

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Doutorado em Museologia e Patrimônio

**A POÉTICA DE ARTISTAS NEGRAS NA
EXPOSIÇÃO SOB A POTÊNCIA DA
PRESENÇA NO MUSEU DA REPÚBLICA
(2019/2020)**

Danielle Maia Francisco Vieira

Orientador: Prof. Dr. Mario de Souza Chagas

Rio de Janeiro, julho de 2023.

A POÉTICA DE ARTISTAS NEGRAS NA EXPOSIÇÃO SOB A POTÊNCIA DA PRESENÇA NO MUSEU DA REPÚBLICA (2019/2020)

Danielle Maia Francisco Vieira

Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio

Linha 01 – MUSEU E MUSEOLOGIA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-
PMUS (UNIRIO/MAST).

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

Orientador: Professor doutor Mario de Souza Chagas

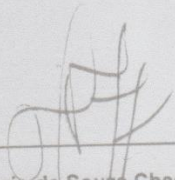
UNIRIO/MAST – Rio de Janeiro, 31 de julho de 2023

FOLHA DE APROVAÇÃO

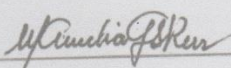
Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/ MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

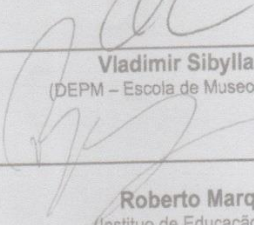
Prof.º Dr. _____


Mario de Souza Chagas
(PPG-PMUS - UNIRIO/ MAST)

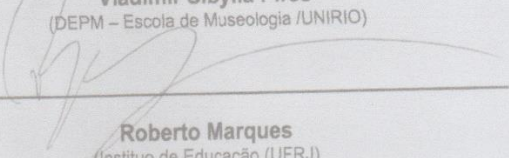
Prof.º Dr. _____


Maria Amelia de Souza Reis
(PPG-PMUS - UNIRIO/ MAST)

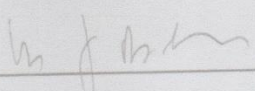
Prof.º Dr. _____


Vladimir Sibylla Pires
(DEPM – Escola de Museologia /UNIRIO)

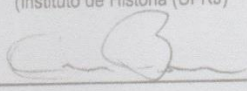
Prof.º Dr. _____


Roberto Marques
(Instituto de Educação (UFRJ))

Prof.º Dr. _____


Marcos Luiz Bretas da Fonseca
(Instituto de História (UFRJ))

Prof.º Dr. _____


Cesar Bahia
Suplente membro externo
(Pesquisador – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular(IPHAN/MINC))

Rio de Janeiro, 31 de julho de 2023.

V618

Vieira, Danielle Maia Francisco

A poética das artistas negras na Exposição Sob a
Potência da Presença no Museu da República (2019/2020) /
Danielle Maia Francisco Vieira. -- Rio de Janeiro, 2023.

203

Orientador: Mario de Souza Chagas.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2023.

1. Museologia. 2. Museu. 3. Exposição. I. Chagas, Mario
de Souza, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a Adriano Vieira, meu amor e companheiro, que se faz presença e potência em minha vida, que com sua paciência e amor me ajudou a segurar os trancos mais difíceis (e a gente bem sabe que não foram poucos), trazendo sentido de família em meio ao caos dos meus sentimentos.

No decorrer da escrita desta tese passei pelo difícil fim da vida dos meus pais, Maria Helena e João, e irmãos, André Luiz e Janaína. Sempre os amarei.

Aos meus pais, João e Maria Helena, dedico com infinito amor, a perseverança em me educar com princípios de honra e lealdade. Entendo que a criação que a gente recebe molda o que a gente é pelo resto da vida, e meus pais fizeram o melhor possível. Deles herdei memórias delirantes e livres.

Sua cantoria, mãe, ainda entoa na minha alma! Mãe, você mora em mim eternamente! Seus delírios, pai, me trouxeram a capacidade de ser uma pessoa mais inventiva e livre.

O que falar do André, o filho e irmão mais desejado, mais esperado, minha alma gêmea em pensamentos? O mesmo som nos risos, os mesmos sons no choro, os mesmos olhos (um menor do que o outro). Não era o nosso trato você me deixar sem você. Se soubesse que sua vida seria tão breve, teria dançado mais contigo a nossa música de infância preferida: “Billie Jean”.

E Janaína, que vinha nos sonhos da minha mãe. Minha mãe era fã da Leila Diniz e resolveu homenageá-la com o nome que essa atriz pôs na filha: Janaína. Naína, como a chamávamos, me apresentou ao Gil e ao Caetano, e competíamos para ver quem lia mais a série *Vagalume*: ela sempre me ganhava. Aproximo-me de você todas as vezes que leio *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, pois, como Capitu, você tinha olhos de ressaca.

As minhas amigas de carreira e comadres Josi e Gabriela, que acreditam em um futuro melhor na educação.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de muitas pessoas que estão ao meu lado na vida, e não sei dizer o quanto de mim hoje é na verdade matéria delas que fui aos poucos sedimentando.

O primeiro agradecimento é para todos aqueles que estão na minha vida, em especial aos professores que gentilmente fizeram parte da banca desta tese, me senti honrada em tê-los na defesa desta tese.

O que falar do poeta, professor doutor e museólogo Mario Chagas, diretor do Museu da República? Talvez não haja palavras que deem conta da presença de Mario em minha vida. Mario me apresentou a Museologia, foi meu orientador no Mestrado em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e, generosamente, está ao meu lado novamente. Desde nosso encontro sua presença é repleta de entusiasmo, e nossos laços afetivos no decorrer do tempo extrapolam as injunções institucionais e tornam visível a força da palavra amizade em minha vida. Obrigada por me inspirar na luta por um mundo mais justo.

Sinto-me honrada pela presença da professora doutora Maria Amélia de Souza Reis, tão querida e sempre com o olhar atento e cuidadoso para os alunos.

Ao professor doutor Marcos Bretas, professor de História do Brasil no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que acompanhou minha trajetória acadêmica desde a graduação (ainda muito jovem), agradeço pela troca intensa de ideias, pelos desabafos e pelas conversas acadêmicas. Encontrá-lo parece sempre ser uma festa.

Ao professor doutor Roberto Marques, do Departamento de Didática da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que se tornou presença em minha vida desde nossas conversas em frente ao mar. Sua contribuição para esta tese vai ao encontro dos importantes desafios que enfrentamos na educação das escolas públicas.

Ao museólogo Cesar Bahia, pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/MINC, companheiro de discussões acadêmicas que a museologia me deu de presente, obrigada pela amizade, pela doçura e por seu trato sensível em apontar alguns caminhos nesta tese.

Ao professor doutor e museólogo Vladimir Sybilla, obrigada por estar nesta fase da minha vida e obrigada pelos seus sorrisos em nossos encontros na UNIRIO.

De grande importância em minha vida acadêmica e afetiva é a presença do Manolo Florentino, que era para estar ao meu lado nesta tese, mas sua morte interrompeu mais um encontro e demonstração de brilhantismo.

Agradeço a generosidade do professor doutor Elton Luiz Leite de Souza, filósofo e professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro cujo afeto filosófico se transforma em esperança a cada leitura de seus textos, pela gentileza em me ofertar seus textos para o desenvolvimento afetivo e poético desta tese.

A presença das mulheres negras artistas nesta tese oferecem um quadro amplo e fascinante de múltiplas experiências artísticas. O exercício de me lançar nesta tese transformou minha vida, me apresentando ideologias, dádivas e lutas. Grata a todas que estão intimamente conectadas a mim e me ensinaram a importância de suas falas e ações.

Aos amigos de uma vida inteira, agradeço pela lealdade e amizade de verdade: Sávio Chaia, Fabio Henrique Sales (in memoriam), Cau Fernandes, Jean Fábio (Fabinho) e Hugo Molina. E aos amigos da Museologia, que me ouviram e me confortaram nas dificuldades museológicas: Daniela Ortega, Carlos Silva, Ursula, Ana Lourdes, Melissa e Júlio Dantas.

Os amigos da História Deborah Fontenelle, Camilla Rabello, Júlio Doria, Caio Mathias, Phillipe Moreira, Hana Mariana e Igor Marques se fazem presentes nas discussões do campo da história e são amizades genuínas em tempos de tantas agruras.

Ao Pedro, meu filho que veio do astral!

À Clara de Góes, amiga que conhece minha alma e intimidade, obrigada pela confiança, pela generosidade e por me fazer a cada encontro uma pessoa mais feliz.

Agradeço à Silvia Pinho, da equipe de pesquisa do Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República, pela gentileza e calma em me ajudar a caminhar nas pesquisas do acervo do Museu da República.

Por fim, sou grata a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO que tanto contribuíram para meu crescimento pessoal e profissional. Enfim, tenho agradecido por estar viva.

RESUMO

VIEIRA, Danielle Maia Francisco. **A poética de artistas negras na exposição Sob a Potência da Presença no Museu da República (2019/2020)**. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio 31 de julho de 2023. 201 p. Orientador: Mario Chagas.

O presente estudo tem como proposta analisar a presença das artistas negras na exposição Sob a Potência da Presença, que ocorreu no Museu da República de 15 de novembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020, promovida pela Rede NAMI, ONG formada por mulheres que tem como principal finalidade o uso da arte como veículo de transformação cultural por meio da promoção dos direitos das mulheres e o papel do Museu da República como um espaço para reflexão crítica sobre a história e a cultura do país e busca cumprir sua função social de instituição ligada à educação e à pesquisa. Utilizamos o método qualitativo da história oral, tendo como fontes entrevistas e obras artísticas com as artistas da Rede NAMI, imagens das obras de arte de diversas artistas negras, desde a década de 1970 até artistas das primeiras décadas do século XXI, fontes documentais do acervo do Museu da República e bibliografias dos campos da museologia e da antropologia. Tal processo de análise se fez à luz dos conceitos de negritude, branquitude, religiosidade, gênero e pelas ações políticas ligadas à articulação do movimento das mulheres negras no período da Constituinte de 1988 no Brasil. Percebe-se que na atualidade torna-se urgente aprofundarmos as narrativas da construção de identidades das artistas negras a partir das acepções e coalisões de imagem, narrativa e tempo. No campo museológico, Mario Chagas traz sua produção dedicada à museologia social, onde há compreensão dialética e crítica da instituição museu. O Museu da República constitui-se como um espaço para reflexão sobre a história e a cultura do país e busca cumprir sua função social de instituição ligada à educação e à cultura, proporcionando inúmeras inovações museais, atuando como espaço de ações decoloniais, resistência e valorização de mulheres artistas negras, abordando temas e aspectos tão sensíveis e fundamentais para a sociedade contemporânea.

Palavras-chave: museologia; Museu da República; exposição; artistas plásticas negras.

ABSTRACT

VIEIRA, Danielle Maia Francisco. **A poética de artistas negras na exposição Sob a Potência da Presença no Museu da República (2019/2020)**. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio 31 de julho de 2023. 202 p. Orientador: Mario Chagas.

The present study aims to analyze the presence of black artists in the Exhibition Sob a Potência da Presença that took place at the Museu da República, from November 15, 2019 to February 2, 2020, promoted by Rede NAMI, an NGO formed by women, which has as its main purpose the use of art as a vehicle for cultural transformation, through the promotion of women's rights. We used the qualitative method of Oral History, having as sources images of the artistic works of several Black artists between the seventies of the 20th centuries and the first decades of the 21st century, interviews with the Black artists of the exhibition and bibliography of the interdisciplinary fields between Museology and Anthropology. This analysis process took place in the light of the concepts of Blackness, whiteness, religiosity, gender, and political actions, linked to the articulation of the Black women's movement in the context of the 1988's Constitution in Brazil. It is perceived that, nowadays, it has become urgent to deepen the narratives and the construction of identities of Black artists from the coalitions between image, narrative, and time. In the museological field, Mario Chagas brings his production dedicated to Social Museology, where there is a dialectical and critical understanding of the museum institution. The Museu da República played a fundamental role in numerous innovations, acting as a space for decolonial actions, resistance, and appreciation of Black women artists, addressing themes and aspects that are so sensitive and fundamental to contemporary society.

Keywords: museology; Museu da República; exhibition; black artists.

SIGLAS E ABREVIATURAS

ABM	Associação Brasileira de Museologia
CMB	Confederação das Mulheres do Brasil
CNDM	Conselho Nacional dos Direitos da Mulher
CNPM	Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres
CIEP	Centro de Educação Integral da Rede Pública
CCNM	Conselho Nacional dos Direitos Humanos
COFEM	Conselho Federal de Museologia
CUFA	Central Única de Favelas
ICA	Conselho Internacional de Arquivos
ICOM	International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus) – órgão filiado à Unesco
ICOFOM	International Committee for Museology (ICOM)/Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus
ICOFOM LAM	Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IPCN	Instituto de Pesquisa das Culturas Negras
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
IPEAFRO	Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros
IPHAN	Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MINC	Ministério da Cultura
MUF	Museu de Favela
SLAM	Coletivo de Identidade e Resistência Literária Feminina
TEN	Teatro Experimental do Negro

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Maria Auxiliadora. Pintora em sua exposição na Biblioteca do Consulado Americano em São Paulo em 1971.	33
Figura 2: Orixás.	36
Figura 3: Mãe.	36
Figura 4: Almoço.	37
Figura 5: Capoeira.	37
Figura 6: Festa Junina.	38
Figura 7: Casal.	38
Figura 8: Yêda Maria.	39
Figura 9: Iemanjá com Luz.	40
Figura 10: Sem título.	40
Figura 11: Sem título.	40
Figura 12: Sem título.	40
Figura 13: Sem título.	41
Figura 14: Pessoa em pé.	42
Figura 15: Sônia Gomes.	44
Figura 16: Memória (2004).	47
Figura 17: Memória (2006) – linhas em tramas.	47
Figura 18: Memória (2006) – linhas em tramas.	48
Figura 19: Mãos de ouro (2008) – grafite, caneta, costura, amarrações, tecidos e rendas variadas sobre papel.	48
Figura 20: Detalhe da obra Casulo (2006) – costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos sobre Eucatex.	48
Figura 21: Maria dos Anjos (2017-2018).	48
Figura 22: Madalena Santos Reinbolt.	50
Figura 23: Sem título.	51
Figura 24: Sem título.	52
Figura 25: Sem título.	52
Figura 26: Sem título.	53
Figura 27: Renata Felinto.	54
Figura 28: Também quero ser sexy (2012).	57
Figura 29: Também quero ser sexy (2012).	57
Figura 30: Sobre arte e coisas de arte – performance na rua Oscar Freyre, em São Paulo.	58
Figura 31: Regina Elias, a Soberana Ziza.	59
Figura 32: Autorretrato (2021).	61
Figura 33: Na terra está a nossa ancestralidade (2021). Consolação, São Paulo.	61
Figura 34: Igi Lola Ayedun.	62
Figura 35: Eclosão de um sonho.	64
Figura 36: Em transição 1.	65
Figura 37: Em transição 2.	65

Figura 38: Igi Lola Ayedun.....	66
Figura 39: Espelho de mulheres vivas.....	66
Figura 40: A artista Igi Ayedun em residência em Marrakech.	66
Figura 41: Kika Carvalho.....	67
Figura 42: Sem título.....	69
Figura 43: Cotidiano II.....	69
Figura 44: Encontro X.....	69
Figura 45: Moça.....	70
Figura 46: Pai.....	70
Figura 47: E se a arte fosse travesti?. Autorretrato de Rosa Luz.....	71
Figura 48: Autorretrato. Residência artística na Merz Barn, Reino Unido (2015).	73
Figura 49: Mulher trans eliminada ou O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo! Autorretrato de Rosa Luz (2015).....	73
Figura 50: Panmela Castro.....	74
Figura 51: Série Retratos Relatos.....	76
Figura 52: Grafite feminino de Panmela Castro na comunidade Tavares Bastos, Catete, Rio de Janeiro.....	76
Figura 53: Pintado no Boulevard Olímpico do Porto Maravilha, na região portuária do Rio de Janeiro (2016).	77
Figura 54: Together we are stronger. Stedelijk Museum, Amsterdã (2019).....	77
Figura 55: Jardim da Sororidade, Rio de Janeiro (2017).....	77
Figura 56: Rosana Paulino.....	78
Figura 57: A geometria à brasileira (2019).....	80
Figura 58: A costura da memória.....	80
Figura 59: Diário da doença (2019).	82
Figura 61: Filhas de Eva (2019).....	83
Figura 62: Série Bastidores (1997).	83
Figura 63: A salvação das almas (2017).....	83
Figura 64: Os quatro rios do Paraíso.....	95
Figura 65: Faixa “Constituinte pra valer tem que ter palavra de mulher”. Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.....	105
Figura 66: Benedita da Silva no Congresso Nacional (1987).	106
Figura 67: As mulheres na luta contra a escravidão.....	109
Figura 68: Sem título.....	114
Figura 69: Constituinte, as mulheres estão de olho em você.....	116
Figura 70: Pamella Magno.....	129
Figura 71: Pamella Magno. Portal 432 Hz.....	130
Figura 72: Caranguejo Beat.....	132
Figura 73: Sem título (1997).	132
Figura 74: Aline Cozta.....	137
Figura 75: Bem-vindo a Calunga (Aline Cozta).....	138
Figura 76: Loli Brito.....	144
Figura 77: Derramar.....	145

Figura 78: Arcasi.	148
Figura 79: Xícara.	149
Figura 80: Xícara.	149
Figura 81: Muro.	156
Figura 82: Aborto.	161
Figura 83: Sem título.	162
Figura 84: Museu da República.	163
Figura 85: Jardim do Museu.	164

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 – Além do que se vê: o Museu da República em movimento	11
1.1 Além do que se vê: o Museu da República em movimento	12
1.2 A função social dos museus: perspectivas e memórias	16
CAPÍTULO 2 – Tramas de vidas: uma potente memória da negritude	24
2.1 Tramas de vidas: uma potente memória da negritude	25
2.2 Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência.....	33
2.3 Yêda Maria: resgate de vivências.....	39
2.4 Sônia Gomes: costura e memória	44
2.5 Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas	50
2.6 Renata Felinto: Quero ser sexy	54
2.7 Soberana Ziza: arte fora do museu.....	59
2.8 Igi Lola Ayedun: eclosão de um sonho e de uma fantasia	62
2.9 Kika Carvalho: projeto de vida em artes visuais	67
2.10 Rosa Luz: a arte de ser travesti – representação trans no mundo das artes	70
2.11 Panmela Castro: Rede NAMI	74
2.12 Rosana Paulino: a memória e a geometria brasileira	78
CAPÍTULO 3 – Apontamentos sobre a branquitude que nos habita.....	85
3.1 O lugar do branco na luta antirracista.....	86
3.2 Histórias entrelaçadas.....	95
CAPÍTULO 4 – As contribuições das mulheres negras na Constituinte.....	102
4.1 As contribuições das mulheres negras na Constituinte.....	103
4.2 Onipresença feminina na Constituinte	113
CAPÍTULO 5 – As minas da Rede Nami: histórias de vida, arte afrodescendente e trajetórias museológicas no Museu da República na exposição Sob a Potência da Presença	118
5.1 As minas da Rede NAMI: histórias de vida, arte afrodescendente e trajetórias museológicas no Museu da República na exposição Sob a Potência da Presença ..	119
5.2 Pamella Magno – Portal 432 Hz.....	129
5.3 Aline Cozta – Bem-vindo a Calunga	137
5.4 Loli Brito – Derramar	144
5.5 Arcasi – O café que produzimos e servimos nós não tomamos.....	148
5.6 As AfroGrafiteiras: o processo criativo do grafite	155
Considerações finais	165

Referências	171
Apêndices.....	178
Apêndice 1 – Entrevista com Arcasi	179
Apêndice 2 – Entrevista com Aline Cozta.....	183

INTRODUÇÃO

*Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa se casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.*

*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo remos
– dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.*

Adélia Prado (1935)

A existência e sobrevivência num contexto colonial e racista é revolucionária para as artistas negras que participaram da exposição *Sob a Potência da Presença*, no Museu da República, que ocorreu de 15 de novembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020, com o apoio da Rede NAMI, uma ONG formada por mulheres que tem como principal finalidade o uso da arte como veículo de transformação cultural positiva. A Rede Nami, por meio da promoção dos direitos das mulheres, povos originários, LGBTQIA+ e pessoas com necessidades especiais, busca contribuir para o fim da violência e do racismo contra esses povos e, principalmente, fomentar o protagonismo de mulheres nas artes plásticas.

O fato de terem escolhido o Museu da República evidencia em que medida essas artistas se propuseram a uma missão, no sentido de transformar um museu convencional em um espaço de construção que possui laços de pertencimento com a comunidade e de compromisso com a reflexão do conceito de museu junto a seus posicionamentos políticos e artísticos.

Logo, uma análise das ações artísticas dessas artistas plásticas permite também refletir sobre o papel do Museu da República durante essa exposição e a partir dela. O museu, também conhecido como Palácio do Catete, foi criado por meio de decreto presidencial no ano de 1960, no governo do então presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960), quando da transferência da capital federal para Brasília, transformando-se em uma unidade administrativa do Museu Histórico Nacional (MHN). Seu acervo foi constituído por meio da transferência de peças do MHN e de doações de particulares e personalidades ligadas ao governo, o que lhe rendeu, durante muito tempo, um circuito expositivo marcado por fatos e personagens oficiais da República.

