura Profana e New Memeseum. Sua quarta edição ocorreu de fevereiro a junho de 2022, com curadoria da plataforma aarea.co, formada pelas curadoras Livia Benedetti e Marcela Vieira, “Visita Guiada” reuniu trabalhos de Gabriel Junqueira, Pedro Victor Brandão, Júlia Rocha e Gabriel Massan. Chamada “Conmoción total en mis células (Choque total em minhas células)”, a quinta edição ocorreu de agosto a dezembro de 2022, com curadoria do coletivo Bisagra e obras de Esteban Igartua e Genietta Varsi, Gianfranco Piazini e Diego Vizacarra, Sylvia Fernández e Rodrigo Andreoli e Rita Ponce de León, Yaxkin Melchy e Shinnosuke Niirō. No ano de 2023 o projeto mudou, tornando-se anual, com uma exposição por semestre e conta com curadoria de UV Estudios e Arte Pará.

Projetos como Pivô Satélite, #IMSConvida, aarea.co, só para citar os aqui mencionados, são a prova de que a arte contemporânea tem se expandido muito além dos limites que se imaginava há 30 anos. Se, em décadas passadas, arte high tech parecia algo vindo diretamente da NASA, com artistas mais parecidos com cientistas malucos, fios por todo o espaço expositivo, equipamentos caros e poucas pessoas com expertise para manejar as obras, hoje em dia a tecnologia está em nossas mãos – literalmente. As obras são facilmente acessadas por smartphone, obras que utilizam as mais novas tecnologias, brincam com elas e as torcem para que caibam em experimentos estéticos completamente novos. A possibilidade de qualquer pessoa no Brasil e no mundo ter acesso a essas obras sem ter de se deslocar até uma instituição democratiza essas experiências. Instituições, curadores, artistas e públicos se tornam mais próximos, promovendo discussões que seriam impossíveis se não fosse por essa democratização. Há ainda muitas questões a serem discutidas e melhoradas em relação a entrada em massa do sistema da arte na era digital depois da pandemia, mas é inegável que o alcance que essas

iniciativas têm é exponencialmente maior do que nunca antes. Resta saber se, para além do alcance, outras demandas, como acessibilidade, representatividade, responsabilidade social, econômica e ambiental também serão levadas em conta quando esse universo se expande.

3.2. Perspectivas de uma arte Afro-Brasileira

Aqui, partimos da convicção de que conhecimento não está e nunca esteve apartado do corpo de quem o constrói, que a roda - de capoeira, de jongo, das religiões afro-brasileiras -, a ginga presente nos corpos partícipes dessa dança, faz parte dessa pesquisa. Como diz Rufino (2019, p. 10): “somos capoeira (mato rasteiro), as nossas sabedorias são de fresta, somos corpos que se erguem dos destroços, dos cacos despedaçados e inventam outras possibilidades no movimento inapreensível da ginga”. Nós, corpos pretos, estamos sempre em movimento, não é possível para nós esperar que ganhemos voluntariamente daqueles que sempre nos colocaram como o outro o espaço que nos é devido. Daí vem a movimentação, da infundável necessidade de desviar dos golpes e das microviolências, da busca incessante pelas pequenas rachaduras por onde nos esprememos para passar. Assim, a arte dita Afro-brasileira também vem da ginga. Não é à toa que “as maiores coleções com artefatos usados nas religiões afro-brasileiras foram formadas a partir de ações coercitivas da Polícia sobre comunidades religiosa” (CONDURU, 2019, p. 100) e essas peças, que com os anos foram transformadas em peças museais, são as primeiras a serem consideradas obras de arte.

A violência está na gênese da arte afro-brasileira, mas não é ela que a define. Ainda que tenha nascido, na visão da História da Arte canônica, da violência estatal contra as religiões de matriz africanas, nós a torcemos e estamos construindo um novo significado para o termo.

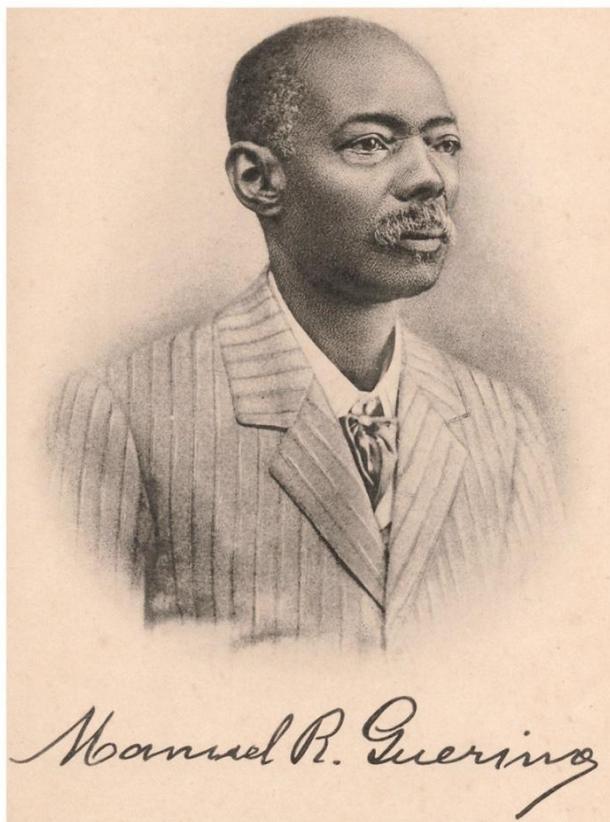
É um fato indiscutível que a arte feita no Brasil não pode e não deve ser apartada da chamada Arte Afro-brasileira, ainda que o termo seja alvo de discussões desde a primeira vez que foi usado. Ainda que

[...] durante quase três séculos, essa arte, seguindo o passo da sua matriz africana, ficou totalmente ignorada, não apenas do grande público, mas também do mundo erudito, historiador, crítico de arte, sociólogo ou antropólogo (MUNANGA, 2019, p,13/14)

Quando Nina Rodrigues (1862-1906), em seu livro *O animismo fetichista dos negros baianos* (2006), lançado em 1897, passa a tratar os artefatos utilizados nos rituais de candomblé apreendidos pela polícia como obras de arte, abre-se uma porta que nunca mais se fechou ao se falar do reconhecimento do status artístico daquilo que era feito por aqueles que são descendentes da diáspora negra brasileira. Ainda assim, como brincantes que somos, achamos frestas e levantamos nossas vozes, mesmo quando tudo nos levava a calar. Manuel Querino (1851-1923) (FIGURA 18), baiano, artista e primeiro historiador da arte preto do nosso país – e contemporâneo de Rodrigues – escreveu dois livros, *Artistas Baianos* (2018a), lançado em 1911 e *As artes na Bahia* (2018b), lançado em 1913,

[...] que retratavam, criticamente, a situação das artes e dos artistas, dos trabalhadores manuais [...]. E, na segunda, entre 1916-1923, dedicou-se a estudar e narrar costumes populares e o protagonismo africano e de descendentes na construção da identidade brasileira (LEAL, 2018, p.16 *apud* CHIARELLI, 2023).

Figura 18 – Retrato de Manuel Querino, artista e historiador da arte.



Fonte: Site Arte!Brasileiros²⁹

Segundo Hélio Menezes (2018a), “arte afro-brasileira é uma categoria de significado elástico, carecendo de definição unificadora entre pesquisadores, artistas e curadores”, ou seja, tentar criar uma definição do que seria uma “arte negra” no Brasil é um terreno instável. Mesmo o termo a ser usado para designar essas obras não tem unanimidade entre os pares, uma vez que cada termo que podem ser elencados - arte negra, afrodescendente, preta, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana, entre outros - tem suas próprias cargas históricas e interpretações. Roberto Conduru (2007, p. 11) nos apresenta uma possibilidade de definição, ainda que bastante aberta:

[Arte afro-brasileira é] um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente.

Já foram utilizados diversos critérios para a definição de o que seria essa tal arte: com base nos fenótipos dos produtores, respaldado pela ordem daqueles retratados, pela utilização dos cânones africanos nas obras, e, também, se o conteúdo presente nas obras dialogava com temas de negritude³⁰ e africanidade.

Ao utilizarmos o termo Arte Afro-brasileira, um dilema se apresenta uma vez que o prefixo “afro” designa uma africanidade que sofre uma ruptura em países, como o Brasil, que tem histórico escravocrata, já “que os criadores dessa arte são

²⁹ Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/manuel-querino-porque-salvador-nao-e-florenca/#_ftn2. Acesso em: 25 ago. 2023.

³⁰ Movimento literário afro-franco-caribenho (a partir do início da década de 1930) baseado na concepção de que há um vínculo cultural compartilhado por africanos negros e seus descendentes onde quer que eles estejam no mundo. O termo "negritude" apareceu provavelmente pela primeira vez no poema de Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Os primeiros proponentes da Negritude enfatizavam, como pontos capitais no movimento: a reivindicação, por parte do negro, da cultura africana tradicional, visando a afirmação e definição da própria identidade; o combate ao eurocentrismo advindo do colonialismo europeu e da educação ocidental prevalecente; a valorização da cultura negra no mundo, em razão de suas contribuições específicas do ponto de vista cultural e emocional as quais o Ocidente, materialista e racionalista, nunca apreciou devidamente. O ano de 1933, com a publicação do jornal *L'étudiant noir*, tem sido em geral considerado o do nascimento oficial do movimento. Seus editores foram Aimé Césaire (Martinica), Léon-Gontran Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal), então estudantes em Paris. Além de criticarem a arrogância do Ocidente e de proporem soluções socialistas para o problema dos povos explorados, esses jovens escritores formulavam uma nova visão do mundo para os negros. A Negritude atraiu ampla atenção internacional após a Segunda Guerra Mundial, com o aparecimento de *Présence africaine* (1947), jornal que promovia os conceitos da Negritude, e com a publicação da *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de Langue Française* (1948), editada por Senghor. (DEPESTRE, 1980, p. 1)

descendentes de africanos escravizados que foram transplantados no Novo Mundo” (MUNUNGA, 2019, p.6), ou seja, seria essa realmente uma africanidade, dado que os laços do tráfico escravagista com o continente mãe teriam sido rompidos a pelo menos 173 anos - data em que foi decretada a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico humano no Brasil?

Agora, se utilizamos apenas as características raciais de quem produz a obra como fator determinante do que consideramos arte afro-brasileira, caímos em uma perspectiva essencialista, que considera inerente a indivíduos com um certo tom de pele características comportamentais e cognitivas (MENEZES, 2018a).

Ainda que relevante, essa discussão de nomenclatura é relativamente recente, já que, como dito antes, não era uma prioridade nas discussões sobre arte. Mesmo quando essas obras começaram a ser notadas pela academia, primeiramente por Nina Rodrigues, o olhar era carregado de uma perspectiva “racista e extremamente ocupada na missão de [...] categorizar pretos e pretas que são vistos pelo autor como naturalmente inferiores” (SIMÕES, 2020, p. 371).

É importante atentar que foi apenas a partir dos anos 1980 que trabalhos teóricos e acadêmicos sobre o tema passaram a ser mais frequentes dentro dos estudos sobre arte. Até então, quem se ocupava dele eram os cientistas sociais, os etnólogos, os africanistas (MENEZES, 2018a). Esses estudos que voltavam as costas para a perspectiva artística das peças e de seus produtores, acabam por deixar como legado uma forte conexão no senso comum de artistas negros e suas obras com o popular e o religioso de matriz africana - algo que se torna contestável quando prontamente são apontados apenas esses terrenos a esses agentes.

A exposição "A mão afro-brasileira" de 1988 desempenhou um papel significativo no campo da pesquisa em artes visuais, especialmente no contexto brasileiro, tornando-se incontornável quando se aborda arte afro-brasileira. Curada por Emanuel Araujo e Carlos Eugênio Marcondes Moura, a exposição foi marcante por apresentar uma extensa coleção de obras de artistas negros, trazendo um novo fôlego ao debate sobre a arte afro-brasileira no país. Essa exposição inaugurou uma série de mostras posteriores que se relacionaram de alguma forma com o tema, contribuindo para a legitimação e visibilidade da influência criativa e poderosa dos artistas negros na cena artística brasileira (MENEZES, 2018a).

Emanoel Araujo, como curador e artista, desempenhou um papel crucial na retomada da questão da arte afro-brasileira após um período de relativa negligência. Suas exposições ajudaram a redefinir o conceito e a importância da arte afro-brasileira, culminando na criação do Museu Afro Brasil em 2004. Essa jornada de pesquisa e curadoria se estendeu por quase vinte anos, resultando na formação de uma extensa coleção que se tornou parte do acervo do museu.

A exposição "A mão afro-brasileira" focava em dar visibilidade à autoria negra, mapeando e registrando artistas afro-brasileiros desde o século XVIII até o século XX, abrangendo diversas áreas artísticas como arquitetura, música, literatura, teatro, dança e artes plásticas. A exposição não apenas exibia as obras de arte, mas também os próprios artistas, destacando a contribuição de pessoas negras e mestiças na formação da cultura nacional, independentemente de suas obras fazerem referência à África ou não.

Outro autor que é obrigatório citar ao falar sobre arte e negritude é Abdias do Nascimento. Uma figura multifacetada na década de 1950, desempenhou um papel fundamental no avanço da arte afro-brasileira. Como artista, poeta, ator, dramaturgo, professor, escritor e político, Nascimento teve um papel importante na história dos movimentos negros no Brasil. Ele foi o primeiro intelectual a articular publicamente a importância da arte afro-brasileira como uma ferramenta política e artística para o ativismo antirracista. Ele acreditava que "a arte negra é precisamente a prática da libertação negra - reflexão e ação, ação e reflexão - em todos os níveis e momentos da existência humana" (NASCIMENTO, 2016).

De acordo com essa perspectiva, Nascimento fundou o Museu de Arte Negra (MAN) em 1950. Foi a primeira iniciativa museológica do país dedicada a promover a arte negra e as contribuições culturais de outros grupos influenciados por ela. O museu tinha como objetivo não apenas exibir obras de arte, mas também facilitar uma integração étnica e estética, reconhecendo a influência e a importância das culturas negras e suas expressões artísticas.

O Museu de Arte Negra (MAN) é um projeto do Teatro Experimental do Negro que se desenvolveu sob a liderança de Abdias Nascimento. Concebido a partir de 1950 para valorizar a arte, a cultura e a pessoa negra, combatendo o racismo, o MAN teve ampla adesão entre artistas e intelectuais brasileiros. Em 1968, aos 80 anos da abolição da escravidão, o MAN abriu sua exposição inaugural no Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro. No mesmo ano, o AI-5 mandou Abdias Nascimento, curador do

projeto, para um exílio de 13 anos. Suspensas as atividades do MAN no Brasil, Abdias Nascimento seguiu cuidando do projeto no exterior. Em 1981, com Elisa Larkin Nascimento, ele criou IPEAFRO, que guarda o acervo, atua no combate ao racismo e realiza atividades educativas e culturais. Em 2021, o IPEAFRO inaugura a primeira sede do MAN – no ambiente virtual. Museu da Arte Negra (2021)

Logo, ao adentrar o terreno das artes afro-brasileiras, é preciso buscar uma perspectiva que quebre com o *status quo*, para que não se incorra no erro daqueles que iniciaram seus estudos, como alerta Achille Mbembe (2018, p. 87 *apud* SIMÕES, 2020, p. 374):

A crítica anticolonial de carácter estético, vanguardista, anarquista, recupera grande parte desses mitos e estereótipos coloniais que ela se esforça para subverter [...]. Procura abarcar todos os sintomas de degenerescência - na realidade, gotas de fogo, convencidas de que é precisamente aí que reside a força ardente do negro, seu furioso amor pelas formas, pelos ritmos, pelas cores.

É urgente a escrita da história da arte tensionando essas problemáticas que nos acompanham há séculos, as marcas do colonialismo perverso estão presentes na representatividade e na representação de negros e negras na história da arte no Brasil (SIMÕES, 2020, p.375). Para que consigamos ultrapassar essas barreiras seculares é preciso repensar referências e manter a vigilância para não cair nas velhas narrativas racistas.

Para Simões (2019, p.39), a História da Arte

[...] pode se afrouxar para deixar aberto o veio por onde circulam todos aqueles e todas aquelas que não se inscreviam como possibilidade, os quais nem política nem esteticamente se apresentavam no horizonte. Afirmar de onde vejo é demarcar um lugar específico de fala. Porque toda a fala, todo o conhecimento, nasce de lugares marcados. Não é diferente com a história da arte.

Uma enorme bandeira que foi colocada na fachada do MASP durante a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) (FIGURA 19). “Onde estão os negros?”, ela pergunta. Ainda que sejam poucos – segundo os livros de história - “sempre estivemos aqui, apesar de tudo”, é a resposta que pode ser escutada, a partir das vozes de Querino, Araújo, Lima, Carapiá, BIAHITS, Araújo, Raylander, Isaias e muitas outras e outros que não deixaram que abafassem suas vozes e servirão de coro para as que ainda estão por vir.

Figura 19 – Fachada do MASP com a bandeira parte da performance do coletivo Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: Felipe Néri/G1³¹.

Trazemos as palavras de Audre Lorde, do poema “A Litany for Survival” (LORDE, 1997, tradução nossa):

*Para aqueles de nós que vivem na margem
em pé sobre os constantes limites de decisão
crucial e solitária
para aqueles de nós de não podem se dar ao luxo
de extraordinários sonhos de escolhas
que amam em portais de liberdade
nas horas entre as auroras
olhando para dentro e para fora
simultaneamente antes de depois
procurando por um presente que possa gerar
futuros
como pão na boca de nossas crianças
para que seus sonhos não reflitam
a morte dos nossos;*

31

Disponível em: [https://s2.glbimg.com/M-LSGifQgejYTB0c3yJr1x6720k=/0x0:1280x806/984x0/smart/filters:strip_icc\(\)/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2018/B/J/skX1OgTQAeWQIMWHvqAQ/bandeira-masp.jpeg](https://s2.glbimg.com/M-LSGifQgejYTB0c3yJr1x6720k=/0x0:1280x806/984x0/smart/filters:strip_icc()/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2018/B/J/skX1OgTQAeWQIMWHvqAQ/bandeira-masp.jpeg) Acessado em 07 de setembro de 2022.

*Para aqueles de nós
que foram marcados pelo medo
como uma fina linha no centro de nossas testas
aprendendo a ter medo com o leite de nossas mães
pois por essa arma
essa ilusão de alguma segurança vindoura
a displicente esperança de nos silenciar
Para todos nós
este instante e este triunfo
Nunca foi esperado que sobrevivêssemos.*

*E quando o sol nasce e nós temos medo
que ele não dure
quando o sol se põe nós temos medo
que ele não nasça pela manhã
quando nossos estômagos estão cheios nós temos medo
da indigestão
quando nossos estômagos estão vazios nós temos medo
que nunca comeremos novamente
quando nós somos amados nós temos medo
que o amor desapareça
quando nós estamos sozinhos nós temos medo
que o amor nunca retorne
e quando nós falamos nós temos medo
que nossas palavras não serão ouvidas
ou bem-vindas
mas quando nós silenciamos
nós continuamos com medo*

*Então é melhor falar
lembrando*

*Nunca foi esperado que sobrevivêssemos*³².

Pensando nas dificuldades elencadas, no histórico de violências e apagamentos presentes na construção do conhecimento até agora elencado e nas palavras de Lorde, nunca esperaram que sobrevivêssemos, quem dirá, então, fazer arte? Fazer arte e sermos reconhecidos por isso? Que nossas obras fossem criticadas, que *nós* criticássemos as obras, não apenas as nossas, mas as *deles* também? Que curássemos exposições nas instituições criadas por e para eles? Que entrássemos com as cabeças erguidas e conscientes de que nossas obras, discursos e conhecimentos tem todo o direito de estar nesses espaços?

É profundamente disruptiva a ideia de que nós estamos nesses espaços para ficar, ainda que o caminho para que esse pertencimento seja reconhecido de forma completa seja longo. Ainda se espera que nos comportemos como eles, mas em nossos corpos está essa marca que nos muda. Levamos conosco, como demonstra Lorde, a marca da vida à margem, a marca do medo da incerteza do amanhecer ao anoitecer, a marca da fome, a marca do desamor, a marca do silenciamento. Mas também levamos a ginga, a malandragem, a gambiarra, como Conceição Evaristo (2014) escreve, “a gente combinamos de não morrer”. Levamos conosco toda a nossa ancestralidade e nos tornamos ancestrais daqueles que virão em seguida, chamamos Bará para abrir os caminhos e iniciar os trabalhos da roda.

³² **A Litany for Survival** For those of us who live at the shoreline / standing upon the constant edges of decision / crucial and alone / for those of us who cannot indulge / the passing dreams of choice / who love in doorways coming and going / in the hours between dawns / looking inward and outward / at once before and after / seeking a now that can breed / futures / like bread in our children’s mouths / so their dreams will not reflect / the death of ours; // For those of us / who were imprinted with fear / like a faint line in the center of our foreheads / learning to be afraid with our mother’s milk / for by this weapon / this illusion of some safety to be found / the heavy-footed hoped to silence us / For all of us / this instant and this triumph / We were never meant to survive. // And when the sun rises we are afraid / it might not remain / when the sun sets we are afraid / it might not rise in the morning / when our stomachs are full we are afraid / of indigestion / when our stomachs are empty we are afraid / we may never eat again / when we are loved we are afraid / love will vanish / when we are alone we are afraid / love will never return / and when we speak we are afraid / our words will not be heard / nor welcomed / but when we are silent / we are still afraid // So it is better to speak / remembering / we were never meant to survive.

3.2.1. Uma cosmotécnica ancestral

Leda Maria Martins nos apresenta um conceito de oralitura, que destaca a interseção complexa e profunda entre oralidade e literatura, dando origem a um campo rico de expressão cultural e conhecimento transmitido de geração em geração. Ela abraça a tradição oral como uma forma de narrativa e comunicação que se distancia das formas escritas convencionais, mas não é menos complexa ou significativa. A oralitura é a encarnação viva da sabedoria coletiva, onde histórias, mitos, valores e conhecimentos são transmitidos oralmente dentro de uma comunidade (MARTINS, 2003).

É plausível ver a oralitura nas falas dos artistas sobre suas escolhas em relação a uma arte que vem das suas famílias, suas comunidades, seus contextos. Ainda que nenhum deles, não por acaso, tenha herdado um legado artístico canônico, herdaram uma visão de mundo, não através de livros e estudos, mas através da oralidade e da performatividade dos seus mais velhos. Segundo Martins,

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, a que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletera de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma *gnosis* e uma episteme diversas (MARTINS, 2003, p. 66-67)

Então é possível concluir que, ainda que uma grande parte da nossa história tenha se perdido, ou mesmo nunca tenha sido escrita, não significa que foi esquecida. Através de nossos ritos, de nossa contação de histórias, de nossas crenças foram passadas de geração em geração através dos nossos corpos, das vozes, gestos e toques.

Essas potencialidades que não tinham espaço dentro do que se considerava “alta arte”, tem conquistado mais e mais espaço no sistema da arte. Com Querino na dianteira, temos aberto caminhos em todas as frentes do sistema. Se antes poderíamos ser considerados como uma energia incompreendida que, sem que *e/les* entendessem como, expandíamos o que era considerado arte, hoje temos muitas

vozes que fazem coro ao falarmos sobre nossas poéticas e criações de maneira cada vez mais irrestrita.

Assim, exposições como “Os dias antes da queda” possibilitam que artistas explorem formas de trazerem nossas tecnologias ancestrais, junto das tecnologias digitais, ao conhecimento de mais públicos, expandindo o sistema, dessa vez, não de forma desconhecida, ou despercebida. Mas muito bem fundamentada e ancorada em um legado intrépido. Nossa oralitura alcança espaços que antes eram impossíveis, toma formas que jamais nossos antepassados, em seus mais belos sonhos, imaginaram que seriam viáveis.

Se Querino, como nos diz Chiarelli (2023), teve de dobrar a realidade europeia para conseguir estudar a arte feita na Bahia no início do século passado, hoje temos Martins, Menezes, Simões, Bispo, Lima, Kilomba, dentre tantos outros que nos possibilitam falar de nós nos nossos termos.

Se, em 1890, o Ministro da Fazenda do Brasil, Ruy Barbosa, manda queimar todos os registros relacionados ao regime escravista que vigorava desde 1550 no país com, a princípio, o intuito de impedir que escravizadores pedissem restituição ao governo por perderem sua principal força de trabalho, não sai de vista que também se perdeu a história de brasileiros e brasileiras que hoje buscam através de testes de DNA saber de onde vieram seus ancestrais. Não pode passar despercebido que um povo de quem se arrancou a história é um povo que não tem direito a futuro.

Essa é a razão para que consideremos ancestrais todos aqueles que possibilitaram nossa chegada até onde estamos hoje. Ancestralidade é maior do que linhagem sanguínea, biarritzzz, ao falar sobre a questão diz

[...] eu acredito muito que o meu fazer artístico, o meu fazer poético, ele é totalmente embebido dessas tradições. Porque a gente relaciona muito a palavra tradição a um lugar oposto ao... contemporâneo ou a um lugar oposto ao atual, né? [...] O tradicional também é contemporâneo. O tradicional também é tecnológico. [...] Então eu me vejo muito nessas tradições, apesar das pessoas relacionarem o digital apenas ao futuro. Na verdade, o que eu tenho tentado falar há três anos é que eu estou usando o digital para falar de vários outros tempos que não o tempo futuro. Então quando eu falo de outros tempos, eu estou me referenciando à minha ancestralidade mesmo. Entendendo o lugar da minha própria família biológica, mas entendendo também uma ancestralidade que tem a ver com espiritualidade. Eu sou uma pessoa de terreiro, eu sou uma pessoa que religiosamente, falando, sou parte de uma casa de tradição, de jurema sagrada, aqui em Pernambuco, que é uma religião que envolve tradições e espiritualidades tanto indígenas quanto negras.

Juntando a ideia de uma cosmotécnica aplicada às poéticas apresentadas, em conjunto com a ancestralidade que irremediavelmente aparece nas falas e nas práticas dos artistas apresentados, é razoável concluir que o que foi apresentado em “Os dias antes da queda” explora uma *cosmovisão ancestral negra*. Partindo da oralitura de cada contexto, conseguiu-se encontrar formas de juntar essa cosmotécnica que foi passada de geração em geração a partir dos corpos de cada ancestral que sobreviveu aos martírios da vida em diáspora, corpos que se juntavam aquilombados em terreiros, rodas de samba, de capoeira, de congados para celebrar as crenças, as vitórias e as vidas daqueles que vieram antes e virão depois.

Diz Rufino (2019, p.25)

[...] o presente nada mais é do que uma fração, um recorte arbitrário da realidade expandida ou do alargamento do agora. Ancestralidade, nesse sentido, emerge como um contínuo, uma pujança vital e um efeito de encantamento contrário a escassez incutida pelo esquecimento.

Como Araújo, admito que falar das dores que acompanham o caminho de qualquer pessoa preta nascida no Brasil é muito mais fácil do que conjecturar um futuro sem elas. Por isso, evoco a ancestralidade, em que o tempo é outro e o futuro se mistura com o passado e o que se mantém é a bonança, não a dor.

3.2.2. Cosmotécnicas ancestrais sistemáticas

A dita arte afro-brasileira, por muito tempo, esteve fora dos radares da maioria dos agentes do sistema da arte no Brasil. Ainda que houvessem aqueles que, contrariando a regra, conseguissem se sobressair e conquistar relevância em suas carreiras, ainda são pouquíssimos, levando em consideração a porcentagem populacional brasileira que conta com 56% de autodeclarados pretos e pardos, segundo o Censo realizado em 2022 (JORNAL NACIONAL, 2022). O que levanta a pergunta, como esses agentes se comportam dentro desse sistema que se mostra tão hostil?

Os artistas aqui mencionados, para quem foi perguntado como se relacionam com o sistema a partir de sua raça, com certeza não representam a totalidade de experiências possíveis de pessoas pretas que desejam adentrar o sistema da arte no Brasil. Entretanto, suas vivências dão uma possibilidade de compreensão de como funciona esse processo e como se dão essas interações.

Segundo Bourdieu, para se sobressair no campo das artes é preciso ser detentor do *habitus*, esse conjunto de conhecimentos e habilidades adquiridos ao longo do tempo que pode ser aplicado de forma adaptativa, mesmo sem uma intenção prévia de fazê-lo e, que, quanto mais jovem o *jogador* aprende as regras, melhor ele performa no jogo. Como, então, esses artistas, nenhum deles de famílias que dispunham do poder econômico ou simbólico para ensinar a navegação dessas águas se inserem nessas águas e com considerável sucesso – visto sua participação em uma exposição em uma instituição de prestígio no centro artístico do país?

Parece ser importante compreender o quão inseridos no sistema estão esses artistas. É um desafio fazer essa medida, uma vez que não há valores tangíveis que medem essa inserção. Um exemplo disso é que mesmo artistas sem reconhecimento de seus pares e de críticos conseguem vender obras por preços exorbitantes, enquanto artistas animadíssimos, com exposições e residências em instituições de grande importância não conseguem o retorno financeiro que se esperaria. Esse exemplo toca em questões importantes, uma vez que engloba tanto uma parcela econômica, quanto uma parcela institucional do sistema, que são relevantes, mas isolados não têm grande significado.

Uma possibilidade de medida da incorporação desses artistas no sistema é saber se são representados por alguma galeria e, em caso positivo, qual a relevância dela para o sistema. Rebeca Carapiá é representada pela Galeria Leme, galeria paulista, fundada em 2004, que tem sido um espaço de promoção da arte contemporânea, representando artistas de diversas gerações e perspectivas, destacando-se por valorizar uma ampla variedade de linguagens e técnicas artísticas. biarritzzz participa desde de 2022 do VENTRE N1³³ - Programa de Desenvolvimento e Potencialização de Artistas, da galeria Hoa, a primeira galeria de propriedade negra do Brasil, situada em São Paulo, dedicada à arte contemporânea

³³ Projeto de afiliação de arte contemporânea é uma iniciativa bienal da HOA que tem como objetivo fornecer estruturas de desenvolvimento artístico institucional e comercial para artistas em situações de vulnerabilidade social, levando em consideração sua raça, classe e gênero, tanto no Brasil quanto na América Latina. O propósito central é ampliar as oportunidades de carreira, promover a inclusão e garantir a presença contínua desses artistas nos espaços de mediação do mercado de arte e instituições culturais. Além disso, o projeto busca ativamente estimular processos de conhecimento, criação e pesquisa artística com uma abordagem decolonial. (GALERIA HOA, 2021)

com uma perspectiva decolonial. Ela representa mais de 40 artistas de todo o país e promove uma diversidade de mídias para estabelecer conexões com uma nova geração de criativos. Já Araújo é fundador da Plataforma ÀRÀKÁ, espaço transdisciplinar de pesquisa, criação, formação de redes entre artistas negros nacionais e internacionais.