Momento decisivo para o fortalecimento do Museu da República, enquanto instituição contemporânea, foi a criação do Instituto Brasileiro de Museus,¹ cuja missão primordial é promover a valorização dos museus e do campo museal, a fim de garantir o direito às memórias, o respeito à diversidade e à universalidade de acesso aos bens musealizados, fortalecendo as instituições museológicas. Percebemos que a conceituação de uma museologia social destacando ações e projetos, com a intenção de transformar os museus em atores do desenvolvimento, da inclusão social, da igualdade de gênero, do respeito pelas minorias, tornou possível analisar e compreender a representatividade das mulheres negras nas artes plásticas das participantes da Rede NAMI, na exposição *Sob a Potência da Presença*, assim como a função do Museu da República como catalisador e transformador de suas práticas museais.

¹ O Instituto Brasileiro de Museus foi criado mediante a Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2000, que o definiu como como autarquia federal.

Escolher a referida exposição para esta tese ia ao encontro dos meus anseios em estudar o mundo dos museus, lugares que conceituo como campo da emoção, tensão, idealização, recriação, renovação e transformação – conceitos esses que exalam movimentos de afetos.

A definição do Instituto Brasileiro de Museus abre caminhos para a museologia social, sendo fundamental trazer a museologia social:

Esta análise [...] tem como cerne a defesa de que o museu seja apropriado como uma ferramenta de uso comunitário e participativo, para que as pessoas pesquisem, compreendam, salvaguem e divulguem suas próprias histórias nos seus próprios termos. O coração da proposta é que sejam tomadas coletivamente as decisões sobre que memórias são relevantes para serem preservadas, bem como os seus respectivos suportes, de forma que cada comunidade possa controlar a narrativa sobre si mesma, fortalecendo sua identidade ao estabelecer as conexões críticas entre o passado, o presente e os futuros desejados (IBRAM, 2000, p. 12).

A partir do nosso tema – a presença das artistas negras no Museu da República – observamos como reflexo as questões que estão inquietando o universo das artistas negras, ao percebermos que elas possuem ainda pouco espaço em exposições que se abriram a temáticas² como as que aqui se apresentaram no Museu da República e que fizeram parte da exposição Sob a Potência da Presença sob o aspecto da museologia social.

A tentativa de refletir sobre temas como racismo estrutural, branquitude, opressão feminina, gênero, ancestralidade e memória tornou-se capacidade vital de investigação e análise presentes nesta pesquisa, pelo fato de aprender a ouvir, aprender a olhar nos olhos (mesmo de forma virtual, por vezes) das artistas participantes da exposição Sob a Potência da Presença – Aline Cozta, Ana Almeida, Arcasi, Carla Santana, Crislaine Tavares, Edzita SigoViva, Ellen Alves, Jessica Xavier, Joyce Candeia, Loli Brito, Mariah Hairam, Marta Supernova, Pamella Magno e Susan Soares –, aprender a ouvir e ver o que aparece na exposição e nas falas dessas mulheres, artistas racializadas que mostraram os circuitos dos afetos aliados à força do feminismo e da presença negra nas artes plásticas.

Em uma perspectiva decolonial, consideraremos como caminho resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados

² O Museu Afro Brasil é uma instituição pública administrada pela Associação Museu Afro Brasil – Organização Social de Cultura. Esse museu possui um acervo composto por pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas, de autores brasileiros e estrangeiros, produzidos entre o século XVIII e os dias de hoje. O acervo abarca diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros, abordando temas como a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros temas, ao registrar a trajetória histórica e as influências africanas na construção da sociedade brasileira.

durante todos esses anos, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo.

O pensamento decolonial se coloca como uma alternativa para dar voz e visibilidade aos povos subalternizados e oprimidos que durante muito tempo foram silenciados. É considerado um projeto de libertação social, político, cultural e econômico que visa dar respeito e autonomia não só aos indivíduos, mas também aos grupos e movimentos sociais como o feminismo, movimento negro, movimento ecológico e movimento LGBTQIA+ (MIGNOLO, 2018, p. 2).

Essa exposição possui essa perspectiva decolonial, pois a exposição expressou-se em produções artísticas e presença das artistas de forma “libertadora e transgressora”, buscando superar a suposta universalidade atribuída ao saber ocidental, trazendo a ancestralidade expressa nas obras artísticas.

É importante levar em conta a pluralidade polifônica que essas artistas trazem em suas histórias de vida, que abrangeram tanto a ficção como a não ficção, incluindo as narrativas pessoais, políticas, econômicas, culturais e mitológicas. São mulheres racializadas, não brancas, que colocaram em um mundo repleto de recusas um enorme retorno em ações através da arte, do estar no mundo como artistas negras.

Mais do que tributos a uma dor histórica carregada por essas artistas em seu dia a dia, essa exposição denota a clara percepção de que as obras artísticas de artistas afrodescendentes não se restringem a um “nicho”, por trazerem uma linguagem relevante e incontornável para a compreensão do fazer arte, pois agrupam vivências e trazem novos sentidos e reverberação das potencialidades e o acesso a uma consciência coletiva, capaz de gerar transformações internas e externas, atuando como instrumento de ressignificação, empoderamento e defesa dos direitos humanos, visando ao fortalecimento, à representatividade e à autoestima, através da desconstrução de estigmas de raça, gênero, classe e religião.

Portanto o objetivo geral desta tese pretendeu, a partir da exposição Sob a Potência da Presença, analisar as produções artísticas das mulheres negras, suas presenças no Museu da República e como esse museu pode servir como catalisador de mudanças que proporcionem visibilidade à arte afrodescendente das mulheres negras nas exposições, bem como a função social do Museu da República sob a luz da museologia social e de ações decoloniais.

No primeiro capítulo estabelece-se uma reflexão sobre o papel do Museu da República (Rio de Janeiro), analisando seus anseios, refletindo sobre sua função social; levando em consideração que museu e museologia social, por meio de uma perspectiva

processual, encontram-se sempre em movimento, se (re)constituem na interface entre os demais saberes e práticas sociais, configurando um campo híbrido transgressivo, como força criativa capaz de abalar, desnaturalizar e até mesmo derrubar as formações culturais hegemônicas da arte, originário do cruzamento de fronteiras disciplinares.

Para esse ponto da tese, as discussões trazidas pelo campo da museologia social, sobretudo nas últimas décadas do século XX e início do XXI, foram fundamentais. A perspectiva assumida pela Nova Museologia, que ganhou força a partir da década de 1970, é marcada, de maneira geral, pela defesa da centralidade da comunidade no contexto museal, do compromisso com as questões sociais e da atuação do museu junto ao território.

Portanto foram fundamentais para este capítulo as teorias do poeta, museólogo e professor Mario Chagas e suas produções dedicadas à museologia social, uma vez que essa vertente objetiva contribuir para a reflexão, o desenvolvimento e a apropriação de conteúdos, informações e experiências, estimulando o desenvolvimento de práticas decoloniais e reflexivas, em diálogo com os anseios da comunidade.

Reações a esse panorama trouxeram uma maior maleabilidade e permeabilidade social das obras artísticas em outros espaços institucionais com as artistas dessa exposição, o que se pode confirmar nas entrevistas em que se sugerem estratégias criativas e participativas mediante as quais essas artistas podem tratar a memória e a identidade da arte contemporânea, configurando novas narrativas em busca de uma maior presença nas instituições.

No segundo capítulo apresentamos de forma panorâmica a trama das artistas negras que superaram a urdidura da vida e romperam a invisibilidade, trazendo em suas obras artísticas as marcas da negritude, com o recorte cronológico iniciado na década de 1970, estendendo-se até as primeiras décadas do século XXI.

Tal recorte de temporalidade vai de encontro ao crescimento do movimento negro em prol de um ativismo que buscava reforçar a identidade étnica e influir na criação de legislação, resgatando memórias, valores e tradições, produzindo um processo de revisão crítica da história, ressaltando a importância dos negros para a construção do país e sua cultura, assim como o início das discussões que colocavam em pauta a derrubada do mito da democracia racial e a de folclorização da imagem do negro.

Outra premissa deste capítulo permeia-se do conceito de negritude, que envolve continuidades, deslocamentos e rupturas ao longo da presença e da vida dessas artistas negras, costurando as múltiplas formas de se fiarem as tramas das suas obras artísticas.

Nesse ponto referendamos uma discussão teórica da construção histórica do movimento da negritude que se fez necessária para a análise das obras artísticas das

mulheres negras, mencionando de forma panorâmica seus dilemas e reflexos no campo da arte negra e do colonialismo.

Em uma reflexão teórica sobre a negritude no contexto histórico do colonialismo, trazemos a contribuição de Grada Kilomba (2019), intelectual que propõe em suas obras discutir as relações de poder social, racial e de gênero, em que haja uma retomada do lugar de fala das mulheres negras na sociedade na atualidade. Roberto Conduru (2013) e Kabengele Munanga (2019) trazem em suas obras as proposições acerca das criações plásticas impregnadas de africanidade e que também valorizam uma poética afro-brasileira.

Outros autores, como Aimé Césaire, juntamente com Léopold Sédar Senghor, ideólogos do conceito de negritude, foram utilizados nesse capítulo por possuírem suas obras marcadas pela defesa das raízes africanas.

Com base em documentos visuais e bibliografia referente aos campos museológicos, antropológicos e históricos, esta tese voltou-se para a importância da compreensão dos objetos que por vezes trazem a reconstituição dos laços perdidos pela diáspora africana, aprofundando as análises, as narrativas e a construção de identidades dessas artistas negras, evocadas atualmente pelo sentido de urgência, em função das discussões ligadas ao racismo estrutural que se fazem presentes na sociedade brasileira.

Para tanto, foram utilizados intelectuais contemporâneos como Silvio Almeida,³ que apresenta a discussão sobre como o racismo está imerso na estrutura social, política e econômica da sociedade brasileira.

Nesse segundo capítulo parte-se de uma compreensão da associação de imagens na montagem da exposição *Sob a Potência da Presença*, que suscita uma iconografia social e afetiva na qual o trânsito de imagens e dos modelos poéticos no campo discursivo museológico se fez necessário, evocando magia, afetos e dores, que se entrelaçam, envolvendo, além das histórias de vida, um diálogo transdisciplinar que se faz cada vez mais presente na teoria museológica, em constantes transformações, e que se encaixa de forma precisa na museologia social.

No terceiro capítulo trabalhamos o conceito de branquitude de forma inicial, uma vez que esse conceito requer mergulhar em camadas narrativas e versões que se sobrepõem à história de um passado colonial e violento que faz parte da engrenagem racista que aparece a todo o tempo na sociedade brasileira. Esse capítulo foi um dos mais difíceis que produzi, pois tive que assumir meu racismo diante desta tese. Para esse capítulo, nos baseamos em duas autoras: a escritora brasileira negra Cida Bento (2023),

³ Silvio Almeida é advogado, filósofo e o atual ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania. Almeida é reconhecido como um dos grandes especialistas brasileiros acerca da questão racial.

em sua obra *O pacto da branquitude*, e a norte-americana branca, Robin DiAngelo (2020), em seu livro *Não basta ser não racista – sejamos antirracistas*, cujo conceito primordial, criado por DiAngelo, é a “fragilidade branca”, conceito esse que “lança luz sobre o fenômeno da fragilidade branca, e permite-nos compreender o racismo como uma prática que não se restringe a pessoas de má índole, mas a todos os que inconsciente e inadvertidamente o propagam” (2020, p. 13). Em sua obra *Fragilidade branca*, ela afirma que os brancos estão perpetuando o racismo por serem frágeis demais para discutir o assunto de maneira aberta e honesta. Portanto cabe a mim trazer essa discussão para a academia, juntando-me às demais pessoas que já debatem esse tema.

Procurei estabelecer (aqui em primeira pessoa) uma conexão a partir de um prisma relacional entre a minha trajetória pessoal, enquanto mulher branca, e a violência racial incrustada nas desiguais condições de vida de negros na atualidade. Será necessário enfrentar o meu pertencimento às engrenagens do racismo estrutural, exigindo que eu reconheça, e desmistifique, minhas ideologias e histórias baseadas nas minhas omissões em relação ao preconceito racial, nos diversos momentos em que eu coloquei a população negra em posições socialmente subalternizadas. Mais do que isso, é necessário que eu faça a redefinição de cidadania, ampliando diálogos em torno da questão da branquitude e suas dimensões específicas, me transformando no decorrer da minha vida daqui por diante em uma mulher branca antirracista.

No quarto capítulo, descrevemos as questões sociais das mulheres trazidas a partir da Constituição de 1988 por suas contribuições para a população feminina e pelo avanço nos direitos das mulheres.

No quarto capítulo, tivemos o intuito de expor os movimentos das mulheres negras nas lutas que precedem a Constituição de 1988, concentrando-nos no Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres e nos desdobramentos das ações desse conselho e das leis que amparam a condição da mulher, em especial a das mulheres negras.

Teremos como figura central nesse capítulo a primeira deputada federal negra Benedita da Silva. A luta de Benedita da Silva reverbera até os dias atuais hoje, trazendo a ancestralidade da cultura negra e suas lutas políticas.

Percebemos que as lutas políticas que se revelam nesse capítulo fazem parte do objetivo da Rede NAMI e das obras artísticas da exposição *Sob a Potência da Presença*. Nesse capítulo utilizamos a documentação do acervo da Constituinte do Centro de Pesquisa e Documentação do Museu da República. Deixamos claro que tal acervo exemplar não foi utilizado de forma profunda nesse capítulo.

A exposição *Sob a Potência da Presença* teve como fio condutor a presença das mulheres comprometidas com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o

combate aos preconceitos; a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos originários, dos movimentos sociais, do grupo dos LGBTQIA+, entre outros.

Autoras como bell hooks (2019) e Lélia Gonzalez (2020), em diferentes sentidos, usos e circuitos de apropriação, fundamentaram a percepção que vem ressaltando os meios com que negros e negras são representados e atuam, trazendo para o segundo capítulo as inquietações e indagações fundamentais para pensarmos objetos e premissas teórico-metodológicas das artistas negras da Rede NAMI.

Intelectuais como Judith Butler (2020), tanto para o primeiro como para o segundo capítulo, trazem a possibilidade de analisarmos as obras e os posicionamentos das artistas negras e suas respectivas obras artísticas nas quais questões sobre o feminismo sejam decoloniais.

No quinto capítulo procuramos apresentar e analisar as obras das artistas negras da exposição Sob a Potência da Presença, apresentada no Museu da República de 15 de novembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020. Essa análise se apresenta nas interseções entre a oralidade e as imagens das obras das artistas negras, uma vez que se ampara no cruzamento de entrevistas com o dito acervo documental.

Desde 2018, o Museu da República, tendo como diretor o poeta, museólogo e professor Mario Chagas, passou por um processo de inflexão, abrindo suas portas para a diversidade de ações da comunidade, apoiando diversas instituições, quebrando as regras, instituído como lugar de pesquisa, de produção de conhecimento, lugares de memórias e reflexão crítica.

Em 2019 tive a oportunidade de presenciar e visitar a exposição inaugurada no espaço do Palácio do Catete, que dialogava com todas as obras que traziam as marcas dos republicanos. Essa “desobediência” e “transgressão” em trazer as mulheres negras e suas obras artísticas para esse espaço tradicional estava repleta de vontade de trazer a exposição Sob a Potência da Presença, que era o início desse processo de inflexão, que transformou de forma visceral o papel do Museu da República.

Não tive dúvida: escolhi a exposição a ser estudada, entrei em contato com as artistas e fui convidada por alguns integrantes da Rede NAMI a fazer uma visita guiada em que se apresentavam as intenções e a importância de ter suas obras artísticas naquele espaço tão belo e importante para elas.

Diante disso, o próximo passo foi conhecer quem escreve sobre esse tema, que sensações nos trouxeram essas visitas, como cada artista criava suas obras, qual era a vida pregressa dessas artistas, suas formações acadêmicas, suas famílias, seus desejos,

suas lutas e amores, que sentimentos alimentavam a verve artística dessas mulheres – ternura, sorrisos, perdas e lágrimas?

Em meio a isso acontece a pandemia de Covid-19 e ficamos mortos-vivos. Sem chão, sem céu, sem gente para ver, sem crenças, muitas ausências e profundo e imenso luto.

Depois disso, uma das formas de se voltar à vida era retornar à potência da presença. Iniciei a leitura dos retalhos das poucas coisas que li, revi lives que proliferaram como forma de se mostrar que, de maneira latente, havia um turbilhão de gente buscando transformações e que estava furiosa diante das atrocidades de um governo, para cuja descrição nenhuma palavra cabe.

Ler, ler, ler para iniciar a escrita do que iria apresentar. Me lançar em autores que não conhecia, em teorias fascinantes não muito aceitas, adentrar as obras que me interessavam no campo museológico, desfazer a insistência das teorias defasadas e que estão sendo postas em xeque. Era o início de uma luta pessoal, acadêmica e íntima de uma “contra outras”. Era meu papel desobedecer às teorias inconsistentes e pervertidas que alguns “teóricos” do campo da museologia decretavam, com a certeza de que, mesmo com dores na alma e no corpo, eu queria insistir na transgressão que essa exposição trazia.

Diante disto elaborei um panorama das artistas negras brasileiras de relevância, tendo escolhido como recorte cronológico de análise o período que se inicia na década de 1970 (período de intensidade do movimento negro no Brasil) e se estende até as primeiras décadas do século XXI, mostrando que, por intermédio das lutas contra a invisibilidade, essas artistas negras escreveram seus nomes no campo das artes plásticas. Era a presença delas no cenário artístico.

Para continuar na escrita, foi necessário construir a estrutura das entrevistas das artistas da Rede NAMI que fizeram parte da exposição Sob a Potência da Presença, que seriam uma fonte imprescindível para esse capítulo. Valendo-me de diálogos gravados ou não,⁴ dessas entrevistas, comecei a criar o corpo da tese e me tentei ser o mais fidedigna possível, aliando sentimentos e sensações que as entrevistadas imprimiam em suas falas à bibliografia do campo da museologia social. Essa parte foi extremamente delicada, pois, se utilizássemos todas as artistas, cairíamos em um processo extenso de análise, e a escrita desta tese ficaria inviável. Algumas das artistas se negaram a participar das entrevistas, o que pude detalhar no terceiro capítulo.

⁴ Devido ao isolamento social exigido pela pandemia de Covid-19, as entrevistas foram feitas de diversas formas: Google Meet, Messenger, WhatsApp, Zoom, telefone, Facebook e Instagram. Pesquisas de entrevistas que foram concedidas em veículos de comunicação foram também utilizadas.

Tais escolhas se deram pelas transformações e ampliações de inúmeros eventos que usam o espaço do museu de forma inovadora, trazendo realizações que passaram a nos mostrar efetivamente uma diversidade dos usos do museu, que, de forma lírica e contundente, mostra que esse museu está sempre em movimento.

CAPÍTULO 1 – ALÉM DO QUE SE VÊ: O MUSEU DA REPÚBLICA EM MOVIMENTO

1.1 Além do que se vê: o Museu da República em movimento

Ao apresentar esta tese procurei exprimir as vivências, construções e encontros que possam remeter e narrar um pouco da história do Museu da República e dimensionar o impacto causado durante o referido estudo pelo expressivo volume de ações museológicas evidenciado a partir de 2018, possibilitando entender o tipo de relação estabelecida entre o poeta-curador-diretor Mario Chagas e a relevância do seu papel em transformar o “estado de dormência” que por vezes pairava nessa instituição em um museu vivo, vivido e sua função social.

“Conhecido como Palácio do Catete, o edifício que abriga o Museu da República foi construído em meados do século XIX pelo Barão de Nova Friburgo. Mais tarde, foi adquirido pelo governo federal para sediar a Presidência da República. Em 1960, logo após a transferência da capital para Brasília, e quando já haviam passado por lá 18 presidentes, tornou-se sede do museu. A instituição oferece ao visitante um panorama da história republicana. Fotos, documentos, objetos, mobiliário e obras de arte dos séculos XIX e XX integram o acervo, exposto nos salões do palácio. Um grande parque, parquinho infantil, cinema, cineclube, livraria, cafeteria e bistrô integram a estrutura. O museu constitui-se também como um espaço para reflexão crítica sobre a história e a cultura do país e busca cumprir sua função social de instituição ligada à educação. entre os anos de 1858 e 1867, o fazendeiro e comerciante de café Antônio Clemente Pinto construiu para si uma belíssima residência chamada de Palácio Nova Friburgo, já que era detentor do título Barão de Nova Friburgo. O prédio era dotado de grande imponência arquitetônica e artística, o que o consagraria por sua importância histórica, tornando-se o símbolo do poder econômico da elite escravocrata no Rio de Janeiro”. (museudarepublica.museus.gov.br Museu da República – Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM)

Com o fim da escravidão no país e a Proclamação da República, em 1889, o prédio foi vendido à Companhia do Grande Hotel Internacional. Em 1896, o prédio foi adquirido pelo Governo Federal, durante o mandato do presidente Prudente de Moraes (1841-1902), com o objetivo de abrigar a sede da Presidência da República do Brasil. O Palácio do Catete sofreu amplas reformas, coordenadas pelo engenheiro Aarão Reis e agraciadas pelos pintores Antônio Parreiras (1860-1937) e Décio Villares (1851-1931).

Como sede da Presidência da República, o prédio vivenciou os momentos mais marcantes da nascente República brasileira,⁵ sendo o último evento marcante no palácio

⁵ José Murilo de Carvalho, em seu livro *Os bestializados*, estabelece um diálogo em torno de três temas e suas correlações: o Rio de Janeiro, a República e a cidadania. Segundo o autor, haveria relação entre os temas, tendo em vista a experiência histórica de outros povos. A cidade, a vida e os valores urbanos, naturalmente, favoreceriam a prática republicana, o que teria como característica a ampliação da cidadania.

o suicídio do então presidente Getúlio Vargas, em 1954, que tirou sua própria vida com um tiro no peito em decorrência da grave pressão que sofria em meio a uma crise política.

O Museu da República só passou a ocupar o Palácio do Catete no governo do presidente Juscelino Kubitschek, em 1960. O fim das atividades no Palácio do Catete aconteceu em função da construção da nova capital federal, Brasília, que foi inaugurada no dia 21 de abril de 1960. Já no dia 15 de novembro do mesmo ano era inaugurado o Museu da República, instituição que oferece um grande panorama desse regime político no Brasil, como é anunciado em seu nome. Seu acervo é formado por fotos, documentos, objetos, mobiliário e obras de arte dos séculos XIX e XX. (museudarepublica.museus.gov.br Museu da República – Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM)

O papel do Museu da República vem sendo importantíssimo nas pesquisas como vemos na descrição abaixo que relata seu acervo e as possibilidades múltiplas de estudos que este museu traz.

O poeta, museólogo e professor Mario Chagas introduziu avanços inegáveis nas ações museológicas no Museu da República, legitimado por demandas concretas da sociedade brasileira. Suas ações extrapolam o papel de diretor do Museu da República, sua movimentação combativa vem sendo exercida no Movimento Internacional para uma Nova Museologia, como, por exemplo, a aquisição do acervo do Nosso Sagrado.⁶

Mario Chagas vem tendo reconhecimento pelo fortalecimento das ações museais no Museu da República em homenagens como o recebimento da Moção de Aplausos e Louvor pela contribuição à liberdade religiosa e no combate ao racismo religioso pela Assembleia do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ, 2021); o recebimento da homenagem à Mãe Beata de Iemanjá; Abril Verde – combate ao racismo religioso (ALERJ, 2021); homenagem ao Dia do Guia do Turismo pelo compromisso em gerar oportunidade, emprego e renda (ALERJ, 2022), entre outros.

Ao usar a ideia de “deslimites” em sua produção museológica, Chagas evoca os ideais em prol da Museologia, que

consiste na visualização do inacabamento como estado de renovação das coisas, constantemente recriadas pelo processo criativo na poesia e na vida. Desse modo, seria um processo estético e existencial, a Vida

⁶ Esse acervo é composto por 519 objetos sagrados de religiões de matriz africana que foram apreendidos entre os anos de 1889 e 1945. O acervo permaneceu apreendido por quase um século no Museu da Polícia do Estado do Rio de Janeiro e passou a ser parte integrante do Museu da República em 2021. O acervo vai além de peças ou objetos relacionados às religiões de matriz africana, simbolizam a história e a memória das populações negras e suas contribuições à sociedade brasileira, tão negligenciadas, espoliadas de forma violenta e cruel de seus espaços de culto. O retorno dessas peças sagradas, do Museu da Polícia Civil para o Museu da República, cumpre um papel de reparação por parte do Estado brasileiro.

enquanto metamorfose, potência de invenção e arte. (SOUZA, L.L. Elton.2009,p.9)

Nesses termos, Mario Chagas, quando lança a ideia de que “a museologia que não serve para a vida, não serve para nada”,

reafirma a importância de uma prática museológica a serviço de imaginações poéticas e políticas comprometidas com a celebração da potência da vida, instaurando “deslimites”, ao evidenciar os enquadramentos impostos pelas tendências museológicas normativas, extravasando-os (CHAGAS, 2006, p. 11).

Diversos programas que vêm sendo desenvolvidos fazem parte da missão do Museu da República em projetos que convergem para temas urgentes, como o Programa Socioambiental, o Programa de Memória Institucional (PMI/MR), enfim, é um museu vivo e vivido.

Nesse sentido, possibilidades interpretativas dessa exposição abarcaram experiências museológicas que ativaram uma concepção em que o diálogo e o envolvimento das obras artísticas transformassem o cenário tradicional desse museu em um circuito expositivo que transcende a sua origem enquanto representante da memória republicana brasileira.

Trata-se, à luz da museologia social, de

cenário dos movimentos sociais que eclodiram no Brasil nos últimos quinze anos, a museologia social vem alcançando destaque e vem sendo praticada como um processo de afirmação por meio da memória, onde diversas experiências surgiram e se consolidaram pelo país. Nessa conjuntura, retomando planos e projetos anteriores, datados de 2008, foi criada em outubro de 2013, no Museu da República, a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (REMUS-RJ), numa reunião chamada por e para atores sociais, instituições e experiências singulares e criativas (CHAGAS, LORDOSA e CALIXTO, 2021, p. 1).

Assistir à valorização de mulheres negras de forma qualificada no Museu da República, local de memória e poder, fornece reflexões sobre essas questões apresentadas na museologia social, assim como fortalece a produção artística das mulheres negras e suas memórias.

Waldisa Rússio Guarnieri⁷ (1977) marca sua inserção no campo da teoria museológica a partir de seus estudos sobre museus e aspectos ligados à gestão cultural. Na teoria que produziu no seio do ICOFOM, Guarnieri formulou a noção de “fato

⁷ A museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) destacou-se no processo de desenvolvimento da museologia e a regulamentação da profissão no país, contribuindo ativamente nos anos 1980 com reflexões sobre o campo científico da museologia.

museológico” ou “fato museal”,⁸ sua mais conhecida e representativa conceituação derivada do fato social pensado por Émile Durkheim⁹ (2019) e do fato social total de Marcel Mauss¹⁰ (2017), no âmbito da sociologia, entendido como a relação entre o homem e os objetos de sua realidade, o que seria, para Guarnieri (1977), o verdadeiro objeto de estudo da museologia científica – manifestar-se de diferentes maneiras no tempo e no espaço, para além das formas instituídas e/ou já reconhecidas. Segundo Mario Chagas,

As contribuições do museu e da museologia não podem se esgotar apenas na seleção, classificação, conservação e exposição de evidências materiais. Se, por um lado, o objeto museológico pode ser apreendido como o ponto inicial (ou fonte) capaz de suscitar questões, pesquisas e investigações, por outro, pode significar o ponto de chegada, isto é, a materialização do estudo realizado. A dinâmica da sociedade exige a dinâmica do museu (CHAGAS, 2018, p. 2).

Aproximar questões chave como o papel do Museu da República nas transformações e produções de memória coletiva, ao nosso ver, causa o impacto da função social na construção da identidade, favorecendo a importância do poder local e da sociedade civil na preservação das memórias e seus diferentes usos e perspectivas que se apresentam nas inúmeras ações do Museu da República, criando formas de conhecimento do patrimônio cultural.

Dessa forma, o Museu da República vem estabelecendo as especificidades do imaginário e da memória coletiva e o cumprimento das funções dialógicas que permitem que indivíduos se lembrem do passado, constituam suas identidades e reconheçam sua forma de pertencimento à sociedade, pois suas ações, contextualizando quais elementos, valores, interpretações precisam ser arregimentados para que determinado espaço ganhe novas referências, interpretações e sentidos de memória.

Corroborando essas ações que vêm sendo praticadas na gestão do diretor do Museu da República Mario Chagas, podemos afirmar que o desafio, que também está presente nesta tese é o fortalecimento da pesquisa museológica, bem como a dinamização da função social do museu, a valorização de sua capacidade de ativar o imaginário individual e coletivo, o reconhecimento das singularidades de suas linguagens históricas

⁸ Para a Guarnieri (1977), “o fato museal é a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir [...] relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu”.

⁹ O sociólogo francês David Émile Durkheim (1858-1917) é considerado o pai da sociologia e principal pensador da ciência social moderna.

¹⁰ O francês Marcel Mauss (1872-1950), sociólogo e antropólogo, era sobrinho de Émile Durkheim, sendo considerado o pai da antropologia francesa.

e, ainda, a compreensão de que nos museus, por mais diferentes que sejam, estão em permanente construção e desconstrução (CHAGAS, 2018).

É possível pensarmos ainda que, reordenadas, desveladas e reconstruídas, as obras e o circuito da exposição *Sob a Potência da Presença* em relação às imagens deixam evidentes as camadas de temporalidade que constituem a cultura e os valores de determinado período.

Assim, ao envolverem os visitantes nessa exposição, podemos dizer que essas práticas de visitação reforçam sua materialidade, ganham performance própria e passam a integrar uma ação social, adquirindo vivências: transformam-se também em uma espécie de museu particular, espaço de novas memórias, tensões, reminiscências.

1.2 A função social dos museus: perspectivas e memórias

Museu é o mundo; é a experiência cotidiana...

Hélio Oiticica

Uma das formas de comunicação do museu com o público é denominada exposição. Knauss (1999) considera que é possível, por meio da discussão da lógica da exposição, por exemplo, aproximar a história dos museus, a história das coleções (objetos) e suas representações ao campo da museologia e da história oral, sobretudo quando estamos tomando como referência os museus baseados em acervos históricos e artísticos.

Atualmente, a linguagem dos museus contemporâneos é expressa por diferentes textos, meios e canais de comunicação, disponibilizando a articulação entre história, tempo, lugar e objeto. Indica novas concepções de objeto (material – imaterial), de patrimônio (tangível e intangível), de espaço edificado ou natural, ampliando nosso conceito de museu e de exposição.

A ciência museológica foi considerada durante muito tempo como a ciência dos museus, como a disciplina que estudava exclusivamente as práticas desenvolvidas no interior dessas instituições. A partir da década de 1970, com a ampliação do conceito de museu e de patrimônio, esse paradigma passou a ser questionado pelos estudiosos da área.

As discussões conceituais trouxeram para o contexto museológico formulações que contribuíram para o desencadeamento de um movimento em prol de uma nova reflexão sobre a museologia, ou seja, ao se perceber a possibilidade de a instituição

museu lançar seu olhar sobre a realidade circundante, surge uma nova corrente museológica: a Nova Museologia.

Esquecia-se, assim, aquilo que havia se constituído durante mais de dois séculos, na mais clara vocação do museu: a missão de coleta e conservação. Chegou-se, em oposição, a um conceito de patrimônio global a ser gerenciado no interesse do homem e de todos os homens (VARINE, 2012, p. 18).

Por outro lado, Hugues de Varine (2012) defende que essa coexistência não pode ser considerada uma crise, mas sim, um alargamento de horizontes epistemológicos, onde novos modelos teórico-práticos podem ser aplicados a instituições museais.

A Nova Museologia fundamenta o tratamento dispensado ao objeto e relaciona o seu contexto, fazendo com que as ações desenvolvidas saiam do edifício e passem a ser exercidas de forma participativa pela comunidade. Gera abertura de novas tipologias de museus, a exemplo dos museus abertos, dos museus de sítio, dos ecomuseus e dos museus de vizinhança, museus de favela, museus de território, entre outros.

Segundo Renata Cardozo Padilha, Ligia Café e Edna Lucia da Silva:

Para delinear a informação museológica, é necessário distinguir suas propriedades a fim de que sua mensagem seja decomposta e compreendida. O conteúdo informacional inerente ao objeto museal decompõe-se em informação semântica, portanto científica, e em informação estética de teor cultural. Isto pressupõe características e estruturas diferenciadas para as duas naturezas da informação museológica: semântica e estética (PADILHA, CAFÉ e SILVA, 2014, p. 13).

A análise do objeto no interior do espaço museológico, à luz de um aprofundamento teórico, não se prende apenas aos aspectos formais. É, portanto, condição sine qua non para a compreensão do organismo informacional que compõe os museus.

Para entender a relação que há entre o museu, os seus objetos e a imagem, é primordial o entendimento do processo de musealização como processo (ou conjunto de processos) por meio do qual alguns objetos são privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento. Enfatiza-se assim o caráter informacional do processo de musealização.

De acordo com Jacques Le Goff (2003), não sobrevive o conjunto de tudo aquilo que existiu no passado, mas sim escolhas efetuadas pelas forças do desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade.

A importância de transformar o objeto em documento é que, inicialmente, o documento:

É o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, da sociedade que o produziram, [...] o documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente (LE GOFF, 2003, p. 538).

Apresentar através dos museus a visão de mundo de diferentes grupos sociais em tempos distintos, expressando em linguagem, direta ou metafórica, traços e valores culturais dos grupos sociais representados, é valoroso nesta tese.

Tendo a função de identidade e memória para além da função cognitiva, onde as representações permitem situar os indivíduos e os grupos no campo social, viabilizando o sistema de normas e valores sociais, admitindo o conceito de “não linear” como modelo de cognição, o museu torna-se apto a encontrar sua verdadeira função social.

A questão que se coloca então é: qual a origem do não linear? Como ele se produz? A partir do seu potencial “ante ambiental”, ele nos permite perceber o ambiente onde vivemos e, assim, nos isolamos dele para que possamos conceber novos ambientes. McLuhan (2008) propõe um museu que se concentrará mais sobre o público que sobre o objeto, que não procurará fazer o público apenas absorver conhecimentos, mas proporá experiências sensíveis suscetíveis de ajudá-lo a perceber melhor o ambiente e de potencializar suas atitudes e a adaptação para novas descobertas (MCLUHAN, 2008).

Um museu, para McLuhan, é um jardim das musas. É o que a palavra significa, e as musas são as diversas faculdades do espírito humano prolongadas até seu ambiente global. As musas são as faculdades humanas, mentais, espirituais, sensoriais, estendidas ao ambiente (MCLUHAN, 2008).

Aproximar questões chave da museologia/museu e o papel dessa instituição na manutenção e (re)produção e representação da memória coletiva, o impacto do patrimônio na construção da identidade, a importância do poder local e político do museu abre diversas possibilidades que dizem respeito à pesquisa empírica.

Esse movimento da cultura museal busca atender às novas demandas sociais e, assim, estabelece um movimento de uma nova cultura museal, caracterizada por práticas ligadas ao conceito da museologia social.

A palavra patrimônio é amplamente usada, indicando o sentido de posse, e envolve hoje: cultura, genética, etnias, ecologia e várias outras classificações mutáveis. O patrimônio, em suas diversas subcategorias, abrange bens que carregam ao mesmo tempo as características das naturezas econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e fisiológica (MAUSS, 2017) e embasa a formação da

sociedade, visto que sobre ele são pensados hábitos e conceitos que, após esse processo de reflexão, são praticados e modificados (GONÇALVES, 2013). É, ao mesmo tempo, essa sociedade que ponderará sobre que é importante preservar como patrimônio. Essa dinâmica do pensamento complexo determina a existência e o desenvolvimento de um grupo: a visão imediata e a visão mediada conectadas, gerando ainda um outro plano de visão sobre o futuro da coletividade (CHAGAS, 2018). Esse dinamismo deve ser utilizado na execução de eventos promotores do contato cultural, envolvendo fomentadores e público.

Portanto, a declaração de Santiago do Chile foi considerada um documento revolucionário no campo da museologia, pois trouxe transformações sociais, econômicas e culturais; assimetrias entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos; necessidade de reflexão alargada a todos os setores da sociedade, e não apenas a uma elite.

Esse contributo democrático enriquece os museus, e não os desvaloriza, e constitui um desafio para a museologia. São uma problemática da sociedade contemporânea para os museus, que podem proporcionar um contributo inestimável para essa reflexão. Abre horizontes institucionais a outras áreas de pensamento e contribui para o desenvolvimento.

A Nova Museologia na Declaração de Santiago do Chile (1972) discute e faz surgir o conceito de museu integral, que seria uma instituição destinada a fornecer à comunidade onde se insere uma visão global do seu ambiente natural e da sua herança cultural, permitindo mostrar a consciência da comunidade onde se encontra inserido, estimulando o seu desenvolvimento, através da ligação de um passado/memória a um presente/realidade, procurando projetar em antevisão um futuro/vontade.

A introdução do conceito de museu integral possibilitou abrir novas trilhas para as práticas museais, levando-se em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, apresentado o museu enquanto ação ou instrumento dinâmico de mudança e desenvolvimento social.

O museu, portanto, assume uma função social que está posta na gênese da Nova Museologia. A ideia da Nova Museologia é conseguir entregar um acesso mais democrático ao conhecimento e um exemplo concreto na atualidade é a exposição Sob a Potência da Presença, que ocorreu no Museu da República em 2019/2020, que traz as mulheres negras e sua representatividade, tema desta pesquisa.

O objetivo de trazer padrões teóricos e metodológicos para transformar a estrutura dos museus no século XXI eleva o patrimônio, que passa a ser entendido e trabalhado de diversas perspectivas, deixando de ser encarado numa perspectiva meramente disciplinar, assumindo a característica interdisciplinar.

Esse contributo democrático enriqueceria os museus, e não os desvalorizaria, constituindo um desafio para a museologia. Como problemáticas apontadas da sociedade contemporânea, os museus poderiam proporcionar temas inestimáveis para reflexões no campo museológico, abrindo horizontes institucionais a outras áreas de pensamento e contribuindo para o desenvolvimento das exposições. Para Chagas:

A questão colocada por essa equação-poema passa pelo entendimento de que é fundamental o diálogo entre a arte e a ciência, entre a poética e a política, entre a memória e a criatividade. A vida, a potência de vida, transborda e desfaz as fronteiras disciplinares arbitrariamente construídas. A vida é indisciplinada e indisciplinável (CHAGAS, 2018, p. 32).

Um dos pressupostos discutidos na mesa-redonda de Caracas foi um documento com teor revelador sobre a necessidade de haver uma função comunicativa do museu em função do seu utilizador, pois

Há [...] uma experiência. A constatação deveria ser óbvia, mas merece ser sublinhada e problematizada na medida em que as expressões tautológicas da “especificidade” tendiam antes a obliterá-la. Há uma experiência, logo há experiências, ou seja, diferenças. Há portanto tempos, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há sujeitos que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67).

Essa potência inerente às instituições museológicas está também presente no museu em questão: o Museu da República.

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz “reviver uma origem perdida” e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se mostra possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 25).

Para Guarnieri (2020), o museu abre espaço para operar com o ambiente físico natural, com o ambiente físico alterado pelo homem, com as criações do seu espírito, todo o seu ideário, seu imaginário, as suas intervenções, atuações e percepções. A paisagem percebida pelo homem – segundo a autora – é, para o museólogo, também um dado cultural. Esse pensamento informa o seu conceito de cultura: “Então, para o museólogo, cultura é essencialmente fazer e viver, ou seja, cultura é o resultado do trabalho do homem, seja ele um trabalho intelectual, seja ele um trabalho intelectual refletido materialmente na construção concreta” (GUARNIERI, 2020, p. 61).

Essa linha argumentativa está na base da conceituação de bem cultural e de patrimônio cultural. O patrimônio cultural, para Guarnieri (2020), segundo Vieira (2017):

não se separa da natureza, uma vez que ela própria é construção humana, e não pode ser descrito apenas como um conjunto de bens culturais. É preciso dizer também que o patrimônio cultural se constitui a partir da atribuição de valores, funções e significados aos elementos que o compõem. O reconhecimento de que o patrimônio cultural não é um dado, mas uma construção que resulta de um processo de atribuição de significados e sentidos permite avançar em direção à sua dimensão política, econômica e social; permite compreendê-lo como espaço de disputa, como campo discursivo sujeito aos mais diferentes usos e submetido aos mais diferentes interesses. (VIEIRA, Adriano B. 2017, p.127)..

A atuação de Guarnieri em seus estudos museológicos (2010) expressou na citação abaixo a:

ação transformadora do homem sobre a natureza, sobre si próprio e sobre as relações entre os homens; o trabalho gera bens a que se atribuem valores e significados, esses bens conformam o patrimônio cultural; o patrimônio pode ser criado, preservado e destruído. Para Rússio, a ação preservacionista no campo dos patrimônios contribui para a constituição de identidades culturais, o que está articulado com “uma questão muito séria, que é a questão de soberania e de autodeterminação” (GUARNIERI, 2020, p. 84).

Chagas (2019) argumenta, dialogando com Guarnieri (2010), que, do ponto de vista museológico, preservar testemunhos materiais não é sinônimo de preservar memória. “A memória não está aprisionada nas coisas aguardando um herói libertador”, ela situa-se na relação entre o sujeito e o objeto de memorização (Chagas, 2019, p. 3). Segundo o autor, fidedignidade, fidelidade e autenticidade são valores atribuídos e não são critérios acima de quaisquer suspeitas na orientação de ações museais.

O que está em pauta em muitos museus não é o caráter fidedigno e autêntico dos objetos em exposição, não é uma possível verdade incorporada à coisa, mas a possibilidade de comunicação de ideias, sentimentos, sensações e intuições. Importa saber, segundo penso, que a preservação de representações de memória é apenas uma das funções museais e sequer se pode garantir que seja a principal ou mais importante (CHAGAS, 2019, p. 16).

De acordo com os pressupostos da Carta de Caracas, podemos elencar questões extremamente relevantes que podemos verificar que vem possibilitando exposições cujos temas evidenciam a evolução do papel social e familiar da mulher na sociedade, processo esse que observamos na emancipação feminina, na práxis da exposição e nas memórias

que são vivenciadas nas obras artísticas das mulheres negras na exposição Sob a potência da presença”.

Identidade e memória são temáticas frequentemente associadas ao museu. Esses conceitos, assim como o de patrimônio subjacente ao museu, apresentam-se como sistemas de representação e significação coletivamente construídos, partilhados e reproduzidos; são, segundo Geertz (1989), constructos sociais. E é nessa condição que os museus se revelam instituições essenciais na conservação, nas (re)produções e representações de identidades e memórias coletivas.