Raylander, ao ser perguntada sobre reconhecimento pelo sistema enquanto artista diz:

[...] eu não posso usar o parâmetro do sistema da arte porque eu não estou inserida nele financeiramente. Não tem uma representação comercial, não, não comercializo o meu trabalho. Não da forma que eu acho que devia ser comercializado e tenho profissões paralelas para sustentar esse meu fazer. Então, não tomando o sistema da arte como métrica, porque aí tem isso, né?

É significativo sublinhar que Anjos, além de ser a única que não tem sua carreira gerenciada por uma instituição, também é a única artista transexual participante da exposição, algo que não parece ser uma coincidência, visto que a transexualidade ainda enfrenta diversas barreiras na sociedade, que no caso de Anjos, se somam às barreiras imposta por outros marcadores sociais minoritários.

Três dos quatro artistas possuem formação em arte, enquanto biarrittzz possui um diploma em Ciências Sociais. Todos eles têm em seus currículos pelo menos uma exposição individual, além de várias participações em exposições coletivas. Além disso, eles adquiriram experiência de trabalho, formação ou pesquisa no exterior. Com base nisso, é possível concluir que, mesmo sem um conhecimento detalhado dos regulamentos do sistema de arte, todos conseguiram estabelecer as bases essenciais para serem reconhecidos como participantes desse sistema.

Ao serem perguntados se haveria alguma estratégia que utilizavam que reconheciam em suas ações dentro do sistema que faziam em razão de serem pessoas pretas, todos responderam afirmativamente. Araújo fala sobre a complexidade da representação de artistas negros no mercado de arte contemporânea. Ele destaca que, embora haja um crescente interesse na produção artística de pessoas negras, isso muitas vezes é tratado de maneira homogeneizada e estereotipada. Ele menciona a pressão para conformar-se a expectativas específicas em relação à identidade racial, religião e perspectivas políticas, o que pode limitar a autenticidade de sua expressão artística. Araújo também discute a

necessidade de equilibrar as demandas do mercado com sua visão poética e a importância de encontrar maneiras de tornar sua arte acessível a uma variedade de públicos.

biarritz destaca a persistente influência do racismo no Brasil, mesmo quando não se está pensando especificamente em termos raciais. Ela menciona como essa realidade é exaustiva, pois as pessoas racializadas frequentemente são colocadas em certos papéis e enfrentam desigualdades econômicas significativas. A artista também compartilha sua própria experiência, afirmando que levou dez anos de carreira para alcançar o que uma pessoa branca poderia conseguir em apenas dois anos. Ressalta que essa não é uma conversa agradável de se ter, mas é uma realidade que precisa ser reconhecida, pois está inserida em um sistema no qual fomos colocados sem escolha. Portanto, para nós, pessoas pretas, não é uma movimentação diferenciada, mas uma condição estrutural em que estamos imersos.

Carapiá menciona experiências em exposições e residências artísticas que foram possibilitadas por curadores negros, destacando a importância dessas oportunidades em sua carreira. Enfatiza que seu corpo dentro desse sistema é constantemente negociado. Fala sobre a importância de construir espaços que não são previamente dados e como os negros precisam se mover e negociar para criar essas oportunidades. Ela também reflete sobre o ônus dessas negociações em relação à sua própria existência, sua capacidade de descanso e celebração, e como a negociação constante pode afetar sua disposição para participar de entrevistas, simpósios, exposições... Ela destaca a importância do trabalho colaborativo em um sistema de malhas de rede.

Já Anjos destaca a complexidade das questões de raça e gênero em sua abordagem artística. Ela menciona que a discussão deve ser realizada em um nível complexo e não deveria ser dolorosa. Ela também compartilha que optou por não deixar seu trabalho ser refém do gênero ou da raça, mesmo que essas questões sejam constantemente presentes em sua vida e em sua carreira artística. Ela enfatiza a importância da antecipação dos movimentos do sistema. Descreve como suas estratégias artísticas são moldadas pela forma como o sistema se relaciona com ela, e como ela busca construir estratégias que escapem dos espaços de cercamento impostos pelo sistema. Ela menciona exemplos de seu trabalho, como a

preservação da identidade visual de travestis racializadas em uma performance e como suas escolhas técnicas são políticas e estratégicas.

Todos destacam a importância da raça como um fator relevante em suas carreiras artísticas e no sistema da arte. Reconhecem que ser uma pessoa preta influencia profundamente sua experiência no mercado de arte contemporânea e a forma como são percebidas e tratadas dentro desse sistema. Além disso, destacam a complexidade e a necessidade de abordar as questões raciais de maneira profunda e não homogeneizada. Compartilham experiências de como o racismo estrutural afeta sua produção artística, representação e oportunidades dentro do campo artístico. Há uma ênfase comum na necessidade de antecipar e negociar constantemente com o sistema para criar espaços e oportunidades autênticas para suas expressões artísticas. Em resumo, todos reconhecem a centralidade da questão racial em suas carreiras artísticas e a complexidade envolvida na navegação desse sistema como artistas pretas.

Ao levarmos em consideração tudo que foi elencado ao falar sobre o que seria uma arte afro-brasileira, é notório que todos aqueles que fizeram parte dessa caminhada, não o fizeram de improviso. As estratégias utilizadas por Querino, Nascimento, Araujo e tantos outros nos deram oportunidade de outros agentes avançarem na disputa por espaço e reconhecimento.

Voltamos então à questão da ancestralidade. Rufino (2019, p. 42-43), ao falar de Exu³⁴, o apresenta como um princípio dinâmico que impulsiona diversas formas de invenção da vida cotidiana, incluindo estratégias como batalhas, jogos, dribles, rasuras, sucateios, ressignificações e estripulias praticadas à margem da sociedade. O autor argumenta que Exu oferece orientações importantes para questionar os limites do conhecimento monológico produzido pela racionalidade ocidental moderna. O autor introduz o termo "ebó epistemológico" como um tipo de

³⁴ Exu é uma entidade multifacetada, muito importante nas religiões de matriz africana brasileiras, como Umbanda e Candomblé. Ele desempenha o papel de intermediário entre o mundo humano e o divino. Suas atribuições incluem a abertura de caminhos, a facilitação da comunicação com entidades espirituais e a abordagem de questões relacionadas ao equilíbrio e à transformação. Ele é frequentemente associado a elementos como encruzilhadas, portas e chaves, sendo visto como o guardião desses locais simbólicos. A natureza de Exu é ambivalente, representando tanto aspectos positivos quanto negativos, caos e ordem. Na prática religiosa, Exu é invocado no início de cerimônias para abrir caminhos e permitir a comunicação com outros orixás e entidades espirituais. Ele também desempenha um papel importante na resolução de conflitos e na proteção dos praticantes.

conhecimento prático que influencia outras formas de saber, conferindo-lhes mobilidade, dinamismo e transformação. Pode ser um meio de gerar encantamento nas esferas do conhecimento, mobilizando-as na abertura de novos caminhos. Essa abordagem é contrastada com os modelos desencantados e universalistas do conhecimento monorracional. Os ebós³⁵, são considerados tecnologias criadas e aplicadas para potencializar as energias que impulsionam a abertura de caminhos e a acumulação de força vital.

As estratégias utilizadas pelos artistas entrevistados têm muito em comum com o conceito de ebó epistemológico de Rufino, uma vez que são utilizadas para dobrar as estruturas coloniais que foram criadas para apartá-los do sistema. Exú, como senhor que abre os caminhos, “configura-se como potência dialógica na medida em que pratica as fronteiras, pois não se ajusta a qualquer tentativa de controle ou de limite imposto” (RUFINO, 2019, p. 44). Utilizar as estratégias exusíacas para não se render as barreiras, não se acomodar no espaço concedido, não se dobrar às verdades coloniais faz parte da movimentação desses agentes pretos no sistema da arte.

Essa movimentação não necessariamente é uma prática religiosa, ela é mais uma prática ancestral. Aprendida no corpo, através da sobrevivência, da vivência, da completude da vida daqueles que vieram antes. Se Audre Lorde nos diz que não esperavam que sobrevivêssemos, nós fizemos muito mais do que sobreviver, contudo. Nós estamos *conquistando* os espaços, todos os espaços, e estamos transformando todos eles enquanto passamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

³⁵ Ebó é um termo utilizado nas religiões afro-brasileiras para se referir a rituais e oferendas feitas com o objetivo de agradar aos orixás, entidades espirituais e ancestrais, buscando equilíbrio, proteção, e o atendimento de pedidos e necessidades. O ebó envolve a oferta de elementos específicos, como alimentos, bebidas, ervas, velas, frutas, entre outros, que são escolhidos de acordo com a natureza da solicitação ou da relação com a entidade a quem se destina. Esses rituais são realizados sob a orientação de líderes religiosos e geralmente acontecem em momentos específicos, como festas religiosas ou em situações em que se busca auxílio espiritual.

Durante a pandemia, a população negra foi a mais atingida pela doença,

No Brasil, o risco de mortalidade por Covid-19 foi 1,5 vezes maior na população negra, apesar de haver uma maior taxa de incidência entre a população branca, e negros e pardos brasileiros internados em hospitais tinham 1,3 vezes a 1,5 vezes mais risco de mortalidade em comparação com brasileiros brancos (CNN BRASIL, 2021).

É sabido que o motivo dessa mortalidade maior nessa população tinha viés mais social do que biológico – historicamente a população negra brasileira é mais vulnerável a doenças em razão da precariedade em que a maior parte dessa população vive. Em meio a um momento tão difícil e doloroso, falar sobre a experiência preta na arte foi um grande desafio. Escolhi, não por acaso, utilizar o mínimo necessário a palavra racismo. Não acredito que a experiência de negritude no Brasil se resume a violência infringida em nossos corpos, por isso a escolha de falar o mais breve possível sobre ela. Tomar agência sobre nossas narrativas significa, também, poder falar sobre nós, nossas potências e realizações e não apenas sobre aquilo que foi feito conosco. É tirar o foco *deles* e nos colocar em evidência.

Buscar uma *cosmotécnica ancestral negra* é encontrar uma forma de existência que nos põe fora da agência imposta pelo colonialismo e tudo que ele representa. A exposição “Os dias antes da quebra” nos convida a compreender quais possibilidades as pessoas pretas artistas do Brasil têm de agenciar suas próprias vozes e experiências dentro de uma tecnologia que não é, nem nunca foi neutra. Se, quando pensamos em experts em tecnologia digital, a primeira coisa que nos vem à cabeça são homens, brancos, cisheterossexuais e estadunidenses – como Mark Zuckerberg, Bill Gates e Jeff Bezos –, não é um acaso. Como Hui expôs, nenhuma tecnologia é neutra e a internet, a vida digital que nos cerca, têm seus próprios objetivos, que incluem manter no topo da pirâmide social quem sempre esteve lá.

A questão é que agora está cada vez mais difícil de negar que o sistema que sustenta essa pirâmide está destruindo o mundo e não seremos apenas nós, aquelas e aqueles que sempre foram os mais violentados por esse arranjo social que sofreremos os impactos dessa vez – certamente seremos os primeiros, mas não seremos os únicos.

Ainda não é possível dizer quais são todos os motivos que levam as instituições a aderirem a projetos decoloniais. Se realmente é uma tomada de consciência e uma busca genuína por desconstrução é de se observar, mas é inegável que as instituições que não estão adotando a decolonialidade como uma de suas narrativas estão perdendo o bonde do *zeitgeist*³⁶.

Da mesma forma, ignorar as obras e artistas que utilizam a internet como meio pode ser visto como retrógrado e atrasado. As mudanças ocorridas durante a pandemia trouxeram à tona a importância de artistas e obras que tem a internet como recurso principal. Se até então eles ficavam nas margens, em exposições e prêmios específicos, sem tanta relevância, hoje, ganham premiações renomadas e espaços em instituições e galerias consagradas. Um exemplo disso é a seleção de Vitória Cribb, jovem artista digital, como uma das vencedoras do Prêmio Pipa 2022. Nos últimos anos, a artista tem desenvolvido narrativas digitais e visuais, explorando técnicas que incluem a criação de avatares em 3D, o uso de filtros em realidade aumentada e a criação de ambientes imersivos. Ela utiliza o ambiente digital como uma ferramenta para expressar suas investigações e explorar questões contemporâneas que surgem de seu subconsciente.

“Os dias antes da quebra” antecedeu acontecimentos que podem significar mudanças ainda maiores no sistema da arte no Brasil. No dia 6 de setembro de 2023 é lançada a 35ª Bienal de São Paulo – a mais importante bienal do país – e conta, pela primeira vez, com um coletivo de curadores, na maioria pessoas pretas. Diane Lima, curadora de “Os dias antes da quebra” é uma das 4 pessoas que compõem o coletivo, junto com Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. A mostra conta com um número expressivo de artistas não-brancos e tem como um dos fundamentos teóricos o conceito de tempo espiralar, de Leda Maria Martins. Não seria um salto de lógica muito grande dizer que “Os dias antes da quebra” foi um passo num caminho de mudanças inevitáveis no que diz respeito a um maior acesso e importância desses agentes no sistema.

³⁶ Termo alemão cuja tradução significa espírito do tempo. O *Zeitgeist* significa o conjunto do clima intelectual, sociológico e cultural de uma pequena região até a abrangência do mundo todo em uma certa época da história, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

Acredito que uma lacuna presente nessa pesquisa seja exatamente uma análise da curadoria de Lima, que certamente foi uma parcela importante na construção da exposição. Infelizmente não me foi possível o aprofundamento nessa área e convido próximas pesquisadoras e pesquisadores a buscar compreender esse componente tão importante da mostra.

De minha parte, acredito que essa pesquisa se torna também uma forma de autocompreensão, afinal sou parte do sistema que busco compreender aqui. Entender onde encontro minha própria negritude e ancestralidade no meu fazer pesquisadora e profissional do sistema da arte, onde consigo exercer cosmotécnicas ancestrais, foram essenciais ao tentar encontrar no fazer de outrem. Creio que seria impossível fazer essa pesquisa se não fosse por essa busca de encontrar em mim mesma e exemplos de como o fazer mais efetivamente daqui para frente um movimento de abraçar essas características e portá-las com o orgulho que merecem.

É pertinente apontar as grandes dificuldades que vem com a escolha de trazer esses assuntos e conhecimentos para a academia – mais uma estrutura colonial que não cede de bom grado às experiências diversas que habitam suas estruturas. Falar de nós na academia foi um processo doloroso e solitário, que deixa mais algumas cicatrizes em meu corpo e mente. Ainda assim, ainda que o trabalho aqui apresentado não seja como eu imaginei, ou mesmo desejei, que seria (nunca é), espero que seja um passo à frente na busca por conversas cheias de cores dentro de espaços tão brancos.

Encerro aqui essa gira, que, com sorte, seguirá girando em outros terreiros, convidando para dançar outras vozes e outros corpos, outras ancestralidades, sem nunca chegar ao fim. Pois, como sabem, somos início, meio e início.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJA, Diego. Pivô entrevista Diego Araújo. [Entrevista concedida a] Leo Felipe. **Pivô Blog**, São Paulo, out, 2020. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-diego-arauja/>. Acesso em: 20 ago 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Coronavida**: pandemia, cidade e cultura urbana – São Paulo: ECidade, 2020. Acesso em 27 fev. 2021
- _____. **Políticas da Imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 224 p. (Exit).
- BIARRITZZZ. **Sobre**. 2019. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/sobre-about>. Acesso em: 4 out. 2021.
- _____. **EU NÃO SOU AFROFUTURISTA**. 2020. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/eu-nao-sou-afrofuturista>. Acesso em: 14 ago. 2023.
- _____. Pivô entrevista biarritzzz. [Entrevista concedida a] Leo Felipe. **Pivô Blog**, São Paulo, set, 2020. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-biarritzzz/>. Acesso em: 14 ago 2023.
- _____. 'Eu Não Sou Afrofuturista': biarritzzz fala sobre novas mídias e pedagogias do meme. [Entrevista concedida a] João Rêgo. **Jornal do Comercio**, Recife, out, 2020. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2020/10/11990102--eu-nao-sou-afrofuturista---biarritzzz-fala-sobre-novas-midias-e-pedagogias-do-meme.html>. Acesso em: 14 ago 2023.
- BULHÕES, Maria Amélia. Práticas artísticas em redes sociais virtuais. **Revista USP**, [S. l.], n. 92, p. 46-57, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i92p46-57. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34882>. Acesso em: 27 nov. 2021.
- _____. O sistema da arte mais além da sua simples prática: contribuições conceituais para o estudo do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014. Cap. 1. Não paginado. Ebook Kindle.
- _____. Arte e internet, da rede para a galeria. In: **Anais do 36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: Arte em Ação. Universidade Estadual de Campinas. 4 a 6 de outubro de 2016. Pp 525-529. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_Maria%20Amelia%20Bulhoes.pdf. Acesso em: 25 out. 2022.
- _____. O ciberespaço como lugar de produção artística. **Dat Journal**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 113-125, 20 out. 2020. Trimestral. Universidade Anhembi Morumbi. <http://dx.doi.org/10.29147/dat.v5i3>. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/244/195>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- _____. **Desafios**: arte e internet no brasil. Porto Alegre: Z, 2022. 152 p.

BRENNER, Fernanda. Entrevista com Fernanda Brenner: por Julia Flamingo. **Artecapital**, Lisboa, 27 abr. 2019. Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-273-fernanda-brenner>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983.

CARAPIÁ, Rebeca. **Manual de Instalação: para-raios para energias confusas**. São Paulo: Pivô, 2020. 18 p. Disponível em: https://novo.pivo.org.br/_satelite/para-raios-para-energias-confusas/. Acesso em: 12 ago. 2023. O manual na íntegra encontra-se no Anexo A desta dissertação.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Editora Vozes, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. **Manuel Querino. Porque Salvador não é Florença**. 2023. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/manuel-querino-porque-salvador-nao-e-florenca/#_ftn2. Acesso em: 25 ago. 2023.

CNN BRASIL: **Negros têm 1,5 vezes mais chances de morrer por Covid-19 no Brasil, diz OCDE**. São Paulo, 09 nov. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/negros-tem-15-mais-chance-de-morrer-por-covid-19-no-brasil-diz-ocde/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007. 126 p.

_____. Esse “troço” é arte? **Modos**: Revista de História da Arte, [S.L.], v. 3, n. 3, p. 98-114, 2 out. 2019. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.24978/mod.v3i3.4309>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663182>. Acesso em: 22 ago. 2021.

DEIGHTON, John et al. Médias sociaux et entreprise, une route pleine de défis Commentaires invités. **Recherche Et Applications En Marketing (French Edition)**, [S.L.], v. 26, n. 3, p. 117-124, set. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1177/076737011102600306>. Acesso em: 04 ago. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 644 p.

DEPESTRE, René. **Bonjour et adieu à la négritude**. Paris: Robert Laffont, 1980. 262p. p.82-160: Bonjour et adieu à la négritude. Traduzido por Maria Nazareth Fonseca. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em: 18 de julho de 2022.

DIANE Lima. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637838/diane-lima>. Acesso em: 28 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. 116 p.

FELIPE, Leo. Pivô entrevista Diane Lima. **Pivô Blog**. São Paulo. 17 jul. 2020. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-diane-lima/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

FETTER, B. W. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 102–119, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i3.1077. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230>. Acesso em: 17 mar. 2023.

GALERIA HOA (São Paulo). **VENTRE N1**: programa de desenvolvimento y potencialização de artistas. Programa de Desenvolvimento y Potencialização de Artistas. 2021. Disponível em: <https://hoatour.art/VENTRE-N1>. Acesso em: 05 set. 2023.

GREENWOOD, Jeremy. **The Third Industrial Revolution**: Technology, Productivity and Income Inequality. Washington DC., The AEI Press, 1997. 100p.

GROISMAN, Miguel. Pivô lança Satélite, projeto online que irá expor trabalhos de doze artistas. **Arte!Brasileiros**. São Paulo. 27 jul. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/pivo-satelite/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

HAENLEIN, Michael; KAPLAN, Andreas. A Brief History of Artificial Intelligence: on the past, present, and future of artificial intelligence. **California Management Review**, v. 61, n. 4, p. 5-14, 17 jul. 2019. SAGE Publications. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0008125619864925>. Acesso em: 04 ago. 2023.

HARVEY, David; MASSEY, Richard; KITCHING, Thomas; TAYLOR, Andy; TITTLE, Eric. The nongravitational interactions of dark matter in colliding galaxy clusters. **Science Daily**, Rockville, v. 347, n. 6229, p. 1462-1465, 27 mar. 2015. American Association for the Advancement of Science (AAAS). <http://dx.doi.org/10.1126/science.1261381>. Disponível em: <https://www.sciencedaily.com/releases/2015/03/150326152238.htm>. Acesso em: 24 ago. 2023.

HEIDEGGER, Martin. **O fim da filosofia e a tarefa do pensamento**. Tradução de Ernildo Estein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).

_____. A questão da técnica. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, set. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ss/a/QQFQsqx77FqjnxGrNBHDhD/?lang=pt>. Acesso em: 08 ago. 2023.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. EDUSC, 2008

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. 2. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2017. 283 p. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 224 p. (Exit). Traduzido por Humberto Amaral

INSTITUTO MOREIRA SALLES (São Paulo). **Convida entra na terceira etapa**. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/2020/07/20/programa-convida-etapa-3/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

KAPLAN, Andreas M.. If you love something, let it go mobile: mobile marketing and mobile social media 4x4. **Business Horizons**, [S.L.], v. 55, n. 2, p. 129-139, mar. 2012. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0007681311001558?via%3Dihub>. Acesso em: 04 ago. 2023.

_____. Artificial Intelligence, Social Media, and Fake News: is this the end of democracy?. In: GÜL, Ayşen Akkor; ERTÜRK, Yıldız Dilek; ELMER, Paul (org.). **Digital Transformation in Media & Society**. Istanbul: Istanbul University Press, 2020. Cap. 9. p. 149-161. Disponível em: <https://iupress.istanbul.edu.tr/en/book/digital-transformation-in-media-society/home>. Acesso em: 04 ago. 2023.

KAPLAN, Andreas M.; HAENLEIN, Michael. Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media. **Business Horizons**, [S.L.], v. 53, n. 1, p. 59-68, jan. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1016/j.bushor.2009.09.003>. Acesso em: 04 ago. 2023.

_____. The early bird catches the news: nine things you should know about micro-blogging. **Business Horizons**, [S.L.], v. 54, n. 2, p. 105-113, mar. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1016/j.bushor.2010.09.004>. Acesso em: 04 ago. 2023.

_____. Rulers of the world, unite! The challenges and opportunities of artificial intelligence. **Business Horizons**, [S.L.], v. 63, n. 1, p. 37-50, jan. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1016/j.bushor.2019.09.003>. Acesso em: 04 ago. 2023.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**: uma palestra-performance de Grada Kilomba. Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. 2016. Tradução de Jessica Oliveira. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

LIMA, J.A.s.; CUNHA, J.V.; ALCANIZ, J.s.. Simplified quartessence cosmology. **Astroparticle Physics**, Cambridge, v. 31, n. 3, p. 233-236, abr. 2009. Disponível em: <https://ui.adsabs.harvard.edu/abs/2009APh....31..233L/abstract>. Acesso em: 24 ago. 2023.

LORDE, Audre. A Litany for Survival. In: LORDE, Audre. **The Collected Poems of Audre Lorde**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1997. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/147275/a-litany-for-survival>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MACÊDO, Larissa; MELLO, Christine. Encruzilhadas e extremidades da língua. **Fronteiras. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e**

Crítica Literária, São Paulo, n. 27, p. 34-49, 15 dez. 2021. Pontifical Catholic University of Sao Paulo (PUC-SP). <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p34-49>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/54812>. Acesso em: 14 ago. 2023.

MARGS (Porto Alegre). Secretaria de Cultura do RS. **Presença Negra no MARGS**. 2022. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/>. Acesso em: 04 jul. 2023.

MARTINS, Leda Maria. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 26 ago. 2023.

MENEZES, Hélio. **Exposições e críticos de arte afro-brasileira**: um conceito em disputa | Parte I. 2018a. Ensaio publicado originalmente em virtude da exposição Histórias Afro- Atlânticas in PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. Histórias Afro-Atlânticas. Volume 2. Antologia. São Paulo, Instituto Tomie. Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/parte-ii-exposiasames-e-crasticos-de-art. Acesso em: 11 mar. 2021.

_____. **Exposições e críticos de arte afro-brasileira**: um conceito em disputa | Parte II. 2018b. Ensaio publicado originalmente em virtude da exposição Histórias Afro- Atlânticas in PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. Histórias Afro-Atlânticas. Volume 2. Antologia. São Paulo, Instituto Tomie. Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/parte-ii-exposiasames-e-crasticos-de-art. Acesso em: 11 mar. 2021.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **Paralaxe**: Perspectivas Estéticas Entre Brasil e Kenya, São Paulo, v. 6, p. 5-23, 23 dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/viewFile/46601/30949>. Acesso em: 22 mar. 2021.

MURDOCK, Everett Errol. **DOS the Easy Way**: complete guide to microsoft's ms dos. [S.L.]: H.O.T. Press, 2008.

MUSEU DA ARTE NEGRA (Brumadinho). Ipeafro. **Nossa História**. 2021. Disponível em: <http://man.ipeafro.org.br/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

NACIONAL, Jornal. Total de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas cresce no Brasil, diz IBGE. **Jornal Nacional**. São Paulo, p. 0-0. 22 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/22/total-de-pessoas-que-se-autodeclaram-pretas-e-pardas-cresce-no-brasil-diz-ibge.ghtml>. Acesso em: 05 set. 2023.

NASCIMENTO, Abdias do. Arte Afro-brasileira: um espírito libertador. In: NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016. Cap. 3,(Versão Kindle).

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru: Editora Mireveja, 2022. Livro eletrônico.

PALFREY, John e GASSER, Urs. **Nascidos na era digital**: entendendo a primeira geração de nativos digitais. Porto Alegre: Artmed, 2011.

PIVÔ (São Paulo). **Missão e Objetivos**. 2018. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/sobre/missao-e-objetivos/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

_____. **Sobre**. 2018. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/sobre/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

_____. **Pivô Satélite #1**. 2020a. Disponível em: <https://novo.pivo.org.br/satelite/satelite-01/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

_____. **LIC**. 2020b. Disponível em: https://novo.pivo.org.br/_satelite/diego-arauja/. Acesso em: 20 ago. 2023.

_____. **Os ditos e os não ditos do riso**. 2020c. Disponível em: https://novo.pivo.org.br/_satelite/raylander-martis-dos-anjos/. Acesso em: 22 ago. 2023.

QUERINO, Manuel. **Artistas baianos**. Salvador: Câmara Municipal; Press Color, 2018a.

QUERINO, Manuel. **As artes na Bahia**. Salvador: Câmara Municipal; Press Color, 2018b.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, Lima, v. 29, n. 13, p. 11-20, 1992.

RIBEIRO, Luciara. Curadorias em disputa: quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? **Projeto Afro**, 2019. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em: 26 jun. 2023

RIFKIN, Jeremy. **The Third Industrial Revolution**. How lateral power is transforming energy, the economy and the world. New York, Palgrave Macmillan, 2011. 304 p.

REIS NETO, João Augusto dos. Terreiro e produção de epistemologias decoloniais: narrativas de um pesquisador-filho de santo. **Revista Docência e Cibercultura**, [S.l.], v. 5, n. 2, p. 98-127, jul. 2021. ISSN 2594-9004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/56453>>. Acesso em: 03 set. 2023. doi:<https://doi.org/10.12957/redoc.2021.56453>.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Editora UFRJ, 2006.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2019.

SARAIVA, Jacilio. Um espaço de conexões artísticas. **Valor Econômico**, São Paulo, 09 nov. 2015. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2015/11/09/um-espaco-de-conexoes-artisticas.ghtml>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SILVEIRA, Oliveira. **Poemas**. Porto Alegre: Edições dos Vinte, 2009. Seleção e prefácio de Oswaldo de Camargo.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição**: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 2019. 298 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Com Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197434>. Acesso em: 16 fev. 2021.

_____. **Racialização e Essencialização**: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 2., 2019, São Paulo. Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. p. 368-378. Disponível em: <https://2simposioirsablog.files.wordpress.com/2020/07/2-arte-alc3a9m-da-arte-ebook.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. 384 p.

VICTOR, André. **Seminários Engraçados**. 2022. Disponível em: <https://wp.andrevictor.com/projetos/seminarios-engracados/>. Acesso em: 22 ago. 2023.

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

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro de questionário para as entrevistas

Perguntas para todos os entrevistados

1. Como se interessou pela arte?
2. Qual a sua profissão?
3. A quanto tempo trabalha no ramo?
4. Consegue se sustentar trabalhando apenas com isso?
5. Qual sua raça?
6. Acredita que sua raça seja um fator relevante no seu trabalho? Se sim, qual a razão?
7. Considera ser necessária uma movimentação diferenciada de sua parte, em relação às pessoas de outras raças, por causa da sua raça?
8. Atualmente, você enxerga pessoas parecidas com você trabalhando na área que escolheu? E no passado?
9. Qual a sua maior dificuldade no seu ramo de trabalho? E qual a sua vantagem?
10. Houve mudanças no seu trabalho durante a pandemia? Se sim, quais?

Perguntas à Diane Lima

1. Como o digital entrou no seu trabalho?
2. Existem particularidades e/ou características específicas no trabalho feito no e para o digital?
3. Qual a maior dificuldade de construir conhecimento no e para o digital? E a maior vantagem?
4. Você acha que seus trabalhos digitais circulam mais ou menos que os trabalhos feitos em e sobre meios mais tradicionais?

Perguntas aos artistas iniciantes no digital (Rebeca Carapiá e Ana Raylander Martins dos Anjos)

1. Já pensou, antes da exposição para Pivô Satélite, em trazer sua poética para o digital?

2. Como foi o processo de criação dessa obra?
3. Você acha que houve uma diferença na recepção desse trabalho em relação aos feitos em meios mais tradicionais?
4. Depois dessa exposição, você trabalhou novamente com meios digitais?

Perguntas aos artistas nativos digitais (biarritzzz e Diego Araújo)

1. Quando começou a trabalhar com arte no e para o digital?
2. Por que escolheu esse meio para o seu trabalho?
3. Você trabalha com outros meios além do digital?
4. Acredita que seu trabalho digital tem mais ou menos espaço no Sistema da Arte que os feitos em meios mais tradicionais?

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista nº 1

ARAÚJA, Diego Entrevista I. [abr 2023]. Entrevistadora: Kailã de Oliveira Isaias. Online, 2023. 1 arquivo .mkv (62 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Entrevistado: Diego Araújo

Data: 21/04/2023

Local: Online

Kailã: ...e daí a gente já começa a conversar.

Diego: É a pesquisa de mestrado?

Kailã: Isso, é o meu projeto de dissertação. Ele ainda não tem nome, mas eu tô pesquisando a exposição da Pivô Satélite que aconteceu ali no... 2020.

Diego: Foi para 2020. Pelo menos a primeira... curadoria na...

Kailã: É com a Diane. Principalmente essa curadoria, por ser uma curadora negra com artistas negros, eu tento misturar na minha pesquisa, fazer um grande megazord de questões raciais, tecnologia e sistema da arte, tudo numa coisa só. E eu acho que esse projeto... junta tudo isso de uma forma muito bela, assim. E para mim era muito importante também que a gente tivesse uma curadora negra também, porque tem vários projetos que têm despontado por aí que os curadores são brancos, né? Então para mim ter todo um projeto que seja formado por pessoas negras é maravilhoso. Então vamos lá. É uma pergunta bem inicial mesmo, que é como tu se interessou por arte?

Diego: Muito criança, né? Eu era criança. A minha primeira expressão artística que eu escrevi. E ainda é, digamos assim, a principal expressão. Todas as outras expressões artísticas que eu fui ou adquirindo na prática ou com educação formal, que é o caso das artes cênicas na universidade, digamos que foram expressões eventuais. Elas, na verdade, chegaram para resolver algumas coisas, de prática, porque eu sempre tive uma cabeça mais de projetista. Então, mesmo escrevendo, antes de escrever, eu sempre projetava o que eu ia escrever. Eu tinha uma prima que era artista visual e artista plástica autodidata e hoje [incompreensível] no ateliê dela. Então ela fazia esculturas em argila, fazia pinturas, pinturas em tela,

pinturas em camisa, decoração de festas de aniversário, decoração de festas de [incompreensível], todo mundo meio que no bairro lá, é um bairro chamado Ribeira, a península de Itapagipe, de onde onde onde eu sou, né? meio que nesse bar as pessoas sempre procuravam ela para decorar as festas, para sair da vizinha, dos filhos, das vizinhas. E ela vendia quadros também, ou esculturas em argila. Então eu fui ajudando ela nesse processo, ela que me ensinou a desenhar, ela que me ensinou a esculpir em argila, coisa que eu não faço já há muitos anos, mas ainda desenho. Ela usava breu para fazer as edições finais no quadro, na pintura. Ela me educou muito nisso. E na escrita foi minha mãe, minha mãe na minha família era a única pessoa que lia. Então isso é uma coisa, pelo menos naquele período, hoje não tanto, mas digamos assim, anos 90, era uma coisa muito rara na periferia. Então minha mãe gostava muito de ler, gostava muito de ler poesia também. E ela gostava muito de caligrafia. Ela tinha um livro que era de estudo de tipos, tipografia. Então, ela era meio viciada em fazer a caligrafia, repetir a caligrafia. Era um hobby dela.

Kailã: Aham, ok.

Diego: E aí eu adquiri o, digamos assim, o prazer, porque não é um hábito, né? Eu não acho que ler... Como diz Livia Natália, numa poetisa daqui, Salvador, ela falou assim, lê, não deve ser hábito, deve ser prazer. Hábito é escovar o dente.

Kailã: Sim.

Diego: É tomar banho todo dia, isso é um hábito.

Kailã: Sim.

Diego: E eu adquiri esse prazer por causa dela. Eu comecei a ler, comecei a escrever. Ela foi a primeira leitura das coisas que eu escrevia. E eu me lembro, isso eu me lembro exatamente. Quando eu falei assim, eu quero ser artista, isso já ido lá para uns 14 anos mais ou menos, porque eu fui envolvendo com muita coisa de arte, né? Eu escrevia, depois entrei na escola de música, né? Eu tive nos cursos técnicos da Escola de Música da UFBA. E aí eu tive um momento nessas experiências de arte que eu falei assim, eu quero ser artista, mas por alguns motivos, porque eu era... Eu era do Movimento Negro de Alagados, que era o bairro onde eu sou mesmo, na Península de Itapagipe. Minha avó e minhas primas moravam na Ribeira, eu morava no bairro do Uruguai, que também é chamado de Alagados. E era uma educação muito, muito... e quem vai acompanhar até hoje, muito marxista. E era

da... eram pessoas... Essa geração da militância negro de uns 80, né, com uma galera ligada ao MNU e outras pessoas ligadas ao negro aqui na Bahia, que é uma instituição que foi fundada por muitos cítrios marxistas, né? E aí eu me lembro que eu decidi assim, quero ser artista porque eu não quero ter patrão. Eu me lembro disso, assim, eu me lembro de ter tomado assim, eu sei fazer isso, eu sei fazer tal coisa, mas eu não sabia pra onde ir, eu não sabia se eu ia seguir na literatura, se eu ia para as artes plásticas.

Kailã: Isso com 14 anos?

Diego: Isso, eu com 14 anos, aí me envolvi com artes cênicas, e aí eu descobri que era, que eu podia juntar tudo.

Kailã: Sim.

Diego: E aí eu prestei vestibular pra artes cênicas. Passei e não era necessariamente como imaginava, né? Na escola, na academia de teatro, você lida mais com a arte dramática em si, mas acabei adquirindo mais esse dado, que é o pensamento dramaturgico, a ideia de espetáculo e coisa e tal. E por causa de minhas atividades em... Em artes cênicas eu dirigia, escrevia e pensava as especialidades, o cenário. Então essa minha relação com o desenho, com a pintura, eu meio que transporte para criar esquetes cenográficas. Então isso acabou me levando também a partir de 2000 e... 2000 e... Entre 2014 e 2018 eu comecei a fazer coisas em artes visuais, porque os cenários, as peças começaram a ter uma coisa meio de instalação, de performance, então os cenários eram muito fora da curva do que se fazia aqui, porque eram cenários que tinham uma performatividade, então aí que eu decidi ser artista, que eu, digamos assim, me interessei por arte, por uma coisa, primeiro, orgânica da expressão, mas a decisão de ser artista foi, eu me lembro que foi muito consciente.

Kailã: Incrível. E essa é a tua profissão hoje, hoje. Tu disse que tu é artista como profissão.

Diego: É, hoje eu digo que eu sou um artista, eu vivo disso. Por mais que seja muito difícil, por mais que seja muito exploratório. E o que é muito complexo aí, tipo, isso é... Mas eu vivo do que eu faço em arte, ou em colaborações, ou quando me chamam pra... ou pra orientar um trabalho, por exemplo, ano passado eu finalizei um processo de orientação que era de um intercâmbio entre jovens, artistas e atores, e

ativistas políticos de Alagados, de onde eu sou, junto com jovens artistas e ativistas políticos de Cartagena, na Colômbia. Então eu orientei trabalhos deles, assim, produção de videoarte, poesia, prosa, espetáculo. Dirigi uma amostra artística, com eles uma espécie de dança-teatro, assim, foi bem legal. E desses trabalhos onde você orienta, onde te chamam pra falar alguma coisa, assim... Então assim, de certa forma, o que me mantém de maneira ainda muito precária é a profissão de artista.

Kailã: E qual a tua raça? Como tu se denominou?

Diego: Negro. É categoria negra.

Kailã: E tu acredita que ser negro seja um fator relevante no teu trabalho?

Diego: Olha, do modo político sim. Não sei se necessariamente a partir de determinadas coisas, a partir do que um tipo de mercado de arte solicita, do tipo de performance o mercado de arte te exige, entendeu? Porque, por exemplo, uma coisa é você fazer obras onde se fala sobre... Ah, o Brasil é um país racista, o Brasil é... sabe, tipo... Isso é uma coisa. Outra coisa é você querer complexificar o racismo em cima disso. Aí é outro trabalho. Aí tem outro tipo de construção. Você precisa de uma educação política, querendo ou não, organizada. E geralmente isso não é muito assimilado. Tá, ainda mais, como eu disse no início, quando você é uma pessoa negra de corrente marxista. Então isso... Isso já assusta um pouco, né? Porque o fato de você ser um militante, isso eu aprendi com esses grandes professores, né? Um senhor chamado Raimundo, um homem negro acadêmico da área de história, né? Ele já vem da linha, dava, organizava esses encontros lá com a gente. Então eu costumo dizer assim, cara, tipo, Raimundo falava pra gente da Palestina. Falava para a gente dos povos originários do norte do Brasil, ou seja, era um pensamento cosmopolita, falava sobre a luta em Moçambique, falava sobre a luta angolana, falava sobre como se deu um certo apartar de moral no Brasil, ele usava esse termo, apartar de moral, entendeu? Tipo, ele tinha uma visão muito cosmopolita, isso é uma visão, querendo ou não, socialista. A gente sabe dos problemas, por isso consciência negra, não, seja, seja consciente de sua presença política nesse país e ela causa determinadas coisas, é por isso que você é pobre, é por isso que a polícia vai até você. Mas perceba que em outros lugares do mundo tem uma relação aproximada, tem um pensamento de emancipação dos povos, de fato. Como a Angela Davis fala disso muito bem, né? Como a boa socialista que ela é, ela pensa a

emancipação dos povos. Então acho que isso é um pouco difícil de você engatar dentro do mercado de arte. Não que minhas obras sejam de gênero político, mas elas têm pelo menos uma base... filosófica, querendo ou não, política. E a feitura, quando eu trabalho com grandes dimensões dentro das artes visuais, isso também pesa um pouco, né? Então o fato de eu ser uma pessoa negra, ela toca, digamos assim, de maneira transversal a minha produção. Talvez não no sentido temático, mas no sentido de práxis, imagino que sim.

Kailã: E vou fazer uma pergunta que não está ali, mas que vem comigo, apareceu agora na conversa que a gente está tendo. O fato também de tu vir de fora do eixo Rio de São Paulo, tu acha que vai afetar não talvez a tua produção, mas a tua entrada no sistema?

Diego: Bom, deixa eu pensar. Olha, existe uma tradição, né? Que é de produções não só de pessoas negras de maneira geral, mas de pessoas negras do Nordeste Brasileiro de maneira geral. E até de pessoas não negras do Nordeste Brasileiro, que não ganham uma determinada relevância num cenário brasileiro. Na prática, minha companheira Laís, ela fala assim, Laís Machado, ela fala lá, o que acontece no Rio-São Paulo, seja em arte, seja na ciência, seja... é nacional, o que acontece fora é regional. Então isso parece que não diz do Brasil também, não diz da... da complexidade que é a produção artística cultural científica do Brasil como um todo. Então é claro que há muitas, muitas dificuldades nisso assim, né? E também de... eu não sei necessariamente se é uma dificuldade para entrar no sistema de arte ou no circuito, mas há uma dificuldade, por exemplo, de uma certa relevância da própria pessoa. Por que, por exemplo, vou dar um exemplo para você. Eu estava no Festival de Curitiba nos últimos dias. Eu vi uma obra, uma peça, que eu gostei muito, de uma pessoa negra. Eu gostei muito da obra. Eu acho que o nome da peça era “Ter uma história parecida com a minha”, assim, muito lindo, muito muito de ter que [incompreensível] da artista era colocar a mãe dela em cena, a irmã, como se fosse uma festa de família. Eu adorei. E aí tinha um curador baiano lá, eu gostei, e ele ficou louco, ficou fascinado. E os outros curadores de São Paulo e do Rio também ficaram assim, meu Deus, o que é isso? O que é isso? Aí eu falei assim, tem mil fatores aí, né? Tipo, o pessoal, e era uma obra paulista. Tem alguns fatores aí, tipo... Tá, o pessoal do Rio de São Paulo talvez nunca tenha visto algo

assim, mas esse curador baiano... viu acontecer uma movimentação chamada [incompreensível], onde a gente teve trilhões de obras parecidas com ela. Então, em vez de... e hoje as pessoas estão em outra parada. Não é que eu não tenha gostado da obra dela, eu gostei, mas... eu vi muitas obras como a... não só na Bahia, mas em outras partes do Nordeste do Brasil. Em 2020, a gente fez um festival chamado “Cenas do Nordeste”, onde tinha registros de obras que aconteceram nos últimos anos, que era muito... E tinha uma correlação de gênero muito parecido, então... Então tem isso, né? Tem muitas produções que acontecem aqui, passa alguns anos, acontece São Paulo e em São Paulo são legitimadas. E a gente já tem aqui há muitos anos. Eu vi duas também obras do Festival de Curitiba que me remeteu a encenações de um diretor baiano daqui. Branco. Mas que, para você ver, mas que ninguém sabe que esse diretor é um diretor muito influente na Bahia. E depois que eu fui fazer as correlações, eu pensei, ah, não sei quem, foi estudante desse diretor, que foi fazer em São Paulo, gerou uma influência também em São Paulo, especificamente no teatro negro paulista, porque esse diretor fazia uns produtos de arte e educação, e formou muitos artistas negros. Da direção, da interpretação, da cenografia, das artes visuais, direção de arte. Então, algumas das pessoas que atuaram em São Paulo ganharam uma certa relevância e meio que influenciou algum tipo de fazer que remetia esse diretor. Então, é claro que é meio difícil esse tipo de reconhecimento se a gente quiser usar essa palavra. Mas... Eu prefiro dizer assim, considerar, uma espécie de consideração. Aqui na Bahia a gente fala, tipo assim, consideração como um respeito, não sei como... Onde é que você tá, Kailã?

Kailã: Eu tô em Porto Alegre.

Diego: É, não sei se em Porto Alegre se fala assim, consideração como respeito, como relevância. Então talvez, eu acho que o lance, não sei se necessariamente uma entrada no sistema, ou uma entrada no mercado, no circuito, mas uma consideração da gente, das produções.

Kailã: Daquilo que veio antes e que forma essas pessoas agora. Tem esse deslocamento e aí essa consideração vem mais facilmente, digamos assim.

Diego: Para o que acontece no Rio e São Paulo, né? Mas eu acho que é um tema de debate muito complexo, muitos fatores. Porque é uma coisa que você precisa considerar também que o Brasil é grande. Brasil é enorme, então não é

porque eu tô também na Bahia, é porque eu sei o que acontece no Nordeste. O Nordeste são nove estados. Eu não sei o que tá acontecendo agora em períodos de arte na Paraíba. Conheço alguns artistas de lá, mas não sei o que tá acontecendo. Então é por isso que o pessoal lá de Natal criou essa coisa do festival, do “Cenas do Nordeste”, pelo menos para as artes cênicas. O que fez com que a gente da Bahia e de outros Estados Nordeste conhecesse as produções foi como um movimento de revista de crítica. Então isso fez com que a gente conhecesse minimamente, mas isso é um dos fatores também, o tamanho do território brasileiro. É muito complexo saber de como, sabe, tipo, porque o mercado principal nas artes visuais tem outros caminhos para que você possa... e são caminhos, às vezes, muito estranhos a mim, muito esquisitos, muito problemáticos.

Kailã: Vou manter essa ideia de movimentação que seja necessária pra entrar dentro do circuito. Queria te perguntar se, por ser uma pessoa negra, perguntei antes em relação ao lugar de onde tu vem, mas pela tua raça. Tu acredita que precisa ter uma movimentação diferente. Movimentação que complexifica, facilita, enfim, como tu acha que a tua raça impacta na tua movimentação de entrada e permanência dentro do circuito artístico, não necessariamente das artes visuais, mas da dramaturgia também?

Diego: Olha, [incompreensível] na dramaturgia e das artes cênicas não tenha problemas, mas, digamos, isso está um pouco mais arrefecido. No campo da literatura, idem. Hoje em dia, a gente fala muito de escritores, escritoras negras, negras. No campo da poesia, na prosa, na teoria literária, né? Tipo, você já consegue hoje falar de grandes nomes da teoria literária, que são negros, que são negros. Nas artes visuais também a gente tem uma inserção muito grande de pessoas negras, tipo, nos últimos anos. Mas também o que a gente precisa entender é que existe uma solicitação de demanda, existe uma assimilação, querendo ou não, de pautas que são muito importantes no dito mercado de arte de maneira geral e de várias mídias. O cinema também é assim. Então, começou-se a criar um imaginário, digamos assim, do que se espera dessas pessoas, o que eu posso solicitar dessas pessoas. O que pode ser considerado, por exemplo, uma arte negra, o que pode ser considerado uma literatura negra, um cinema negro, um teatro negro. E às vezes, às vezes não, isso acaba de certa forma marginalizando uma série de experiências, de

experimentações negras no Campo Das Artes, porque às vezes começa a ganhar status temáticos. E mesmo assim, é considerado temático pela, pela, pelo mercado de arte ou se quiser ampliar um pouquinho mais ou antes, digamos assim, o mercado de arte dialoga muito proximamente com o capitalismo como sistema, que é, no caso, onde a gente encontra isso com mais força mesmo nas artes visuais. Tipo, você cruzar com o burguês, é muito, é muito provável dentro das artes visuais. De grandes colecionadores, sabe? Tipo, eu falo dessas pessoas. Não de, não de curadores, artistas, gestores, eu tô falando de pessoas que a gente nem sabe a cara direito. Então, eles começam a identificar, o que, o que o mercado está dizendo para eles, o que, o que é arte negra, o que é... o que essas pessoas fazem. Então isso é um pouco homogeneizante. Da visão do que se produz, do que artistas negros e negras produzem. Tanto que vira e mexe, quando alguém me pergunta se eu faço arte negra, eu gosto de dizer que se você está me perguntando enquanto gênero, não. Mas, se você está perguntando se eu estou no fluxo de uma tradição de produção, talvez sim. Eu não posso desconsiderar quem produziu antes de mim, né?

Kailã: Sim.

Diego: É o que considera isso, que considera a influência, né? Então, a dificuldade é... Mas, só, por favor, me repete a pergunta pra ver se estou situado.

Kailã: Então, considera necessário ter uma movimentação específica por causa da tua raça para entrar dentro do sistema?

Diego: Justamente. Algo específico, geralmente não é muito considerado quando há uma visão homogeneizante, entendeu? Mesmo que você estruture algo específico. Mesmo que você fale assim “não, a minha estratégia como artista negro é o cru..., fazer tal caminho para chegar em tal contexto, em tal estado, com determinadas pessoas e aí sim”. Não! Hoje em dia no campo da arte não é mais nesse sentido, simplesmente porque você é negro, mas na verdade é por você ser um tipo de negro, entende? Tipo, porque há um interesse do mercado por pessoas, pela produção artística de pessoas negras, de pessoas indígenas nos últimos tempos também, né? E se você for parar para pensar, se você analisar o processo de, pelo menos, 2010 para cá, a gente teve muitos momentos de interesse pela produção negra, interesse pela produção feminina negra, interesse pela produção indígena, né? Tipo, sabe? Agora está voltando uma visão de produção de pessoas

negras, aí também tem suas arestas, periféricas, faveladas, trans... E isso, de certa forma, é como se as pautas começassem a ser de cima e não de baixo. Então, se você chega e fala pra, pra alguém, vamos supor “Ah, eu gostaria que você fizesse determinada obra”, geralmente assim, principalmente com artistas que trabalham com grandes dimensões. As pessoas chegam, tentam chegar com um projeto porque sabem que é grande, porque sabem que é caro, então eles já chegam querendo controlar. “Ah, eu quero que você faça uma obra, assim, assado, para isso, para aquilo, você vai estar em diálogo, com uma visão cosmogônica negra, parará, coisa e tal”. Você chega e fala assim: “olha... Eu não tenho nenhuma ligação com a religião”. Não sabe? Tipo, você começa a tentar desmistificar algumas coisas. Aí você vai meio que deixando de ser negro para a pessoa.

Kailã: E vem com combo, né? Um artista negro tem tais e tais e tais e tais e tais características, né?

Diego: Eu venho de uma família muito religiosa. Eu venho de uma família de culto meio, meio bem, bem tradicional aos orixás. Isso está, isso permeia a minha vida por mais que eu seja um agnóstico, um ateu, digamos assim. Isso, eu não posso negar que isso atravessa. Tanto que se você chegar na minha casa, tá aqui o lugar onde eu tenho que ir, quando eu cuido do meu Oshalá. Mas só que eu penso o Oxalá como eu, como... como uma memória, como uma ideia de visão familiar, querendo ou não, [incompreensível], tranquiliza a relação. Mas só que eu não acredito na ideia de Oxalá que tá distante, Oxalá que é, sabe? Tipo, esse tipo de coisa, assim, como se fosse um outro tipo de culto cristão, uma coisa. Então, nesse aspecto, eu sou muito ateu. Então, você quando vai esses, esses... As suas especificidades como artista, às vezes você vai meio que sendo, vai, meio que sendo... Conquistando uma conquistando uma má fama ali e conquista uma dificuldade de acesso aqui. Tipo, pra que... Pra mim já é muito claro que eu já tenho uma certa, uma certa dificuldade, e não só eu, Laís também, minha companheira, que a gente tem trabalhos de autoria conjunta nisso, de emplacar determinados projetos, ainda mais quando são convites, né? Tipo, com a construção por demanda. Então eu acho que a dificuldade hoje em dia não está necessariamente no você ser negro, assim não tá como não estar necessariamente no você ser indígena, você ser uma pessoa trans. Acredito que a dificuldade está agora no que tipo de pessoa

negra você é? E se esse tipo dialoga com o tipo que eu estou pensando aqui na minha cabeça? E a mesma coisa, que tipo de pessoa trans você é? Que tipo de pessoa indígena? Quais são as suas visões políticas? Se você está em harmonia com o que eu estou pensando, se não está? Então, se sua obra realmente, se sua obra, seu pensamento poético realmente fortalece uma visão que eu já tenho sobre o que fazer. Então, acho que a dificuldade está mais aí. Em termos de, de driblar. Aí, então se você identifica que é um pensamento de produção de arte específico no campo, aí você tem que fazer as suas manobras se você tiver estômago para isso. Também tem isso, eu costumo dizer, você ter estômago para isso, coisa que eu tenho muito pouco, para poder dar, fazer uma, uma, uma, tornar essa sua visão poética de mundo acessível para outras pessoas. E aí eu falo não só pessoas do campo de quem tem o dinheiro, de quem tem os apoios, mas pessoas de maneira geral, né? Imagino que qualquer artista queira que as pessoas se relacionem com sua obra.

Kailã: Não falar no vácuo, né? Uma das perguntas que eu vou fazer agora tu já respondeu, mas eu vou te perguntar agora sobre como tu enxerga, se tu enxerga uma mudança, já falou um pouquinho, mas eu queria que você discorresse um pouco mais, sobre como era no passado, se hoje em dia tu acredita que a questão não é tanto ser negro, mas sim ser negro, a dificuldade, né, se vê em não marcar todas as caixinhas daquilo que é a visão hegemônica do que é ser negro. Se no passado, quando começou a tua trajetória, tu acha que era um pouco mais difícil, se era um pouco mais fácil? Como tu acredita, que tu fala, que a partir dos anos 2010 para cá, as coisas mudaram, como era antes?

Diego: Olha, é um pouco difícil falar sobre um pouco antes de 2010, porque 2010 foi quando eu comecei a fazer, né? Tipo, eu sou dessa geração que já chegou nesse...

Kailã: Nesse momento.

Diego: Nesse momento de... É quando a visão de... É quando a gente sentiu, talvez, os efeitos mesmo das políticas públicas. Eu acho que isso é longo prazo. Então, essa geração... É de... De 2010 pra cá, ou seja, um pouco mais de 10 anos, meio que foi a concretização de um projeto de acessibilidade, eu acho, assim, pelo menos, de maneira objetiva, né? Isso que eu falei, hoje você tem pessoas... Você já

pode referenciar como uma referência à ciência, teoria literária? Acho que isso é muito desse período, da, essa é a verdade. Antes, antes me parece... Nos termos de vivência prática no campo da arte, é um pouco difícil de falar. Eu sei que era difícil. Isso eu sei. Eu sei que é um pouquinho mais difícil. Mesmo, digamos assim, com a militância negra, intelectualizada e universitária muito antiga. Noto hoje, assim, por causa dessas pessoas que algumas políticas públicas foram conquistadas, né? Por essa geração que a gente tá falando. Mas... mas o que eu sei era que era um pouco raro você, você não só vê pessoas negras no âmbito das artes, mas também em vários outros âmbitos. Eu sou uma turma, eu sou uma turma na universidade que era 100% negra.

Kailã: Incrível.

Diego: Assustou muito a universidade.

Kailã: Nossa.

Diego: Tipo, eu me lembro que as pessoas, assim, tinha uma pessoa, uma amiga minha que era já uma veterana na universidade, negra. dizer “a sua turma é um acontecimento”.

Kailã: Sim.

Diego: Porque já tinha pessoas negras na universidade, já, claro. Mas uma turma de 100%, todas as pessoas eram negras, eram... E eu não sabia, eu achava normal [incompreensível] assim. Depois eu fui entender a lógica universitária. Mas foi massa porque logo de cara eu não estranhei a universidade por causa da minha turma.

Kailã: Sim.

Diego: Depois eu comecei a estranhar, mas logo de cara não.

Kailã: [incompreensível] O que você considera ser a maior dificuldade na área de atuação? Que você escolheu ou foi escolhido para atuar? E qual a tua maior vantagem?

Diego: É difícil, né? Acho que pessoas... É difícil. Isso é tão histórico, né? Isso é tão... atuante na psique... negro, afro-brasileiro, assim. É muito difícil isso falar de nossas vantagens. Ou de nossas suavidades, né? Eu tenho um amigo meu negro, que fala assim “poxa, eu sou bom nisso”, fala bem. Eu não, eu não consigo... Mas talvez falando das dificuldades... Cara, eu acho que a mais dificuldade nesse

campo pra mim, é, em termos práticos, é o modo como eu faço as coisas. Geralmente são coisas, são obras de arte composta. Eu costumo chamar de criolage. Então são obras que tão ali no hibridismo, vai ter uma influência muito forte das artes visuais e das artes cênicas muito, muito presentes ali. Então são obras que têm uma produção literária, tem uma produção instalativa, tem uma produção performática. Então, são obras que tem gente que vai chamar de tradisciplinar, né? Ou que os europeus chamam de live art, né? Ou, como algumas pessoas aqui, que eu gosto desse termo, tipo arte escondida, que não está limitada a uma mídia, que não tá... Então a maior dificuldade é essa, que são projetos compostos que levam tempo, que como eu falei para você, uma coisa, uma visão muito forte de projetista. Projetar... É um tempo muito longo para projetar. E até agora, tipo assim, eu não tenho um número grande de obras nesse sentido. Só pra você ter noção, o nível de dificuldade que isso tem, para você engajar, né? Tipo... Mas os outros trabalhos são mais focados na instalação, outros focados mais na escrita, focados até mais até na... por falta de uma palavra melhor, na venda desse projeto corretivo. Olha, gente, eu faço isso, não faço isso aqui. Aham. Entendeu o tipo? Então, a maior dificuldade é essa. E sem contar que eu vim de um campo de... de pesquisa meio que orgânica, né? Não é uma pesquisa ligada à universidade, por mais que nos últimos anos eu tenho pensado com mais, com um certo... pensando de uma forma assim, de maneira mais efetiva, a entrada na universidade é para meio que organizar, né? Digamos assim, de uma maneira mais formal. Mas vem de um campo de trabalho de arte muito laboratorial, né? Tipo, laboratório é num sentido de cada dia de trabalho é protocolado. Então era... Tem uma parte aqui do guarda-roupa que é só dos protocolos de trabalho. Então é uma coisa muito de pesquisa continuada, de modo prático. Então isso é muito difícil de engajar, seja nas artes cênicas e principalmente nas artes visuais, porque nas artes visuais tem uma coisa muito imediatista. Nas artes cênicas tem uma coisa muito também de... Uma dificuldade de você conquistar projetos a longo prazo. Por mais que já tem em alguns lugares, tipo editais de grupos e coletivos, ou seja, para manutenção, de pesquisa muito informada. Isso querendo ou não é uma conquista. Mas nem sempre você ganha, você, sabe? Tipo, eu já ganhei uma vez e foi ótimo. Tipo, foi ótimo você ter tempo para pensar, tempo para experimentar, tempo para errar. Porque é uma coisa que é muito negada, né?

A artistas negros... Você não pode errar, você não, você não tem direito a uma experimentação, uma experimentação da poética. Então acho que a maior dificuldade mesmo é o meu jeito de fazer. Eu costumo falar isso nas artes visuais quando eu faço trabalhos. Eles me chamam, uma exposição ou outra. “A gente trabalha assim, a minha origem artística é essa. Vocês se interessaram por isso, é massa, mas é assim que é feito. Não é, não vai ser de repente”. Das vezes que eu fiz de maneira de repente foi muito difícil, muito... De certa forma, é assim no campo das artes. Então geralmente eu vou diminuindo também, eu tenho que diminuir as propostas para poder caber, né?

Kailã: No edital...

Diego: No edital, da comissionamento, para que... para que você tenha alguma grana para você pagar seu aluguel.

Kailã: Os boletos chegam inevitavelmente.

Diego: Então tem isso. Então a maior dificuldade acho que é essa mesmo, de minha parte. E talvez com Laís também, talvez não, com certeza, como Laís também tem uns trabalhos grandes, é assim para Laís também, porque a origem dela é performática, é do laboratório teatral. É uma coisa que leva tempo.

Kailã: Mudar um pouco [de assunto]. Pensando nos últimos três anos, tu sente que houve alguma mudança no teu trabalho, na tua forma de trabalhar? Com a chegada da pandemia.

Diego: Sim, mudou. Ou pelo menos se não mudou de maneira prática, mudou de uma maneira de perspectiva do trabalho. De que forma estou olhando para o meu fazer agora. É... Na Pan... Antes da pandemia eu estava trabalhando num projeto onde ele estava com três possibilidades de circulação no Brasil e fora do Brasil e foi um projeto que, na verdade, meio que criou tudo no pensamento poético atual. Então durante a pandemia tive muito tempo para olhar esse projeto poético, para estruturar ele, para ver ele em relação ao contexto, que é um projeto que eu chamo de tempo crioulo. Então a... Deu uma mudada muito, acho que ampliou a perspectiva. Não à toa, por causa disso, eu comecei realmente a pensar nas formalizações. A possibilidade de, de, de fazer uma pós-graduação, de entrar no mestrado, de organizar. Eu estou com, ultimamente, tenho mais necessidade, estou com mais necessidade de formalizar essa pesquisa, essa visão de processo poético.