Diante disso, a nova definição de museu passou por uma significativa mudança. Pela primeira vez, foram incluídos os termos “inclusão”, “acessibilidade”, “sustentabilidade” e “ética. A aprovação da nova definição de museu se deu durante a 26ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (Icom), realizada de 20 a 28 de agosto de 2022, em Praga, na República Tcheca. Representantes de mais de 500 museus em todo o mundo votaram e 92,4% foram favoráveis à mudança.

A antiga definição estabelecia que o museu era uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM Brasil, 2019). A nova definição¹¹, aprovada quase por unanimidade em 2022, estabelece que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento (ICOM, 2022).

Reconhecer a necessidade de as instituições da memória estarem ao serviço da sociedade, agindo como verdadeiros agentes de transformação e catalisadores de mudança social, é o cerne da função nos museus. Acrescento, neste ponto, a definição de Chagas:

A imaginação museal é indispensável para o trabalho com os museus. Mas, afinal de contas, o que vem a ser a imaginação museal? Minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não

¹¹ Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga.

implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la (CHAGAS, 2019, p. 123).

Um museu é capaz de proporcionar esse tipo de conhecimento, o conhecimento palpável, o conhecimento da vivência, muitas vezes as peças que estão expostas em uma galeria podem nos despertar sentimentos e, uma vez que experimentamos essas sensações, não esquecemos nunca mais. Esta é uma das grandes magias de um museu – propiciar o conhecimento pelas sensações, pela visualização, pela aprendizagem prática.

A trajetória da Nova Museologia surgiu na Declaração de Santiago do Chile em 1972, que considerou que as transformações sociais, econômicas e culturais que se produzem no mundo, sobretudo em muitas regiões em via de desenvolvimento, são um desafio para a museologia e os museus.

Partindo dos vários problemas apresentados e a visão dos museus como locais de estagnação, espaços devolutos sem propósitos funcionais e, conseqüentemente, provocando o desinteresse desses espaços por parte dos visitantes. A crise das instituições museais foi destacada pelos membros da mesa redonda de Santiago do Chile.

A necessidade de trazer público e novos focos de interesse no âmbito dos museus e da museologia é o mote para a Nova Museologia, segundo Chagas (2019), que assim define o museu:

Por tudo isso, apesar disso ou contra isso, os museus também podem ser espaços de luta, de resistência, de produção do novo; podem ser práticas sociais contaminadas de vida e contrárias à dominação e destruição da vida física, psíquica e espiritual. Por essa vereda, vale pensar os museus como territórios do “e”, e não como espaços do “é” (CHAGAS, 2019, p. 121).

Neste contexto, se faz necessário que o patrimônio intangível venha ao encontro de características do passado, endossando valores ao presente que devem ser transmitidos ao futuro, como parte da identidade de uma comunidade, civilização, região e nação.

CAPÍTULO 2 – TRAMAS DE VIDAS: UMA POTENTE MEMÓRIA DA NEGRITUDE

2.1 Tramas de vidas: uma potente memória da negritude

Neste capítulo apresentaremos as discussões sobre negritude e o panorama biográfico e artístico de artistas negras a partir da década de 1970 até o início do século XX. A escolha dessas artistas deu-se pela temática da negritude e iniciativas criadas por elas que contribuem e dialogam com a vida e a cultura dos povos negros e mostram a pluralidade de vivências de homens e mulheres periféricos.

As mulheres que fazem parte desta tese teceram sua arte com matizes, sorrisos, sangue, suor e lágrimas, apresentando suas criações artísticas, as tramas de suas vidas, em suas falas, coletivamente buscando relações no museu não apenas como um lugar, mas sim como lugar em que se constroem relações de identidade e memórias.

A partir do que foi expresso no primeiro capítulo, a museologia social¹² afirma, através das diretrizes do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM):

A museologia social tem como seu cerne a defesa de que o museu seja apropriado como uma ferramenta de uso comunitário e participativo, para que as pessoas pesquisem, compreendam, salvaguem e divulguem suas próprias histórias nos seus próprios termos. O coração da proposta é que sejam tomadas coletivamente as decisões sobre que memórias são relevantes para serem preservadas, bem como os seus respectivos suportes, de forma que cada comunidade possa controlar a narrativa sobre si mesma, fortalecendo sua identidade ao estabelecer as conexões críticas entre o passado, o presente e os futuros desejados. A origem dessa vertente parte da crítica à capacidade de representação dos museus tradicionais, percebidos como instituições voltadas prioritariamente ao registro da memória e à divulgação da visão de mundo das classes mais abastadas. Nesse sentido, a democratização dos museus passa não apenas pela ampliação do acesso aos museus instituídos. Ainda mais importante é a apropriação das tecnologias museológicas como instrumentos de autorrepresentação, como uma ferramenta política, para que a construção das imagens sobre um dado povo ou comunidade não se limite a reproduzir olhares externos (muitas vezes preconceituosos), mas que, ao contrário, venham de dentro para fora. (Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Ministério da Cultura.gov.br. 2022)

No período em que a exposição *Sob a Potência da Presença* estava nos salões nobres do palácio do Catete, descortinava-se a busca por novos caminhos, tentando aliar os desejos e anseios das mulheres artistas negras por um museu inclusivo, museu como cenário de mudanças e local em que pudessem demonstrar através da arte movimentos antirracistas, tornando imprescindível manter vivo através da arte um debate capaz de

¹² Publicado em 02/03/2023. Atualizado em 29/11/2023.

fazer aflorar as expectativas dessas artistas, compreendidas através das possibilidades de atuação dos museus em prol de um horizonte sociocultural, afirmando a dignidade das mulheres artistas negras.

Os estudos e pesquisas acadêmicas têm uma contribuição crucial nesse debate, o que, aliás, não poderia ser diferente. Superar “receituários modernizantes” requer não apenas repensar as instituições museológicas em novas bases conceituais, é um desafio que, há décadas, vem sendo enfrentado no debate em âmbito internacional.

É preciso compreender também em que termos a esfera social estreitou seus laços com os museus, convertendo-os em uma das formas mais bem-sucedidas de institucionalização da cultura na contemporaneidade.

Os desafios e as indagações que se interpõem no horizonte dos museus reclamam um esforço de conhecimento sobre essas instituições, suas funções e suas exposições, que, acredita-se, são a fonte que desponta com um campo particularmente fecundo. Para se compreender o significado e o papel que os museus vêm desempenhando na sociedade brasileira, é imprescindível lançar um olhar em direção às exposições (FERREIRA, 2020, p. 3).

Sabemos que os capítulos desta tese reivindicaram o direito de tecer as “urdiduras,” “tramas” da presença das artistas negras em espaços institucionais como os museus, refletindo suas lutas e um modo de ver e mostrar uma outra face do Brasil.

Desse modo, neste capítulo, nosso objetivo é apresentar os movimentos como o da negritude e trazer um breve panorama da presença das artistas que atuaram e atuam contra a marginalização e a invisibilidade entre as décadas de 1970 até as primeiras duas décadas do século XX, apresentando a força das obras artísticas de diversas artistas que antecederam as artistas da exposição Sob a Potência da Presença. Lembrando que algumas ainda atuam de forma expressiva na atualidade.

Mediante as artes plásticas, as artistas que apresentaremos neste capítulo trouxeram abordagens, interpretações e definições, apontando para a resistência e existência das mulheres negras no campo das artes plásticas e seus lugares de fala.

Os sentidos e discussões giraram em torno do campo da museologia social, amalgamada com outros campos, como o da história oral e da antropologia.

Nesse sentido, a junção desses campos permitiu condições que proporcionaram uma estruturação da pesquisa alicerçada na possibilidade de construir conhecimento com base na cultura material e imaterial, considerando como fontes a presença dessas artistas no Museu da República, seus testemunhos, suas trajetórias e suas obras na exposição Sob a Potência da Presença, da Rede NAMI.

Esses testemunhos e a presença das artistas neste capítulo tiveram como fontes entrevistas gravadas, as biografias das artistas, a bibliografia dos campos museológico, antropológico e da arte e a utilização de diversos dispositivos tecnológicos (Instagram, Facebook, Messenger, WhatsApp, Google Meet, entre outros).

Por intermédio dessas ferramentas, tivemos a oportunidade de testemunhar e reconhecer o lugar de fala vinculado aos acontecimentos, às conjunturas, aos modos de vida, às criações e inspirações para suas obras, bem como a outros aspectos da atualidade pelos quais passaram e passam as artistas da exposição *Sob a Potência da Presença*.

Utilizamos o conceito de negritude de diversos autores neste capítulo, pois procuramos, por meio dessas formulações conceituais, trazer a promoção de memórias, identidade e visibilidade das artistas negras nesse cenário, apresentando e analisando a representatividade das artistas negras, relacionando-as às práticas artísticas, às diferentes dimensões da vida social, cultural, política e histórica através do conceito da negritude.

Libertador foi observar que, nas últimas décadas do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, o crescimento e o fortalecimento da negritude nas diversas áreas culturais e políticas apareceram em uma crescente representatividade, fortalecendo várias áreas do conhecimento e dos espaços institucionais, nos museus, nas escolas, na política, na academia, nas lideranças dos movimentos sociais, populares, nas pautas feministas, de transgêneros, lésbicas, gays, reivindicando um lugar que vá além de um lugar de estudo, para tornarem-se produtores de conhecimento sobre si mesmos e suas existências e lutas reivindicatórias.

Para Domingues (2004), o termo negritude, nos últimos anos, vem adquirindo uma práxis que pontua diversos usos e sentidos:

Com a maior visibilidade da “questão étnica”, no plano internacional, e do movimento de afirmação racial no Brasil, negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. Portanto, negritude é um conceito multifacetado, que precisa ser compreendido à luz dos diversos contextos históricos (DOMINGUES, 2004, p. 25).

O conceito de negritude, portanto, foi inicialmente um movimento de fortalecimento da humanidade do negro, no qual surgiram ações contra o racismo imposto pela branquitude no contexto da opressão colonial e racista.

Lélia Gonzalez (2020), pensadora pioneira em enxergar a questão da raça no feminismo, denunciou a forma pela qual as elites denegam origens não europeias do Brasil. Ela foi precursora em acrescentar à condição da mulher brasileira o marcador de raça, pouco tempo depois de o campo feminista-marxista no Brasil ter começado a discutir de que modo a diferença de classe afetava as mulheres.

Podemos localizar, a partir de Gonzalez (1998), o conceito de “lugar de fala”, na recusa em aceitar os discursos e narrativas da história colonial brasileira.

É necessário, diante de diversas nomenclaturas, conceituarmos a produção que analisaremos das artistas afrodescendentes: arte negra, arte afro-brasileira, arte afrodescendente, arte afro-indígena, arte afro, entre outras,¹³ tendo-se em vista que cada uma delas parte de uma compreensão própria que dialoga de diferentes maneiras com as questões de pertencimento, de raça, de hibridismo e de africanidade.

Autores como Kabengele Munanga (2019) e Roberto Conduru (2013) são fundamentais para se pensar esse recorte temático e a pluralidade semântica que aparece quando se discute arte negra.

Nessa investigação, em diálogo com Conduru (2013), adotamos a nomenclatura arte afrodescendente, por compreendermos que ela nos remete a práticas artísticas em culturas resultantes da diáspora africana no território brasileiro, bem como a questões religiosas, sociais e políticas resultantes das resistências artísticas e políticas no Brasil.

Com base em Kabengele Munanga (2019), fez-se necessário trazer a questão da negritude como uma das formas de identidade negra:

Parece simples definir quem é negro no Brasil. Mas, num país que desenvolveu o desejo de branqueamento, não é fácil apresentar uma definição de quem é negro ou não. Há pessoas negras que introjetaram o ideal de branqueamento e não se consideram como negras. Assim, a questão da identidade do negro é um processo doloroso. Os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico (MUNANGA, 2019, p. 57).

Refletir sobre aspectos do conhecimento, a partir de uma variedade de competências cognitivas e interpretativas nas artes plásticas das artistas negras que aqui elencamos, tem a tentativa de pôr em foco uma melhor compreensão do passado/presente

¹³ Autores como Nina Rodrigues (1904), Clarival do Prado Valadares (1968), Marianno Carneiro da Cunha (1983), Marta Heloísa Leuba (2000) e Emanuel Araújo (1988) são autores que discutem em suas obras essas nomenclaturas ligadas à negritude e as diversas definições ligadas à arte negra e à sua pluralidade semântica, no entanto nos concentraremos nos antropólogos Kabengele Munanga (2000) e Roberto Conduru (2007), por acreditarmos que seus conceitos são basilares para o objetivo que se propõe neste capítulo.

de suas narrativas e suas trajetórias e os temas que se apresentam em suas obras de arte.

No campo da museologia, foram elencadas leituras que principalmente inspiraram as linhas guiadas desta tese pelos princípios contidos em documentos como: a Declaração da Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), que estabelece os princípios de base do museu integral, a Declaração de Quebec (1984) e a Declaração de Caracas (1992), que dá princípio à base de uma nova museologia.

A Mesa-redonda de Santiago do Chile permanece como um dos eventos internacionais marcantes para os museus e para a história da museologia, seja pelo protagonismo latino-americano, seja pela tônica dos debates ali traçados ou pela ressonância política e epistêmica para o campo de maneira global (SOUZA, 2020, p. 64).

Segundo Mário Gouveia Júnior e Raimundo Nonato Macedo dos Santos:

O rompimento do discurso museológico e a mudança de paradigmas nas exposições foram imprescindíveis para que a arte das mulheres negras se fizesse presente em museus, sobretudo naqueles que estabeleceram ações museais que possuíam, entre seus atributos, a atração de diferentes públicos, a capacidade de interação social e o sentimento de agradabilidade, práticas essas que correspondem a desafios, sentimentos, experiências e oportunidades para a apreensão de coisas novas e de atitude ativa (GOUVEIA JUNIOR e SANTOS, 2023, p. 117).

Percebemos que a arte afrodescendente dessas artistas negras vem sendo democratizada por museus¹⁴ e galerias de arte, ampliando através de exposições o acesso dessas obras ao público.

Diversos trabalhos artísticos de artistas mulheres surgiram da necessidade de apresentar e discutir a pluralidade de linguagens produzidas por mulheres racializadas pelo Brasil afora, criando-se uma rede de mulheres artistas e ampliando-se, desse modo, os circuitos de arte, alinhados para visibilizar as ações plásticas dessas mulheres e expandir as diversas formas de expor suas narrativas e trajetórias através de suas obras em uma visão aquilombada de mundo.

Uma breve reconstrução histórica do movimento da negritude fez-se necessária para a análise das obras artísticas das mulheres negras desta subseção, mencionando de forma panorâmica seus dilemas e reflexos no campo das artes plásticas.

Aimé Césaire (2020), um dos ideólogos do conceito de negritude, apropria-se do francês, língua imposta pelos colonizadores, e altera significados. No que diz respeito à

¹⁴ O Museu Afro Brasil é um dos exemplos de museus que têm como missão promover o reconhecimento, a valorização e a preservação do patrimônio cultural brasileiro, africano e afro-brasileiro e sua presença na cultura nacional.

etimologia do termo, é interessante ressaltar que, em francês, *négritude* deriva de *nègre*, palavra de conotação ofensiva e racista para se referir a pessoas negras.

Césaire (2020) entende que todo acesso a sua condição foi mediado por invasões em sua cultura: das violências coletivas infligidas aos corpos negros à abstração de sua própria cultura e linguagem.

Além disso, Césaire (2020) entende que o movimento da negritude é

o movimento dos oprimidos onde nossos meios de autoconhecimento surgem de uma sociedade de abusos. Finalmente, vem a força de vida, o orgulho de si, as inversões criativas que deformaram os mecanismos de violência, produzindo novas imagens possíveis, onde constatamos que Aimé Césaire usou a tática de desmobilizar o inimigo em um de seus principais instrumentos de dominação racial: a linguagem (CÉSAIRE, 2020, p. 22).

Para Césaire (2020), negritude é um conceito multifacetado que precisa ser compreendido à luz dos diversos contextos históricos.

O conceito de *négritude* não é simplesmente um conjunto de teorias elaboradas contra o colonialismo, mas representou uma pró-africanidade, uma espécie de formação discursiva e produção cultural panafricana,¹⁵ amplamente difundida, produzida por e através de sujeitos e instituições que formavam uma rede específica, sendo historicamente constituída (DURÃO, 2013, p. 3).

Outro expoente do movimento da negritude, o poeta senegalês Léopold Sédar Senghor, filósofo da cultura e chefe de Estado senegalês (1960-1980), como nenhum outro encarna, através da sua vida, a associação de negritude, arte e política, juntamente com Aimé Césaire, expressando a poética e a validade literária que possuía suas obras em nível mundial. Nas palavras de Senghor, existe na negritude uma “alma negra”:

inerente à estrutura psicológica do africano. A “alma negra” teria uma natureza emotiva em detrimento à racionalidade do branco. Trata-se de um conceito de negritude essencialista em que “a emoção é negra como a razão é grega” (SENGHOR, 2000, p. 44).

Trazendo o conceito de negritude para os museus e exposições referentes ao tema de representatividade das mulheres artistas negras, considerando o campo da arte, é factível que algumas exposições permitam uma ampla percepção do universo iconográfico de diversos artistas negros e negras de formas ambíguas, baseadas em conceitos racistas

¹⁵ Pan-africanismo é o nome dado a uma ideologia que acredita que a união dos povos de todos os países do continente africano na luta contra o preconceito racial e os problemas sociais é uma alternativa para tentar resolvê-los (DURÃO, 2013).

que povoam a cultura brasileira. No que diz respeito aos museus, cabe lembrar a afirmação de Mario Chagas

de que os museus não são inocentes, mas lugares de memória e de esquecimento, de poder e de silêncios, que tanto podem atuar hierarquizando culturas e identidades, quanto contribuindo para colocar em circulação representações alternativas sobre diferentes grupos sociais, étnico-raciais e culturais (CHAGAS, 2002, p. 29).

Museus são lugares onde o tempo e o espaço se articulam na produção de uma narrativa mediada pela visualidade, permitindo a ampliação de um olhar para o mundo.

Aplica-se nesta subseção a importância de recorrer ao recurso imagético de Didi-Huberman (2013), que procura exprimir uma concepção de história não verbal, mas essencialmente viva, imagem que se compõe como uma cognição e coloca a questão da dimensão imagética da obra de arte no mundo moderno.

Nessa perspectiva, a obra de arte não se deixa resolver tão facilmente pela história, apresenta-se antes como um “ponto de encontro dinâmico” (DIDI-HUBERMAN, 2013), de historicidades heterogêneas e sobredeterminações: relações com as múltiplas dimensões da vida, com os modos de agir, pensar ou crer, sem os quais toda imagem, segundo Warburg, perderia “seu próprio sangue” (DIDI HUBERMAN, 2013).

Trazer um pensamento que considera as imagens produzidas no âmbito da arte, principalmente no contexto das artes visuais – pintura e escultura – a partir da compreensão do estatuto temporal que as constitui é, segundo Walter Benjamin, apresentar “a imagem como um cristal de tempo, onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação” (2018, p. 22).

O filósofo Didi-Huberman (2013) analisa as imagens artísticas e a história que fazemos delas a partir de um modelo temporal acronológico, não sucessivo; uma temporalidade de “dupla-face”, “anacrônica” e “sintomática”. Paradoxalmente, só enxergaríamos parte do que seria apresentado. Tais premissas se tornaram desafios em analisar a representatividade das artistas negras pois, para Didi-Huberman,

embora pareça óbvio que possamos ver somente o que a nossa visão nos facultaria, enxergando nos limites por ela estabelecidos, podendo significar um ver total, isto é, um ver sobre o que poderia ser visto de modo total, seria justamente desse fato que emanaria das imagens algo para além de sua imediata representação. Nessa relação entre observador-observado estaria subjacente uma questão: a visão humana se encerraria naquilo que realmente enxergamos ou seríamos capazes de apreender algo mais dos objetos, isto é, teríamos a capacidade de apreendê-los em sua totalidade? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 217).

Nesse sentido, esta tese, mediante a pesquisa, elencou algumas artistas negras que trouxeram, em suas obras artísticas, marcas e acontecimentos de suas vidas, na pretensão de que nossos olhares vão além do que se vê, pois trata-se de mulheres negras que romperam a invisibilidade, que promoveram o conceito de negritude e inscreveram escrituras, regalando uma potente memória na construção do fortalecimento da visibilidade das mulheres artistas negras e suas obras.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16).

Nesta tese, as imagens permitiram elaborar, juntamente com outras fontes, conhecimentos diversos, pois as imagens inventam e registram seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações (DIDI-HUBERMAN, 2013). Elas fazem parte da construção dos conhecimentos e da própria história das sociedades e memórias individuais.

Veremos, pois, como essas imagens “sobrevivem”, de acordo com o conceito proposto por Aby Warburg (2012), já que nunca morrem completamente e estão sempre ressurgindo, quando menos se espera. Tais sobrevivências se encarnam em “fórmulas chamadas Pathosformel” (WARBURG, 2012).

2.2 Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência

*É duro ser negro. Vocês nunca foram pretos?
Eu fui quando era pobre.*

Larry Holmes¹⁶

Esta subseção é iniciada com Maria Auxiliadora (1935-1974), pintora brasileira autodidata que explorou temas da cultura brasileira como festas populares e paisagens urbanas e do campo. Além disso, compôs um trabalho importante de autorretratos.