Necessariamente criar uma obra, mas tem que criar algumas nos últimos tempos, nos próximos tempos.

Kailã: E tu acha que, pensando em termos que cabem dentro daquilo que eu tenho pensado, essa institucionalização da tua forma de pensar, ela é necessária para ti ou por uma validação exterior? ou as duas coisas, não é mesmo?

Diego: Para mim, não necessariamente para uma validação exterior. Se servir para outras pessoas, para outros artistas negros e negras, isso para mim vai ser muito bom, mas, mas, a priori é uma validação para mim também. É uma importância para mim, porque primeiro, muitas pessoas começaram a... falar dessa minha visão poética em outros contextos e me citavam. Não é que não me citavam não, me citavam. Se não era um... Fala de Diego Araújo, de tempo crioulo, de papus e tal, a criolage. Mas só aqueles conceitos, eles usavam errado.

Kailã: Sim.

Diego: Entendeu? Tanto que eu conversava depois, algumas pessoas falavam errado sobre a proposta, até colocava no lugar, é, um lugar meio metafísico da coisa, sabe? Uma coisa meio transcendente. Eu falava assim, não é isso, eu nem sou assim. Aí eu explicava e tudo. E isso também me estimulou a repensar o projeto e falar assim, “não acho que eu preciso deixar isso público de algum jeito, ou formalizar de algum jeito, para ter uma fonte de acesso”, né? É. E também importante para eu ir entendendo também, porque também isso é culpa minha. Porque se as pessoas estavam analisando, falando, conceitualizando de uma maneira equivocada, então também é culpa minha, porque eu escrevi de uma maneira muito... muito não formal, para muitas, em muitas situações, um textinho ali, um artigo aqui, uma fala pública lá, uma... Tinha uma coisa que era, eu acho que, uma coisa meio, meio do próprio processo de pesquisa prática que... que vai às vezes te limitando na organização das ideias.

Kailã: Sim.

Diego: E você sabe como faz, no modo prático é isso, mas se você vai expressar, você vai falar, é outra coisa.

Kailã: Sim.

Diego: Então também é culpa minha.

Kailã: Me vejo um pouco nas tuas preocupações.

Diego: É... Então também é culpa minha, entendeu? Desse sentido. Tipo, não... Então, primeiro... A ideia de organizar e de deixar a coisa um pouco mais, mais, mais, é, mais lúdica, digamos assim, no ponto de vista do entendimento, primeiro para mim, depois para o outro. Primeiro tem que gerar um entendimento para mim e aí eu consegui também conseguir gerar entendimento para o outro. Então é mais nesse sentido.

Kailã: E essa vontade vem na pandemia. A pandemia te faz olhar mais especificamente pra essa busca de formalização, de compreensão exterior daquilo que tu já vem fazendo no teu processo criativo.

Diego: É, isso, isso, isso vem daí. Tanto que a primeira tentativa que fez é o próprio trabalho da Pivô.

Kailã: Uhum.

Diego: Então foi, digamos, a bem que foi a... uma... uma pré-organização das coisas.

Kailã: E numa questão de forma, não tanto de uma questão prática do teu trabalho, como, como a pandemia afetou praticamente o teu trabalho?

Diego: Primeiro, o vazio de você não poder estar numa sala de trabalho é ruim, né? Então isso afetou em certa medida. E isso é uma coisa que eu sinto muita falta do laboratório prático. E até hoje não consegui retomar isso. Talvez eu retome ao final desse ano ou início do próximo. E conseqüentemente eu fui convidado, eu e Laís fomos convidados para trabalhos em autoria, muito ligados a pensamentos instalativos. Então o máximo que se dava para fazer era conceber o projeto artístico, formar equipe de cenotecnia, né? E a depender das obras, e estar presente na execução. Então tinha uma, não era um trabalho de pesquisa. Então uma coisa que eu sempre muito falta e que eu estou tentando retomar aos poucos, enquanto eu não engajo a pós-graduação, é o laboratório artístico, que é basicamente de novo a proposta, é o programa do LIC, é o laboratório.

Kailã: E como e quando tu começou a trabalhar com o digital especificamente?

Diego: Na pandemia.

Kailã: Na pandemia. Foi por causa da pandemia que o digital entrou na tua profissão.

Diego: É, eu nunca tinha trabalhado... Assim, eu já tinha pesquisado, né? Porque eu até falo numa entrevista da Pivô que na escola de teatro tinha um programa de iniciação científica específico que era ligado à dramaturgia para jogos eletrônicos. Então, eu não fazia parte desse grupo, fazia parte de outro programa de iniciação científica. Mas a gente trocava, a gente conversava, um professor que orientava esse grupo, foi meu professor também, então ele falava, ele dava materiais. Então foi uma coisa que meio que eu retornei. Eu voltei para essas apostilas, digamos assim, para o trabalho com a Pivô. Então eu nunca tinha feito um trabalho para o digital.

Kailã: O primeiro então foi o da Pivô.

Diego: O da Pivô, né? Então, é... E eu gostei muito de fazer, eu gostei muito do tipo de gênero, né? Que eu chamei de Game ensaio.

Kailã: Eu achei, particularmente é o meu favorito. Achei incrível.

Diego: Isso, tive orientação também, eu tive uma amiga minha que era desse grupo, inclusive na faculdade, que hoje ela faz pesquisas, essas coisas que é teatro e... games e tudo, a própria orientação de Laís, porque Laís também é gamer, então a gente meio que tinha essas orientações, assim, fui pensando na jogabilidade, entre aspas, do ensaio, da leitura do ensaio. Então foi muito divertido fazer, foi legal, eu gostei muito. Tanto que eu tive outras ideias para outros games ensaios. Mas de novo, né? Eu tenho que ter uma coisa de projetar, né? Você tem que ter o programador, você tem que ter...

Kailã: Tu não tem os... não é tu que constrói o game, não é o desenvolvedor?

Diego: Não. Eu criei o design do jogo, tipo, inspirado nessa lógica MS-DOS, né? E o programador... Cria a dramaturgia do jogo. Tipo, se eu clicar nesse botão, ou seja, a jogabilidade. E é muito desses ensinamentos, desse professor. Se eu clicar nesse botão, vou pra tal janela, entro aqui, se eu criar um botão oculto pra gerar tal coisa, então, tudo isso, o modo que você joga, eu criei. Agora, a programação dessa dramaturgia, a programação desse design não fui em quem fiz. Aí é um programador mesmo, que vai a partir de seus sketches, da sua dramaturgia, da sua roteirização, vai programando, vai criando os códigos que materializam a jogabilidade.

Kailã: E a última pergunta, porque eu não gostaria de tirar do teu dia, o teu feriado mais do que uma hora. Se tu acredita que... como foi recebido esse teu trabalho digital em comparação aos outros? E se tu acha que tu vai continuar trabalhando com o digital ou essa foi uma experiência que depois que voltar a trabalhar com o laboratório ele vai ficar um pouco mais de lado? Como tu vê o futuro desse trabalho digital que tu começou agora com o Pivô?

Diego: Olha, eu tenho um projeto, pelo menos uma série de games e ensaios a partir do que aconteceu com o Pivô, né? Ele já está meio que caminhando já. Então no aspecto da continuidade do trabalho é justamente nesse campo que vai se chamar de game ensaio. É... Não tenho nada no, no campo digital para além do estudo desse gênero. Que é isso que eu falei, tipo, como eu gosto da pesquisa, eu gosto de esgotar a possibilidade encontrada, né? Então se aquilo foi feito, assim foi chamado de game ensaio, quais são as outras possibilidades desse tipo de gênero, dessa coisa do game ensaio, que tipo de coisa eu posso fazer com isso, então isso eu pretendo continuar. A recepção, ou seja, em relação, não sei, em relação aos outros, eu não tenho esse marcador porque eu acho que cada trabalho atuou muito, talvez as pessoas possam dizer o contrário. Da Curadoria que eu fiz parte Era Raylander, Biarritz, que já era um artista digital, já há um tempo fantástico. Rebecca Carapiá. Rebecca também acho que não tinha trabalhado com digital. Eu acho que Raylander também não.

Kailã: Também não.

Diego: Bia já tinha um histórico com arte digital. E eu acho que os impactos, né? Desses trabalhos acho que se deu muito por nichos, né? Pelo que eu fui compreendendo, né? Da... de como as coisas... de como os trabalhos impactavam, então... na minha rede, digamos assim, de... muitas pessoas falavam sobre, né? Tipo, muitas pessoas, artistas e não artistas, se interessaram muito... pela possibilidade de produzir uma, digamos assim, entre algumas aspas, um ensaio científico, entre algumas aspas, uma possibilidade gamificada, uma coisa meio gamificada, uma coisa que meio que alia a arte, ciência. Possibilidade de ensaiar sobre coisas até banais assim, né? Então teve uma revista de crítica que me pediu um game ensaio. Aí eu quando eu falei assim, olha, são muitas pessoas envolvidas, aí elas desistiram, porque achou que o game ensaio saiu do nada.

Kailã: Sim.

Diego: Mas eu achei interessante uma revista de crítica online se interessar por um tipo de produção que tenha a ver com ela. Então eu achei que o impacto foi um pouco por nichos e por redes. Mas assim, eu acompanhei todos. Eu saí acompanhando todos, todos os trabalhos, todos os impactos assim do... Por exemplo, acompanhei o álbum de Bia, os clips de Bia, as lives que ela fez, a parte da músicas, tipo a evolução do trabalho de Rebecca, Rebecca é de Itaparica, ou seja, da mesma região de onde eu sou, então o trabalho que tem uma certa, eu consigo ver uma familiaridade tapajicana, né, com o lugar que tinha muitos ferreiros, muitas metalúrgicas assim, eu fui metalúrgico, então tem uma familiaridade interessante de como ela foi pensando as grafias. Acho que foram trabalhos também que meio que instauraram uma linha de fazer, né? Para cada um. Antes, a Bia era muito conhecida pelos memes, né? Pelos gifs... Pela forma como ela aliava isso em espetáculos de performance, de música, né? Depois ela criou esse caminho de uma produção digital de música... que ela, ou seja, pra ela mesma, tinha que ter uma coisa de universo de Biarritz nesse lugar. Então eu acho que os trabalhos meio que instauraram processos, processos paralelos, pelo que eu fui acompanhando ao longo dos anos 2021, 2022. Então mais ou menos assim que eu vejo.

Kailã: Eu vou te agradecer de novo. Acho que entre hoje e amanhã eu te mando um termo para que a eu possa usar essa nossa entrevista na minha pesquisa e te agradecer novamente, imensamente, pelo teu tempo, pela tua disponibilidade, pela tua gentileza, uma conversa maravilhosa. Isso aí vai ser incrível poder desmembrar as suas ideias no meu pesquisa vai ajudar muito. E se eu puder te ajudar em qualquer coisa, por favor, fica à vontade. Assim que eu terminar a dissertação, eu vou te encaminhar. E muito obrigada.

Eu que agradeço. Eu agradeço também o interesse, o convite. Muita boa sorte na pesquisa.

Kailã: Obrigada.

Diego: Que dê tudo certo. E valeu, qualquer coisa também é só você pensar em alguma coisa, deixar claro determinada coisa, sem problema pode entrar em contato, tá bom?

Kailã: Tá bom, muito, muito obrigada, tá?

Diego: De nada. Beijo grande!

Kailã: Um beijo! Tchau!

APÊNDICE C – Transcrição da entrevista nº 2

BIARRITZZZ. Entrevista II. [jun 2023]. Entrevistadora: Kailã de Oliveira Isaias. Online, 2023. 1 arquivo .mkv (62 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

Entrevistada: biarritzzz

Data: 08/06/2023

Local: Online

Kailã: Então, comecei aqui a gravação.

biarritz: Oi, oi.

K: Vou te agradecer novamente por ter topado essa conversa. E vou começar bem... Acho que eu fiz um roteiro que vai bem do início, até uma coisa um pouco mais profunda. Daí eu queria saber de primeira, assim, como tu te interessou pela arte? O que te levou a fazer a arte?

b: Oi, Kailã. Você que vai ouvir esse áudio mais tarde gravado. Eu que agradeço pelo interesse, pelo meu contato, por essa aproximação. Eu comecei... bom, eu me interessei por arte ainda na adolescência. É... No ensino médio eu sabia que eu queria cursar humanas, então... Na época a gente não tinha ENEM ainda e eu comecei a estudar mais as matérias de humanas, que era português e literatura. E nesse processo eu fiz um cursinho de literatura e de redação, se eu não me engano. E a minha professora, ela gostava muito de poesia, então... Naquela época, eu estudei muito essa corrente de poesia brasileira e os concretos e neoconcretos. De alguma forma, isso me inspirou, porque a poesia concreta era muito visual, ela era sobre justamente como dispor essas palavras, essas letras de uma forma visual. E eu achava muito genial esse lugar de, da letra ser, do caractere ser pensado visualmente e não falar no conteúdo. E eu acho que aquilo me remetia já ao universo da internet que eu já tinha crescido com esse acesso ao computador em casa desde criança. Então os caracteres faziam já parte muito do meu imaginário, as letras, o teclado. E pensar isso visualmente, acho que virou uma chave pra mim, porque eu já experimentava fazer algumas imagens quando criança. Acho que todo mundo brincava, que teve uma oportunidade, brincava no paint, por

exemplo, do Windows, e eu nunca fui muito de desenhar, então brincar com as letras fazia muito sentido pra mim de uma forma visual. Dentro desse lugar de que não, eu não sei desenhar, mas eu sei juntar um T com um O e fazer uma árvore e um sol, sabe? Então eu literalmente brincava disso quando criança. Eu tenho até um GIF que eu fiz com 12 anos, que é basicamente isso, é tipo, vários T's maiúsculos fazem uma ponte, o número 8 faz uma nuvem. E um carrinho atravessa essa ponte, que são alguns caracteres também, um zero, outros sinais. E esse carro cai numa água que são vários tils, sinal gráfico til, azuis, fazendo as ondinhas. Então acho que existiu uma conexão aí quando eu comecei a entender esses outros movimentos, dessas vanguardas brasileiras. Que depois eu até entro em contato com várias outras referências que se tornam mais importantes na minha trajetória também.

K: Nesse cursinho ou com a vida?

b: Com a vida, porque depois dessa época, quando eu já estava com 18 anos, eu comecei a entrar em contato com uma cena artística daqui de Recife que estava muito ligada, estava muito entre um intermeio, era um intermeio entre performance, música, moda e artes visuais. Então... Era muito mais essas linguagens do que necessariamente ilustração e pintura, sabe? Eu comecei a entrar em contato com uma galera que estava mesmo borrando os limites entre... o que é música, o que é dança, o que é performance e o que é artes visuais. E o que é moda também. Então nessa época eu sempre me referencio muito ao Cássio Bonfim, do Acre Recife, que foi uma escola pra mim, a gente trabalhou por quatro anos juntos, dentro desse intermeio de moda, estamparia, desfiles performáticos. Em produção audiovisual também, porque eu era a pessoa que estava por trás das peças visuais, tanto fotografia, quanto hotsite que a gente fazia para divulgar a coleção, quanto vídeos que a gente também fazia para divulgar a coleção. Então eu sempre me referencio ao Cássio, que foi muito importante nessa trajetória. E na época também, tem várias outras referências. Mas existia um lugar chamado Nave, aqui em Recife, que também estava bem nesse limite entre o que é música, que é performance, o que é dança. Tinha apresentações musicais, com projeção e com um trabalho de corpo, principalmente da artista Isabelle Guzmão. Muito performático. Então aquilo tudo me influenciou muito, sabe?

K: Tu tinha quantos anos nessa época?

b: Dezoito. Isso.

K: Foi bem jovenzita, assim, já. Tu entrou nesse... na cena artística, assim, de Recife. Já estava... trabalhando com arte. E aí, entrando nessa ideia, eu queria te perguntar qual é a tua profissão hoje.

b: Uhum.

K: Então, qual é que tu diz que tu é?

b: Eu sou artista visual. trans mídia antidisciplinar, eu tenho me colocado assim. Mas além das artes visuais, eu também trabalho em termos de mercado, né, com visuais ao vivo, projeção e video-mapping. Então também tenho um pé nesse universo dos eventos.

K: E desde os dezoito anos tu trabalha com arte. Começou antes ou começou a trabalhar depois?

b: Desde os dezoito anos que eu assino já como biarritz, por exemplo. Então já existia uma intenção ali. Eu comecei fazendo as colagens digital na época no Facebook. Comecei a entrar em muitos grupos de arte digital de dez anos atrás. Então, já existia essa intenção, eu já assinava como biarritz, assino como biarritz faz 11 anos, então são um pouco mais de 10 anos de carreira.

K: E hoje tu consegue se sustentar pelo seu trabalho artístico?

b: Então, hoje eu, dez anos depois, eu tenho conseguido me sustentar financeiramente com projetos artísticos e com essa... e trabalhando com eventos. Então, eu tento não depender da arte, de forma alguma. Mesmo quando está dando mais certo, eu tento não. Não depender só disso, porque é muito incerto. Eu estou com uma relação com uma galeria, mesmo, muito recente. Então, eu não vivo de venda de obra, eu vivo de projetos. Eu vivo de projetos e de eventos mesmo. É até uma parte mais técnica, digamos assim, mas que pra mim é totalmente artística. É onde eu exercito a minha criação bastante com essa questão do ao vivo, do espontâneo, do improvisado.

K: Eu vi a tua entrevista, a tua conversa com a Diane. E tu fala muito sobre a cena da noite, né? Aí de Recife. E na época, foi ali em 2020, né? Não tinha. E hoje essa parte voltou a ser uma parte grande da tua renda, tu falou que “a gente vivia disso”. Hoje tu já tá em outro momento, tá fazendo outros projetos? Como é que está hoje? Não vou dizer pós-pandemia, não sei, a OMS já disse que não estamos mais

em pandemia, então, no momento pós-pandemia, você já vive mais com a renda que você consegue da sua arte, na questão de projetos e da galeria, ou com os projetos da noite, com esses outros projetos que você faz.

b: Hoje a pandemia fez com que os eventos parassem de existir, pelo menos legalmente, né? Eu não cheguei a trabalhar em nenhum evento clandestino na época. Mas também fez com que o mundo da arte preste um pouco mais atenção nos ambientes virtuais e nas digitalidades. Então, de alguma maneira, isso foi uma oportunidade dentro da minha linguagem. Não só para mim, mas para muitos artistas que trabalham com o digital. Teve a febre do NFT, teve todas essas fases, eu não cheguei a mergulhar mesmo no NFT. Mas a minha linguagem foi favorecida de alguma forma, porque começaram a pensar, dá para fazer exposições online, dá para fazer trabalhos pensados para serem assistidos no digital, numa tela. Como a gente já trabalhava com videoarte antes, né? Mas algumas instituições trabalham com arte e cultura, começaram a investir um pouco mais nisso, tanto com o IMS, o próprio Pivô e muitas outras. Então, para a minha linguagem, isso foi financeiramente... que foi oferecido. E agora nesse momento pós pandêmico segundo a OMS que estamos vivendo, os eventos voltaram e eu também estou voltando a ter a minha renda a partir deles também. Que seria esse lado mais técnico como eu comentei, mas eu também sempre prestei serviços como... com edição de vídeo, por exemplo. Eu sou montadora, editora de vídeo, né? Então... É isso, assim, eu tento não depender da arte, entende?

K: Sim, sempre tem um... Mas hoje, quando tu se apresenta, você se apresenta como artista visual?

b: Não, eu sempre me apresentei como artista visual. Mesmo se eu não ganhar nada com isso, eu vou continuar sendo artista visual, porque... É... É o que eu me dedico na minha vida, é o que eu dedico à minha pesquisa, à minha carreira, é toda voltada para pensar criação artística mesmo.

K: Mudando de assunto, mas não tanto, qual a tua raça?

b: Sim, etnicamente falando, eu me... coloco como uma pessoa negra, cuja ascendência vem de muitos lados, como a maioria das pessoas brasileiras. Mas eu sei que a minha família tem uma presença étnica indígena muito forte. Então, a minha família materna é do Ceará. A minha família... paterna, é do Pará, então é

muito difícil, inclusive no contexto racial do sertão do Ceará, por exemplo, é muito difícil pensar até em comunidades quilombolas, como é o caso de uma parte da minha família, pensar esses agrupamentos sem pensar já numa junção de populações indígenas e populações negras. Então o meu contexto étnico racial é esse, né? Tipo, me posiciono politicamente como uma pessoa negra, mas me entendo etnicamente como uma pessoa que tem uma ascendência familiar, tanto indígena de... povos que eu não conheço. Isso não está traçado na minha família, isso não está documentado, quanto de ascendência de pessoas ex-escravizadas, das negras, no Brasil, vindas de África. De povos que eu também não conheço, de pobres que eu também não sei dizer quais eram.

K: O nosso apagamento, quando não conseguimos ver da onde que... Aqui no Rio Grande do Sul a gente tem muito essa coisa de... as pessoas chegarem e falarem que são italianos, que são alemães, porque elas conseguem traçar a sua linhagem até o tataravô que saiu da Itália, não sei quando, no barco e tal, e a gente não tem essa oportunidade, a gente não tem esse... Eu não digo privilégio, porque seria o básico, né?

b: Porque os ancestrais deles eram considerados seres humanos, né?

K: Exato.

b: Diferente dos nossos.

K: Exatamente.

b: Não eram nem sequer considerados tão humanos quanto os deles.

K: Exato. E aí, é uma coisa que eu acho que tu já respondeu, mas eu vou te perguntar pra gente aprofundar um pouco mais o assunto que é. Tu acredita que a tua ascendência, a tua raça é relevante no teu trabalho? e se sim, por qual razão e como.

b: Eu acho que na minha criação poética, na minha criação artística, eu carrego muito do que foi minha criação, de uma linhagem familiar. Acho muito difícil não ser fruto de um processo histórico. Eita! Será que a minha internet está ruim?

K: Tu não consegue me ver? Está me vendo?

b: Voltou agora. Mas eu acho que é a minha que deve estar ruim porque está chuvoso aqui, às vezes atrapalha. Mas quer que eu repita? Eu vou repetir.

K: Não, eu consegui ouvir tudo direitinho.

b: Tá, eu acho muito difícil não ser um fruto de um contexto histórico o qual a gente faz parte, a nossa família faz parte. Então, dito isso, eu acredito muito que o meu fazer artístico, o meu fazer poético, ele é totalmente embebido dessas tradições. Porque a gente relaciona muito a palavra tradição a um lugar oposto ao... contemporâneo ou a um lugar oposto ao atual, né? Mas o que a gente fala muito, inclusive, ontem eu tava numa aula junto com a Sil Bahia, a Silvana Bahia, e a gente sempre bate nessa tecla, né? O tradicional também é contemporâneo.

K: Também é tecnológico, né?

b: O tradicional também é tecnológico. E por aí vai. Então eu me vejo muito nessas tradições, apesar das pessoas relacionarem o digital apenas ao futuro. Na verdade, o que eu tenho tentado falar há três anos é que eu estou usando o digital para falar de vários outros tempos que não o tempo futuro. Então quando eu falo de outros tempos, eu estou me referenciando à minha ancestralidade mesmo. Entendendo o lugar da minha própria família biológica, mas entendendo também uma ancestralidade que tem a ver com espiritualidade. Eu sou uma pessoa de terreiro, eu sou uma pessoa que religiosamente, falando, sou parte de uma casa de tradição, de jurema sagrada. aqui em Pernambuco, que é uma religião que envolve tradições e espiritualidades tanto indígenas quanto negras.

K: Que coincidência, que coincidência minha casa também, a casa de preto velho.

b: Ah é? Uau!

K: A gente ainda não, a minha mãe santa ainda tá pensando ainda no nome pra ela, que é muito pequenininho, assim. Nós que seguimos essa linha de caboclos, pretos velhos também, que legal saber disso.

b: Que bom, que bonito. Coisinhas, as coisinhas delas. Será que eu respondi a pergunta?

K: Respondeu, respondeu muito. E aí voltando para uma questão mais sistemática, um olhar sistêmico da arte. Tu acredita que essa tua ancestralidade, esse lugar de onde vem a tua raça, o teu fenótipo te... Faz necessário que tu tenha uma movimentação indiferenciada do que pessoas de outras etnias, outros fenótipos precisam ter para adentrar esse sistema?

b: Eu acho que no Brasil, mesmo quando a gente não tá pensando em termos raciais, a gente tá operando a partir deles. E isso é exaustivo, é uma realidade exaustiva, porque mesmo quando a gente não quer pensar sobre isso, a gente tá sendo colocado nesse lugar. A gente tá nos lugares quase sempre a partir... do nosso papel como pessoas racializadas ou não. E economicamente falando, não preciso dizer como isso é evidente. No meu caso, eu precisei ter dez anos de carreira para começar a provavelmente ganhar o que uma pessoa branca consegue com dois anos. E isso não é uma coisa que eu goste de falar, que eu goste de parar para pensar, porque isso não é produtivo para mim, né? Mas é isso, é uma realidade exaustiva que a gente tem que saber que existe o tempo todo, porque a gente está sendo jogado, está dentro desse jogo que a gente foi colocado que não... Não perguntaram se a gente queria estar, mas a gente já nasceu dentro dele. Sim. É... Mas... Se eu acho necessário ter uma movimentação diferenciada, eu acho que... A minha resposta foi mais sobre... Essa é a movimentação ser diferenciada por si só. Enquanto uma pessoa que não é branca, enquanto uma pessoa que não está no sudeste. Então eu não vejo como uma escolha, né? Não é uma escolha, é uma condição estrutural.

K: Até foi uma conversa que eu tive com Diego e sendo sulista, né? A gente não tem tanto... Eu vou buscando, porque querendo ou não, quando eu pesquiso a arte afro-brasileira, esse termo tão esquisito, acaba que as pessoas, os artistas, os curadores que eu vou entrando em contato, eles não são aqui do sul. Então eu acabo sabendo um pouco mais, mas é sempre bom ouvir. Como é ser uma pessoa que não vem do eixo Rio-São Paulo, que não está, que não mora no eixo Rio-São Paulo? Como é para ti, para além dessa questão racial, essa questão geográfica, como funciona para você essa diferenciação? Se te dificulta, se te facilita de alguma forma, quais são as vantagens e desvantagens que tu vê em estar fora desse eixo sul sudeste, dentro do seu trabalho?

b: Bom, isso também é um fator que eu tento não pensar muito, porque ele também não é muito produtivo pra mim, mas existem situações que me fazem perceber mais ou menos como não estar em São Paulo, ou não estar no Rio de Janeiro, ali naquela naquela ponte aérea, que me fazem, que evidenciam que estar em Recife, morar em Recife é também estar fora de um eixo econômico. Apesar de

que eu tenho trabalhado muito com instituições do sudeste, então às vezes isso ficou um pouco invisível pra mim, até porque a gente está trabalhando muito online, a gente está tendo relações muito à distância. Então às vezes isso parece invisível pra mim, mas aí de repente tem alguma situação que fala assim, ah, você não vai participar disso aqui porque você não tá aqui.

K: Aí não vão te pagar a passagem para tu ir.

b: Isso. Você não vai ser entrevistada para esse programa, porque a gente achava que a gente podia ir gravar na sua casa, mas você não está aqui. E às vezes são projetos que falam de arte brasileira.

K: [Ri] Desculpa, real.

b: É tipo assim, arte brasileira, mas só entrevistando os artistas que moram em São Paulo. Então, você não vai... Isso aconteceu dois anos seguidos comigo, eu fiquei bem chateada. Porque a galera já sabia que eu não moro lá e veio me chamar de novo e deu a mesma justificativa. Enfim, então é mais uma outra situação que a gente tá submetido, que a gente não quer tá submetido, mas que a gente precisa pensar sobre porque a gente já foi jogado dentro desse jogo. E já somos peças dentro desse jogo, né? Então, em termos financeira, financeiramente falando também. É muito discrepante como se é pago no mesmo trabalho em Recife e como se é pago no mesmo trabalho em São Paulo, é muito discrepante isso falando de todo o resto do Brasil mesmo, falando do norte e do nordeste. Mas eu podia estar falando de outras regiões também, é muito discrepante.

K: É até aqui no sul, assim, e a gente tem muita gente que vai pra São Paulo, muitos amigos que vão pra São Paulo por causa dessa situação, assim, de precisar de visibilidade, de precisar de contatos, e acaba sendo mais fácil sair do lugar da onde está, da onde tem raízes, da onde, enfim, muitas vezes se busca essa... essa poética se tem esse lugar de construção de conhecimento para ir para São Paulo por causa do sistema que é mais proeminente lá. Mas seguindo. Hoje em dia, tu encontra pessoas nordestinas, nortistas, pretas... trabalhando na área de arte e tecnologia? Tu acha que isso tem sido mais ou menos do que era antes? Tu tem uma carreira de dez anos, então eu acho que já viu muita coisa. E eu queria saber, assim, se hoje tu acha que está mais fácil, se... Tem mais abertura... Enfim, como

está o sistema hoje para pessoas onde você se enxerga, que você enxerga como iguais ou parecidos?

b: Ai, estava desligada, desculpa. É... Hoje eu consigo ver uma rede maior de pessoas no norte e nordeste trabalhando com tecnologia. É... Mas com tecnologias do digital, no caso, né? Mas o sistema é... Ainda majoritariamente, no caso do sistema, esse mercado, esse circuito, ele é majoritariamente liderado ou tem a sua frente homens brancos, né? Então, é muito, é um ambiente, esse ambiente das tecnologias do digital, é um ambiente muito masculino. E ao mesmo tempo que todo mundo está fazendo, todo mundo está trabalhando com digitalidade, todo mundo está trabalhando com virtualidade, mas as pessoas que estão ganhando mais dinheiro com isso, que estão liderando mais projetos sobre isso, até na academia também, falando das universidades, quem está ganhando projetos de pesquisa sobre isso, etc, etc, etc, e tal, são a maioria homens e a maioria homens brancos, né?

K: Sim.

b: Então eu tenho minha rede, eu tenho minha rede de artistas do norte, artistas do nordeste, que... são da produção da música eletrônica ou que são das artes visuais ou que trabalham com arte digital, etc. que são pessoas indígenas, são pessoas negras, são pessoas de Pernambuco, do Ceará, do Pará, do Amazonas, do Rio Grande do Norte, do Maranhão. Essa é a minha rede, mas é isso, assim, vez ou outra tem alguém pesquisando sobre isso, ou fazendo uma publicação sobre isso, que é uma pessoa branca que eu nunca vi na minha vida. Mas que está lá na universidade, começou a estudar isso um dia desse e já está publicando um livro, sabe?