Figura 1: Maria Auxiliadora. Pintora em sua exposição na Biblioteca do Consulado Americano em São Paulo em 1971.



Fonte: Wikipedia.

Neta de escrava, uma das grandes artistas do século XX, Maria Auxiliadora cresceu numa família de trabalhadores e artistas autodidatas.

Apresentar as obras de Maria Auxiliadora é nos debruçarmos sobre o mundo do outro, pois seus pensamentos impressos em suas criações são atravessados pelo protagonismo dos corpos negros e das tradições culturais e religiosas afro-brasileiras.

Sua assinatura se expressava mediante uma mistura de tinta a óleo, massa plástica e mechas do seu cabelo, construindo relevos na tela. É possível relacionar a obra de Auxiliadora às reflexões de Lélia Gonzalez (2020), que, à luz das ideias de Simone de Beauvoir (1988), comenta:

¹⁶ Larry Holmes é um campeão de boxe da categoria de pesos pesados.

[...] quando esta [Simone de Beauvoir] afirma que a gente não nasce mulher, mas que a gente se torna (costumo retomar essa linha de pensamento no sentido da questão racial: a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha etc., mas tornar-se negra é uma conquista). Se a gente não nasce mulher, é porque a gente nasce fêmea, de acordo com a tradição ideológica supracitada: afinal, essa tradição tem muito a ver com os valores ocidentais (GONZALEZ, 2020, p. 32).

Segundo Lélia Coelho Frota (1978), Maria Auxiliadora (que foi empregada doméstica) a partir de 1967 passou a se dedicar integralmente à pintura, trabalhando com determinação e expondo seus trabalhos na Praça da República, em São Paulo. É nesse momento que Maria Auxiliadora “torna-se mulher”, pois, segundo Frota, Maria Auxiliadora:

Realizou o desejo de voltar a estudar, inscrevendo-se no Centro de Alfabetização de Adultos, universo que também retratou em seus trabalhos: mostrando a realidade dos cursos noturnos, repleta de alunos cansados e sonolentos, lutando com letras e números. A pintura delicada, precisa e pungente da artista retratou seu cotidiano e sua cultura, atravessando muitos temas afro-brasileiros: a capoeira, o samba, a umbanda, o candomblé e os orixás (FROTA, 1978, p. 27).

Sua obra ganhou o sentido de resistência e inventou um outro modo de pintura, longe dos preceitos acadêmicos e modernistas. O “tornar-se negra” de Maria Auxiliadora, através de suas obras artísticas, anunciou um processo social de construção de sua identidade, por ser recusar em se deixar definir pelo olhar do outro, o que significou sua autodefinição.

Segundo o livro *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, de Lélia Coelho Frota (1978):

Auxiliadora traçou sua trajetória longe dos artistas canonizados pela história da arte: passou pelas feiras de artes da praça da República, no centro de São Paulo, e da cidade de Embu das Artes, próxima da capital – lugares de confluência e intercâmbio entre aqueles que não encontravam espaços e oportunidades em museus e em galerias do circuito oficial e que não receberam educação artística formal. A ausência de formação acadêmica e o não domínio de técnicas tradicionais de pintura, como no tocante da perspectiva, volume e claro-escuro, colaboraram para que sua obra fosse coberta por rótulos, como “primitiva”, “popular” ou “Naif”, títulos reservados a artistas autodidatas e inclassificáveis, que acabam confinados à periferia do mercado de arte (FROTA, 1978, p. 39).

Sua obra expressou-se por diversos núcleos,¹⁷ em temáticas brasileiras com traços expressionistas, possuindo uma grande vibração ilustradora onde se destaca a religiosidade, concentrando-se no candomblé, na umbanda e nos orixás, temas centrais

¹⁷ Segundo Frota (1978), a categoria nomeada de “Núcleos” passou a ser referendada pelas curadorias de suas exposições.

em sua obra, que se contrapõem à tradição artística brasileira, que representou os negros como escravizados e trabalhadores braçais ou domésticos. Em suas obras, negros podem ser professores e estão livres do jugo do trabalho braçal: namoram, dançam, passeiam pela cidade, participam de rituais religiosos.

Maria Auxiliadora subverte também as técnicas e as matérias de pintura, trabalhando com uma mistura de tinta a óleo feita no Brasil, massa plástica Wanda (recomendada para pequenos reparos domésticos) e mechas do próprio cabelo, usadas para dar volume aos corpos negros. Para Roberto Conduru (2013), Maria Auxiliadora é uma precursora da body art (arte corporal) no Brasil. Colocar mecha de cabelo crespo numa tela é também uma forma de afirmação identitária, de afirmação da negritude da artista (CONDURU, 2013, p. 154).

Nos núcleos da arte de Maria Auxiliadora, as manifestações populares apresentam-se nas procissões, nas festas juninas, na capoeira, no bumba meu boi, no carnaval de rua, no samba, nos botecos, nos bailes de gafieira e no Natal, conseguindo manter a artista no plano humano.

No núcleo “Casais”, uma de suas maiores coleções, o enfoque no cortejo e na conquista reflete sua perspectiva romântica, sendo esses trabalhos marcados por sentimentos de afeto, desejos que emergem da delicadeza da artista (OLIVEIRA, 2023, p. 5).

Em “Rural”, Maria Auxiliadora reuniu imagens do trabalho e da vida no campo, enquanto no campo urbano a artista trouxe cenas em parques de diversões, praça, bar, cinema e escola. E, por fim, em “Autorretratos”, a própria Maria Auxiliadora colocou-se no papel de artista, em plena atividade, mas também de noiva ou de enferma.

Auxiliadora foi uma das artistas negras do Brasil a conseguir perfurar o mundo dos museus, dominado por representações e gostos eurocêntricos, brancos e elitistas. Maria Auxiliadora, em suas obras, praticou aquilo de que nos fala bell hooks (2019):

[...] amar a negritude como resistência política e artística que transforma nossas formas de ver e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras (HOOKS, 2019, p. 63).

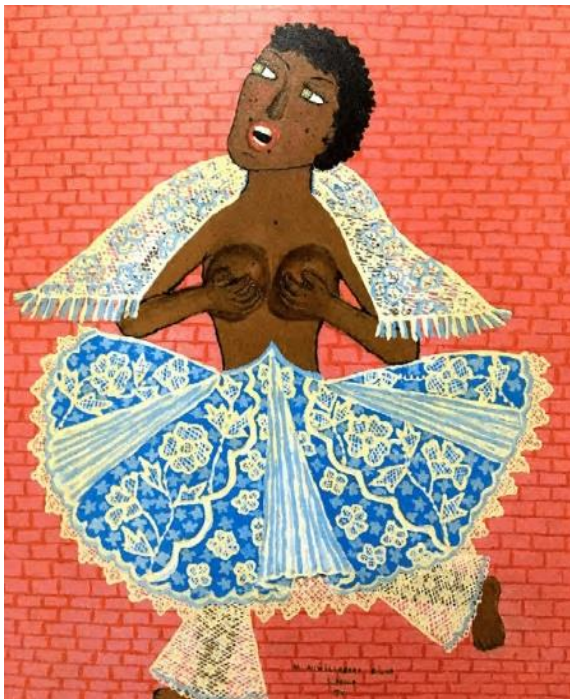
Amar a negritude é, para hooks, lutar pelo pensamento descolonizador na luta antirracista. hooks escreve que a arte e a forma de amar começa na capacidade de nos conhecermos e nos afirmarmos:

Olhar para o espelho e nos reconhecer como seres humanos incríveis é um processo que está sempre em construção. Olhar para si sem crítica e sem julgamentos é uma tarefa quase impossível em uma sociedade

racista. Porém, sendo “quase”, significa que a capacidade de nos amar é tarefa alcançável. Amar esse corpo escuro; esses cabelos rebeldes; esse nariz largo; essa boca grande; amar a si do jeitinho que se sente mais confortável (HOOKS, 2019, p. 81).

Maria Auxiliadora nos brindou através de sua arte o amor a si própria e explanou sua arte nos orixás, nas festas e na sensualidade feminina:

Figura 2: *Orixás.*



Fonte: Coleção particular.

Figura 3: *Mãe.*



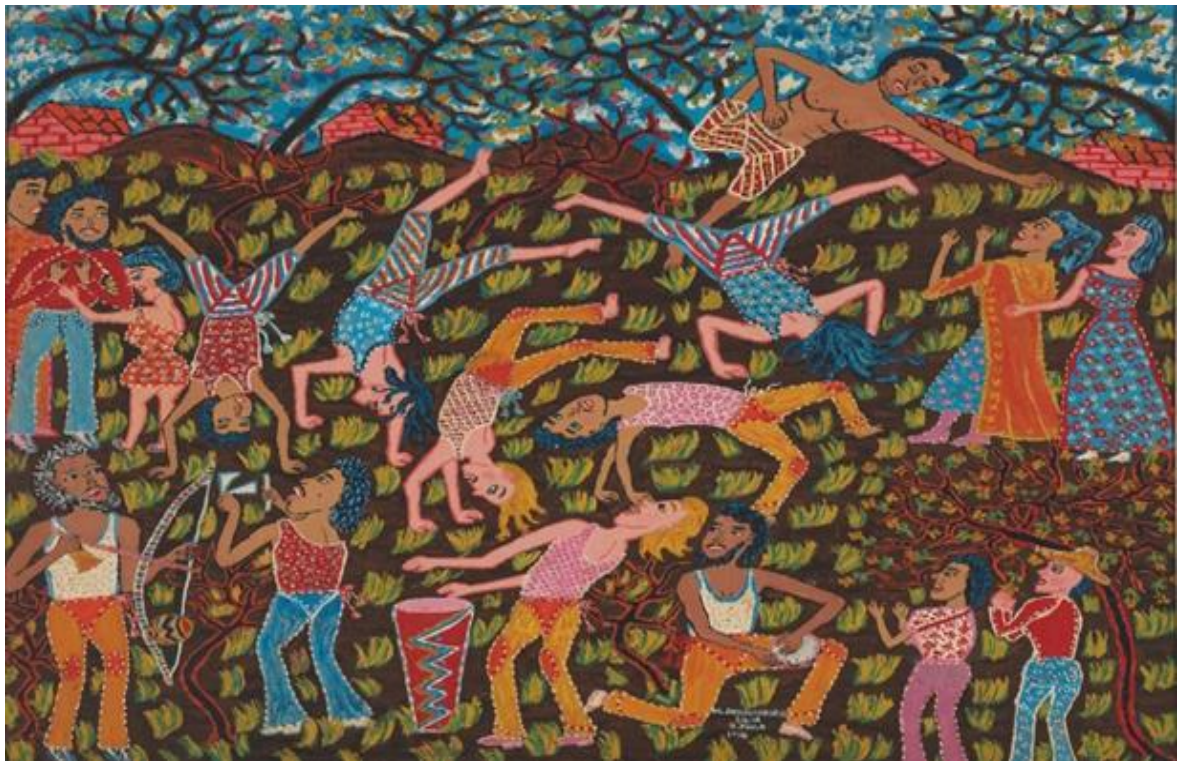
Fonte: Catálogo das Artes online.

Figura 4: *Almoço.*



Fonte: Catálogo das Artes online.

Figura 5: *Capoeira.*



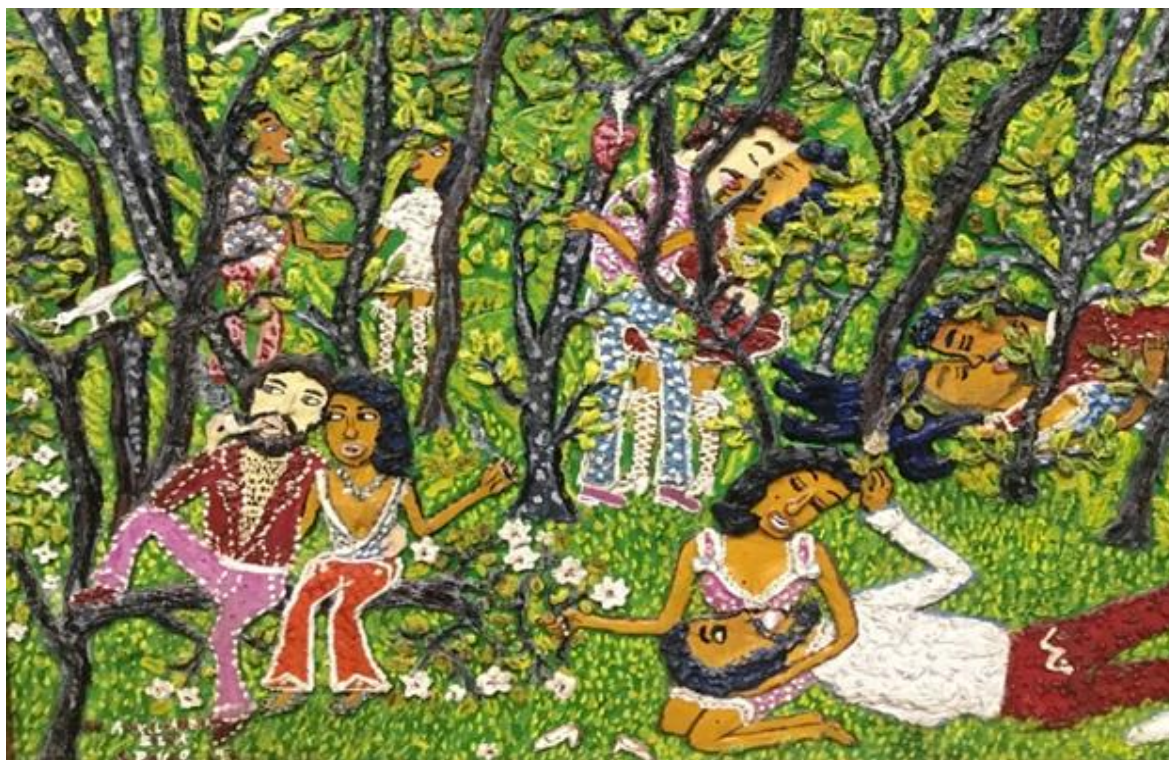
Fonte: Catálogo das Artes online.

Figura 6: *Festa Junina.*



Fonte: Catálogo das Artes online.

Figura 7: *Casal.*



Fonte: Catálogo das Artes online.

2.3 Yêda Maria: resgate de vivências

Figura 8: Yêda Maria.



Fonte: Catálogo das Artes online.

Yêda Maria¹⁸, de nome artístico Yêdamaria, era filha Elias Félix de Oliveira e Theonila da Silva Correa (professora primária).

A artista plástica Yêdamaria Correa de Oliveira, nasceu em 1932, na cidade de Salvador. Após terminar os estudos secundários, graduou-se na Escola de Belas Artes da Bahia, em 1959, tendo, durante o curso, recebido, em 1956, menção honrosa no Salão Baiano de Artes Plásticas pelo trabalho Barcos da água de meninos. A obra, que mais tarde viria a ser considerada sua pintura inaugural, retrata um tema fartamente observado na história da arte ocidental desde o século XVII.

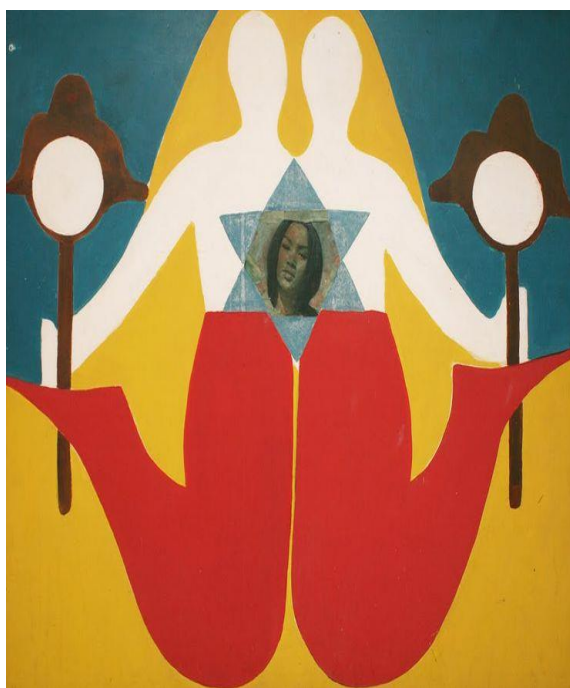
Yêda Maria, em entrevista em uma de suas exposições, fala que da mãe aprendera uma lição poderosa: “nunca me intimidei com a pressão discriminatória dos preconceituosos que tentam reduzir ou desumanizar a pessoa negra” (CONDURU, 2013, p. 53).

¹⁸ Ver Revista GELEDES, 2016 e artigos Alexandre Araújo Bispo e Renata Felinto na Revista, omenelick2ato.com publicado em 2014.

Em meados de 1969, seus trabalhos passaram a fazer alusão à feminilidade, misto de religiosidade de matrizes africanas e preocupações feministas, comuns naquele período. Já em 1972, a artista une colagem e pintura como em *lemanjá com luz*, trabalho que mostra uma imagem de Martin Luther King (1929-1968) na altura do ventre de lemanjá, orixá importante na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

No mesmo ano, em decorrência desses experimentos, surgiu *lemanjá todos iguais* e *O mundo de lemanjá*, trabalhos fortes que difundem esse orixá como sendo, no limite, capaz de dar uma lição de humanidade; *lemanjá* une a diversidade humana em si mesma. (GELEDES, 2016, p.2)

Figura 9: *lemanjá com Luz.*



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil.

Figura 11: Sem título.

Figura 10: Sem título.



Fonte: Revista O Menelick 2º Ato.

Figura 12: Sem título



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil.



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil.

Figura 13: Sem título.



Fonte: Coleção particular.

Figura 14: *Pessoa em pé.*



Fonte: Coleção particular.

Segundo Conduru,

Uma breve reconstrução histórica do movimento da negritude se apresentou através de seus dilemas e suas reflexões no campo das artes plásticas e da política, pois a experiência de Yêdamaria foi marcada pela experiência em solos norte-americanos, pelo fato de seu talento e capacidade não serem postos em questão pelo fato de ela ser negra (CONDURU, 2015, p. 214).

Bispo (2010) constatou na fala de Yêdamaria que a diferença entre o Brasil e os Estados Unidos era o fato de a comunidade negra norte-americana ter muita garra e coragem, ao passo que a brasileira ainda estaria invisibilizada.

Yêda conhece a luta política por direitos jurídicos nos Estados Unidos e a constituição de uma classe média negra orgulhosa de sua condição racial. A diferença, ela diz, é muito mais uma questão sobre como um povo vê a si mesmo (Yêdamaria, 2011).

É possível vincular essa fala à posição de Kabengele Munanga, para quem

a negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele escura, mas também a um movimento de afirmação do negro que valoriza sua cultura – cultura essa que teve sua existência negada e sofreu tentativas sistemáticas de destruição (MUNANGA, 2019, p. 39).

Como dito acima, a experiência de Yêdamaria foi marcada pela experiência em solo norte-americano pelo fato de seu talento e capacidade não serem postos em questão pelo fato de ela ser negra.

Desse modo, a obra de Yêdamaria se posicionou no terreno político, onde a negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado, trazendo para o campo ideológico a negritude como processo de aquisição de uma consciência racial em que a esfera cultural traga a valorização de manifestações culturais de matriz africana.

Essa tendência se vincula às formulações de Lélia Gonzalez, para quem:

A valorização e o resgate de saberes produzidos pelas mulheres negras e indígenas representam, por si só, uma prática política de descolonização do saber, na medida em que se redefine a orientação do vetor da concepção ocidental de mundo para as concepções filosóficas das sociedades africanas e indígenas, totalmente excluídas do chamado conhecimento hegemônico. Além do que, buscar fundamentação em elementos/valores/princípios que constituem tais saberes gera profundos cortes com o paradigma ocidental moderno e faz emergir novas propostas epistemológicas (GONZALEZ, 2020, p. 54).

Para Alexandre Bispo, em seu artigo “Yêdamaria: a cor sem rancor”,

Yêda Maria, de certo modo, incorporou também uma das preocupações dos modernistas clássicos e as experimentações das inovações pictóricas propiciadas pelas pesquisas nas vanguardas artísticas europeias, tais quais o Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo, o Construtivismo, dentre outras. Yêda interpreta a sua produção como reflexo de memórias vividas junto aos seus nos Estados Unidos, contrariando a recorrência de famílias negras, pobres, social e afetivamente desestruturadas (BISPO, 2010, p. 13).

Quando o assunto é criação artística, ela não se rende às limitações físicas impostas pela idade e faz das artes plásticas sua celebração de vida. “Pintar é algo que me completa e realiza. É o prazer que tenho em dizer ao mundo que eu sou capaz, afirma a artista” (Yêdamaria, 2012, p. 1).

A artista plástica baiana Yêda Maria morreu aos 84 anos, em 2016, de morte natural, e nos deixa seu legado na expressividade de seus desenhos, pinturas, gravuras e colagens, povoadas por de cores alegres e iluminadas, “resultado da observação

sistemática de seus modelos – frutas, flores, mesas arrumadas com esmero – representações que dão o tom de uma organização estética do mundo” (O GLOBO, 2016).

2.4 Sônia Gomes: costura e memória

Figura 15: Sônia Gomes.



Fonte: Catálogo de Artes Online.

Por meio da costura, torções, confluências e união de arame, rendas, tecidos, papel, linhas, papelão e bordados, a artista mineira Sônia Gomes tece sua obra.

A artista, natural de Caetanópolis (MG), faz arte para expressar que o instante vivido possa ser trazido novamente à vida. Em suas obras Sonia Gomes explora diversos materiais que possuem densidades emotivas ligadas ao seu passado e sua ancestralidade

Enquanto constrói sua obra com o que é rejeitado, “com o que tem”, como diz ela, criando uma vida, uma nova permanência, a partir de memórias afetivas, a visualidade das obras artísticas de Sônia Gomes são imagens que nos abraçam: elas se abrem para nós e se fecham para nós, na medida em que evocam em nós algo que poderíamos chamar de experiência interior, em conformidade com as formulações de Didi-Huberman (2012).

Posto isso, Bispo nos relata em seu livro *Mãos de ouro: a tecelagem da memória de Sônia Gomes* (2015) que:

A obra de Sônia Gomes se articula com o que nos apresenta como arte animada por forças invisíveis que governam o universo. Podemos atribuir a obra de Sônia Gomes aos sistemas de representação e significação, construídos, partilhados e reproduzidos coletivamente, tendo em sua obra uma cultura em forma de teia de um sistema de símbolos que interage

com os sistemas de cada indivíduo numa interação recíproca, estando as obras de Sônia Gomes nesta condição e revelando através de suas obras artísticas identidades que são extremamente significativas na afetividade dos trabalhos femininos (BISPO, 2015, p. 21).

Tendo em vista esses aspectos da obra de Sônia Gomes, é possível relacioná-los às teorizações de Lelia Gonzales (2020), quando esta ressalta:

[...] que emoção, a subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam a renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão (GONZALEZ, 2020, p 39).

Sônia viveu mergulhada no “universo dos tecidos” como aponta Revista *arteversa.ufrgs.br* (2018)

foi criada pela avó, que a iniciou nas amarrações, nos trançados, na costura e, depois, vivendo com o pai, aprendeu sobre a tecelagem. Tudo indica que dessa mistura, aliada ao seu fascínio pelos nós, torceduras e trabalhos dos africanos, que treinava no próprio corpo, nasceu sua arte genuinamente brasileira, que esbarra em questões de identidade racial em um elo vital com a vida da artista. (www.ufrgs.br/arteversa, 2018).

“Me deixem viver em outro corpo”, dizia Gomes (2015) acerca destas coisas/seres que pedem nova vida.

Em obras como *Memória* (2004) e *Memória* (2006), Sônia evoca a ausência dos corpos que passaram por aquelas roupas. É como se fossem a força que permite que elas permaneçam no mundo, agora sob forma de obra de arte (BISPO, 2015, p. 25).

Aby Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne* (2013), desafiava os limites da análise estetizante da obra de arte em si, interessava-se por aquilo que está fora da figura, seu movimento, aquilo que nela pulsa, e que a extravasa. E ele buscava nos detalhes, que

se revelam frutíferos índices de certos modos de pensamento e dinâmicas culturais, uma compreensão, para além da obra de arte em si mesma, formal e estilisticamente, sobre o funcionamento da mentalidade do artista e de sua época.

As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, a sua vida é sempre sobrevivência, estando sempre já ameaçada e prestes a assumir uma forma fantasmagórica, tal como na formulação de Aby Warburg (CHARBEI, Felipe.2012, p.134).

Por outro lado, cabe recuperar também, nesse contexto, as ressalvas de Didi-Huberman, para quem:

[...] aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído –, mas o próprio traço significativo. Pois o retorno do mesmo não é um retorno ao mesmo, muito menos um retorno ao idêntico. O “mesmo” que volta no eterno retorno não é a identidade do ser, mas apenas um semelhante (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 121).

Sônia Gomes em suas obras faz sua imersão artística,

unindo tecidos diferentes trançados com nós, torções, costuras, Sônia Gomes cria objetos, esculturas e instalações e lança mão de texturas, cores e formas, para criar peças que têm poder de evocar referências amplas. Tanto podem se referir a culturas regionais quanto universais. Podem chamar à discussão sobre a história da arte ou dar vazão a considerações sobre o papel do inconsciente nas elaborações humanas (www.ufrgs.br/ateversa, 2018).

É uma arte que pode ser fruída por seus aspectos lúdicos, delicados e estéticos e como meditação dramática, brutal, sobre força e fragilidade. São abstrações, mas aceitam olhares que buscam figurações. Sônia Gomes nos fala: “Meu trabalho é como o Brasil: tem um lado popular e outro erudito. Transitamos muito bem entre esses dois aspectos” (GOMES, 2016).

O trabalho de Sônia remete tanto a festas populares de matriz afro-brasileira quanto à folia de reis, ao congo, ao reisado e ao catolicismo mágico, nos quais os materiais se acumulam e se sobrepõem, assim como às tradições africanas, cujo tecido em tramas é base expressiva que permite simbolizações culturais como a presentificação da ausência por meio da roupa, que ocorre com os Eguns no Benim e no culto de Baba Egun na Bahia.

Outro ponto de reflexão acerca do trabalho de costura e bordado realizado por Sônia é mostrar a relevância das mulheres negras durante a escravidão e no período pós-abolição, destacando como o bordado e a costura garantiram a subsistência de mulheres negras e não brancas nesse período (BISPO, 2015).

Como ressalta Alexandre Araújo do Bispo (2015), no Brasil há ainda resistência em falar ou discutir temas como raça, gênero e questão social na produção plástica, colocando em debate a ordem estabelecida das coisas.

Na versão de Sônia Gomes, em entrevista para Bispo para o livro *Mãos de ouro: a tecelagem da memória* de Sônia Gomes (2015) sua obra mostra-se como:

um livro de papel recebe um acumulado de materiais como o grafite. Imagem a caneta, a costura, amarrações, tecidos e rendas diversas. Ao mesmo tempo que ela evoca esse manual das artes femininas – bordados, pinturas, caixas decoradas, macramê, tricô e crochê, sabonetes decorativos, porta isso ou aquilo – ela nos oferece também em forma de artefato, sua versão do projeto civilizatório misto de capitalismo, religião, escola e ideologia de gênero. Nesse gesto criativo reconhece

nesta pequena enciclopédia semanalmente acumulada, pela regularidade da compra, traços de sua formação artística, de sua disposição corporal para as artes femininas, normalmente restritas ao universo doméstico (BISPO, 2015, p. 7).

Em entrevista Sonia Gomes relata à Alexandre Araújo do Bispo (2015), sobre a resistência em falar sobre, raça, gênero e questões sociais na produção de arte,

[...] resistência em falar ou discutir temas como raça, gênero e questão social na produção plástica, colocando em debate a ordem estabelecida das coisas. O reconhecimento da produção feminina em geral, e especificamente das artistas negras, ainda é muito recente: os assuntos com os quais lidam tem formas outras, diversa da produção masculina. Assim enquanto alguns artistas homens fazem coisas enormes, pesadas e volumosas – a exemplo Tunga ou Nuno Ramos, Sonia Gomes transita, como outras artistas entre pequenos e médios formatos como em *Oratório* (2012) e *Casulo* (2006), ou em grandes formatos como as obras de até 6 metros” (BISPO, 2015, p. 23).

Os tecidos trabalhados por Sônia Gomes são materiais reutilizados, marcados pela memória de quem os usou e que chegaram até o presente. Alguns desses tecidos e vestígios são a ela confiados como coisas que se recusam a morrer, pois as imagens que Sônia apresenta em suas obras partem do conceito de Didi-Huberman em que:

A imagem não é um campo de conhecimento fechado; é um campo rodopiante e centrífugo. Não é um campo de conhecimento como qualquer outro; é um movimento exigindo todos os aspectos antropológicos de ser e tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 222).

Figura 16: *Memória* (2004).



Fonte: MASP

Figura 17: *Memória* (2006) – linhas em tramas.



Fonte: Mendes Wood DM, São Paulo, 2016.

Figura 18: *Memória* (2006) – linhas em tramas.



Fonte: Mendes Wood DM, São Paulo, 2016.

Figura 19: *Mãos de ouro* (2008) – grafite, caneta, costura, amarrações, tecidos e rendas variadas sobre papel.



Fonte: MASP.

Figura 20: Detalhe da obra *Casulo* (2006) – costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos sobre Eucatex.



Fonte: MASP.

Figura 21: *Maria dos Anjos* (2017-2018).



Fonte: MASP.

O universo cultural afro-brasileiro, sobretudo suas religiões, seu ideário, sua terminologia, seu imaginário, sua cultura material/imaterial, sua espacialidade e sua ritualística, vem ultrapassando os limites historicamente impostos pelo colonialismo e o

racismo. Entre as reações que geraram essa ultrapassagem se encontram as formas de apropriação de modo literal ou mediado, a incorporação figurativa ou estrutural, nas artes plásticas negras, das lutas antirracistas que se apresentam na educação e na política, bem como em outras artes e domínios sociais.

Waldisa Rússio Guarnieri (1977) nos fala dos vários sentidos de consciência da relação do homem com os objetos e a relação profunda entre o homem-sujeito que atua e pode agir, e Sônia Gomes nos traz em suas obras o rito de passagem do qual a mostra faz parte, o que condiz com sua produção artística, que reúne memórias embebidas em roupas e objetos ressignificados em trabalhos escultóricos, mostrando os vários sentidos de consciência.

Procurando compreender a complexa tessitura da bordadeira contemporânea, com a trama entre diálogos sobre a invisibilidade de ser mulher na arte e as inquietações que circundam seus processos criativos Sônia (2015) dizia que “sua arte possuía inserções feministas na arte contemporânea, que revelavam o bordado como uma prática repleta de simbologias”.

Destaca-se a dualidade intrínseca que compõe a prática e sua natureza delicada e subversiva. É ainda intenção do trabalho de Sônia pensar sentimentos e criar bordaduras materializadas em experimentações que surgem da escrita científica, tecendo lugares de memórias e existência/resistência.

2.5 Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas

Figura 22: Madalena Santos Reinbolt.



Fonte: MASP.

Madalena Santos Reinbolt: Uma Cabeça Cheia de Planetas é a primeira exposição individual dedicada à obra de Madalena Santos Reinbolt (Vitória da Conquista, BA, 1919 – Petrópolis, RJ, 1977).

Lélia Coelho Frota (1978), em entrevista com a artista Madalena Reinbolt, percebeu logo de imediato a riqueza artística e mental da artista quando ela descrevia a sua obra como ritmos ligados à cosmologia, dizendo que sua cabeça era cheia de planetas.

Embora tenha trabalhado também em pintura, a artista é reconhecida por seus complexos bordados construídos com centenas de vibrantes linhas de cores, os chamados “quadros de lã”. “A agulha tornava-se dessa forma um prolongamento da mão, como o pincel da pintura”, resultando numa “movimentada superfície dinamizada pela orientação versátil imprimida às fiadas de pontos” (FROTA, 1978, p. 28).

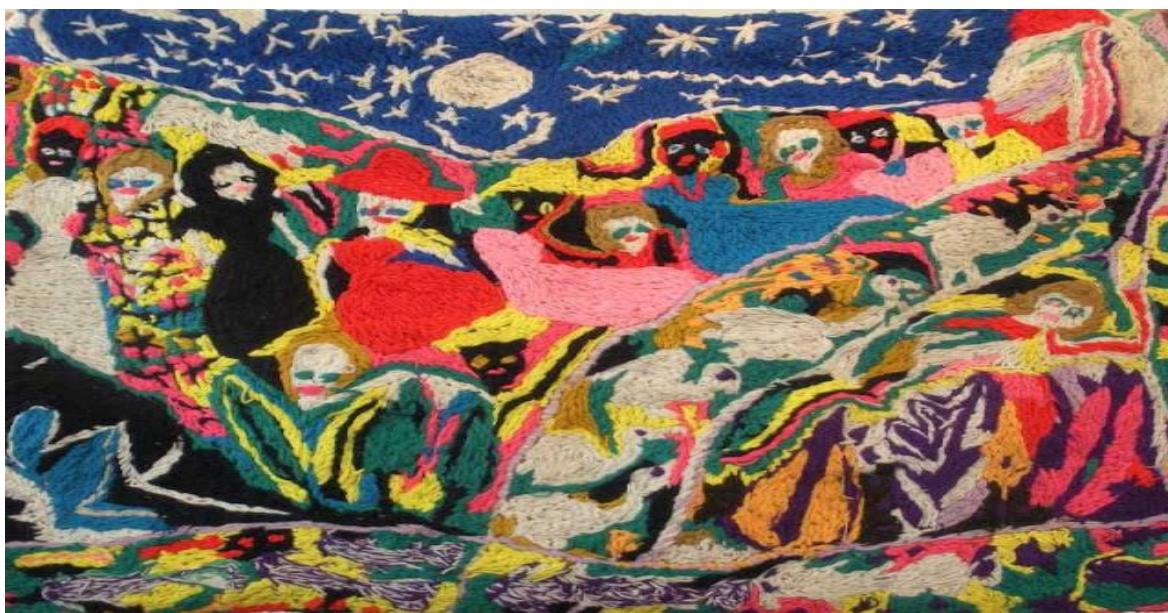
Em suas obras artísticas Reinbolt representou a vida cotidiana no campo e na cidade, repleta de personagens negros: encontros, festas, celebrações, religiosidades, refeições coletivas.

Na entrevista e breve biografia da artista feita por Lelia Coelho Frota (1978), ela revela que:

Reinbolt cresceu em uma pequena fazenda com sua família, onde teve seus primeiros contatos com o bordado, a tecelagem, a cerâmica e a pintura ainda na infância. Em 1949, no início da vida adulta, Santos Reinbolt chegou a Petrópolis, onde trabalhou na fazenda Samambaia, residência da arquiteta Lota Macedo Soares e de sua companheira, a escritora estadunidense Elizabeth Bishop (FROTA, 1978, p. 72).

Já no final da década de 1960, Santos Reinbolt inicia a produção de seus singulares e pioneiros “quadros de lã”, realizados com 154 agulhas, em diversas cores, como uma paleta de tinta, que a artista imprime sobre a estopa ou a talagarça. A agulha, em sua prática, torna-se dessa forma um prolongamento da mão, como o pincel na pintura. Apesar de sua rica e singular produção,¹⁹ Lélia Coelho Frota (1978) demonstra que Reinbolt produziu às margens dos circuitos tradicionais de arte em seu tempo e apenas nos últimos anos sua obra começou a despertar mais atenção.

Figura 23: Sem título.



Fonte: MASP (2023).

¹⁹ No ano de 2023 o MASP teve em exposição “Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas” que reuniu 44 trabalhos, entre pinturas e tapeçarias, e é acompanhada de uma publicação editorial dirigida integralmente a artista, com imagens e ensaios inéditos.

Figura 24: Sem título.



Fonte: MASP (2023).

Figura 25: Sem título.



Fonte: MASP.

Figura 26: Sem título.



Fonte: MASP.

2.6 Renata Felinto: Quero ser sexy

Figura 27: Renata Felinto.



Fonte: Instagram da artista.

Renata Felinto nasceu em 1978, é paulistana, empresária, produtora cultural, escritora, doutora e mestre em Artes Visuais pela UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da USP.

Artista visual, professora e pesquisadora, a produção de Felinto é extensa, com enfoque atual nas narrativas de pessoas de ascendência negro-africana.

Renata Felinto utiliza a arte como arma para expressar seu posicionamento e ideias. Para tanto, indaga e promove a reflexão por meio de peças que exploram a identidade negra feminina e seu papel na sociedade. Suas obras se fundamentam na questão da identidade negra feminina e, por meio de diferentes linguagens, questionam construções estéticas e culturais.

Em entrevista à revista Arapuru,(2021) diz que seu trabalho possui muitas camadas e plataformas, atuando como ilustradora, fotógrafa, educadora, escritora, performer, dentre outras áreas.

Essa pluralidade me permite perceber a arte em sua multiplicidade. Paralelamente, me mostra os impactos distintos que ela tem nas percepções das pessoas conforme a linguagem ou a mídia por meio da qual as pessoas acessam meus trabalhos. Potencializa no sentido de pessoas de círculos distintos ao do sistema da arte mais hegemônico também terem acesso ao meu trabalho (FELINTO, 2021).

Partir das perspectivas sinalizadas nas obras de Renata Felinto, concentradas nas reflexões sobre memória, conceito que está na gênese das ideias referenciais da museologia, é tornar possível a compreensão sobre as razões psicossociais que têm conduzido os indivíduos e os grupos sociais a elegerem e valorizarem algumas expressões culturais (materiais e imateriais) e gerenciarem a sua perpetuação para a constituição de circuitos artísticos e de afetos.

Entende-se, com Didi-Huberman (2013), que a montagem se debruça para olhar como se dá a relação entre as coisas, mantendo a atenção nessa escuta. Esse procedimento funcionaria desnaturalizando o olhar para funcionar com o conhecimento por desmontagem e montagem (DIDI-HUBERMAN, 2013), problematizando a perspectiva da representação e do sujeito. Para o autor, a montagem é a arte de produzir essa forma que pensa a diferença. Montagem, então, como uma aproximação e uma transgressão das fronteiras disciplinares, pois:

entre as imagens de cada montagem podem surgir outros nexos, a partir de associações, choques ou tensões entre as imagens, podem surgir relações inesperadas, outras constelações imprevistas, provocando uma

série de inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

É essa relação entre arte, sociedade e seres humanos que as obras de Renata Felinto apresentam:

É uma simbologia que está aparecendo menos timidamente nos últimos vinte anos, especialmente considerando a produção de artistas como Rosana Paulino. Assim como muitos homens brancos falaram de suas vidas, amores, medos, desejos, por meio de inúmeras linguagens das artes, acho que agora é nosso momento de também compartilhar sobre nós. Não sermos mais retratadas a partir do olhar do outro, mas sim como somos a partir da subjetividade de cada mulher. É dessa forma que vejo a minha produção (FELINTO, 2021).

Felinto propõe-se discutir as várias culturas que constituem as identidades contemporâneas a partir de influências na construção de histórias pessoais, considerando o mundo globalizado no qual vivemos. Em suas próprias palavras:

[minha] pluralidade me permite perceber a arte em sua multiplicidade. Paralelamente, me mostra os impactos distintos que ela tem nas percepções das pessoas conforme a linguagem ou a mídia por meio da qual as pessoas acessam meus trabalhos. Potencializa no sentido de pessoas de círculos distintos ao do sistema da arte mais hegemônico também terem acesso ao meu trabalho (FELINTO, 2021, p. 2).

Procurando seguir uma linha de análise preconizada por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1977) em diversos textos, o caminho a ser percorrido para analisar as performances de Felinto parte da noção de “fato museal”, como a interlocução relacional entre o Homem e o objeto em um cenário, que, para os dias atuais, compreendemos tratar-se das conexões estabelecidas entre as sociedades e/ou comunidades com suas referências culturais das mais distintas categorias e tipologias, em um território específico, que pode ser uma instituição museológica estabelecida ou uma paisagem cultural delimitada pela percepção museológica.

Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição. Cabe sublinhar que essas elaborações são enquadramentos da realidade contemporânea, são percepções estimuladas sobre as expressões culturais, são olhares contemporâneos relativos ao passado e muitas outras possibilidades. Renata Felinto nos fala sobre o “fazer arte”: “Eu faço arte para as pessoas, para entendermos melhor as nossas existências, as relações sociais engendradas pela história que foi construída a partir das invasões, genocídios, epistemicídio, dominações etc.” (FELINTO, 2021).

Nessas rotas palmilhadas em suas obras, Renata Felinto demonstra a forte expressão dos próprios agentes que constroem lucidez e reflexividade sobre o conceito de negritude, demonstrando um campo de “escuta” e de “fala” permeado pela cadeia que tem projetado notadamente características de resiliências, de contrapontos e de resistências, despertando também sua vocação para o tratamento das memórias exiladas, soterradas e mascaradas. Para Renata Felinto, sua condição é inerente à sua obra.

Eu vivo o ser negra. Impossível pensar a minha criação artística sem passar por isso, seria como ficar pintando paisagens, não estamos mais num momento em que pintar paisagens faz sentido para uma mulher que se sabe negra. Soa anacrônico, alienante. É momento de expor, apontar, dialogar, rever, repensar, revisar (GOMES, 2017, p. 8.).

As obras de Renata Felinto nos apresentam a *performance* e a circulação das artes plásticas como uma das formas de socialização em espaços simbolicamente elitizados, trazendo em seu corpo sua potencialidade expressiva.

Figura 28: *Também quero ser sexy* (2012).



Fonte: MASP (2014).

Figura 29: *Também quero ser sexy* (2012).



Fonte: MASP (2014).

Figura 30: Sobre arte e coisas de arte – *performance* na rua Oscar Freyre, em São Paulo.



Fonte: Revista Crioula (2014).

2.7 Soberana Ziza: arte fora do museu

Figura 31: Regina Elias, a Soberana Ziza.



Fonte: Instagram da artista.

Na mitologia iorubana, Nanã é vista:

como uma Deusa que é avó de todos os outros Orixás. Orixá experiente e madura, não é a criadora da humanidade, mas é ela quem fornece o barro para que seres humanos tenham suas copas modeladas por Oxalá, que além disso nos fornece o sopro da vida. Na terra estão gestadas nossas histórias, dela saem nossos alimentos primordiais, para ela retornamos no fim da vida com o barro devolvido à Nanã que nutre o solo para dele emergirem outras vidas (PRANDI, 2001).

É sobre esse ciclo fundado na existência material e espiritual feminina que se apresentam as produções recentes de Soberana Ziza, com o acréscimo de que essa mitologia que ela utiliza em suas obras artísticas se desloca do plano espiritual para o urbano e se converte em obras de arte, a partir de várias criações artísticas que investigam e se constroem na arquitetura urbana paulista, mostrando as histórias do povo negro pela cidade de São Paulo.