K: Sim.

b: E é uma pessoa branca, bastante branca, geralmente.

K: Sim.

b: E por aí vai.

K: Tecnologia tem... a tecnologia digital, né? O hi-tech. Tem muito isso, tem vários projetos. Até estava... Eu fiz um curso sobre um autor chinês, que chamo Yuk Hui, que fala sobre tecnodiversidade. Bem legal. E aí tinha uma menina do Pará, e ela me falando que tem um projeto de, de trazer mulheres... indígenas, pretas,

afroindígenas, para trabalhar com TI, que é uma [incompreensível] mais não tanto voltada para a arte, mas enfim, para essa tecnologia digital em geral, que é muito difícil, que é um espaço bem, bem fechado. Bom, se a gente for olhar os CEOs dessas grandes empresas, se a gente for olhar o Vale do Silício... faz sentido o que essas pessoas liderem, né, esse mercado e essas conversas. Mas vamos que vamos fortalecendo uns aos outros, umas às outras, para ter novas corpas, outras vozes, outros discursos nesses lugares.

b: Com certeza.

K: Deixa eu ver aqui. Qual tu considera ser a tua maior dificuldade dentro do teu ramo de trabalho e qual considera ser a tua maior vantagem?

b: Olha, eu hoje vejo como uma dificuldade você tá sempre tendo que fazer muitas coisas. Porque, enfim, não trabalho com CLT, sou autônoma, nesse sentido. E a gente tem que estar sempre envolvido em muitos projetos. Eu acho isso uma dificuldade. Às vezes eu queria só ter uma casa no campo e ficar lendo um livro por um mês. O mesmo livro. Ter um mês pra ler um livro, sabe? Eu vejo isso uma dificuldade, porque eu queria estudar mais. Eu estou sempre estudando, eu estou sempre lendo, eu estou sempre pesquisando, mas às vezes eu queria ter tempo para me aprofundar e aprender uma coisa nova. E a demanda de trabalho acaba que a gente tem que continuar fazendo a mesma coisa que a gente já faz, porque já é o que a gente foi reconhecido, já é o que a gente tem experiência. E a outra pergunta é uma coisa positiva?

K: É, uma vantagem. Se tu enxerga uma vantagem.

b: No meu trabalho?

K: No teu... no teu ramo de trabalho, se tu acredita que tem alguma vantagem perante outras pessoas que estejam no mesmo ramo que tu, artisticamente, profissionalmente.

b: Olha, eu acho que a vantagem que eu posso dizer que eu tenho são as minhas relações interpessoais que foram construídas ao longo de anos. Então, às vezes eu... Eu estou num projeto, eu estou num trabalho que... Que envolve várias pessoas interessantes e... que é um trabalho que é interessante, que eu gosto de fazer, porque eu estou junto com pessoas que também construíram, de alguma forma, comigo ao longo dos anos. Então, hoje eu vejo uma vantagem nessa

persistência de ter o seu trabalho não reconhecido por vários anos até que... as pessoas tiveram que prestar um pouco mais de atenção, porque acaba que muita gente me conhece há muito tempo. Então, hoje, de alguma forma, isso é uma vantagem, mas não é um privilégio, porque isso não impede que uma pessoa que começou ontem esteja ocupando os mesmos lugares que eu. O que não é uma coisa ruim, é uma coisa boa. Mas o sistema faz com que essas pessoas que começaram a menos tempo sempre sejam homens cis e por aí vai. Então, por um lado, é muito positivo, às vezes, eu ter tido essa oportunidade de construir relações a longo prazo com outros artistas que estão nesse mesmo âmbito que eu. Por outro, às vezes parece que é isso, né? Você tem que ter o triplo de tempo para conseguir estar no lugar que outras pessoas, às vezes, começaram a menos tempo.

K: E aí uma pergunta que a gente já conversou um pouquinho, mas novamente vou aprofundar um pouco mais, que é se houve alguma mudança no seu trabalho durante a pandemia e se sim quais foram elas.

b: Na pandemia, eu acabei desenvolvendo trabalhos em linguagens que eu não estava habituada, como a música. Então, eu sempre trabalhei muito com audiovisual, com imagens em movimento, com projeção, com videoarte. Mas a pandemia... me fez escrever um pouco mais e esses escritos acabaram virando música. Então eu passei a me debruçar mais na música, sempre me interessei por música, sempre foi uma força motriz muito forte pra mim na minha vida, no meu trabalho. Mas não sou musicista, né? Então, na pandemia, esse período de reclusão, esse período de ficar sozinha em casa muito tempo, me fez debruçar mais na poesia, na escrita e isso acabou enveredando para a música também. Então, desde então, desde 2020, eu tô muito numa... em pesquisas musicais e entendendo minha pesquisa como musical também, sonora.

K: E tu pensa as tuas poesias já pensando em musicá-las ou elas vêm e aí depois esse processo de transformá-las em música vem depois da escrita? A escrita vem e aí depois, isso aqui pode ser uma música ou elas vêm junto?

b: Então, na pandemia, o meu companheiro, ele, meu companheiro da época é músico e a gente já tinha vontade de produzir coisas porque também nesse período de pandemia, que a gente ficou mais em casa, etc. e tal, ele começou a produzir música eletrônica, ele aprendeu a produzir música eletrônica e começou a

se dedicar um pouco a isso. Então já existia essa vontade de, pô, vamos dar uma banda. Tu é músico, eu faço umas viagens e a gente vai ter uma banda. Então isso foi um momento muito pontual. Esse projeto musical foi muito pontual, de escrever letras que viraram músicas. Que desembocou no trabalho Eu Não Sou Futurista. Foi um álbum muito específico. Você conhece?

K: Sim, escutei, assisti muito bom.

b: Que massa. Que foi o projeto para o Pivô Satélite, né? Que veio de uma pesquisa anterior com as Vampiras Veganas, quando a gente escreveu Fátia. E aí nasce essa persona, que é o Biahitz com H, que seria o hit em inglês, né, de música. Mas posteriormente ao Eu Não Sou Futurista, eu continuei observando mais o mundo da música e as interseções que existem entre esses ritmos eletrônicos do norte e do nordeste do Brasil, como o brega, o brega funk, o tecno-melody. Então eu continuo me demorando, mas não necessariamente produzindo canções. Eu acho que a pesquisa tem ido para um outro lugar, essa prática com o som e a música tem ido para um outro lugar.

K: E trabalhando com a noite, tu acaba não trabalhando como DJ, você trabalha mais com a parte visual.

b: Isso.

K: Não aprofundou essa parte assim de... Trabalhar de trazer a tua música pro teu trabalho de noite, assim.

b: Não. Nunca quis entrar muito nesse mérito, até porque eu tenho amigas que são grandes DJs, muitos boas DJs, e eu continuei no meu lugarzinho ali de VJ mesmo, de fazer os visuais. Porque pra mim é uma experimentação, entende? Pra mim é uma intervenção. É uma performance, o meu trabalho na música é uma performance.

K: E tu pretende voltar a esse lugar ou... Esse foi o momento, talvez agora daqui pra frente tá pensando em outras coisas, não é mais aquilo que tu pretenda aprofundar mais pra tua classe dentro da música?

b: Então, na época o Eu Não Sou Futurista era a justificativa que eu... Tinha pra entrar nessa seara de cantora pop, sem ser cantora, sem nunca ser cantora. Que é esse personagem biahitz com H. E foi um trabalho. Pra eu ter um outro trabalho nesse lugar Eu teria que ter uma outra boa justificativa Que ainda não

apareceu, então tô Desenvolvendo minha pesquisa com sonoridade, musicalidade em outras esferas.

K: Bom, que já me respondeu na décima primeira, que seria quando você começou a trabalhar com arte. E com arte para o digital ou no digital. Acho que foi quando você começou a trabalhar com arte, ali, aos 18 anos. Ou não, é isso mesmo?

b: Não, é isso mesmo. Comecei 11 anos atrás, em 2012.

K: e porque tu escolhe esse meio para ser o teu trabalho?

b: Eeeem... Eu não sei se eu escolhi. Eu acho que já vinha de uma prática, já vinha de uma memória afetiva, de utilizar o computador pra criar coisas, ou de utilizar o computador pra ver coisas que eu achava interessante. Então acho que acabou sendo uma consequência das ferramentas que estavam próximas a mim, e que me interessavam. Elas não estavam só dispostas fisicamente perto de mim, mas eram coisas que já me interessavam. Utilizar o computador para criar e o audiovisual, né? O audiovisual já era uma brincadeira para mim quando criança também. Pegar minhas primas para a gente fazer um videoclipe com a camerazinha ali nossa, nem lembro qual era a marca na época.

K: TekPix?

b: Era essa pegada. E editar no Windows Movie Maker, botar aqueles efeitos que já vêm nele, maravilhosos. Nossa, slide show total.

K: Muito gostoso, nossa.

b: Então é isso, pra mim é muito importante essa transição entre... entre brincadeiras de infância e aquilo com que você vai trabalhar na vida adulta. Eu me vejo reproduzindo várias brincadeiras dentro desse universo, dessa memória afetiva. Eu me vejo tendo muito esses referenciais para pensar nos trabalhos. E pra mim é muito importante pensar nisso, porque voltando pra aquela outra questão da ancestralidade e de como o nosso contexto étnico-cultural influencia o que a gente está fazendo, eu tenho brincantes na família. A família do meu avô paterno, do meu avô materno, desculpa, tem um mestre, que é um mestre de reisado, um mestre de boizinho, lá do Ceará, chamado mestre Manuel Torrado, que era primo do meu avô e eles eram muito, muito amigos. Então eu percebo isso na minha criação, com a minha relação com esse meu avô. Essa tradição do ser brincante, que esse meu tio

avô levou até o fim da vida Até ele morrer ele tinha o boizinho dele Ele só parou porque ali no finalzinho ele tinha tido um infar, um problema do coração e não podia mais reger o boi e o reisado. Mas ele foi a vida inteira brincante, né? É como esse momento do lazer, esse momento da brincadeira, esse momento do lúdico é um ofício de vida, um ofício de vida, uma forma de estar no mundo. Então, quando eu comecei isso, comecei a entender esse referencial, isso fez muita diferença pra mim, porque eu já entendia que eu operava, eu preferia operar a partir do lúdico, sempre preferia operar a partir do lúdico, então fui ser artista, porque eu não consegui trabalhar em agência de publicidade, nem consegui ser designer, não consegui. Então o lúdico sempre foi uma parte muito essencial. E ter esse referencial na minha família, pra mim, eu me vejo como uma continuidade. Então é muito mais sobre uma maneira de entender as coisas mesmo, do que você valoriza, de como você valoriza o outro, como você valoriza... o brinquedo, o brinquedo como uma forma de estar no mundo. Eu acho muito bonito isso e eu acho muito bonito também quando eu me vejo como uma continuidade disso de alguma forma.

K: Tu trabalha com outros meios que não o digital no teu trabalho artístico.

b: Eeeem... Reticências... Cri, cri, cri... No meu trabalho artístico? Ehhhh... Nossa, essa é uma pergunta tão complexa, eu acho. Foi... Eu acho que hoje não.

K: Uhum.

b: Porque mesmo quando eu penso em um lugar mais performático, eu tenho feito algumas performances que são sobre contação de história, mas é sempre com o visual atrelado e com o som eletronicamente modificado atrelado também da minha voz. Então eu acho que não, eu não tenho trabalhado sem de alguma forma ter algum aparato digital atravessado.

K: E aí a nossa... seria a nossa última pergunta, mas eu vou ter que fazer mais uma pergunta antes de terminar, mas vai ser rapidinho, que eu não quero te ocupar muito mais do teu horário. Tu acredita que o digital, ele tem mais ou menos espaço no sistema da arte, no circuito artístico do que os meios tradicionais?

b: Não, eu acho que os meios tradicionais, eu acho que o circuito e o mercado da arte no Brasil estão muito atrelados à representação, então a pintura e a ilustração ainda são... o carro chefe desse ambiente. Então eu não acho que outras linguagens até mais antigas foram absorvidas, né? Tipo a própria videoarte que tá lá

desde os anos 60, a própria videoarte não foi absorvida, não foi assimilada como... já poderia ter sido, porque a arte também ainda é muito vista no lugar da decoração.

K: Sim.

b: Então, nesse sentido, essas linguagens elas não são decorativas. Seja video-arte, seja arte conceitual, seja... arte digital que não tem uma tela, não tem um chassi para pendurar na parede, na sua sala. Então, não, eu não acho que o sistema da arte no Brasil e como as pessoas estão educadas ou não educadas a ver arte, ainda está muito no lugar da representação.

K: E nem com o NFT, assim, essas novas possibilidades de colecionismo, eu não sei se... Tu acha que ainda não tem força, assim?

b: Eu acho que teve um pouco mais de abertura, nesse contexto da pandemia, das pessoas investirem mais em virtualidades, financeiramente falando, como uma oportunidade mercadológica. Mas eu ainda vejo muito distante o consumo da arte de um lugar não representacional. E ilustrativo.

K: E decorativo, gostei do teu comentário. E aí a nossa última pergunta tem a ver com a nossa conversa aqui e com a da Diane, que é sobre como tu vê o teu uso de tecnologia. E eu não falo da tecnologia high tech, do digital, mas dessas tecnologias ancestrais que tu traz, essas tecnologias tradicionais, né, que vem junto com o teu corpo, com a tua família, com a tua ancestralidade, como tu vê esse uso dessas tecnologias no teu trabalho.

b: Eu acho que eu vou morrer sem conhecer todas as coisas que meus antepassados já sabiam. Eu acho que eu vou, não vai ser no período dessa vida que eu vou aprender, por exemplo, a tecnologia que até a geração da minha bisavó, existia de parteira. A minha bisavó pariu metade das minhas tias, ou seja, metade dos partos da minha avó. que teve seis filhas. As três últimas foram em maternidade, porque a minha avó, meus avós foram migrando para o centro, foram migrando para as proximidades da capital, né? Mas antes disso, todos os partos eram feitos em casa e eu não acho que nesse período de vida eu vou aprender toda essa ciência que a minha bisavó tinha, por exemplo, e que passou pelo nascimento da minha própria mãe, por exemplo. Não estou falando de uma coisa muito distante, entendeu? Eu estou falando de algo da geração anterior a minha, ainda estava ali, mas não foi passado. Não foi passado porque ela não queria passar, não foi passado porque não era

interessante para a nossa sociedade que alguém aprenda a fazer um parto do que só ir no hospital cortar a barriga porque é o que é aceito, é o correto. Eu não acho que nesse período de vida eu vou aprender a fazer uma garrafada que é uma medicina de plantas, ervas e cachaça que as minhas ancestrais faziam e que viviam até quase 100 anos sem ter uma diabetes, sem ter uma pressão alta. Eu não sei se nesse período de vida eu vou conseguir aprender o manejo com as plantas, o manejo com a roça, o manejo de saber... De todo o processo de plantar a mandioca, colher a mandioca, fazer farinha de mandioca, fazer a tapioca, fazer... Sei lá, todas as coisas que se faz com mandioca. Eu não sei. Então todas essas tecnologias, por mais que eu saiba pegar num computador, num celular, numa câmera de vídeo, num programa de edição, por mais que eu saiba fazer tudo isso, essas tecnologias eu não aprendi. Então pra mim eu estou tentando retornar. Eu estou tentando retornar com um pouquinho que eu consigo aqui e ali. É isso.

K: bia, eu tô sem palavras, foi uma conversa maravilhosa. Eu vou encerrando porque eu queria que a gente não tivesse conversado mais que uma hora, pra não te atrapalhar muito no teu feriado, pra poder aproveitar. Agradeço.

b: Ah, feriado zero, viu? Eu acordei trabalhando já.

K: Ai, juro que sim, tem isso. Agradeço muito, muito a tua disponibilidade, a tua abertura para conversar comigo. Eu fico muito feliz de poder conversar contigo e vai ser, para além da pesquisa do mestrado, essa conversa, ela me enriquece como pessoa. Eu te agradeço muito pelas suas palavras. Queria te perguntar se tu quer falar mais alguma coisa? Se tem alguma dúvida? Senão a gente pode encerrar...

b: Isso é para o teu projeto de mestrado?

K: É para o mestrado, para a minha dissertação.

b: Para a tua dissertação, que foda. E tu está entrevistando mais alguém também?

K: Eu falei com o Diego Araújo.

b: Ah, legal.

K: Estou tentando entrar em contato com a Ana Raylander e com a Rebecca. E a Diane eu tentei, mas eu acho que agora com a Bienal ela não vai ter tempo nenhum de conversar. Mas estou na busca de conversar com todos os que fizeram parte, com as pessoas pretas que fizeram parte do projeto. Até a minha orientadora

falou, ai, quem quer conversar com alguém da Pivô? E eu fiquei com preguiça de falar com esse pessoal. Paulistano, branco... Não tá dentro da minha área de vontades.

b: É mais sobre o projeto em si, né? Os dias antes da quebra.

K: Isso.

b: Nossa, que legal, muito bom. Que foda. Ficou feliz. Nada, eu só te desejo boa sorte nesse processo. Que você vá com ele até o fim, que ele seja muito bem recebido e que dê tudo certo na sua pesquisa e no que tu tá querendo correr atrás. E muito obrigada por entrar em contato, por se interessar. Achei ótimo também te conhecer aqui online. Espero que um dia a gente possa se conhecer pessoalmente também. Que esses caminhos se cruzem em algum momento e é isso prazer de te conhecer estou feliz com esse momento acho que tu ia falar mais alguma coisa aí?

K: Sim, quando tiver terminado o texto eu vou te mandar e eu vou te mandar também uma utilização de uso de fala, vai ser o de imagem porque esse vídeo não vai ser utilizado. Mas aí, logo em seguida eu te mando essa autorização para poder utilizar as suas falas na minha pesquisa. E assim que terminar o texto, eu te mando também e te convido, se quiser, se tiver tempo, disponibilidade para participar da minha banca também. Aí eu te mando também.

b: Que massa! Só para confirmar, tu gravou aqui agora?

K: Gravei. Eu vou encerrar agora, inclusive a gravação.

APÊNDICE D – Transcrição da entrevista nº 3

CARAPIÁ, Rebeca. Entrevista III. [jul 2023]. Entrevistadora: Kailã de Oliveira Isaias. Online, 2023. 1 arquivo .mkv (63 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

Entrevistada: Rebeca Carapiá

Data: 14/07/2023

Local: Online

Kailã: Pronto, começamos. Eu não sei se você conseguiu, se não tiver tido tempo, não tem problema, dar uma olhadinha nas perguntas?

Rebeca: Não, não consegui.

K: Não tem...

R: Não, assim muito *en passant* quando você me mandou, mas confesso que eu não me lembro. Acho que também prefiro que a gente consiga fazer um bate-bola mais dinâmico aqui na presença.

K: Perfeito. Então vou começar já. A minha primeira pergunta é bem simples, como tu te interessou pela arte?

R: É uma pergunta simples, mas uma resposta muito complexa, né? Quando diz respeito a pensar corpos dissidentes racializados e esses encontros com a arte, assim como muitos dos meus colegas, o meu trabalho não começa no encontro pela arte, né? Em si, assim, não é de uma família de artistas, etc. Eu posso dizer que tem uma família de artistas porque minha mãe é genial, meu pai e meus irmãos, assim, e sempre foram autônomos e trabalham nas práticas manuais há muito tempo, mas não legitimado por esse sistema, né? Então meu pai é serralheiro, minha mãe é artesã, meu irmão é vidraceiro, construtor, inventor de mil coisas, trabalha comigo hoje, inclusive. Então assim, o meu encontro com a arte começa a partir do cotidiano do bairro do Uruguai, né? Que é esse espaço que também faz parte da minha pesquisa atual, que chama Barco Feito Pra Afundar, que é também a minha dissertação de mestrado, que aí, diferente de você, não tá tão avançado assim. Vai! E eu entendo que esse cotidiano no bairro do Uruguai, né, que é um recorte também muito similar, muitas periferias que a gente tem no Brasil, produziu o meu corpo de

inventionais, posso dizer assim, né? Então, muito perto da minha casa tinha a Feira do Rolo, que é uma espécie de shopping de chão, e tinha todo tipo de coisa, e era onde a gente costumava... brincar, ou cata coisas, cata cobre, para vender. Essa é a relação do cobre no meu trabalho, por exemplo. É uma relação da Feira do Rolo, que vem para a tela, pensando esses fios de cobre como um lugar de elaboração, não só como elemento de sobrevivência, a partir da vulnerabilidade. Então, eu entendo que as imagens do cotidiano, que o Uruguai me propõe... elas vão construindo um lugar de liberação cognitiva. Então, meus primeiros livros são da Feira do Rolo. Meu primeiro contato, acho que criativo, inventivo, é pensar as barracas da Feira do Rolo, a música do reggae de manhã cedo, a galera acordando às cinco horas da manhã comendo feijão. Então, assim, é um outro... uma outra dinâmica de condição de pensamento para entender o que é... de como a arte chega para mim. E que depois de tudo isso, eu vou passar por uma legitimação sistemática, que eu acho que tem muito a ver com o que você está pensando. Legitimação sistemática e sendo bem redundante do próprio sistema. E aí a exceção para construir esse corpo artista. Meus primeiros passos começam aí, inclusive, essa... o título dessa pesquisa, um barco feito para fundar, é de uma história que começa na minha casa, com a minha mãe e meu irmão. Porque o meu irmão, a gente catava pedaços de coisas, restos de brinquedos e construía pequenos barcos de metais. E a gente colocava esses barcos de metais na casa quando alagava, porque essa região, é uma região que sofre muitos alagamentos até hoje, sofreu muito mais na nossa época. E a gente colocava esse barco para navegar na água, e ele sempre afundava, porque a gente estava sempre... de protótipo e teste, né? Então... E a minha mãe dizia” ah, que nada, vai ser de novo, vocês vão construir o barco de novo e vocês veem que foi que deu errado e vai botar o barco na água de novo”, né? E aí, eu entendo que a minha mãe, ela me ajudou, nos ajudou, né, a construir um pensamento que produz... Deixa eu escolher a melhor palavra... Acho que liberação cognitiva mesmo de uma realidade que não parta do trauma. Que construa um pensamento de entender que lugar é esse, e é isso que eu estou tentando fazer no meu trabalho, construir uma abstração, construir um lugar de feitura através dessas materialidades, que é o ferro, o cobre, que não partam do trauma. Ainda que eu esteja tratando de assuntos muito delicados dentro do meu

trabalho, pensando raça, gênero, classe, esse corpo operário dentro dessa instituição periférica, que é não pensada, não planejada, estabelecida a partir das vulnerabilidades. E por isso que a abstração, acho que vem caminhando. Então, assim, de antes também, eu posso dizer que, assim, eu trabalhei com fotografia há muitos anos, eu tinha a ideia de construir memórias para também essas famílias da periferia, que não tinham registros. Eu, por exemplo, só tenho um registro, tenho uma foto, a partir do meu um ano de idade. Assim, tem uma foto do meu ano de idade, depois eu acho que eu tenho uma com três. E e nenhuma antes disso, nem depois disso, não existe nenhum registro fotográfico. Aí eu também sei que muitas pessoas entenderam isso e começaram a fazer registros. Eu comecei assim, só que ao mesmo tempo a fotografia é um lugar de formato muito limitante, além de ser muito cara para poder fazer, reproduzir. Então eu comecei a consertar as máquinas quebradas que eu comprava, na Feira do Rolo, para começar a fazer as fotos. E depois disso eu abri uma lojinha no Uruguai que fazia banners, coisas, para a galera lá do Uruguai mesmo, álbum de fotografia e tal. Então, tudo veio começando, mas também eu não consigo colocar a arte dentro de um lugar que seja específico para construir esse espaço de legitimação, tal como a gente conhece, a partir de um pensamento ocidental, talvez, né? Ainda que sejamos ocidentais também. Mas, porque minha mãe, por exemplo, ela acordava de manhã e falava vamos tirar essa parede daqui, vamos tirar essa parede daqui. Vamos colocar essa parede aqui, então a gente pega uma marreta, pega um carro de mão e a gente tira a parede, suspende outra parede e resolve. Então, como eu entendo hoje como artista, né, eu entendo que ser artista tem esse ímpeto de realização, assim, né, pela necessidade, pelo desejo, pela capacidade de realizar. Então, acho que toda a minha referência de encontro com a arte diz respeito a esse cotidiano braçal mesmo, de essência braçal. De ver o meu pai trabalhando na serralheria, inventando e construindo coisas. Tentando tensionar isso dentro do meu trabalho também quando vou pensar a mão de obra operária, por exemplo. Sempre tão invisibilizada dentro dos processos artísticos, mediadas ali pela feitura, mas ninguém sabe quem são essas pessoas que resolvem os maiores problemas. Então, assim... Eu tenho pensado como tensionar isso. E aí, enfim, de uma trajetória que a gente levaria o dia inteiro aqui, dizendo, e eu vou escolhendo algumas coisas, né, que eu acho que são

pontuais. Depois disso eu deixei de trabalhar com fotografia, quase sete anos depois, e abri um carrinho de Yakisoba, que era lá no Uruguai, no Caminho de Areia. Esse carrinho de Yakisoba... a gente virou uma grande festa, assim, eu não tinha melhor que eu sabia cozinhar, saber fazer nada. Aí eu aprendi a fazer a yakisoba no YouTube. Só que como eu sou muito virginiana também, assim, eu gosto de fazer coisas muito detalhadas, eu fui fazer um curso no SENAC, de comida oriental, pra poder estabelecer uma relação específica com a comida asiática, viagem, né? E aí, isso aconteceu, esse carrinho foi um sucesso, assim, as pessoas vinham pra lá, levavam os instrumentos musicais, não sei o quê, a gente fazia a maior festa, e no fim eu esqueci de vender a yakisoba, ficar conversando com a pessoa, e aí... Dentro disso, assim, quando eu fiz esse curso, um professor me encheu o saco e me convidou pra fazer o curso de cozinheiro. E aí eu fiz esse curso de cozinheiro, e aí vou tentar ser um pouco mais objetiva, porque eu sou bem prolífica, tá?

K: Eu tô no teu tempo, quanto tempo quiser, a gente pode ficar conversando aqui. Sem problema nenhum.

R: E aí eu fiz curso de cozinheiro, fui trabalhar no restaurante como cozinheira, virei-se Sous-Chef desse restaurante. Enfim, e aí eu tinha mudado de ares, já, eu falei, ah, esse negócio de arte não dá mais, essa coisa, né?

K: Tinha que ganhar dinheiro, né?

R: Já tava velha, já não morava na casa dos meus pais. E aí nesse processo eu, enfim, recebi um e-mail que me lembrou que eu estava matriculada na Universidade Federal da Bahia desde 2013. Esse e-mail foi em 2016, né. Eu nunca tinha cursado. Literalmente, esqueci, na verdade, eu tentei cursar várias vezes e saí, porque eu precisava trabalhar. Não tinha esse tempo de estar na Universidade Federal, diante do currículo da Universidade Federal e do tempo que ela exige. Então eu ia voltar, mas nesse momento eu já tinha esquecido, já assim. E aí eu resolvi ir lá, ver o que estava acontecendo, entrei na sala e me dei conta. Sabe aquele baque que dá, você fala, meu Deus, o que eu estou fazendo, meu pai? Meu Deus. E aí me deu todo esse movimento de refletir sobre o meu trajeto até ali, que eu estava num ritmo de sobrevivência, obviamente, tentando ali. Eu tinha 28 anos, então, de estabilizar a minha vida financeira, social. Entendendo que, como a gente acha que vários artistas sucumbem nesse processo, que é entender como não é

possível sobreviver como artista, e isso, né? E aí a gente vai lidar também com as retaliações da nossa família, obviamente, que precisa ali, que a gente ajuda a fomentar essa estrutura. Enfim. E aí, eu voltei, resumindo, voltei para a universidade, tive que pedir demissão, voltei para casa dos meus pais, voltei pra morar no meu quarto, que era na laje, que era exatamente junto com a oficina do meu pai. E aí era uma loucura, assim. Era uma loucura porque aquele ferro era não sei quê, era não sei quê lá. E aquele espaço era um espaço muito difícil pra mim. E aí eu resolvi que eu precisava entender o ferro na sua... Eu precisava que ele passasse pelo meu corpo. Porque eu precisava fazer as pazes com aquele espaço que eu precisava estudar, terminar a universidade, afinal de contas eu tinha mudado a minha vida inteira pra poder terminar a faculdade, né? E aí eu fiz um... E aí eu comecei a retomar, eu tinha voltado pra faculdade de artes, né? Porque eu fazia... Eu fiz belas artes, mas eu fiz bacharelado em interdisciplinar de artes, que é um curso aqui da UFBA, que não sei se você conhece?

K: Conheço, inclusive passei no ENEM nele e não fiz porque eu teria que atravessar o país e, enfim, essas coisas aí...

R: E aí deu ruim, né? É complicado. Mas é um curso que eu amo, assim. E que eu acho que tinha tudo a ver comigo, né, porque você pensa, né, fotógrafa, cozinheira, não sei o quê, construtora, consertadeira, não sei o quê lá. Então, o BI tinha esse leque completamente aberto e que foi um espaço muito, para mim, acolhedor e generoso de tantas multiplicidades e práticas da multiplicidade que eu sou, assim, né, de produção, de manufatura, de conhecimento, não sei o quê. Então, no BI eu fiz aulas desde a área de nutrição, porque eu sou cozinheira, até arquitetura e biologia, e que eu tô interessado em químicos, porque eu trabalho no meu trabalho. Então, assim, foi um curso que me deixou extremamente feliz. E a gente vem discutindo aqui politicamente na universidade, né, porque às vezes ele se torna, aparece como um curso de passagem para você entrar numa graduação linear. Mas eu não entendo dessa forma, eu acho que ele é um curso de formação completa e que a gente precisa confiar nessa liberdade de compreensão do sistema da universidade. Não é que você tem um curso que você pode passar por todos os campos da universidade, é surreal, então para mim foi incrível. Então a minha formação também de graduação não veio diretamente da Belas Artes. Eu estou

fazendo Belas Artes agora no mestrado, sabe lá a Deus por quê, mas para mim é quase que uma devolutiva política desse trajeto. A minha permanência no mestrado, meu desejo estar no mestrado, é registrar essa pesquisa, registrar esse processo, para nós mesmos, né?

K: Sim.

R: Assim, então, eu tô... Com esse pensamento, assim, isso que eu tô lá, eu também não tenho pretensão, até então, né? Não sei, ser professora, qualquer coisa assim, de entrar na universidade, mas a gente já vai fazendo todas essas coisas aqui ao mesmo tempo, né?

K: Sim.