Nascida e crescida na Zona Norte de São Paulo, lugar conhecido por ser um importante aquilombamento formado no pós-abolição, com uma marcante presença

sociocultural do povo preto, a artista apresenta suas obras pelas ruas e espaços culturais de São Paulo há mais de uma década.

A grafiteira Regina Elias, também conhecida como Soberana Ziza, resgata em suas obras o poder da ancestralidade e a recuperação da história negra. A artista Soberana Ziza (2021) nos relata sua dedicação em “representar mulheres negras e o protagonismo essencial”. Para Soberana Ziza (2021), as mulheres “foram as que geraram grande parte da cultura brasileira”. Frutos do trabalho da artista como muralista, suas obras se desdobraram em outras técnicas, como a da sublimação em tecido.

Nelas, as mulheres, personagens importantes da cidade, aparecem conectadas à terra por raízes. Segundo Ziza, sua obra é a reconexão com o nosso ancestral. Essa base, essa rede, essa raiz fortalecida é o que vai ser uma sustentação para o futuro, explica a artista (2021). Ainda segundo Ziza:

Todas as mulheres negras e empoderadas sofreram apagamento, embora tenham sido muito importantes na formação da cidade. Eu mesma digo que senti isso em vida. Agora estou usando a minha voz para contar essas histórias perdidas e reafirmar o legado dessas mulheres para que seus nomes não se percam (ZIZA, 2021, p. 1).

Combinando referências do hip-hop e do afrofuturismo,²⁰ Soberana Ziza usa sua arte para colocar em foco questões sobre negritude e ancestralidade e, como educadora e grafiteira, realiza pesquisas sobre a estética preta e tecidos africanos, já tendo exposto seus trabalhos nos EUA e na Alemanha.

Com belas representações contemporâneas, Soberana Ziza traz uma contribuição especial, única e colorida ao mundo. Soberana Ziza nos fala que: “levanto a voz e expresso através da transformação de muros mortos e sem graça em pura arte”. Cada um de seus murais traz desenhos únicos e cheios de simbologia, que afloram:

[...] as emoções que passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

Assim como Soberana Ziza, outras mulheres no Brasil utilizam a arte urbana e o grafite como forma de expressão e divulgação das causas da periferia das cidades. Com

²⁰ O afrofuturismo é um movimento que abrange diversas narrativas de ficção que se propõem a especular sobre o futuro e o passado, sempre da perspectiva negra, tanto africana quanto diaspórica. Entende-se, ainda, que a força do movimento afrofuturista está exatamente na possibilidade de manipular e se apropriar dos tempos passado e futuro para propor uma subversão de pensamento, tendo histórias de repressão, violência e racismo como uma forma de repensar e criticar o presente.

a participação efetiva das mulheres no grafite, elas trouxeram para as ruas temas importantes como a violência doméstica, o abuso sexual, a ditadura da beleza e a discriminação de gênero.

Figura 32: *Autorretrato* (2021).



Fonte: Revista SP Arte.

Figura 33: *Na terra está a nossa ancestralidade* (2021). Consolação, São Paulo.



Fonte: Instagram da artista.

Soberana Ziza proclama que a “arte urbana precisa ocupar as ruas”, pois, para a artista, ocupar é considerado um ato político. “Trata-se de hastear bandeiras por meio de letras e desenhos, brigar por igualdade usando spray e pincel” (ZIZA, 2021, p. 3).

As imagens dão voz a quem vive numa sociedade de opressão e de padrões que rodeiam o universo das mulheres, o que tem levado a voz feminina para o mundo, ecoando seu grito de liberdade. Seja nas áreas centrais ou nas periferias, o grafite é uma arte inclusiva, com intervenções sociais e culturais. Diante disto:

Cada vez mais, as mulheres estão tirando a sua arte do papel, transformando muros e fachadas de locais públicos em espaço de protestos e resistências ao ar livre e usando uma linguagem interpretativa. Elas participam de intervenções e aumentam a ocupação feminina na arte, que ainda é muito dominada pela presença masculina. As organizações que têm procurado incentivar o gênero feminino a participar de editais que selecionam trabalhos de mulheres artistas têm sido fundamentais para essa ascensão. (Agencia UVA.net.com, 2022 p.1)

Soberana Ziza exalta em suas obras a ancestralidade negra e caminha para descortinar o apagamento das mulheres negra no campo da arte.

2.8 Igi Lola Ayedun: eclosão de um sonho e de uma fantasia

Figura 34: Igi Lola Ayedun.



Fonte: Instagram da artista.

A paulistana Igi Lola Ayedun, artista multimídia autodidata, trabalha com pintura, vídeo, escultura digital 3D, fotografia e som, tendo uma vasta carreira no mundo das artes. Em 2010, assumiu a codireção e internacionalização da revista digital *U + MAG*; já em 2018, criando a Escola Efêmera AEAN (Ambiente de Empretecimento da Arte Nacional), uma escola gratuita direcionada a artistas negros e LGBTQIA+ que oferece aulas partindo de uma perspectiva decolonial.

Em 2020, Ayedun fundou a HOA, uma galeria de arte dedicada à arte contemporânea latino-americana que combina muitas narrativas de artistas emergentes, através da comunicação, exposição, educação, práticas de estúdio e até experiências de vendas.

O local se destaca por ter uma equipe inteiramente negra e propor um modelo híbrido inédito, mesclando experiências presenciais e virtuais. As obras de Igi Lola Ayedun expõem diversas formas de expressão de suas percepções sobre suas vivências, dores e

sonhos lúcidos, que integram o exercício da busca pela memória e a mutação dos sentidos por meio do gesto.

Partindo do universo da pintura orgânica e mineral, somada à relação que a natureza possui com as artes, principalmente quando falamos de arte negra, Igi Lola Ayedun atribui seu processo artístico a uma caminhada no seu processo identitário:

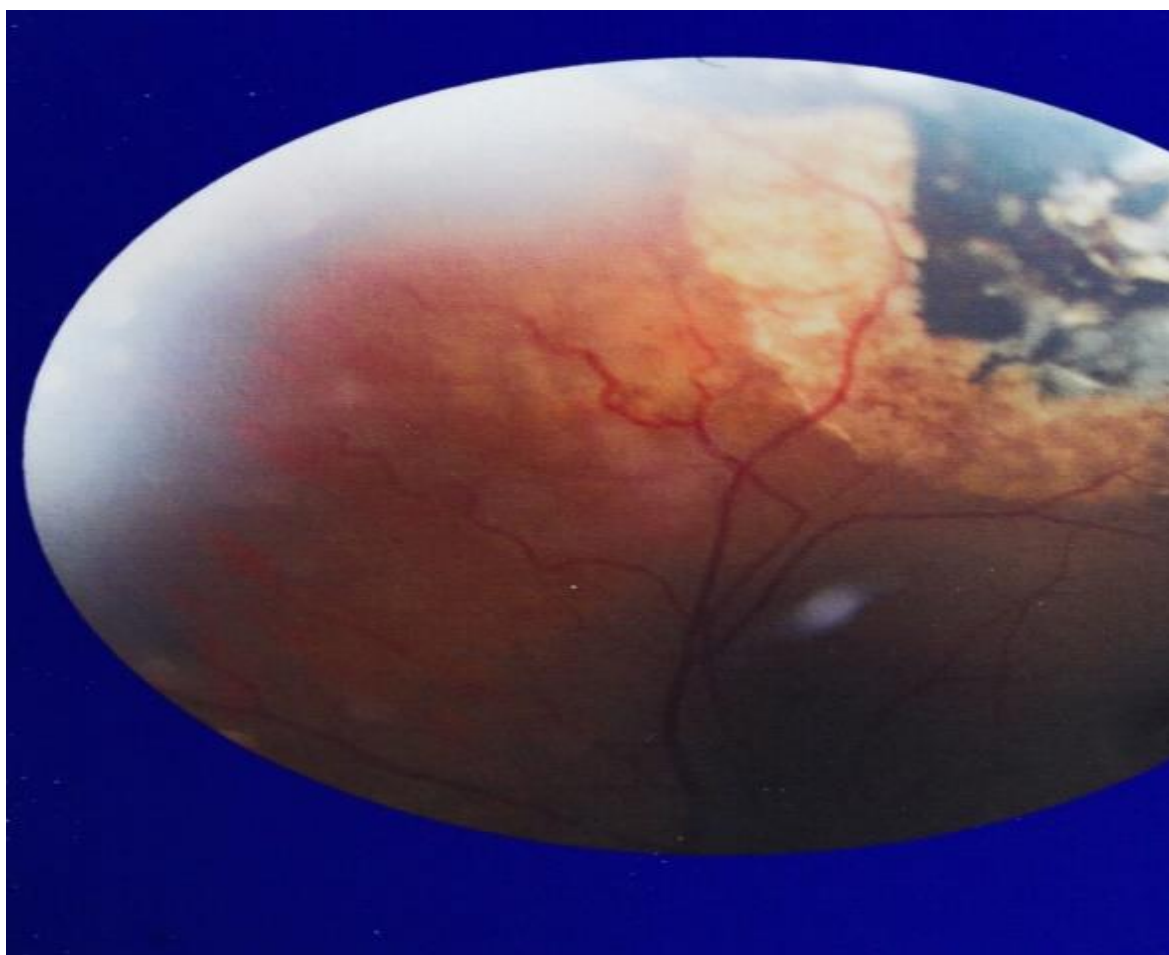
Acho que o ponto de partida surge da investigação genealógica afro-diaspórica. Com o passar dos anos acabei estruturando a minha pesquisa a partir de elementos que antecedem o colonialismo das Américas a fim de não só me aproximar do meu histórico genético como, também, construir outros imaginários referenciais daquilo que compõe a minha existência (AYEDUN, 2019, p. 2).

Analisando as obras de Igi Lola Ayedun, podemos estabelecer um vínculo com a concepção de identidade de Stuart Hall, para quem:

[...] é maleável e construída no decorrer do tempo. As vivências, o ambiente e a maneira como o próprio sujeito assimila tudo a sua volta compõem sua identidade e a forma como este se vê. Essa identidade não passa a ser construída apenas quando uma pessoa negra cresce: ela é relacionada à historicidade dos pretos e pardos, na maneira como eles construíram suas próprias identidades e as apresentaram para o mundo (STUART HALL, 2020, p. 21).

No projeto “Eclosão de um sonho, uma fantasia”, a artista multimídia Igi Ayedun pretendeu criar um modo de visualizar imagens produzidas diretamente pelo cérebro, sem auxílio de câmeras fotográficas. As imagens foram geradas por algoritmos programados para interpretar eletroencefalogramas da artista, que organizou uma performance para a produção do material. Combinando pós-fotografia e hibridismo humano, o trabalho deu origem a fotografias, vídeos e outros dispositivos tecnológicos.

Figura 35: Eclosão de um sonho.



Fonte: Acervo da artista (2019).

Portanto a exposição pode ser considerada, segundo Scheiner (2003), “como a voz do museu para a sociedade”, sendo por meio dela que o museu comunica o seu discurso dentro de uma narrativa. A autora considera que “através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define e significa, enquanto agências de representação sociocultural” (SCHEINER, 2004).

Ester Valente (2019) considera que a exposição não se limita a mostrar, mas indica também a forma de se mostrar. Para a autora, o objeto museológico junto aos demais recursos expositivos é apresentado de forma a orientar o olhar do público visitante, portanto:

[...] à exposição corresponde uma intenção, em outras palavras, os meios de comunicação e da ação de linguagem têm o objetivo de produzir um efeito. E, com isso, se quer dizer também que nenhuma exposição é neutra. Toda exposição tem uma intenção, e a exposição tem que ser vista dessa forma (VALENTE, 2019, p. 48).

A linguagem de comunicação da exposição, para Scheiner (1998), é composta desde o uso do espaço, das cores, das formas, ao uso dos objetos. A autora ainda define:

Para constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjunto sógnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto (SCHEINER, 1998, p. 18).

Igi Lola retoma uma ideia de experiência sensível, agora entendida por ela através de sua arte como “vivencial, propiciada especificamente pelo uso de mecanismos tecnológicos mediadores nos espaços expositivos”.

A contribuição nos processos de criação de suas obras, dita por Igi Lola, “proporciona ao público uma autonomia e uma inter-relação com o espaço museal, expandindo as possibilidades e ampliando a comunicação de sua narrativa artística” (AYEDUN, 2019, p. 4).

Figura 36: *Em transição 1.*



Fonte: Revista SP Arte (2019).

Figura 37: *Em transição 2.*



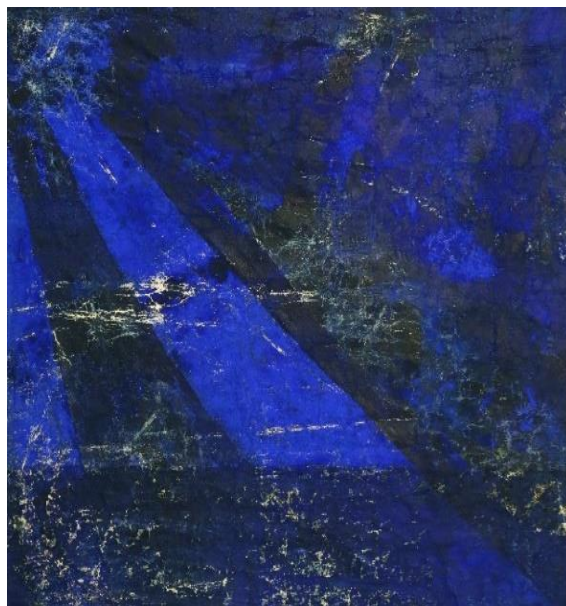
Fonte: Revista SP Arte (2019).

Figura 38: Igi Lola Ayedun.



Fonte: Acervo Wallace Domingues, cortesia HOA.

Figura 39: Espelho de mulheres vivas.



Fonte: Instagram da artista.

Figura 40: A artista Igi Ayedun em residência em Marrakech.



Fonte: MASP (2020).

Diante disso, em que sentido um museu pode ser local de ruptura com o tradicionalismo e se tornar palco de ocupação? Como poderiam ser tratados os discursos e as ideias sobre as coleções expostas nos museus? Indagações como essas são lançadas no decorrer da tese como uma reflexão sobre o lugar do museu na atualidade.

2.9 Kika Carvalho: projeto de vida em artes visuais

A arte é a autoexpressão lutando para ser absoluta.

Fernando Pessoa

Figura 41: Kika Carvalho.



Fonte: Imagem cedida pela artista Kika Carvalho.

A artista Kika Carvalho é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), tendo iniciado aos 17 anos sua trajetória no grafite, sendo a primeira mulher de destaque a pintar os muros da cidade de Vitória, no estado do Espírito Santo.

Kika Carvalho é uma das responsáveis pela construção da cena local, com trabalhos em diferentes cidades do país. Kika (2009) define sua arte como

uma prática artística materializada em diferentes suportes, técnicas e escalas baseada em uma pesquisa atenta em torno da cor azul, elemento que se apresenta desde a relação que tenho com a paisagem da cidade-ilha até suas contradições na história da arte (CARVALHO, 2009, p. 3).

É a partir de um desejo de produção de novas narrativas que se constrói o trabalho de Kika Carvalho, que acredita que “suas obras e seu acervo são creditados às linguagens próprias do grafite”, que, ao nosso ver, comprovam que essas experiências museais em instalações nos muros e paredes da cidade de Vitória estão sempre em condição de latência/não latência e que vivem o “é”, e não pararam no “era”. Essa dimensão permite uma analogia com as reflexões de Agamben, que afirmou:

Que uma latência se mantenha para que possa haver não latência, que um esquecimento seja preservado para que possa haver memória: é isso a inspiração, o transporte suscitado pela musa, que põe o homem em harmonia com a palavra e o pensamento. O pensamento só está próximo da coisa se se perder na sua latência, se deixar de ver a coisa. Essa é a natureza de coisa “ditada”: a dialética latência/não latência, esquecimento/memória é a condição que permite que a palavra possa acontecer e não apenas ser manipulada por um sujeito (AGAMBEN, 2012, p. 49).

O desafio é acasalar palavras e experiências e as experiências com palavras e sentidos, sair do mundo do era uma vez. Como diz Malraux, “a cultura sob todas as formas de arte, de amor e de pensamento, durante milênios capacitou o homem a ser menos escravizado” (2011, p. 72).

Em 2009, Kika Carvalho, no decorrer de suas investigações, passou por questões do lugar social que ocupa enquanto mulher, negra, bissexual, residente em um estado com grandes índices de violência contra mulheres, juventude negra e população LGBTQIA+. Kika Carvalho, buscou na ancestralidade evocar força e poder diante dos diversos espaços de apagamento da mulher negra no estado Espírito Santo.

Pode-se dizer que o ano de 2021 foi transformador em sua carreira, já que participou da exposição Enciclopédia Negra na Pinacoteca de São Paulo (2021), bem como do Festival de Arte Urbana NaLata (2021).

Figura 42: Sem título.



Fonte: Galeria Portas Vila Seca (2021).

Figura 43: Cotidiano II.



Fonte: Galeria Portas Vila Seca (2021).

Figura 44: *Encontro X.*



Fonte: Galeria Portas Vila Seca (2021).

Figura 45: Moça.

Fonte: Galeria Portas Vila Seca (2021).

Figura 46: Pai.

Fonte: Pinacoteca de São Paulo (2021).

2.10 Rosa Luz: a arte de ser travesti – representação trans no mundo das artes

*De clandestina a puta
O meu corpo tá marcado
Pra morrer nesse sistema
Que não vê o nosso lado
Mas agora descolonizada
Quero paz pra minha favela
Chego com as pretas
Pra calar os zé ruela*

*De juiz a deputado
Apresento mais um fato
Preconceito quer defeito
Mais uma mina no ato
Nega preta, mina trans do gueto
Que já patologiza a minha identidade
Mas aqui eu sou rainha*

*De clandestina a puta
Eu canto sempre na labuta
Me refiz, tô mais madura
Caio vivo sem ser fruta
Não sou teu objeto*

Trecho do rap de Rosa Luz “De clandestina a puta”

Figura 47: *E se a arte fosse travesti?*. Autorretrato de Rosa Luz.



Fonte: *Zum – revista de fotografia* (2015).

Para além de seu rap, de letras ferinas e diretas, onde questiona o *status quo* de uma sociedade heteronormativa, elitista e racista, o trabalho da artista Rosa Luz com a fotografia também tenta romper com os paradigmas impostos, alargando os limites entre o autorretrato e a ficção.

Em entrevista à revista *Zum* (2020), Rosa Luz contou à jornalista Paula Sacchetta sua saída de Gama, cidade-satélite da periferia de Brasília, relatando que entrou pela primeira vez em uma galeria de arte em 2013. E, desde então, em muito pouco tempo, já ocupou diversas outras galerias com seu trabalho e seu corpo político.

A artista visual, ativista e rapper Rosa Luz combate a transfobia e o racismo estrutural ao longo de seu trabalho artístico. Em suas letras, fotografias e *performances* é possível encontrar o questionamento de uma sociedade heteronormativa, elitista e cheia de preconceitos.

Joana Flores (2017) enfatiza muito bem que os museus não avançam nas discussões de gênero, “apesar das recentes transformações sociais e da existência das políticas de ações afirmativas no país. A narrativa favorece uma nova leitura museológica em relação à nossa formação social” (FLORES, 2017, p. 17).

A brasiliense estudou História da Arte na Faculdade de Brasília, mas decidiu trilhar um caminho artístico autônomo depois de passar por uma série de constrangimentos. Ao

analisar sua própria trajetória, a artista afirmou que isso “foi importante para que eu entendesse minha autopercepção e quais eram as fronteiras entre o que foi imposto pela sociedade e o que eu realmente era” (LUZ, 2020, p. 3).

Rosa Luz continuou pesquisando a interseção entre fotografia e *performance*, pensando identidade de gênero e montagem²¹ como elementos do processo criativo. Sua obra permite o estabelecimento de um vínculo com as reflexões de Butler acerca da questão de gênero, sobretudo quando essa autora afirma que o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado, mas, sobretudo, como coloca Butler, “tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (BUTLER, 2020, p. 25).

Rosa Luz, ao tatuar no corpo “E se a arte fosse travesti?”, propôs que essa fotografia é “muito simbólica, que dialoga com a invisibilidade das travestis e pessoas trans da sociedade, o que reflete na nossa cultura e, por sua vez, no campo das artes” (BUTLER, 2020, p. 2).

Rosa Luz também participou de exposições utilizando a fotografia como linguagem em galerias e instituições culturais como o Paço das Artes no Museu da Imagem e do Som (SP), o Museu da Diversidade Sexual (SP), a Casa de Cultura da América Latina (DF), a Sede da ONU (DF) e o Museu da República (DF), entre outros.

Além dessas participações, foi capa de uma edição da revista Select, em 2018, com a fotografia “E se a arte fosse travesti?”, obra que, para a artista, é muito simbólica e dialoga com a invisibilidade das travestis e pessoas trans na sociedade, o que reflete na nossa cultura e, por sua vez, nas artes.

Segundo Rosa Luz, além das artes visuais, revela que “utilizar a fotografia como elemento de comunicação, enquanto criadora de conteúdo na internet, utilizando o Instagram como linguagem, é muito relevante e atual” (2020, p. 3).