R: Tá tudo certo. E aí foi isso, eu voltei para essa laje. Dessa laje eu comecei a desenvolver um projeto chamado Cessar Fogo, que era sobre criar alguns movimentos de resistência para poder atravessar o conflito, como atravessar o conflito e sobreviver a esse conflito. Então eu criei três movimentos, então um deles envolvia estar no quarto a quase 40 graus e fazer algumas fotos durante 48 horas. O segundo era, eu criei uma caixa de arame farpado e eu fazia barra dentro e até cair. E o terceiro era colocar o metal próximo ao corpo e começar a entender o metal como elemento. Então, fui tirando macrofotografias, lidando com a poeira do metal, com essa materialidade perto do corpo. E aí, um dia, entendi que eu precisava entender como que a forja funcionava. E aí, eu forjei uma pulseira, forjei um pedaço de metal. e para fazer isso eu comecei a pesquisar o que é que eu precisava, comprei um pedaço de trilho de trem para fazer, e comecei a... maçarico e tudo mais, e eu comecei a forjar esse material. E desde então eu sigo apaixonada por essa materialidade, que eu acho que eu sempre fui, mas que talvez tivesse... E foi muito natural o processo, porque eu convivo com isso a vida inteira, então eu sei mexer em todas as máquinas. Eu não aprendi a mexer nas máquinas para ser artista, é o contrário, foi consequência, né? Eu costumo dizer sempre que a pesquisa me levou à forma do trabalho, pensamento, o meu trabalho tá muito situado... como pensar, né, como o pensamento ele vai pedindo a forma. Então, o Cessar Fogo veio como colocar nas palavras, que também começava no desejo de... eu tava tentando escrever sobre esse corpo dissidente, sapatão racializado, dentro da periferia, e falei, nossa, uma hora, eu escrevi algumas coisas, eu falei, nossa, eu tô...

escrevendo sobre uma existência, ela que loucura essa. Por que eu tenho que dar um corpo que existe, que caminha, que pensa, que se relaciona, assim? Por que eu tenho que fazer isso, né? Eu tô aqui, a pessoa não consegue, eu tô aqui. Então, eu entendi que a palavra era um elemento que gentrificava as coisas e que colocava as coisas numa caixa. E eu falei, como é que eu destruo a palavra, então? Se a palavra... A palavra é que categoriza e coloca a gente uma camada linear de pensamento para significar, para instruir, para determinar o outro. E aí eu comecei com essa viagem de como colocar nas palavras, como pensar nesse sopro dentro da palavra, ela rompendo, abrindo, torcendo. E tinha uma dinâmica que era uma brincadeira que era... Eu vou escolher uma palavra, você me responde, que eu te perguntar. Você escolhe uma palavra. Vou te fazer umas perguntas e você me responde. Escolha uma palavra.

K: Escolher uma palavra?

R: Sem pensar muito.

K: Solidão.

R: Sete letras, seis espaços, o que de S tem em você? Sem pensar. Sem pensar.

K: Sabor.

R: Solidão, sete letras, três espaços, sabor, que de O tem você?

K: Oração.

R: Solidão, sete letras, seis espaços, sabor, oração, o que de L tem em você?

K: Languidez.

R: Solidão, sete letras, seis espaços, sabor, oração, languidez, o que de I tem em você?

K: Impertinência.

R: Solidão, sete letras, quatro espaços, sabor, oração, languidez, impertinência, o que de D tem em você?

K: Dobras.

R: Então, a gente, eu ia fazendo isso com as pessoas, a gente ia abrindo a palavra, construindo outras palavras, destruindo a palavra, né? E o que a gente teria de solidão agora? Por exemplo, sabor, oração, impertinência, isso que a gente teria de solidão, né? Então, a solidão, ela se desfaz na sua significância, e como também

a gente pode criar, que é um exercício de liberação cognitiva, é construir o que... T tirar da gente do que vem no ímpeto do instante, também. E perceber isso como performatividade também, da palavra, do gesto, do corpo e tal. E eu fui construindo, e foi construindo, sei lá, a gente estava dentro do carro e eu começava, ah, o que é que tem de A você? Vamos lá, gente, vamos. O que tem de A você? Ia pra um, ir pra outro e tal, ir no bar e tudo mais, assim. No sentido de destituir o poder que a palavra exerce sobre a nossa configuração de sujeito, assim, né? E eu fui fazendo isso, tenho um caderno, tenho uma coleção de cadernos, vou pensando como colocar nas palavras, e aí que vieram surgindo as linhas. E eu comecei a pensar como é que ia formalizar esse trabalho, e formalizei a partir do cobre sobre tela, que tem um até ali atrás, não sei se você viu. É um cobre sobre tela. E junto com isso as esculturas de ferro, porque já estava na serralheria, mas tem uma inspiração muito intensa e próxima dos operários que trabalham ali no Uruguai que fazem vigas de prédio, né? Esse exercício de dobre braçal são esses que eles fazem o dia inteiro pra construir essas vigas. E aí na relata direta, na convivência com eles também, porque muitos dos meus amigos trabalham nessa linha, e trabalharam também, outros que se foram, enfim, me trouxe pra construir esse lugar com as esculturas. Eu falei tudo isso porque eu acho que só consigo dizer que a arte chegou pra mim caminhando, dentro do processo da vida. Eu realmente consigo, toda vez que me fazem essa pergunta, eu falo, Deus, eu sento que lá vem história. Eu acho que não dá pra poder comprimir, falar, eu me inspirei nisso, me inspirei naquilo. Que o cotidiano mesmo, as minhas vivências, construíram uma necessidade de existir quanto criação. E a arte, eu acho que ela vem a partir do processo de legitimação. Porque, assim, minha carreira pensando, pra gente estar conversando aqui, talvez, essa passagem em São Paulo, que nos últimos cinco anos, seis anos vai fazer, mas sou artista há muitos anos, operando dentro da minha dimensão de criação aqui em Salvador. Então, eu não posso falar sobre isso sem tensionar essas distâncias, essa centralização do Sudeste no que diz respeito à construção de arte, porque fico imaginando, não é isso que eu vou viver assim em São Paulo, fazendo toda essa história que eu estou te dizendo aqui, né? Será que o meu trabalho seria visto com quase 30 anos? Assim, né? Então, não dá pra... contar, eu não quero ser econômica no sentido de traçar também, politicamente, o que é que significa levar tanto tempo a

ser legitimado por um sistema, porque agora é tudo maravilhoso, mas assim, eu sou uma de um... várias né, como é que a gente vai estabelecer essas relações. Eu vi esses dias né, que o, o Nego da BL. É Nego da BL ou Negão da BL? eu não sei, eu não sei.

K: Ah o Nego da BL.³⁷

R: E aí perguntaram pra ele que a favela venceu né, e aí ele falou alguns favelados venceram, a favela não venceu. Então assim eu achei isso muito [faz movimento de mindblowing com as mãos]. Pensando nisso aqui, vi isso ontem e falei que é de fato, alguns favelados venceram. A favela não venceu porque a favela continua vivendo nesse mesmo sistema. Então acho que eu nunca respondo essa pergunta de maneira sucinta, a ponto de dizer, “ah, eu sempre me interessei por coisas diferentes” ou qualquer coisa assim. Primeiro, porque não cabe para mim construir essa narrativa no que diz respeito que a minha permanência como artista é política. E ela começa não só no efeito político, mas ela permanece sendo política. Então, por isso que eu tô construindo o IRE, Arte à Praia Pesquisa aqui, que é uma residência artística no meu ateliê, entendendo como que a gente se relaciona com e constrói a redistribuição a partir desses acessos que nós vamos tendo, resistindo a manter o ateliê aqui em Salvador, que não é uma coisa fácil, porque seria muito mais fácil. A minha rede de trabalho tá toda baseada em São Paulo, por exemplo. Então, por que não ir pra lá, né? Por que não? Não, por que não. Eu quero nem explicar. Porque quando o povo pergunta para explicar, eu já perco a paciência. Eu falo por que não? Não, por que não? Porque é que está bom. É melhor parar aqui, é melhor para você não reclamar. E aí, eu acho que é isso, sim. Acho que eu devo ter respondido várias coisas aí no meio também.

K: Sim, mas eu vou perguntar. Tem várias coisas que a gente já passou, mas vou só pra gente passar pelas perguntas que tenho aqui para poder me organizar depois. A tua profissão hoje é artista.

R: Sim. Artista.

K: Tu trabalha na arte desde... Quando tu dizes, dentro dessa tua trajetória, que começou o teu trabalho com arte, quando tu era criança? Ali fazendo os barcos

³⁷ O nome do artista é MC Negão da BL

para afundar? Ou tem algum momento em que você percebe e caracteriza como a partir daqui eu comecei a trabalhar com arte?

R: Não sei se consigo responder essa pergunta de maneira tão objetiva assim. Eu acho que tem uma virada no meu trabalho, que é o que eu falei um pouco, quando eu entro nesse circuito. Então, em 2019, sou convidada a participar de uma... Em 2018, eu participo da minha primeira exposição em São Paulo, que foi no Valongo Festival da Imagem, também foi curadoria da Diane, com uma fotografia. E aí, depois disso, em 2019... eu sou convidada por ela mesma a fazer uma residência no próprio Valongo, e é onde eu faço as minhas primeiras esculturas, do Como Colocar nas Palavras, e faço as primeiras esculturas, porque eu já estava operacionalizando isso daqui, mas no fim eu não tinha dinheiro para operacionalizar esse trabalho. Então, acho que quando a gente está pensando gênero, raça e classe... Eu vou pensar, a gente vai pensar junto com a Angela Davis, a gente vai pensar junto com a professora Leida Maria Martins, entender que esse tempo ele não tem uma linha que se corta, né? E que ele é muito espiralado. Depois de pensar, eu estou pensando junto com ela na minha dissertação, né? Então, depois de pensar, o Valongo, por exemplo, imaginar, fala, nossa, será que aqui? Não, mas eu fiz uma exposição dentro da UFBA também, há poucos tempos atrás. A gente também teve o carrinho de yakisoba, que pra mim é uma manifestação cultural e artística extremamente intensa, baseada no bairro do Uruguai. A gente fez o Festival Afrobafo na cidade de Amargosa, que é no interior da Bahia, lá em 2016. Então, assim, eu acho que eu preciso dividir a minha vida entre ser artista, eu acho que isso eu posso confirmar desde sempre, acho que a minha família pode confirmar também pela minha própria estranheza. Eu acho que são as melhores pessoas para responder essa pergunta fora de mim, assim. É, que teve que lidar, né? Que tem que lidar com essa dissidência de pensamento dentro de casa. Falando “meu Deus, o que essa menina? Meu Deus... Por que você não vai fazer um negócio igual a todo mundo, né?” Você fala que não dá, não dá, não dá.

K: Não cabe, né?

R: É, então compreender essa diferença, eu acho que é uma complexidade. Então, primeira coisa, eu acho, se eu pudesse dar uma resposta de entender como, o que eu entendo como artista, é na observação da minha diferença dentro do

cotidiano e na prática de onde eu nasci e cresci. Eu acho que essa é a primeira coisa. Porque eu penso a arte, nesse caso, ser artista com mais como um sentimento e em lugar de construção de pensamento, que vai se associar a tudo o que eu sou, como corpo político, sapatão, uma mulher preta, da periferia de Salvador, dentro da água, com as enchentes, etc. e tal. Tudo vai juntar numa cosmologia para surgir o que a gente pode chamar de artista. Nem sei se eu gostaria de chamar. Se tivesse outra palavra, eu adoraria.

K: Sim.

R: Eu estou tentando inventar essas novas palavras, não só narrativamente, mas dentro das minhas escritas. Acho que isso é importante, construir novas palavras. Mas acho que tem uma pergunta que prefiro deixar em aberto, porque prefiro responder como faço os meus títulos. As pessoas falam que seus títulos são grandes, e eu digo que é porque eu tenho muita coisa para dizer.

K: Sim.

R: Então, não espere de mim uma resposta objetiva sobre isso.

K: E a tua raça, qual é?

R: Essa é uma outra pergunta difícil, não é? Não é difícil para mim, tá? Sendo bem objetiva, não é difícil para mim. Eu me entendo como mulher negra. Não é difícil para mim. Oh, eu acho que, como uma mulher negra de pele clara, vivendo na nossa idade como Salvador, existem várias camadas de densidades para pensar a raça dentro do passo político do cotidiano, que aí é outra história, né? E é importante frisar isso, porque a gente vive num país colorista. e que vive numa cidade colorista também, que opera de diversas formas no que diz respeito à paleta de cor. Então... Eu posso dizer objetivamente que eu sou uma mulher negra, pensando camadas políticas de existência a partir da nossa configuração política de compreender raça no Brasil.

K: Vê que interessante, né? Sempre... Aqui, eu sou gaúcha, né? Eu nasci numa cidade do interior do Rio Grande do Sul. E eu vejo o pessoal... quanto mais para cima do Brasil a gente vai, eu percebo que aqui no Rio Grande do Sul, tu seria com certeza, sem dúvida nenhuma, negra, ponto. E eu vejo que quanto mais para cima, mais difícil fica e mais escura fica a pessoa branca. Eu acho isso muito

engraçado, assim, quanto mais difícil fica essa autocompreensão e... Enfim, o Brasil é essa loucura colorista, maluca.

R: Tem motivos, né? Tem motivos, assim, porque como a gente... E todos esses motivos são baseados na violência.

K: Sim, sempre.

R: Na violência. E conceitos que a gente já vem falando há muitos anos, e outras pessoas também, de passabilidade, né? De geografia e territorialização. Então, assim, eu acho que é uma conversa bem complexa no que diz respeito a pensar Brasil e ouvir a cidade mais preta do país. Então, e que mantém uma cultura fortemente negra, afro-centrada, afro-indígena. Então, eu sou uma mulher negra afro-indígena, né? Então, no Carapiá é uma relação diretamente, mas com todas as construções de apagamento histórico que a gente vive, assim. E aí é isso, né? As nossas perguntas... É tão curioso isso, né? Às vezes eu me vejo assim e aí alguém uma vez me perguntou, acho que na entrevista mesmo, eu falo, mas você vai e vem, assim, eu fico na dúvida do que você está dizendo. Eu digo, você sabe, se você saberia me dar uma resposta objetiva sobre a minha existência, sobre a miscigenação, por exemplo? Se você souber, você me ajuda também a ser um pouco mais sucinta nesse sentido, porque eu não posso falar sobre a minha raça sem pontuar algumas coisas vindo de onde eu venho, me relacionando de onde eu me relaciono, e falar se eu sou uma mulher negra, pontua. E aí, com outra mulher negra, vai olhar pra minha cara e falar que sou uma mulher negra, ponto final. Pronto, é isso.

K: Sim.

R: Então, eu acho muito curioso, porque quando a gente vai pensar a narrativa de pessoas brancas, elas são tão conscientes do que elas são, e não que eu não seja consciente do que eu sou, porque eu estou fazendo contraponto, mas é tão simples, né?

K: Ah, sim, pra eles. Simplório, simplíssimo. Porque, né, eles são a norma. A norma é sempre fácil de explicar. O difícil é a contra-norma. E aí agora eu venho com as minhas perguntas mais sistêmicas.

R: Que medo.

K: E aí eu te pergunto se tu acredita que a tua raça seja um fator relevante dentro do teu trabalho e se sim, qual seria a razão?

R: Ave Maria, Kailã. Que diabo é isso? Sim, acho que sim, completamente. E acho que a razão diz respeito a tudo que a gente vem construindo coletivamente. Então não é por acaso a minha primeira participação numa exposição em São Paulo, através da curadoria de uma mulher negra. Isso não é por acaso. Então não é por acaso o convite... a residência no ano seguinte, se a gente não tivesse uma curadoria preta. Então, é relevante porque tudo que eu estava tratando, a gente vem, tudo que eu estou tratando, vem sendo relevante na construção de pensamento da contemporaneidade, pra pensar arte contemporânea. É... e... Então, por isso eu acho que foi imprescindível, né? Que tenha tudo, que se completa o fato de eu ser uma mulher negra. Ao mesmo tempo, eu só acho que essa porta... Ela se abre a partir do momento em que a gente tem curadores negros operacionalizando esses... É isso.

K: E aí, outra pergunta muito parecida, mas um tanto quanto diferente. Tu acredita ser necessário ter uma movimentação diferente no sistema por causa da tua raça?

R: Ah, cortou um pouquinho, você pode repetir o que falou?

K: Claro. Tu acredita que tu precisa ter uma movimentação diferente dentro do sistema por causa da tua raça?

R: Com certeza absoluta. Eu acho que o nosso corpo dentro desse sistema é um corpo de negociação o tempo inteiro. E é um corpo que se movimenta para construir espaços, mas esses espaços, nenhum deles estão dados. Esses espaços estão sendo invadidos, tomados, enfim. Então, eu acho que essa reconfiguração, eu acho que tem várias maneiras de responder essa pergunta, mas assim, sendo menos flexível a negociação, nesse caso, na resposta dessa pergunta, eu acho que é sobre isso, assim, construir um corpo de negociação o tempo inteiro. E a gente vem discutindo também que negociação é essa, quais são as concessões a partir dessas negociações. E qual é o ônus que essas negociações nos oferecem quanto a existência, né? Então, pensando que... Qual é o nosso momento de descanso, né? Qual é a nossa capacidade de celebração? Qual é a nossa reconfiguração? Quanto tempo eu levei pra entrar nessa entrevista pra você? E com certeza que foi o que eu

te falei no áudio, você não passava pela minha... Por ser indesejada. Mas pela minha capacidade de negociar e estar exaustamente o tempo inteiro, eu não seria capaz de responder essas perguntas. Ou responderia isso, talvez embebida, então eu não queria fazer isso. E quero respeitar a sua pesquisa no sentido de estar disposta a responder essas perguntas. É, porque a gente está trabalhando coletivamente, para mim é muito importante que você esteja fazendo a pesquisa e que a gente esteja colaborando intelectualmente, emotivamente. Esse sistema é um sistema de malhas de rede. Então, não importa em qual posição, a gente vai estar...

K: Eu conversei já com a Biarritz e com o Diego, e é uma coisa que me chamou muito a atenção e tem a ver com certeza com a Dianne. E essa pergunta não tá no meu questionário, mas eu acho que é muito importante colocar, e que tu já respondeu um pouco, mas eu queria ouvir falar um pouco mais, que é, sendo uma pessoa de fora do eixo Rio-São Paulo, tu acha que tu precisa colocar outras movimentações dentro do teu trabalho para fazer essa entrada no sistema? Já falou um pouco ali de se manter no bairro Uruguai, não ir para São Paulo. Mas eu queria que tu aprofundasse um pouco mais essa ideia de o que é ser uma artista que não está e não é, porque tu nunca vai ser do Rio de Janeiro e São Paulo, por mais que tu vá para lá. Como é essa movimentação?

R: Não me entendo, vou até bate na madeira aqui.

K: Como é assim, pra ti?

R: Eu acho que é... Vou voltar para a ideia de negociação, que é negociar com o trânsito, construir um corpo de trânsito, compreender como que a gente se preserva nesses trânsitos, porque é extremamente complexo. Ao mesmo tempo, também existem... complexidades imensas em ser um corpo que migra e que volta, que migra e que volta. Nós somos outras todo o tempo, tanto ao partir quanto ao voltar. Nós somos outras no meio disso também. Então, eu acho que... construir essa relação em São Paulo é uma relação necessária para a sobrevivência do trabalho. E uma... Eu não sei, como seria... se Salvador tivesse a mesma potência de negociação artística que São Paulo. Entende? Não saberia responder essa pergunta nesse momento. Então, a necessidade que São Paulo construiu de traçar essa migração de corpos do país inteiro e conviver com isso. Eu acho que eu aprendi muito mais sobre mim e sobre o que é ser um corpo soteropolitano, indo e

voltando a São Paulo, entendi quais são as estratégias que esse corpo pode produzir dentro desse espaço, principalmente no que diz respeito à linguagem, performance, gesto, pensamento. Quando cheguei em São Paulo, por exemplo, e vi algumas falas, e tal, a galera discutindo política, raça, classe... não sei o quê, mulheres negras, eu olhei e falei, “gente, a gente tá discutindo de Salvador há séculos...” E o povo está achando que está inventando a roda. É tão louco, você vai pensar, Angela Davis vai a Cachoeira, milhares de anos, há muitos anos. A Salvador, no dia que a Angela Davis foi a São Paulo, que deve fazer uns dois anos mais ou menos, menina, foi uma comoção nacional, saia no Jornal Nacional... Que palhaçada é essa? Porque não é só as coisas estarem concentradas em São Paulo, elas serem vistas apenas quando estão em São Paulo. Então, aprendi muito sobre o que a gente vem construindo aqui, de movimento negro, de movimento feminista interseccional, das pesquisadoras que tem aqui. Eu acho que aprendi a não abrir mão desse projeto, que é político que é Salvador, que é uma cidade extremamente potente, não só pelas praias, mas pelo próprio pensamento. Eu acho que não atoa no sentido de que... Como a gente vai... Tem vários nomes pra isso, assim, né? Malícia, Ginga, que você mesma trouxe. E aqui tem o famoso Baratino, né? Que eu não sei se você já sabe o que é.

K: Não.

R: Baratinar que, ó, parece algo que tem muita conversa, né?

K: E vai entrando nas frescas.

R: Desliza feito água, né? Então, por exemplo, em São Paulo eu aprendi que meu corpo era um corpo de entretenimento. Né? Assim, que a minha linguagem é uma linguagem de entretenimento, porque é divertido o meu modo de falar.

K: Ah, é tão lindo, né? O jeito que tu fala.

R: E, nisso, eu fiz assim, então agora eu tô falando sobre linguagem, tô falando sobre como colocar nas palavras, então a minha língua precisa também ser a língua que corta, né? Então, como eu uso isso ao meu favor, por exemplo? Eu me lembro quantas vezes eu falar “porra, pra você, você é um miserável”, bater assim nas costas da pessoa e a pessoa ficar chocada, e falar “ligue, não, menina, a gente fala assim em Salvador”. Então assim, que é mediar o espaço a partir da própria ferramenta que é sucumbida, ridicularizada muitas vezes no que diz respeito ao eixo.

“Ah, então, não sei o quê, como ela fala assim”, não me infantilize, não, caralho! Eu tô falando um negócio sério aqui, você tá de conversinha pro meu lado, não fique não, que aí você vai ver o que colocar uma baiana pra rodar. E assim, né, que aí, e aí, sabe, e o vocabulário também periférico, que é muito diferente, que a gente vai pensar, vai pensar das línguas, que são ditas marginalizadas, mas eu não compreendo, que eu faço questão de elaborar dentro de qualquer circuito que eu estiver presente, e as pessoas que aprendam a lidar comigo, né. Tem uma coisa de ser artista que é fantástica. É assim, que aí eu falei, ah, dei sorte, porque assim, tudo vira uma questão, né? Tudo vira uma questão. Então, o modo de falar, o modo de pensar e tal, tudo vira uma questão. Quando isso é legitimado pelo sistema, Ave Maria, aí, sim, aí vira um negócio sério. Então, dá pra poder, eu acho que é um corpo que tem a possibilidade de negociar muito e ao mesmo tempo de tratar de questões muito delicadas. Não sei se eu estou conseguindo falar bem sobre isso, né? Você conhece o Igor Simões, né?

K: Sim, ele tá na minha banca, inclusive, maravilhoso.

R: Ah, é, e a gente tá trabalhando juntos. E é meu amigo, Igor, meu amigo pessoal, assim.

K: Maravilhoso.

R: Bia também, Diego também, enfim. E aí a gente tava falando, “amiga, tem umas coisas que o curador não pode fazer. Que o artista pode fazer”. Eu disse, não, eu entendo isso. De fato, tem coisas que o curador não pode fazer, que o pesquisador não pode fazer, o que o marchand não pode fazer, que o pesquisador não pode fazer, o que o curador faz, porque não sei o quê, porque o curador também mete louco, né? E, mas é por isso que a gente tem que se usar junto.

K: É, verdade.

R: Entendeu? Então me dá aqui essa loucura que eu redistribuo ela. E a gente vai, então, trabalhando junto e isso também é criar um sistema de negociação. Então eu entendo São Paulo como um celeiro, mas ao mesmo tempo... um lugar que pode ser visto de dentro para fora, mas de fora para dentro também. E eu acho que a gente vem se tornando corpos incontornáveis também. Não tem jeito, né?

K: Aí, outra pergunta. Atualmente, tu enxerga mais pessoas parecidas contigo, trabalhando nos espaços que tu circula? E se tu acha que hoje em dia tem mais ou menos que tinha no passado?

R: Eu acho que a gente tem que tomar cuidado com isso, porque a gente talvez venha pensando quase como o algoritmo, sabe? E quanto mais excesso de trabalho a gente tem, mais estreita fica a nossa circulação. Então, eu poderia dizer que sim, que existem mais pessoas negras trabalhando comigo, mais colegas indígenas, mais colegas negras trabalhando dentro do sistema da arte contemporânea. Só que eu acho que a gente também, nessa limite de tempo e espaço, também passa por um processo de armadilha, que é acreditar nisso. Acreditar que isso é suficiente, que o fato de ver uma quantidade de pessoas circulando nesses espaços pode parecer uma mudança, um sistema que está se reelaborando, etc. E eu não acredito nisso, eu acho que isso é uma grande armadilha. E, na verdade, foi através da branquitude, a partir da representação, que eu entendo que é completamente falida, criando um espaço para que a gente possa, sabe, segurar a onda. E essa é uma coisa muito antiga, desde sempre, né? Essa coisa é muito antiga. Então, eu acho que essa é uma coisa muito delicada. E eu gosto de pensar nisso pelo Bolsonaro, por exemplo, pensar através do Bolsonaro ter vencido as eleições. Então, assim, mudou tudo, assim, dez anos, quinze anos de governo, não sei o quê, estamos aqui, ó. Olha aqui, a gente politicamente vem de lá, um Estado de direita vem e ganha as eleições desse país. E, para mim, isso desmonta totalmente o nosso imaginário ficcional de que a gente tem alguma estrutura que foi modificada. Eu acho que a estrutura está se envergando inevitavelmente a nossa existência, pela luta que nós fazemos e não o contrário. E não, ó meu Deus, que coisa linda. Não, né? Quantos de nós morremos todos os dias para que isso aconteça em termos de denúncia, quanto a gente vai procurar intelectualidade, discurso narrativo, quanto a gente tem que estar atento o tempo todo, quanto a gente já perder a saúde, em nome de movimento político que precisa ser visto e realizado.

K: Inclusive tu, né? Pensando agora nesse que a gente estava conversando, da nossa impossibilidade do não, que a gente pensa sempre que negar uma oportunidade é perder o nosso espaço.

R: Exatamente... Não, fale, fale.

K: E como aprender a lidar com o nosso limite pessoal sem ultrapassar, como equilibrar essa demanda, porque hoje em dia eu acredito que o sistema vem demandando. Tem um livro que eu estou usando muito agora na minha decepção, que é da Alessandra Paiva, Alessandra Lins Paiva³⁸, que é a Virada Decolonial na Arte Brasileira. E ela fala assim, até que ponto essa mudança, essa virada decolonial que vem se dando, ela acontece de baixo para cima, ou de cima para baixo, essa concessão que eles nos dão para pensar, para se ver como... Para dar um cala-boca para esses movimentos sociais que vêm ganhando força, ou se realmente a gente tem... E aí não sei, a gente vai ver daqui para frente.

R: É, eu acho que é meio... Ai, Kailã, não quero ser pessimista na minha narração, mas eu acho que é deflagrado que a lógica da representação está sendo constituída pela fragilidade da branquitude, né? Nela mesma. Então, assim, construir um imaginário que vê mais pessoas pretas no espaço significa que elas estão ocupando espaços. É um pega bobo, né? Porque a gente também continua vendo e continua vendo todos os pretos trabalhando nas funções de subalternidade o tempo todo, eles não saíram de lá.

K: Quem são os montadores das exposições, né?

R: É, quem são os faxineiros, quem são as pessoas que estão ali o tempo todo? Eu acho que o que a gente pode pensar de maneira otimista, na nossa presença nesses espaços, é que a gente precisa estabelecer um corpo político de criar relações com essas coisas para infiltrar essas instituições. Então, assim, como que a gente, sei lá, traz a galera que está trabalhando, a gente exige coisas, né? Como a gente operacionaliza na direção desse sistema, para que, já que o sistema deseja a minha presença, ele precisa desejar os meus modos de estar nesse espaço também. Então, sei lá, a gente vai fazer uma exposição em São Paulo. Meu assistente é meu irmão. Se ele não for comigo, eu não vou.

K: Agora a gente entra mais para a questão da tecnologia e a gente já está no final. Já vamos para as últimas cinco perguntas que eu realmente não quero ocupar muito tempo. Eu queria perguntar se houve alguma mudança no seu trabalho durante a pandemia? E se sim, quais?

³⁸ O nome da autora é Alessandra Simões Paiva.

R: Eu acho que completamente, inclusive o Pivô Satélite veio como um. Eu fiz dois trabalhos, eu fiz três trabalhos na pandemia. E o Pivô Satellite veio assim pra me mexer comigo mesmo, o que seria a escultura diante da incapacidade de ser vista e tocada, né? Isso me deixou muitíssimo intrigada. Antes eu fiz um trabalho, que se chama Velas Para Barcos Feitos Pra Afundar, que o Tiago me convidou, e aí eu fiz essa escultura e ela foi digitalizada para o ambiente virtual. Isso me deixou completamente insana, porque para mim não faz o menor sentido pensar a incapacidade das esculturas de habitar o espaço. E quando veio o Pivô, o Pivô Satélite, Os Dias Antes da Quebra, é da quebra ou da queda, é da quebra, não?

K: Eu sempre confundo o nome. Eu estou estudando, eu vejo o tempo todo o nome e eu sempre confundo, mas eu acho que é quebra.

R: É da quebra. Os Dias Antes Da Queda, tome cuidado, inclusive, porque é o título de um livro, eu acho. É... É Os Dias Antes da Quebra. E aí, quando veio essa proposta, eu fui a primeira artista do Pivô Satélite, né? E a primeira convidada de Diane. E aí eu fiz, caralho, eu não vou fazer outra escultura que não vai ser vista por ninguém, que eu nem sei se eu vou morrer nesse processo aqui, né? Porque tinha essa iminência da morte o tempo todo. Então, acho que... Então, é ser um pouco mais sucinta nessa pergunta, mas acho que foi diretamente difícil de pensar de espacialidade, tridimensionalidade, num ambiente que parecia intocava, mas, ao mesmo tempo, para mim foi desafiador pensar como construir espaço de proposição para o futuro. Eu acho que o Para-Raios para Energias Confusas é isso, né? É um trabalho que vem de um sonho e que vem pensando a possibilidade de construir Para-Raios para o Topo das Cabeças para dissipar energias confusas. Então, o que eu construí nesse trabalho foi uma previsão do que ele poderia ter sido e estava sendo, mas seria. O que está no meio, assim? Para poder diluir também o meu sentimento de impossibilidade de existência da própria escultura. Então, os Para-ráios nunca foram feitos fisicamente. Eles só foram feitos dentro do espaço virtual. E eu entendi também que aí também haveria uma boa possibilidade do digital que era mediar... a capacidade de relacionamento com esses para-raios. Então, é por isso que ele pode ser interagido, mas esse trabalho é feito em três etapas, que é... Eu pensei ele como máquina, porque eu entendi que dentro desse espaço, qualquer pessoa teria a capacidade imaginativa e ficcional de montar o seu próprio para-raio

na sua cabeça. E o manual de instruções, que é entender para quem foram feitos esses para-raios. Né? É para um grupo de pessoas, não é para todo mundo. Não é para todo mundo. Gostou, gostou, quem não gostou, morda as costas. Então, foi isso, assim.

K: E antes, tu me falou agora, que antes você já tinha feito um projeto, durante a pandemia mesmo, para o digital. Mas como foi, assim, um pouco mais aprofundadamente, como foi pensar... o que diferencia ali, dentro do, da, do projeto da Pivô? Na verdade, você já respondeu a sua pergunta. Eu queria perguntar para você como foi o processo de criação dessa obra.

R: Então, essa obra já tinha acontecido, né? Aconteceu no sonho, ela não aconteceu dentro desse convite, não. Ela já tinha acontecido. Era um que estava dentro de um dos meus cadernos, nem sei se eles estão aqui, um deles. Já estava dentro dos meus cadernos, porque dentro dessa coleção de cadernos eu vou construindo coisas. Eu sonhei que tempos difíceis viriam. E que viriam pra mim, nesse caso. Tempos difíceis viriam pra mim e que eu precisava, no sonho, alguém me ensinava a construir para-raios de energias confusas sobre as cabeças. Então esse título vem dentro do sonho. Tipo, olha, você precisa cuidar dessas energias confusas. Você precisa de um objeto que ocupe o topo da sua cabeça para dissipar essa energia. E doidona, assim, e risquei e tal, não sei o quê. Eu acordei sem me lembrar do sonho. Aí eu dormi de novo, eu acordei sem me lembrar do sonho. E eu só me lembrei porque o caderno estava do lado, assim, e eu peguei, eu tinha desenhado quais eram os para-raios, que são exatamente aqueles cinco objetos, eu não desenhei mais nenhum deles. E antes, eu não tenho... Não tenho tido mais sonhos assim, né? Muito doido, porque eu acho que essa frequência assim... Eu tenho alguns sonhos muito doidos, assim. Eu tive um outro que era... Qual água você vai tomar? Água de amanhã, água de depois, água de anteontem, era uma coisa assim. Tinha vários corpos e tal. E eu vou tendo esses sonhos, assim, de perguntas. Meus títulos também trazem perguntas e afirmações, assim, né? E aí, o para-raio foi um sonho mesmo. E aí, quando... Eu nem tinha me tocado, assim. Quando aparecesse [incompreensível], nem tinha tempo de fazer os Para-Raios para Energias Confusas, porque se tem uma coisa que está acontecendo aqui é confusão. E eu também queria fazer um trabalho que trouxesse um pouco de... De

riso para as pessoas. A gente vai falar de felicidade, porque era um momento muito difícil, mas que trouxesse um pouco de riso, de indagação, de curiosidade, que a gente saísse um pouco do lugar de conforto, assim. Junto com os Para-raios eu criei as outras duas sequências, né, que era o manual de instalação, que é o vídeo instalativo, e o manual pra mim que foi o momento de mentalizar e pensar qual era o significado e a importância desse trabalho. Então, eu acho que o manual, ele descreve a escolha do Para-raio, como ele tá posicionado, o que ele significa, pra onde ele vai.

K: E tu acha que houve diferença na recepção desse teu trabalho em relação às esculturas que tu fazia? Tu sentiu, tu conseguiu ver se houve alguma questão específica? Dessa forma eu consegui mais ou menos interação, enfim. Como tu acha que foi a recepção do trabalho feito pro digital e para o trabalho feito... de forma mais tradicional, as esculturas seriam mais tradicionais, os desenhos?

R: É, eu acho que é impossível pensar isso sem, é, o advento da pandemia, né? Porque, na verdade, as pessoas estavam mais online, então acho que seria inevitável ter mais relacionamento e mais acesso a um, não consigo mediar isso, porque eu acho que as circunstâncias são muito diferentes de um trabalho para o outro. Então, as pessoas estavam ansiosas, inclusive, por um entretenimento online e dispostas a se relacionarem virtualmente, né? Não sei se a gente está vivendo a mesma coisa agora, sim, mas não sei o que seria, por exemplo, uma exposição virtual agora, nesse sentido, né? De escultura, por exemplo, assim, tipo, como assim? Qual a necessidade de construir um projeto como esse, diante agora do contrário que é o desejo de estar presente, né?

K: Sim.

R: Já que a gente passou tanto tempo isolado. Então, eu acho que sim, eu acho que eu gosto da acessibilidade que os Para-raios produz. De como é importante pensar educativamente, como eles alcançam a sala de aula, por exemplo, como as pessoas podem interagir, como é um trabalho que não cai numa obsolescência, no sentido de ser encontrado, de fácil acesso. Isso me agrada muito, porque eu venho pensando como trazer acessibilidade para a escultura, como trazer ela como um elemento que esteja mais próximo de outros espaços, e eu acho que o Para-raios faz isso. Então, eu acho que sim. Mas ao mesmo tempo, acho que um

trabalho não está em detrimento do outro. São trabalhos completamente diferentes. Ao mesmo tempo também que quando eu fiz essa exposição, tinha feito poucos trabalhos. Então, talvez eu não tenha tanta margem para pensar que a diferença é essa. Eu acho que eu fiz muito mais depois da pandemia do que antes.

K: E agora nossa última pergunta. Depois da exposição da Pivô, tu trabalhou novamente... com os meios digitais e se tu tem vontade de trabalhar de novo com eles agora depois da pandemia?

R: É, não fiz outro trabalho digital, mas eu trouxe para a minha prática uma atenção maior à digitalização dos meus trabalhos. Então, toda vez que eu tenho a oportunidade, eu faço 3D do trabalho e trago... Então, isso me trouxe uma maneira de pensar como que isso cria arquivos e registros dos trabalhos, no sentido de ter mais acesso à maioria das pessoas. e segundo também de pensar distanciar o apagamento dos nossos trabalhos. Então, de fazer esses projetos de maneira mais complexa. Essa experiência foi fundamental para eu colocar algumas diretrizes dentro da minha prática hoje como artista. E não sei, talvez eu tivesse uma ideia interessante para fazer algo digital, sim, mas assim, eu acho que... Produção sob demanda, não, mas eu acho que depende do que seria. Eu acho que tenho total capacidade de me relacionar com o ambiente virtual. Porque eu acho que trabalho com o elemento da tecnologia, que é o ferro. Então, acho que uma coisa está para outra. Se fizer sentido para mim, se não fizer, não, acho que é isso.

K: Rebeca, era isso as minhas perguntas. Tem alguma coisa que você quer me falar, que a gente não tocou? Alguma questão que... quer aprofundar mais daquilo que a gente conversou?

R: Não, estou tranquila. Acho que eu falei até bastante. Tô feliz de estar disposta também para essa conversa, porque queria construir essa conversa com esse espaço de disposição. E aí, se dentro do processo, se dentro do processo, se você quiser perguntar mais alguma coisa, achar que faltou alguma coisa, fica na sua posição. Tá bom?

K: Nossa, de novo, te agradeço muitíssimo. Acho que em breve eu te mando... Acho, não, em breve eu te mando... um termozinho para que eu possa usar essa entrevista na minha dissertação. Mas por hora era isso, muito obrigada. Assim que eu terminar o texto eu te mando também uma cópia e muito, muito, muito,

muito obrigada pela sua disponibilidade, pela conversa maravilhosa que a gente teve, foi muito, muito, muito enriquecedora para mim, não só para o meu trabalho, mas para mim mesmo. E, bá, todo sucesso do mundo para ti, que tu conseguia descansar, então eu estava desejando que tu tivesse mais trabalho, mas acho que agora no momento é melhor um descanso, uma praia, uma caipirinha.

R: Ano que vem é quem sabe, ano que vem. aaano que vem. Mas obrigada, viu, Kailã, pelo convite. Desculpa mais uma vez os seus trânsitos aí.

K: Não, não, imagina.

R: Espero, desejo boa sorte no seu processo de dissertação, porque eu sei que não é um processo fácil, é um processo solitário, imersivo, complexo. Então, desejo também que essa comunicação conosco, assim, todo mundo tá passando, leve bons ventos pra você aí, te dê mais inspiração de continuar. Viu? Se cuide aí nesse Rio Grande do Sul.

K: Tá gelado.

R: Gelado. Espero que a gente se encontre em breve aí pelos caminhos da vida também.

K: Tomara. Vou ficar muito feliz. Beijão, viu?

R: Um beijo.

APÊNDICE E – Transcrição da entrevista nº 4

ANJOS, Ana Raylander Martins dos. Entrevista IV. [jul 2023]. Entrevistadora: Kailã de Oliveira Isaias. Online, 2023. 1 arquivo .mkv (80 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação.

Entrevistada: Ana Raylander Martins dos Anjos

Data: 14/07/2023

Local: Online

Kailã: Então já comecei a gravação e já vou para a primeira pergunta, que é... Como tu te interessou pela arte?

Ana: Como eu me interessei pela arte, legal. Nossa, eu sempre conto essa mesma história. Eu acho que pode até ficar um pouco repetitivo para algumas pessoas, mas eu lembro de uma imagem que é muito significativa para mim, que é chegar na casa do meu bisavô, já falecido, e quando criança... é, e poder ver todo o forro que ele cobriu o teto da casa. Era uma casa antiga feita de adobe mas o, o teto que cobria para não se ver a telha era um forro de cestaria, um forro de cestaria não, na verdade é o mesmo procedimento da cestaria, mas é um forro trançado com palha. E isso, eu sempre imagino assim essa coisa radical de ser uma criança, uma pessoa pequena, olhando para o céu, para o teto dessa casa e enxergando esse trançado marrom que cobria todas as... todo o teto de toda a casa e principalmente do quarto onde ele e minha avó dormiam e tinha uma espécie de... um círculo florido, uma espécie de rosa, uma espécie de flor trançada, que quebrava um pouco com essa geometria. Eu acho que isso é a primeira vez que eu falo. O forro sempre criando essa coisa geométrica, e aí na sala tinha uma coisa circular, meio floral, meio... assim, até meio espiral, de algum modo, meio espiralado. E esse forro, ele tinha essa coisa da impregnação do tempo. Então era um forro bastante cheio de poeira. De todas as gravações tonais do marrom. Então chegava para aquele marrom mais. Mais escuro até o marrom mais claro e essa poeira nos veios do bambu sabe. Porque são as tiras de bambu que se trança. E ela vai ganhando essa... essa... essa característica, assim. E o meu avô era muito... muito bom em fazer isso, assim. Ele fazia balaios também, ele fazia... ele sempre andava com

uma... com uma cabaça. E ele... Lógico, era um homem preto, racializado e que casou com uma mulher branca. Então todas essas assimetrias também. Não estou dizendo que isso é uma... Isso é simplesmente sobre as assimetrias raciais, mas é também assim, tem as implicações dessa dinâmica da casa. Dessa dinâmica da masculinidade... que essa imagem muito simples, ou muito poética do forro me leva a pensar outras coisas. Então, teve uma coisa assim que aconteceu, ele morreu quando eu tinha dois anos de idade. E uma vez eu sentei, fomos visitar a minha avó que ainda estava viva, minha bisavó, né? Meu bisavô já não, mas fomos visitá-la. Ela não saía de casa, ela ficava sentadinha lá no sofá quando recebia visita, não enxergava direito, comia com a mão, sempre comeu com a mão e isso também eu nunca disse. Mas, eu subi porque, a casa ela ficava abaixo do nível da rua, então subia a escada de terra. Eu fui sentar do outro lado da da rua, no banquinho de madeira que ficava no passeio do, do outro lado e encontrei umas folhas de bambu e comecei a trançar, assim, umas folhas de palmeira também, mas sem saber, sem saber dessa história do meu avô ainda, sem ter conhecimento de quem era meu bisavô, o Bené. E aí a minha avó viu eu fazendo aquilo e eu lembro muito bem dela falando, meio que um certo espanto, assim, meio que ver o banco que meu bisavô sentava, o banco que ele usava para fazer os balaios, sentava para trançar. Eu estava ali fazendo com as folhas verdes de palmeira, com as coisas que estavam ali no chão. E de um jeito muito amador, né? Mas de algum modo essa coisa dessa força criativa que atravessa o tempo linear, que atravessa essa temporalidade. Porque... É isso, né? Eu estava lá fazendo uma coisa, mesmo sem ter conseguido perceber na voz do meu avô, no convívio com ele, porque eu não convivi com ele, meu bisavô, sem ter tido esse privilégio de estar presente. Então, eu acho que a arte começa com essa presença ausente, essa força que rompe essa temporalidade linear do meu bisavô, que é o primeiro artista que eu acho que eu encontro, eu sinto que ele é o artista que eu falo, caramba, que coisa incrível, que coisa mágica. Lógico, só agora eu tenho essa percepção, só depois de muito tempo, só depois de ter entrado na fase adulta, só depois de ter feito uma graduação em arte e percebido que as referências do sistema da arte não dão conta das minhas referências, ou que elas não são suficientes para localizar a minha prática. É só depois disso tudo, de todo esse processo, que eu venho ter essa consciência.

K: Que linda essa história, que força ancestral que vem junto, né? Que, bah, muito bonito. E hoje, qual considera a tua profissão?

A: Qual eu considero?

K: Uhum.

A: Qual? Hum. Eu gosto de falar que eu sou artista, pesquisadora e trabalho nessa encruzilhada entre a educação, a performatividade, a escrita e a brincadeira. Eu acho que essas quatro pontos de força criam um x, uma cruz, né, que se encontra aí nesse meio. Porque eu tenho uma prática com a educação, sempre tive. A minha fonte de renda é a educação não formal. Acredito muito na educação não formal. Eu penso o trabalho mesmo como uma possibilidade de letramento. E letramento não só sobre aquilo que está em voga hoje na arte contemporânea, mas um letramento sensível. Um letramento de romper mesmo com essa coisa da objetividade que o capital produz, que as relações no trabalho produzem. Então acho que a arte tem essa força. E é isso. Então eu acho que eu to com um pezinho na educação, estou com um pezinho na escrita, porque eu também escrevo para outros artistas, escrevo como forma de produzir arte, meu trabalho é um trabalho de escrita. Também acredito muito na coisa da performance, porque aí vem uma necessidade de juntar grandes grupos de pessoas, grupos de subjetividades, de sujeitos, né? Para pensar temas específicos, igual... coral de choro, outras tantas performances que eu fiz, seminários engraçados também, que tem essa coisa de pensar o coletivo. Então tem isso e tem a coisa da brincadeira, porque eu tenho uma formação na palhaçaria. Eu acho que brincar é coisa séria e dá pra pensar muita coisa a partir do brincar e da brincadeira. As crianças ensinam isso, os palhaços ensinam isso, os brincantes, os festejos populares ensinam isso. Então, eu diria que eu sou essa mistura de coisa.

K: E há quanto tempo você está trabalhando com arte? Desde sempre desde essa primeira incursão no banquinho do teu bisavô? Ou tem ainda um marco assim, “ah, não, aqui eu comecei a trabalhar”, a arte deixou de ser algo... algo de passatempo e passou a ser uma coisa que eu levo com uma certa seriedade no sentido de talvez sistêmico, podemos dizer, ou capitalista, assim, no sentido de trabalho daquilo que a gente pensa de busca por sobrevivência, assim.

A: Tá. Bom, eu não posso usar o parâmetro do sistema da arte porque eu não estou inserida nele financeiramente. Não tem uma representação comercial, não, não comercializo o meu trabalho. Não da forma que eu acho que devia ser comercializado e tenho profissões paralelas para sustentar esse meu fazer. Então, não tomando o sistema da arte como como métrica, porque aí tem isso, né? Ah, não... Eu acho que quando você começou sua carreira tem que ser a sua primeira exposição ou institucional. Eu acho que não é sobre isso também. Eu acho que o artista... Quem decide o que é arte e o que não é arte é o artista. Não são as galerias, não são as instituições... Porque eu acho que o movimento de acreditar nas suas elaborações, ele tem que anteceder ao fato dos outros acreditarem na sua prática. Então você primeiro tem que acreditar. Então, dito isso, entendendo que o sistema da arte não decide o que é a arte o que não é, e sim eu, enquanto artista. Eu diria que eu comecei a fazer coisas que, até hoje eu não abandonei desde 2013. Os meus primeiros trabalhos surgem em 2013 e aí eu não estou usando a métrica da, das graduações, os cursos das instituições. Lógico que antes de 2013, eu também já produzia arte, mas são coisas que são tímidas, são coisas que não fazem parte mais do meu processo, são coisas que... Sempre desenhei e tal. Mas isso eu não considero, assim, meu trabalho hoje e nem uma coisa mais profissional. Eu acho que os dois primeiros trabalhos, que tem a ver com toda a minha prática e são trabalhos que eu estou ainda fazendo, foram em 2013 eu comecei a coletar do chão pedaços de cartões de débito, de crédito que eu encontrava na rua, cartões bancários. Sei lá você tem o seu cartão de um certo banco, da sua agência bancária, que você usa no débito, no crédito. E sei lá, cê é roubada e a pessoa joga o seu cartão no chão, quebra, ou você... O cartão venceu. Você joga na rua. Eu comecei a perceber em 2013 que existia muitos cartões na rua. Então eu comecei a encontrar muitos e eu comecei a criar um hábito. Eu acho que aí, eu acho que aí talvez seja o que é o meu trabalho. É uma questão de construir mesmo uma nova forma de olhar, uma forma de... Uma mirada própria. Então eu passei, até hoje eu ando na rua olhando pro chão. Eu não olho muito pra frente. Eu tenho esse costume de olhar pro chão, porque eu tô catando e procurando esses cartões. É um trabalho que tem dez anos. E desdobrou numa série que se chama Quebra-Cabeça, inédita, ainda, nunca mostrei. E isso é interessante, né? O seu primeiro trabalho você nunca mostrar

ainda. E eu acredito muito nesses trabalhos, esses dois primeiros trabalhos. Vou falar do outro depois. Então é uma série de colagens onde eu pego esses quadradinhos, esses pedacinhos de cartões e devolvo para a forma original do cartão. O cartão ele tem cinco e pouco de altura por sete de largura, não sei exatamente assim... Mas eu faço uma espécie de máscara num papel grosso e vou fazendo uma espécie de quebra-cabeça, pegando pedacinho por pedacinho, tentando juntar e criando uma espécie de mosaico com esses pedaços no formato original de um cartão intacto. Então, tem essa coisa de pensar as grandes corporações bancárias, essa coisa do produto capital... É um trabalho de longa duração. Então, eu tenho muito respeito pela minha prática e eu tento não me render ao sistema. Não ao sistema... Porque eu dialogo, eu escolhi dialogar com o sistema ao mesmo tempo, mas não me render ao tempo do capital e focar mais no tempo que é a minha prática, o tempo do meu trabalho. E eu acho que esses dois trabalhos, o segundo ainda não falei, eles dizem muito disso. São dez anos para construir um trabalho, são dez anos juntando, dez anos de elaboração mental, dez anos para tomar a decisão de que o título do trabalho é a quebra cabeça, dez anos para entender que é uma série de desenhos/colagem, dez anos lidando com a experiência diária de ir para a rua, de estar andando e encontrar esses pedacinhos. E o segundo trabalho, que eu comecei também em 2013, que é um trabalho que eu estou mostrando agora em 2023 e eu estava me organizando já há bastante tempo para chegar nesses 10 anos e poder mostrar, são os trabalhos com os marrons. Eu passei a vestir só roupas marrons a partir de 2013. Então eu fui trocando de roupa, fui comprando algumas peças, fui recebendo peças de pessoas próximas, entregava uma peça de roupa vermelha e recebia uma marrom de um amigo, uma amiga, e passei a incorporar essas roupas marrons. Eu contei a história do meu bisavô Bené e os marrons têm muito a ver com isso. Inicialmente, esse teto marrom de cesto, de trançado, quer dizer, eu falo cesto, não sei porque eu falo cesto sempre, mas é porque a cestaria tem um... uma relação com a cestaria. Mas esse forro marrom, marrom é a minha cor predileta. Eu acho que é por causa disso. Né, desse desse forro. E então eu passei a incorporar as roupas marrons, até conseguir em 2016 ter totalmente incorporado todas as roupas da roupa da meia, a roupa íntima, a blusa de frio, tudo era marrom. Então eu passei anos nesse processo e vestindo roupas

marrons, até chegar em 2021 no final e começar a entender que esse trabalho. Aí em 2016, eu faço uma individual que chamava O Coletor, que é uma individual onde eu apresento algumas dessas roupas, um vídeo, um documento. E aí faço um intercâmbio para Portugal... Também passa, atravessa um pouco isso... Era uma viagem, então a instalação chamava Mala. Isso vai ficar um pouco confuso, porque se eu abrir e começar a falar sobre isso, eu não vou terminar. Mas o importante é que eu faço uma exposição em 2016 com essas roupas, criando uma espécie de perímetro geométrico, retangular com essas roupas dobradas e acomodadas no chão. Eu gosto muito do chão da exposição. Eu acredito muito em trabalhos que estão no chão. Eu acho bonito isso, é um lugar que eu me reconheço. E daí passam-se os anos, venho para São Paulo em 2019, para morar de fato. Pandemia. E aí eu convivo a pandemia inteira com essas roupas. Começo a entender outras coisas, começo a experimentar outras coisas com elas e fico com a vontade de, de fato, levar para o espaço expositivo de novo e deixar de vestir essas roupas. Então essas roupas que me acompanharam por tantos anos afetivos, eu comecei a experimentar gestos escultóricos e gestos instalativos com esses tecidos e aí esse ano eu consegui apresentar de duas maneiras: os Maroons, da série Velho Novo Mundo, que são uma espécie de tacapes, um conjunto de trabalhos que têm altura máxima dois metros, esculturas que ficam escoradas no chão. E aí, se na primeira vez que eu mostrei as minhas roupas marrons elas estavam no chão, nessa segunda elas meio que começam a subir pro teto, né? Elas estão escoradas, elas não chegam ainda no teto. E aí que eu acho que é esse forro do meu bisavô. Estou subindo, estou chegando nesses céus. E essa terceira vez que eu mostrei as roupas marrons, mas a segunda vez agora esse ano, que são na espécie de Terezas que tem a ver com esse objeto de fuga, de fuga do sistema carcerário, de fuga das princesas. Então... Essas duas formalizações eu pego o tecido e torço em si mesmo e faço espirais no suporte, seja na madeira ou na mangueira. Então é um espiralar em si mesmo, enquanto roupa quanto no suporte. Dessa vez, essas terezas estão como uma espécie de cobras serpenteadas no chão e uma dela sobe o teto e desce de novo na galeria. E essa com a exposição individual chamada William que acabou de abrir no Paço das Artes. E eu acredito que talvez um terceiro gesto seja trazer para o

para o teto tudo assim. Não sei, cobrir todo o teto. Mas então é desde 2013, eu diria assim para encurtar. Eu comecei a pensar o meu trabalho desde esse ano.

K: E tem trabalhado com os mesmos objetos, que incrível.

A: Pois é.

K: E... Deixa eu ver aqui, onde é que eu parei. E tu já deu uma pincelada nisso, mas eu queria que tu abordasse um pouco melhor. Hoje, então, tu tem outros trabalhos, além de ser artista, que realmente são aqueles que te sustentam. Tu não consegue hoje viver da arte, da tua arte?

A: Não. Não, mas também eu não quero abrir mão da minha autonomia. Eu acho que... Acho que se for pra entrar dentro de um espaço comercial, vai ter que ser também da maneira que eu acredito que seja mais justo. Então, eu prefiro esperar um pouco mais para poder ter também como negociar condições melhores e menos subalternas dentro desses territórios. Mas também a gente não faz escolhas tão conscientes. Acho que o meu trabalho foi me levando para educação, foi levando para escrita, a escrita foi me levando para outros lugares. Então, no final tudo é sobre arte, porque eu não deixo de estar... Eu leciono numa escola só de arte, uma escola municipal que tem há 43 anos. Eu sou a primeira professora desse projeto que não é cisgênero, a primeira mulher trans a dar aula nessa escola, que é a EMIA, Escola Municipal de Iniciação Artística. Então é muito sintomático uma escola de 43 anos só ter a primeira pessoa trans dando aula lá em 2022. Então é onde eu tenho um trabalho mais fixo. Também escrevo para outros artistas, então, também tem muito a ver com a arte. Na verdade, a arte tá o tempo todo. Eu fiz graduação em arte também, mas viver de comercialização do trabalho ainda não é possível para mim. É isso.

K: E hoje tu mora em São Paulo.

A: Sim, hoje eu moro em São Paulo,

K: São Paulo capital.

A: São Paulo capital. Eu saí de Belo Horizonte em 2019. Na verdade, em 2018 eu vim pra cá fazer uma residência, voltei. Aí fiz o programa de exposições do Centro Cultural São Paulo, voltei também. E aí, em 2019, consegui outra residência e fui ficando assim. Foi bem orgânico. Aí eu fui fazer, fui trabalhar em educativo de

museu, que eu já fazia isso há alguns anos em BH... E, enfim, o trabalho foi desenvolvendo.

K: Uma pergunta muito importante. Qual é a tua raça?

A: Bom...

K: Deixa eu só por uma comparação para carregar, eu estou te ouvindo...

A: Pausa!

K: Se não desliga tudo e eu perco. Pronto, podemos continuar.

A: Bom, eu sou uma pessoa racializada, uma pessoa não branca. Dentro aí desse sistema poderiam me chamar de pessoa parda. Enfim, o meu registro de certidão está lá, parda. Seja lá o que for que signifique isso, mas uma pessoa de pele clara, uma pessoa que tem certa passabilidade, uma pessoa, mas uma pessoa que também foi racializada em vários contextos. Então, eu acho que quando eu, quando eu falo de raça, eu estou falando muito desse lugar que é muito próprio, esse lugar de mestiçagem, esse lugar que não é a mesma vivência de uma pessoa de pele escura, com fenótipos marcados. Então eu tenho essa consciência, até porque eu acho que, para uma produção de conhecimento coletiva, é importante que várias subjetividades tragam suas experiências, que são únicas, e a gente não homogenize o que é que a ideia de pessoas racializadas, indígenas, negras, amarelas. Então... Acho que se eu pudesse responder seria assim, nessa complexidade. Espero não ter me evadido da pergunta.

K: Não, não. Para mim é ótimo. É muito interessante. Eu estava falando com a Rebeca, Rebeca Carapiá, que participou também. E ela falou para mim uma coisa super interessante. Que ela... Eu me considero uma mulher que... É difícil para ela entender... Como se fosse pra ela algo que demorou um tempo pra ela se entender como uma mulher preta e por causa dela ser, ter a pele mais clara e olhando pra ela, aqui no Grande do Sul, que ela seria sem dúvida nenhuma mulher preta, sabe?E como isso muda muito, no Brasil, assim. A construção racial vai fazendo muita diferença dependendo da região em que se está. Então, para mim é super interessante e potente ter essa conversa com uma pessoa que não se diz negra, exatamente, dentro do meu trabalho. Ainda que eu trabalhe principalmente com a questão de arte afro-brasileira, eu acho que conversar contigo também traz... bem como tu fala, uma diversidade de vozes que faz sentido dentro de um Brasil que não

é unirracial, que tem essa diferença, inclusive pessoas que têm identidades raciais diferentes no sentido exterior, dependendo da onde elas estão colocadas no Brasil. Então pra mim é super bom.

A: Eu acho que...Eu acho que de certo modo, assim, pra afagar certos corações, a gente coloca tudo no mesmo bojo ou homogeneiza tudo, assim. E eu acho que a discussão tem que ser num nível complexo, assim. E não precisa ser doloroso. Mas... Eeeem...Mas sem dúvida... Eu sinto que... Aliás, quando eu falo sem dúvida, eu acho que... Eu nem concluí, eu acho que... Na verdade, a gente está num outro momento no país. Eu acho que quando as cotas estão de algum modo assentadas e essa re-discussão tem que acontecer novamente, até o termo pardo tem sido, tem estado em voga nesse momento, como a questão de... Eu acho que as problematizações que estão sendo feitas são bem importantes. Mas acho que definitivamente, eu escolhi que o meu trabalho não fosse refém do gênero. Nessa discussão, o meu trabalho não pode ser refém do gênero e nem da raça. E eu quero dizer com isso, não que essas questões não são questões que eu estou pensando o dia inteiro, que eu estou às voltas o dia inteiro. Eu estou o tempo todo pensando. sobre isso, eu sou convocada pelos espaços o tempo todo a pensar sobre isso, mas eu escolhi fazer um movimento que é diferente da atual demanda do capital, porque é importante também, eu não sei se eu elaborei isso bem ainda, mas eu acho que pro capital não há nada que não possa ser tragado e comercializado. E a raça e o gênero é uma dessas duas questões, desses dois assuntos que para a gente é muito mais do que um assunto, é uma questão de vida ou morte. Mas que para o capital são duas coisas que estão sendo engolidas enquanto monetização. Monetização da dor, monetização do sofrimento, monetização da, de uma determinada estética, de uma determinada narrativa. E não sei, olhando assim para a história do meu bisavô, eu não posso me colocar, eu não posso deixar que o capital trague o meu trabalho dessa maneira. Eu acho que tem uma questão de respeito aí, histórica, ancestral. E eu não sei se eu posso estar falando da asneira, né? Acho que a asneira não, mas eu não sei se eu estou falando com pouca elaboração ainda, que eu acho que essa coisa a gente vai entendendo com o tempo. Mas... Eu tenho lutado muito para que, sabendo que essas concepções de raça, de gênero, são concepções que acontecem no advento da modernidade, como

recuperar uma força e um encantamento que é pré-modernidade. Então, como... Como a minha existência, de algum modo, chacoalha o ideal de beleza? Porque “ah, uma pessoa trans, nossa, mas não é uma pessoa trans como eu acreditava que pessoas trans são”. Ah, mas o jeito de se vestir... Os estigmas, ah, a forma de conversar... Em quais lutas também a gente escolhe? O Don L tem uma parte da música dele, assim, que... Não vou saber agora como é ao certo, mas eu gosto muito do Don L. Tem um trecho que ele diz mais ou menos algo como... “Vocês esperavam que por eu ter a pele clara, eu iria... eu iria ficar ao lado de vocês, mas eu tô correndo pelo outro lado”³⁹, sabe? Acho que é um pouco nesse lugar, assim.

K: Tu já respondeu um pouco, mas... De várias formas diferentes, mas eu queria condensar um pouco mais essa resposta, que é, tu considera que a tua raça, especificamente, te impõe uma movimentação diferente dentro do sistema? Do que outras pessoas?

A: Eu acho que os meus marcadores, seja lá quais forem, os meus marcadores é minha postura, minha posição epistêmica, porque também eu acho que tem uma questão que é uma episteme de mundo, uma forma de encarar o mundo, que as coisas, a questão racial e a questão de gênero, elas são muito imbricadas, eu acho que é difícil você ficar decupando e dizendo que... Mas eu acho que, na verdade, eu sinto que os meus movimentos são de antecipação. Porque não basta só entender a forma como o sistema te lê e se relaciona com você. É preciso antecipar os movimentos que o sistema está produzindo. Pra te incriminar, ou pra te implodir, ou pra te colocar em determinados cercadinhos, é preciso fazer uma antecipação, uma leitura atenta dessas nuances para tomar decisões que de algum modo escapem desses cercadinhos, desses espaços de cercamento. Então eu sinto que a minha postura ela é conformada, não conformada, na verdade, ela é ela é construída, ela é pensada a partir de uma leitura do que é. essa relação que o sistema tem comigo, com a minha subjetividade, com minha corporeidade, entende? Então se é assim que eu sou que eu sou tratada por esse sistema, se é assim que ele só quer se relacionar comigo, é só dessa maneira, quais estratégias eu posso construir para que essas peças se movimentem? Parece papo de doida né?

³⁹ Na música bingo, Don L canta: “minha pele clara deixa eles puto, por não querer ser um deles, sabendo ser filho de um estupro”

K: Não, mesmo.

A: Mas o que eu quero dizer? Oh... Por exemplo, a dinâmica da representação. Muitos dos meus trabalhos eu nego mostrar a totalidade do rosto das pessoas. Muitos dos meus trabalhos eu me nego a me colocar. Muitos... Eu tenho um trabalho que chama Milissegundos Nos Trapos do Mundo, que é uma performance que eu só convido travestis racializadas, seis delas, junto comigo mesma, que eu participo da performance. E é uma performance que tem 16 horas de duração. Ela se transformou em um vídeo e esse vídeo, eu só mostro as mãos e a voz dessas meninas desfiando um vestido de debutante de quizeñera. E qual que é o gesto epistêmico? Tonos da performance é não mostrar o rosto das meninas, é preservar o rosto, a imagem de corpos que tão exausto de serem visíveis, dessa hipervisibilidade, mas não é fazendo mão da invisibilidade delas. Eu não estou transformando essas meninas em invisíveis, nem eu mesma, porque eu estou na performance. Eu estou fazendo uso de uma visibilidade que passa por um outro lugar que não é o da hipervisibilidade, porque a voz delas está presente, o conhecimento que a gente produz junto nessa performance está presente. Um labor está sendo feito de desfazer um vestido. Ele começa intacto numa mesa e ele termina só fios soltos. É lindo o trabalho, é lindo, e a longa a duração, de novo, esse trabalho com 16 horas de insistência. E as mãos, a dança das mãos que acontece, então, eu acho que é um pouco daí. Assim, esse trabalho, ele é um trabalho estratégico, é um trabalho muito político. Se o trabalho é político? Sim, meu trabalho é super político, é super político, se é panfletário não eu não sei... Eu acho que não. Mas ele é político, ele tem carga política muito forte, porque as escolhas técnicas, as tomadas de decisão dentro do trabalho, elas estão de acordo com aquilo que eu acredito que é preciso assim então. Terminar por aqui.

K: Outra pergunta um pouco parecida, talvez não tanto, mas hoje tu enxerga pares, pessoas parecidas contigo nessa área de trabalho que tu escolheu, seja o sistema da arte de exposições e galerias... Seja na arte-educação... Tu vê hoje isso mais? Tu vê alguma diferença com o passado? Talvez tu visse isso mais no passado? Como tu vê essa inserção de pares teus nos locais?

A: Eu sinto falta de encontrar mais pares que têm uma produção artística que vai para além da criação do objeto, que tem a crítica institucional, que está pensando

em trabalho que está para além do objeto, que está pensando em espaço e instalação, que está pensando... que está interessado em trabalhos de longa duração, não, eu ia repetir isso, em trabalhos de grande escala, eu sinto falta. Eu acho que muito por uma formatação do mercado, de estar todo mundo pintando, de estar todo mundo trabalhando com a coisa da pintura, do trabalho de parede. Então eu acabo encontrando em gerações anteriores, gerações que tiveram a produção muito contundente na ditadura militar, que estavam pensando em trabalhos espaciais, trabalhos que lidavam com a questão da repressão, do cerceamento e essa galera que vem depois dessa turma que bebe um pouco nessa geração. E aí, muito recentemente, eu tenho encontrado algumas pessoas que não têm um trabalho espacial e tal, que não têm muito essa pegada que eu tenho, que eu gosto. mas que de algum modo estão interessados na crítica institucional. E eu acho que é isso que tem me unido a essas pessoas. Então, sim, tem algumas pessoas que eu tenho dialogado. Eu tenho também pessoas que eu tenho olhado que estão fora das artes visuais, como o Nego Bispo, que é um pensador para mim é muito importante, que tem sido... Eu acho que tem sido uma ponta de lança nesse processo de produção de conhecimento. Enfim, eu poderia dizer muitas pessoas e eu corro isso que te deixa alguém de fora. Mas... Eu confesso que eu gosto de olhar para a história da arte. Eu tenho esse interesse de dialogar com as gerações anteriores também. Até essa produção negra que não encontrou um contexto mais favorável para produzir, mas que ainda assim resistiu e que tem um trabalho muito contundente. Eu tenho um trabalho que se chama Acertar as Contas, que é dedicado para um artista racializado, mineiro, que foi morar no Rio. Então, eu estou sempre olhando para a história da arte. Se a minha grande referência, a minha primeira experiência artística foi com meu bisavô, que eu não tive o contato temporal, não vivemos a mesma época, pelo menos não muito tempo, não quando eu tomei consciência da importância que ele tem para mim, então eu sinto que eu também faço isso com outras... Outros artistas, assim, a gente pode não estar no mesmo tempo, eles podem já até ter morrido, mas são colegas diárias, são pessoas que eu dialogo, que eu tô homenageando, entende? Rompendo mais uma vez com essa barreira temporal... Acho que é isso.

K: Estou pensando um pouco, pensei agora no... Ainda bem, a Diane, o Hélio, têm trazido essa ideia da Leda Maria Martins, né? Do tempo espiralar, que conversa bastante com essa ideia. Eu vou te fazer uma pergunta que não está no meu roteiro, mas que eu fiz pros outros artistas. E que eu acho que faz sentido fazer pra ti também. Que é... Como é para ti ser uma artista de fora do eixo Rio-São Paulo, agora estando no eixo Rio-São Paulo, como é para ti estar dentro dessa roda de novo? Eu tenho pensado muito no meu trabalho, uma ideia da ginga do artista racializado dentro do meu trabalho... para conseguir esquivar das barreiras que o sistema impõe a nós. E aí eu fico me perguntando, porque também sou do Sul, ainda que não seja uma barreira, eu acho que a gente está mais próximo do eixo do Rio São Paulo, que muitas vezes é o Nordeste, que é o Centro-Oeste,... Mas, como é para ti? Qual é a tua visão de ser uma pessoa de fora desse eixo, tentando entrar, fazendo esse caminho de diáspora, digamos assim, que eu acho que é o eixo Rio-São Paulo faz com o resto do Brasil. Como é para ti?

A: Primeiro, eu queria comentar a coisa da Leda, você mencionou a Leda. Né, no Seminários Engraçados, a primeira edição em 2020, eu já trago a Leda, né? Então ela tá dentro da programação do Seminários Engraçados, porque eu convivi com a presença da Leda Maria, tendo estudado na UFMG. Então ela, onde ela deu aula, lecionou por muitos anos, depois ela virou, ela entrou na direção da DAC, né? Acho que era a DAC, não tenho certeza... Posso estar enganada, mas é a divisão de assuntos culturais, alguma coisa assim, da UFMG. Então ela cuidava da programação da... da cultural mesmo, os eventos externos e internos da instituição. E então eu pude tanto... ela lecionava pro teatro, ela lecionava na letras. Ela era da letras, mas dava aula no teatro. E pros alunos que chegavam. Então assim, eu vi ela... sei lá, eu conto, né, assim, é muito... Pra mim era muito impactante, sei lá, estar no mesmo teatro que a Leda Maria e ela levantar no meio da peça porque ela não queria continuar assistindo, sabe? De não ter que bater palma pra um espetáculo. Então, eu tô confidenciando isso de alguém que... Então, que teve a sua formação atravessada também por essa pensadora, que agora está sendo redescoberta, mas que tá lá, produzindo conhecimento há muito tempo... Muitas pessoas se apropriaram da produção dela e não citaram. Muitos homens brancos inclusive. Pensando que era uma mulher que está discutindo a encruzilhada desde a

década de 90, publicando internacionalmente. Enfim, aí vem outros teóricos e que produzem 2010 seus livros e não a citam falando da encruzilhada. Enfim... Estou fazendo uma derivação que eu acho que é importante também, entender como eu tive contato com a Leda e porque que o trabalho dela vai parar nos Seminários Engraçados, porque... Eu acho que isso é importante, porque talvez fique um pouco borrado agora, ainda mais no momento onde o trabalho dela está ancorando uma grande exposição que tem dimensões internacionais, como a Bienal. E é muito incrível e ela merece muito estar nesse lugar. Na verdade, ela tem que alcançar outros lugares também. Quanto mais o conhecimento dela for difundido, melhor para a gente.

K: Dá para dizer que demorou, né?

A: Demorou e eu espero que esse mesmo processo.

K: Não estou te ouvindo, acho que travou aqui.

A: Eu estou ouvindo.

K: Tá me ouvindo? Agora eu tô te ouvindo, mas tá travado a imagem.

A: Tá, eu disse, eu tava dizendo, eu vou continuar.

K: Pode continuar, vai te ouvindo de direitinho.

A: Eu tava dizendo que eu espero que isso não demore a acontecer também, com o Nego Bispo, porque o Nego Bispo é outro intelectual, assim, que tem... Tem muito tonus, tem muito vigor a produção dele. E eu espero que também, essa produção oral, intelectual e textual, ela rompa com essas barreiras. Mas você me fez uma pergunta e eu derivei, e eu queria que você me retomasse a pergunta.

K: Eu te perguntei como é pra te fazer essa... como é ser de fora do eixo do Rio-São Paulo?

A: De fora do eixo do Rio São Paulo. Bom, na verdade, a gente faz essas comparações simplórias, pensando a sudeste, sul, norte, nordeste, mas eu acho que nenhum desses... dessas regiões, elas são um bloco uníssono. Uma coisa é você ser uma artista mineira nascida na capital, outra coisa é ser nascida nos confins, no interior do interior, no distrito. Sua família está morando lá, que é o meu caso. Então quando a gente fala de sudeste, também são vários sudestes, assim como não sei, eu acho que é muito poderoso você ser uma artista, um artista que nasceu em Fortaleza. Porque hoje a gente tem... Hoje a gente tem do Nordeste, julgo eu, uma

das capitais que mais tem incentivado a produção criativa, artística. Você tem Dragão do Mar, você tem um MIS, você tem vários editais. E eu não estou aqui dizendo que é tudo perfeito, que na verdade tem vários problemas, mas tem o Salão de Abril, mas as coisas correm. Um artista consegue se formar e começar a sua produção lá. Acontece que em Belo Horizonte não é possível isso, é muito difícil. O Espírito Santo muito menos, é muito difícil. Não conheço o sul, mas eu acho que também tem muita dificuldade. O norte... O norte, a gente não fala muito do norte, a gente fala mais primeiro do nordeste, mas enfim, o Pará, né. Se tem uma... Agora a gente vai ter a Bienal da Amazônia que tem, que vai ser muito importante. Mas é preciso a gente, é preciso a gente falar de que é muito diferente nascer em Belém e nascer em Altamira, sabe, assim? É muito diferente, mesmo dentro do mesmo Estado, você, dependendo de onde você nasce, você está, tem mais desafios. Então eu tive um desafio para sair do interior de Minas e ir para Belo Horizonte e de Belo Horizonte eu fui tentando entender como fazer essas pontes para São Paulo, porque eu poderia estar, continuar em Belo Horizonte. Na verdade, eu poderia fazer arte em qualquer lugar do mundo. Mas acontece que eu queria me relacionar com o sistema. O artista não precisa se relacionar com o sistema. Mas eu queria. Eu queria mostrar os trabalhos em determinados editais. Eu queria dialogar com determinadas pessoas que eu acredito. Então, tudo isso assim. E aí nesse sentido para mim foi meio que... Não tinha muita escolha, quando eu tive a oportunidade eu fui vindo e fui construindo essa rede. É importante também quando eu chego aqui eu fui acolhida por outras pessoas trans racializadas pretas, pardas e indígenas. Quem mais iria me acolher? Foram essas pessoas que me acolheram. Então, essa relação também de parentesco que não se dá pelo sangue, né? Que é não consanguínea, né? Porque a família, a gente também... Existe família não sanguínea, né?

K: Ainda mais nós LGBTQIA+

A: Exatamente!

K: A gente cria outras famílias, né? Somos muitas vezes obrigadas a criar outras famílias

A: . Costuma nos rejeitarmos, então a gente precisa de construir outras famílias. E foi isso que aconteceu, nem sempre foi fácil, mas também teve as suas delícias. Estar aqui em São Paulo, eu gosto de me sentir pequena em determinados

lugares, eu consigo isso. Eu gosto de... em alguns momentos poder ter a chance de passar despercebida, embora eu acho que eu nunca consigo passar despercebida. O assédio é muito grande na rua. Mas... Essa migração foi uma escolha, foi... É engraçado, porque em Belo Horizonte meu trabalho não tinha capilaridade. A gente fala muito mal de São Paulo, as pessoas falam, mas para quem tem uma produção como a minha, instalativa, performática, textual, disruptiva nesses lugares mais clássicos... o que é pintura, o que é desenho, o que é escultura, o que é gravura. Que, na verdade, não é nada disruptivo, porque tem gente fazendo isso há décadas, sabe? Esse bobear já tem 100 anos. Mas ainda assim, pensando no Brasil, isso ainda é difícil de você conseguir manter essa prática. Então era só São Paulo. Eu tentei fazer o Coral de Choros em Belo Horizonte e aí eu não conseguia aprovar. Eu vou tentar o Centro Cultural e passei. O projeto passou. Então foi meio que assim, eu tinha que fazer. Tinha coisas que eu tinha que fazer. Eu precisava fazer determinadas, determinados trabalhos, porque era uma forma de me sentir viva. Era uma questão de, uma questão de, de viver, de experimentar o viver. Então foi a forma que eu encontrei, porque lá eu não estava conseguindo fazer. Eu não passava nos editais. Na verdade, o circuito é muito pequeno nessas capitais fora do Rio-São Paulo. Até Rio é muito difícil. Assim, o Rio tudo é feito, tudo é feito na base da, do improvisado. Eu tava conversando isso com algumas pessoas de lá e essas pessoas falaram isso, não é uma coisa que eu tô tirando da cabeça. Tudo é feito com muito pouco investimento público, as instituições têm pouca grana, tudo é muito difícil, as instituições não conseguem comportar o quantidade de artistas que tem. Então, tanto é que tem muitos artistas que estavam morando no Rio que estão vindo pra cá. Então é só São Paulo mesmo, sabe? Que essa... Mas eu acho que São Paulo não seria um modelo a ter que passar por aqui, ter que estar aqui, se as instituições no Brasil fossem fortes.

K: Sim.

A: Porque as instituições no Brasil não têm dinheiro.

K: Sim.

A: Entende? Assim, tem em outros países, principalmente os países europeus, os artistas conseguem viver das instituições. Tanto é que até os trabalhos são mais baratos, sei lá, né? Os trabalhos dos artistas jovens não são tão caros

quanto os trabalhos dos artistas brasileiros. Isso eu tô entendendo agora, assim, a gente falando de... Né, sei lá, tem artistas que já têm uma trajetória muito interessante, que têm um trabalho mais barato que um artista que abriu a primeira individual, ter... segunda individual numa galeria comercial aqui no Brasil. O mercado brasileiro é caro, mas é caro por causa das instituições. As instituições não dão conta, não tem tanto recurso. A gente não está num país que tem grana.

K: Que investe em cultura, né?

A: É, mas muito por essa intenção do norte global também. O norte global está nadando em privilégios às custas do sul, que está trabalhando para que esse privilégio seja mantido. Essa herança, esse capital colonial que até hoje é uma fortuna. Então eu acho que eu respondi.

K: Sim, com certeza. Deixa eu te perguntar, qual que tu considera ser a maior dificuldade no teu âmbito de trabalho e qual seria a maior vantagem?

A: A maior dificuldade no meu ramo de trabalho e a maior vantagem.

K: Uma pergunta difícil.

A: Ah, não sei, eu acho que uma vantagem...é lidar com o sensível, poder pensar no sensível, poder viver pelo sensível. E a maior dificuldade?

K: Isso.

A: Ou entrave? Eeeem... Eu acho que são as dores desse processo de assumir que o sensível é o meu lugar. Eu acho que é lidar com o mundo onde... o sensível é tão pouco explorado ou valorizado. Acho que os artistas têm esse privilégio de viver numa outra frequência. Nem todos, mas os que eu acredito vivem numa outra frequência. E eu acho que tem um lance muito espiritual aí. Eu acho que a arte não dá pra ser dissociada desse lance espiritual, que é uma coisa que você não se explica, uma coisa que está no não pronunciável, naquilo que não pode ser dito ou traduzido, naquilo que a gente também não sabe, mas que faz sem saber. Então, acho que só o fato disso ser algo muito interessante, instigante, mobilizador, isso também traz desafios. Eu diria isso para não ficar falando também de sistema da arte, mercado da arte, que eu acho que falar de outras coisas também é importante.

K: Agora, indo para a ideia mais da tecnologia. A gente já tá no final das perguntas, que já estou pegando muito do teu tempo. Houve mudanças no teu trabalho durante a pandemia? E se sim, quais foram elas?

A: Se houve mudanças? Houveram, aconteceram muitas mudanças. Eu acho que tudo mudou, a minha, o meu corpo mudou. A minha relação com o mundo mudou, então o meu trabalho, ele também. Eu acho que teve uma, um num curto e compacto espaço de tempo eu amadureci muito, assim, eu fui obrigada a me amadurecer mais ainda. E eu aprendi que a régua. A régua da cisgeneridade, da, da branquitude, a régua. desse mundo externo nunca pode ser a régua que eu estou medindo os meus processos e os meus trabalhos, as minhas formas de expressão. Eu quero dizer que, numa situação onde eu estava comigo mesma, numa casa de 19m², uma cozinha e quarto, um quarto-cozinha, uma casa de vila nos fundos de uma outra casa, na zona leste de São Paulo, que indica precariedade... Mas eu estava comigo mesma nesse espaço, eu pude me experimentar nesse espaço. Eu percebi que eu consegui fazer uma dissociação entre o que era eu, aquilo que era eu e aquilo que era do mundo e que não me pertencia. Então eu acho que o trabalho também modificou, porque eu consegui decupar aquilo que era mais importante para mim. Então, eu acho que na pandemia, eu acho que eu criei mais firmeza, mais calo. Eu entendi que a espera, ela nem sempre é um problema. Então se não está acontecendo para mim determinadas coisas, está tudo bem. Sabe, assim? Eu não preciso ser. Estar sempre no visível, sabe? Eu acho que ser invisível de vez em quando também pode ser bom. Então acho que eu aprendi isso.

K: E... Se antes da exposição na Pivô Satélite, tu já tinha pensado em trazer a tua poética pro digital?

A: Não. Nunca gostei do digital, sou bem sincera. Eu sou extremamente analógica, super do físico, da relação da pele com a pele, do tato com o tato, da realidade. Eu sou uma pessoa que foi ter acesso ao computador de fato aos 18 anos. Antes eu tinha acessos muito espaçados e pontuais. Eu não sou essa pessoa que foi criada com o digital. Eu tenho 28 anos, mas... Tem 10 anos que eu tenho acesso à internet diariamente. Isso denota também que eu vim de uma condição bem frágil financeira, né? Mas... Eu demorei muito a entender como escrever para a internet. Até hoje eu não sei muito bem como me portar, como responder às

peessoas, porque eu não sou uma nativa digital, não sou, eu sou uma forasteira que, que decidi estar nesse espaço como uma extensão do trabalho. Mas eu tenho muitas dificuldades, muitas dificuldades. Então é. Mas como artista, eu como artistas gosto de fazer coisas que eu nunca fiz. E eu acho que isso é muito prazeroso e é muito desafiador. Porque eu estou sempre produzindo coisas novas. Mas... Então quando surgiu o desafio para fazer o Satélite, eu sabia que eu ia adorar o desafio e eu ia me divertir fazendo o trabalho. E no momento onde as máscaras cobriam os rostos de todo mundo, eu pensei “nossa eu quero revelar essa máscara, eu quero tirá-la para essas gargalhadas”. Né? Nervosas, essas gargalhadas grotescas pudessem sair dos lares e invadissem as redes. Então tinha... Então o trabalho surge... Eu, na verdade, já queria fazer Seminários Engraçados há um tempo, eu queria fazer... eu gosto muito dessa coisa da palestra, do seminário, então acho que foi muito positivo.

K: E como foi o processo de criação? Eu vi uma conversa tua com a Diane, que tu fala que foi... Penoso, se não me engano. Pode me corrigir se eu tiver enganada, que faz um tempinho.

A: É, eu não sei, talvez eu falei isso lá. Não me lembro, assim, às vezes eu falo as coisas e me esqueço também. Mas eu acho que a pandemia foi muito difícil ao mesmo tempo que, né? Assim, eu falei, eu falei, eu pude me experimentar e tudo mais. Eu não tinha a régua da cisgeneridade, da branquitude dentro da minha casa...

K: Isso, essa quebra de regra aconteceu antes do processo de criação?

A: Sim, porque o trabalho, eu acho que ele foi pro meio de 2020, né?

K: É, foi agosto. Então, foi em setembro.

A: A pandemia começou em março. É, e a exposição, a pandemia começa em março de 2020, né? O convite veio depois que estava todo fechado e as instituições não sabiam o que fazer. E remanejaram sua verba e tal. Mas... Eu acho que quando eu falo “eu não tinha essa régua”, é que eu não tinha que ter que conviver com pessoas que me violentam diariamente. Eu estava comigo mesma. Então foi quando eu comprei meu primeiro salto, por exemplo. Então assim, isso pode parecer uma coisa superficial, mas é muito radical. Então o trabalho, ele... Eu acho que o trabalho também é produto desse processo mesmo pandêmico. Mas eu

acho que de alguma maneira a obra, ela, ela rompeu também. Não é um trabalho só de pandemia, né? Um trabalho que inclusive eu prometo realizar esse trabalho mais vezes até 2050. Onde está 2050?

K: Eu vi que você colocou hoje ou ontem nos teus...

A: Coloquei. Hoje eu lembrei desse trabalho, deu saudade. Assim, eu quero fazer novas edições. Eu sei que eu vou fazer. E agora assim, o trabalho, ele fica entre o real e ficcional né? Ele brinca com essas tensões de realidade ficção, mas ele de fato ele, ele pode existir como palestras. Enfim, e outras edições... A primeira edição tinha os Ditos e Não Ditos como tema, e as outras edições, não sei, eu tenho vontade de falar do grotesco, eu tenho vontade de falar da peça A Mestiça com mais detalhes, eu tenho vontade de falar de muita coisa, dos circos no Brasil, eu tenho vontade de falar... dos brincantes. Eu tenho mil coisas pra pensar, sabe? E não sei, eu tô torcendo pra que em breve eu possa mostrar uma nova edição.

K: Ai, tomara! E aí é uma pergunta que a maior parte das pessoas tem um pouco de dificuldade. Tu acredita que a recepção desse trabalho que tu fez pra Pivô foi diferente da recepção dos outros trabalhos que tu já fez?

A: Desculpa, você pode me repetir de novo a pergunta?

A: Tu acredita que esse trabalho do seminário ele teve uma recepção pro público diferente dos outros trabalhos que tu já fez prévio e após?

A: Eu acho que eu acho que todo trabalho é diferente assim. Eu acho que o trabalho só, só o fato de ter sido um trabalho feito dentro de uma instituição, mas pensado para o digital, eu acho que a recepção é outra, sabe? E então o trabalho teve uma outra acomodação, uma outra recepção. Eu não saberia dizer, assim, o que foi tão diferente e tal, mas...é muito diferente não precisar se deslocar ou não se deslocar para um espaço, uma sala, uma galeria, um museu, ou, em contrapartida, abrir um link e ter todo o trabalho ali, pensado nessa dinâmica da imagem de metrô, que se rolar para descer a página. Então... Eu acho que tem diferenças, mas assim, cada lugar é um layout também. Eu acho que cada sala expositiva é uma sala expositiva, nenhum museu é igual ao outro, nenhuma galeria é igual a outra e nenhum espaço virtual também é igual ao outro. Então, acho que de algum modo... O trabalho foi bem pensado para o espaço, foi explorado ali o que podia ser explorado de acordo com a plataforma que a instituição disponibilizou. E a recepção

foi boa. Muitas pessoas passaram a conhecer meu trabalho a partir dos seminários, porque é um trabalho que foi mais acessível. Porque é importante destacar que a pandemia foi uma questão para todo mundo, mas a internet como uma tecnologia assistiva, ela existe há muito tempo para as pessoas deficientes, para as pessoas com baixa mobilidade, com baixa visão. Então, hoje muito se fala “ah, a internet, ah internet, eu tô cansada de internet”, mas, poxa, a internet nos salvou na pandemia, né, o boom das lives... Mas, também sempre foi uma tecnologia assistiva para as comunidades neurodiversas e diversas motoras. Então também eu acho que isso é importante destacar. Para mim também foi prazeroso por isso, porque o trabalho ele acessou pessoas que não acessaria, né, porque a cidade, ela é capacitista.

K: Sim.

A: A cidade, ela é... A cidade impõe barreiras para pessoas deficientes, tal qual para as pessoas trans. E tal qual para as pessoas racializadas. Porque a cidade, ela... Né? Assim, os muros, a falta de acessibilidade com carros, ônibus, metrô, enfim, os valores que se paga para se cruzar uma cidade. Então, acho que isso também é uma coisa muito importante de observar no projeto da Pivô, que é o Satélite.

K: E a nossa última pergunta, que é depois dessa exposição, depois desse projeto, tu chegou a trabalhar novamente com o meio digital?

A: Oie, eu acho que travou aqui.

K: Me escuta?

A: Não estou te ouvindo.

K: Alô, alô?

A: Agora voltou.

K: Me escuta?

A: Agora voltou, estou te ouvindo agora.

K: Ah, perfeito. Então, essa é a nossa última pergunta, daí eu já te libero, que é se depois da exposição da Pivô, tu chegou a trabalhar de novo com meios digitais.

A: Acho que não. Acho que não, mas estou aberta aí. Se quiser fazer um projeto.

K: Ah, eu quero. Eu louca já pra fazer. Vou fazer acontecer muita coisa.

A: Acho que não. Não tive oportunidade. Eu sou uma artista que... Que não tem muitos convites, assim. Que não recebe muitos convites pra trabalhar. Eu acho que o meu trabalho, ele... Ele não tem tanta capilaridade ainda, sabe? Eu acho que não tem tanta especulação também, então... Eu fico sempre meio carente assim por outras oportunidades de circulação. Ainda não resolvi essa questão da circulação do trabalho. Porque a gente falou de comercialização, mas mais que comercialização me interessa a circulação, porque a comercialização é uma consequência. Eu não acho que é um fim, um objetivo. Já a circulação para mim é um objetivo, porque mostrar trabalho, entrar numa sala expositiva e poder pensar o espaço, ficar horas ali lidando com a materialidade da obra, isso é um prazer, é uma delícia. Então eu acho que não tive essa oportunidade, eu sei de outros projetos que aconteceram, com esse apelo virtual, mas eu não participei ainda.

K: Eu acredito que tu tem todas as possibilidades de participar e adoraria poder te acompanhar de alguma forma. Vamos... Se eu tiver alguma ideia a gente pode conversar, se tiver interesse.

A: Vamos!

K: Então Ana, de novo, essa foi a minha última pergunta, eu te agradeço de novo pela, pelo teu tempo, pela tua disponibilidade, pela conversa hoje que foi maravilhosa, adorei te conhecer, adorei te conhecer, adorei conversar contigo. Em breve eu te mando uma... um documento para que eu possa utilizar essa nossa conversa na minha dissertação.

A: Tá, tá bom.

K: E aí eu queria perguntar se tem alguma coisa que tu queira me dizer, se tem alguma coisa que eu não coloque na dissertação, se tem alguma coisa que tu quer que eu coloque, se tem alguma coisa que eu não te perguntei, que eu acho que é importante falar.

A: Ah, eu tenho... aí... na palhaça, tudo que eu falei é mentira. No final, no final.

K: É tudo invenção, brincadeira.

A: Mas eu acho que é isso, tudo que eu falei é mentira. Muito coisa de palhaça, mesmo. É... mas eu queria agradecer também a oportunidade de dialogar e... ter uma conversa leve foi ótimo e enfim, desejo também boas energias aí nesse

processo de criação da dissertação, quando qualificar, defender, já virar publicação nos contes, nos comuns

K: Eu te mando, eu pretendo defender no mês que vem já, é finaleira mesmo.

A: Nossa, então você...

K: É, é finaleira mesmo, por isso... O meu desespero de conversar contigo, porque eu tô assim na finaleira.

A: Não, eu entendo também que eu sou uma artista que persegue outros artistas também. Eu fico mandando mil mensagens e tal. Então tá bom, obrigada.

K: Eu que agradeço, Ana. Qualquer coisa, só me inscrever