Esse posicionamento se aproxima da formulação de Butler, quando a autora afirma que “a justificativa para a luta está no campo sensorial, o som e a imagem são usados para nos recrutar para uma realidade e nos fazer participar dela” (BUTLER, 2020, p. 17). A obra de Rosa Luz significa sua ousadia (a qual não exclui uma esfera de sofrimento e marginalização):

Senão uma performatividade no sentido de “chacoalhar” a coerência compulsória e, ao mesmo tempo, o quanto a performatividade de uma

²¹ O conceito de montagem está presente na comunidade LGBTQIA+, em especial nas *drag queens*, que utilizam roupas e elementos como peruca e maquiagem, frequentemente do gênero oposto. Essas *performances* vêm ganhando força com as artistas atuais do mercado pop. A maior parte das “rainhas” são também *gays*, além de lutar por reconhecimento, buscam quebrar o preconceito quanto à orientação sexual.

travesti nos mostra que, no fundo, sua obra atinge muito além dos atos, gestos e signos que suas obras repercutem (SACCETTA, 2020, p. 2).

Figura 48: *Autorretrato*. Residência artística na Merz Barn, Reino Unido (2015).



Fonte: Instagram da artista.

Figura 49: *Mulher trans eliminada ou O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo!* Autorretrato de Rosa Luz (2015).



Fonte: Zum – revista de fotografia (2020).

Para Luz, suas obras podem ser definidas da seguinte maneira: “É uma demarcação de vida, é sobre subverter uma lógica que nos profetizava a morte. Porque sou sobre vida. As travestis são sobre vida, sobre beleza, sobre poder, sobre glória” (LUZ, 2015).

Podemos pensar, a partir de Butler (2020), que as obras artísticas das mulheres negras trans configuram uma forma de arte como processo de luta de diversidade de sentidos, que tensiona e visibiliza as exposições produzidas por essas mulheres. Trata-se, a partir da arte, de levar as questões do corpo da mulher, do feminicídio, as feminilidades, transexualidades e a violência de gênero, cada vez mais evidenciadas por essas artistas em suas obras artísticas, para os museus como forma de resistência e visibilidade.

2.11 Panmela Castro: Rede NAMI

Figura 50: Panmela Castro.



Fonte: Instagram da artista.

Panmela Castro é uma artista e ativista brasileira cujo trabalho artístico aborda, de forma confessional, as relações estabelecidas entre sua experiência de vida e questões sobre o corpo do outro, em diálogo com o seu, entre outras questões relacionadas à alteridade, como a crítica cultural feminista.

A artista tem seu trabalho reconhecido nacional e internacionalmente, e suas obras fazem parte de diversas coleções ao redor do mundo. É considerada uma das artistas de

maior destaque da arte contemporânea brasileira. Bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sua arte é influenciada por questões relacionadas à corporeidade e ao diálogo com a cidade.

Panmela nasceu e cresceu no bairro da Penha, no subúrbio do Rio de Janeiro, e se autodenomina uma mulher mestiça no Brasil, apesar de ter sido criada como uma garota branca por sua família conservadora de classe média baixa (CASTRO, 2021, p. 2).

Adotando o pseudônimo de “Anarkia Boladona”, participava do movimento do grafite carioca, composto majoritariamente por homens, sendo Panmela a primeira garota de sua geração a escalar prédios para pulverizar sua marca, além de ter feito intervenções ilegais por toda a cidade.

Em 2005, Panmela Castro foi espancada e mantida em confinamento ilegal por seu companheiro e, a partir de então, sua pintura foi expandida para os murais, onde ela poderia expressar a experiência traumática da violência doméstica. Ela passou a entender o grafite²² como uma forma de denúncia.

Paralelamente ao grafite, a artista – que já adotou seu nome civil como nome artístico – passou, em suas obras, a provocar e polemizar com a rua e com as verdades estabelecidas pelo patriarcado, principalmente em relação ao corpo feminino, à sexualidade e à subjetividade, analisando as relações de poder. Segundo Panmela Castro:

Muito mais que encarar o preconceito e as desigualdades de frente, é preciso entender e perceber esses preconceitos. Às vezes a gente passa por diversas situações que não consegue identificar as razões daquilo acontecer. Precisamos abrir o olho para as situações e exigir os nossos direitos. A mulher é muito explorada no trabalho, tem muito assédio, e às vezes a gente deixa passar as coisas (CASTRO, 2015, p. 3).

Panmela Castro revogou uma restrição de criação de sua produção artística, entendendo a arte como seu próprio modo de vida. Dessa forma, suas experiências pessoais, juntamente com suas atitudes íntimas, escolhas por caminhos não convencionais e diálogo com a rua seriam para ela o processo mais importante, o próprio trabalho.

Em sua fala, Castro ressalta a mulher que não obedece. “E hoje em dia, do jeito que as coisas estão, nós temos que não obedecer mesmo para tentar mudar o que está

²² Cabe, nesse sentido, recuperar a reflexão de Celso Gitahy acerca do grafite. Segundo esse autor, o grafite “se uniu a outras manifestações seculares de grafismos em algumas cidades europeias, com a intenção de protestar contrarregras e regimes ou de se manifestar socialmente em relação a uma pessoa ou grupo” (GITAHY, 1999, p. 21).

aí. Porque, se as mulheres ficarem só obedecendo, de forma submissa, nós estamos ferradas” (CASTRO, 2015, p. 4).

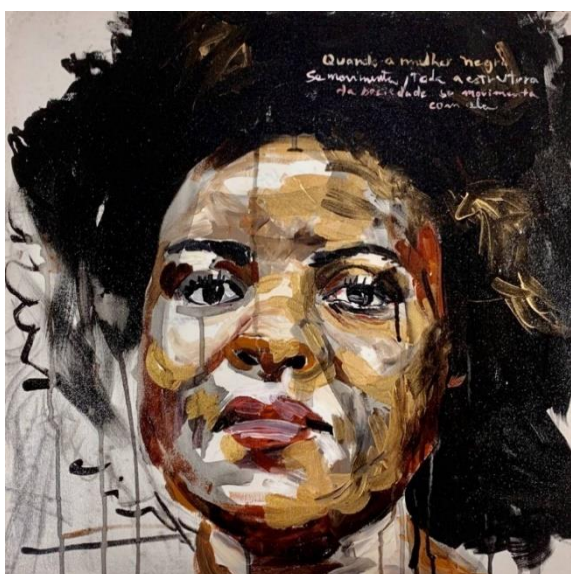
Panmela Castro é uma artista que possui várias premiações, tendo sido, em 2013, listada como um dos Jovens Líderes Globais do Fórum Econômico Mundial e indicada como uma das 159 mulheres que abalaram o mundo pelas publicações Newsweek e The Daily Beast.

Em 2010, a artista formou a Rede NAMI, uma rede urbana que conscientiza sobre a desigualdade de gênero por meio de arte pública, grafite e oficinas no Rio. A Rede NAMI também oferece oficinas no Brasil para mulheres e meninas, alertando-as sobre violência doméstica e ensinando-as sobre grafite. A Rede NAMI iniciou, em 2015, o projeto AfroGrafiteiras, que nasceu a partir de dados e pesquisas que mostravam que os índices de violência e feminicídio diminuíram para mulheres brancas, enquanto aumentavam para mulheres negras.

Enquanto artista, Castro ressalta que o grafite “é uma forma de homenagear essa parcela feminina da população que é a mais excluída de todos os processos” (2020, p. 7).

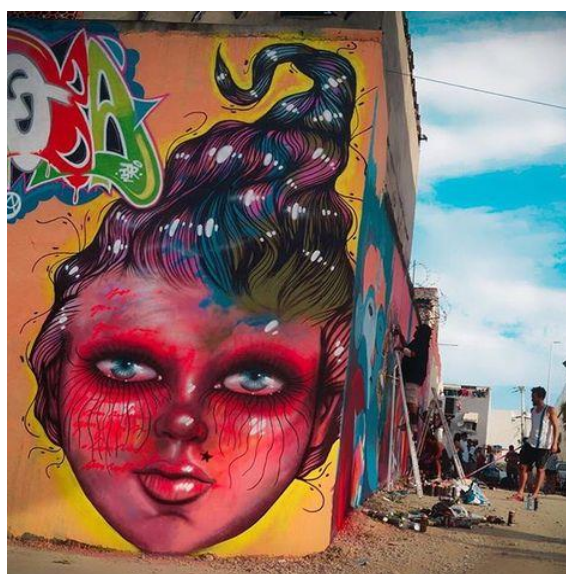
A AfroGrafiteiras é uma formação em arte urbana focada na expressão e promoção do protagonismo de mulheres negras e, nesse projeto, são oferecidas ferramentas para que mulheres racializadas possam expressar através da arte assuntos cruciais em suas vidas e seus pensamentos para a sociedade, em contraponto à maneira como vêm sendo representadas pelos meios tradicionais.

Figura 51: Série Retratos Relatos.



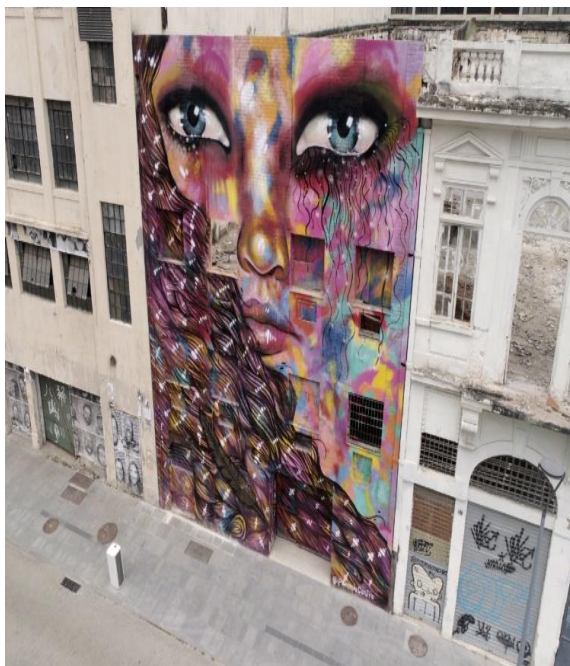
Fonte: Museu da República.

Figura 52: Grafite feminino de Panmela Castro na comunidade Tavares Bastos, Catete, Rio de Janeiro.



Fonte: Instagram da artista.

Figura 53: Pintado no Boulevard Olímpico do Porto Maravilha, na região portuária do Rio de Janeiro (2016).



Fonte: Instagram da artista.

Figura 54: *Together we are stronger.* Stedelijk Museum, Amsterdã (2019).



Fonte: Foto de Claire Bonjer.

Figura 55: Jardim da Sororidade, Rio de Janeiro (2017).



Fonte: Acervo pessoal.

2.12 Rosana Paulino: a memória e a geometria brasileira

Figura 56: Rosana Paulino.



Fonte: Catálogo das Artes.

“Imagens curam imagens”, acredita Rosana Paulino (2021). A artista, nascida e criada em São Paulo, começou a fazer arte porque muitas inquietações estavam presas em sua garganta. Especialista em gravura e doutora em Artes Visuais, Rosana Paulino é artista plástica, curadora, educadora e pesquisadora. Dona de uma narrativa que percorre diferentes linguagens, o trabalho dessa artista, que é uma das grandes artistas plásticas negras brasileiras, é composto pela investigação e análise de temas típicos, debatidos dentro do circuito artístico nacional, como a representatividade afro e como os estereótipos da mulher negra se apresentam nos museus.

A artista apareceu no cenário artístico nos anos 1990 e se destacou como voz única de sua própria geração, ao abordar de forma afiada temas sociais, étnicos e de gênero.

Desde o início de sua trajetória, Paulino detectou um problema quando o assunto é a representação de negros na história das artes visuais. Ela questionou a falsa noção de democracia racial brasileira ao abordar situações decorrentes do racismo estrutural e dos estigmas deixados pela escravidão que circundam a condição da mulher negra na sociedade brasileira até hoje. Gonzalez pontua que:

Enquanto a questão negra não for assumida pela sociedade brasileira como um todo: negros, brancos e nós todos juntos refletirmos, avaliarmos, desenvolvermos uma práxis de conscientização da questão da discriminação racial neste país, vai ser muito difícil no Brasil chegar ao ponto de efetivamente ser uma democracia racial (GONZALEZ, 2020, p. 43).

Paulino aponta para os diversos tipos de violência sofridos por essa população: “Começam nos próprios fundamentos do conhecimento científico e biológico dos povos e da natureza dos trópicos, passando por narrativas religiosas, até atingir o campo doméstico” (PAULINO, 2021, p. 13).

Trazendo o pensamento de Frantz Fanon:

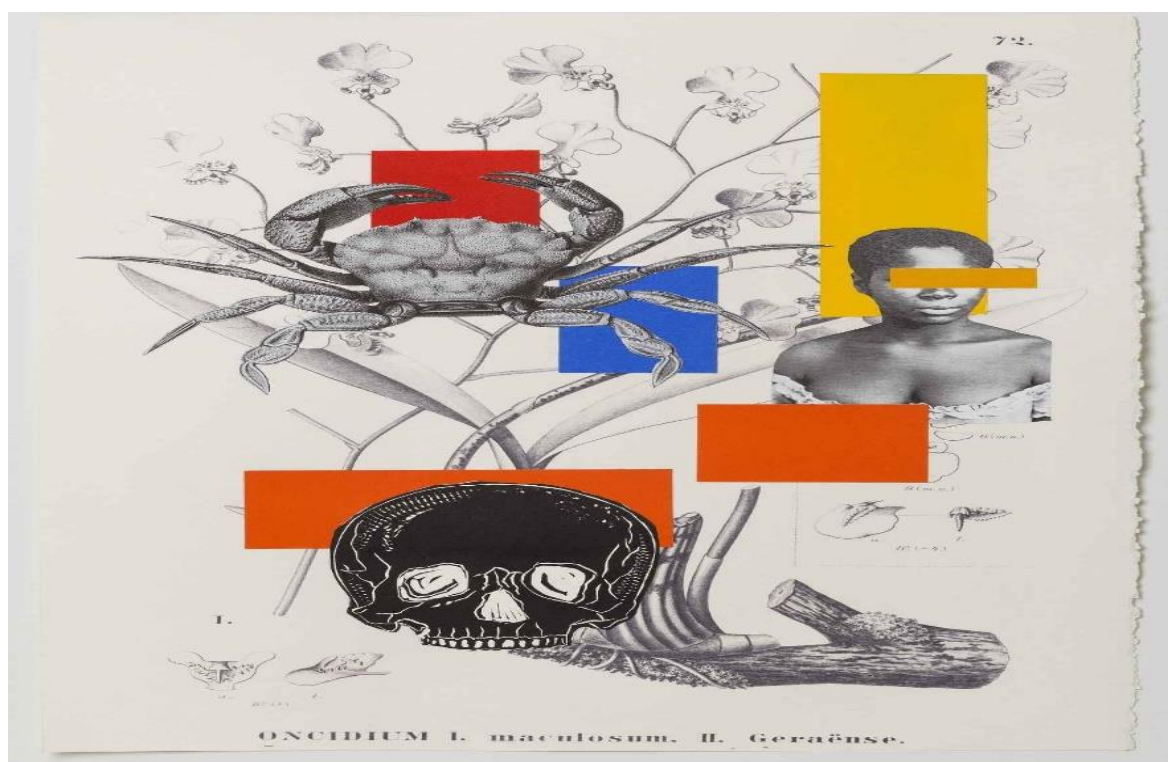
O indivíduo enquanto ser negro foi levado a seguir uma lógica de aberrações no que concerne às relações afetivo-sexuais, assumindo diante da sociedade um posto de passividade em suas atividades. Para existir nessa sociedade, negros e negras tendem a ratificar esta ideia de superioridade branca, o que reafirma uma pretensa inferioridade negra. O negro quer ser branco, ao passo que o branco se incita a assumir a condição de ser humano (FANON, 2006, p. 28).

Ou seja, dentro da sociedade, negros e negras sofrem um processo de alienação da sua própria existência, suas personalidades são escondidas atrás das cortinas do racismo estrutural e do colonialismo, que acabam por construir sujeitos subordinados. Ao escrever sobre o cotidiano da luta anticolonial, o psiquiatra martinicano nos provoca questões do nosso tempo.

O capitalismo, o colonialismo e o racismo estrutural constituem uma totalidade indissociável e seguem impactando duramente a vida de diferentes povos. Frantz Fanon (2008) tenta veementemente em seu texto alardear a ideia de liberdade do negro e, para tanto, esses indivíduos devem tomar consciência da sua existência e tomar as rédeas da sua própria existência.

Esse interesse pode ser visto nas colagens A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical e Paraíso tropical.

Figura 57: *A geometria à brasileira* (2019).



Fonte: MASP.

Nove peças de tecido estampado compõem esse trabalho, costuradas para formar uma grade inexistente e precária, permitindo visualizar uma constelação de imagens que remetem sem hesitação à história violenta, escravista e negra do Brasil. Tornando explícita uma série de associações culturais, políticas, científicas e econômicas, essa obra sem título é uma pequena amostra do poder artístico e discursivo da artista brasileira Rosana Paulino.

Figura 58: *A costura da memória.*



Fonte: MASP.

A costura da memória, em 2019, reuniu 25 anos de trabalho de Rosana Paulino, numa exposição que fez parte de um ano dedicado a expor o trabalho de mulheres artistas. A escolha de Rosana Paulino pelos curadores do Museu de Arte de São Paulo (MASP) também fez dela a primeira mulher negra da história brasileira a ter uma exposição retrospectiva naquela instituição. O título da exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo é pertinente para refletir sobre o trabalho aqui apresentado. Em particular, permite-nos parar e considerar o tipo de costura que une as peças de tecido que compõem essa peça.

Em várias ocasiões, Paulino discutiu criticamente a confusão que ocorre quando se supõe que qualquer prática que use agulha e linha se qualifique como bordado. Costurar, suturar e bordar são atividades que têm pouco em comum.

A artista não pratica bordados, ela costura, e, em particular, sutura. O termo suturar vem do léxico da medicina e refere-se à união cirúrgica dos lábios de uma ferida e, como se pode imaginar, não tem a conotação decorativa ou doméstica existente em relação ao bordado.

Paulino não está interessada em “acalmar os olhos” antes de contemplar um bordado agradável. Pelo contrário, e como comenta numa entrevista recente, “estou interessada em mostrar o quão desvalorizadas são estas técnicas. Uma sutura envolve a aplicação de uma certa quantidade de força (PAULINO, 2019).

O que Paulino sutura, emulando o título de sua retrospectiva, é a memória. Desmonta a história do Brasil, cortando, seccionando e desvendando os relatos oficiais e as histórias contadas, a partir da hegemonia branca e patriarcal. Podemos então, de certa forma, dizer que as obras artísticas de Paulino mostram a polifonia que as obras das artistas negras analisadas neste capítulo contemplam como perspectivas de concepções de que a negritude é potência e multiplicidade de sentidos.

Contudo, esse rico potencial decolonial nas obras de Paulino e Gomes pode alargar marcos do feminino e colocar em pauta sujeitos silenciados, construindo uma história sobre as mulheres negras nas artes plásticas, ampliando temas de diversos campos. Podemos exemplificar essa diversidade de temas na fala de Paulino:

Nunca deixei de me interessar por pensar o humano, inquirir o que é o ser humano, as questões ligadas à sociedade. Tanto eu posso ir pela ciência – como é algo que tenho estudado bastante nos últimos anos – quanto eu posso pensar, por exemplo, nas questões das representações dos arquétipos femininos, que é o que aparece na última série de desenhos, as Búfalas e as Jatobás, as senhoras das plantas. Para mim, isso tudo é pensar o que é ser humano. E dentro desse recorte, pela minha condição de mulher e negra, eu vou focar mais ainda nessas questões (PAULINO, 2021, p. 10).

Dessa forma, volta a reunir e tornar visíveis imagens e histórias que, embora constitutivas da história colonial do Brasil, não foram suficientemente contadas. Falam da perda e da desumanização causadas pela escravidão, falam da exploração e do racismo.

Na verdade, problematizar os silenciamentos, as naturalizações ou a fabricação da excepcionalidade da presença das mulheres nos museus consiste em um importante campo de investigação que ainda é pouco explorado no cenário da museologia. Trata-se de vislumbrar novas poéticas do espaço, questionando como as (po)éticas e as políticas da memória contribuem para espacializar determinadas versões, solidificando narrativas e combatendo discursos dissidentes para além dos sótãos, dos porões e dos espaços onde se convencionou enquadrar as memórias das mulheres (FLORES, 2017, p. 21).

As obras artísticas apresentadas nas imagens abaixo, torna-se um inventário que classifica, ordena e revisita os espaços e corpos atravessados pela dor e pelo trauma, cuja repetição envolve diferentes tratamentos gráficos, acompanhada por uma radiografia de uma pelve e uma imagem de um coração, cuja fonte é provavelmente científica.

Mulher, pelve e coração enfatizam a capacidade reprodutiva da mulher – apresentada de forma feroz através da cavidade em que se aloja o útero, aspecto que é reforçado pelo coração, que é apenas um músculo, não é uma metáfora do amor.

Figura 59: *Diário da doença* (2019).



Fonte: MASP.

Figura 61: *Filhas de Eva* (2019).



Fonte: MASP.

Figura 62: *Série Bastidores* (1997).



Fonte: Coleção Juliana e Francisco Sá.

Figura 63: *A salvação das almas* (2017).



Fonte: Coleção Rose e Alfredo Setubal.

E, por fim, a frase de Rosana Paulino afirma uma das proposições deste capítulo: “A gente tem que falar da dor, mas a gente tem que falar também do afeto. Do afeto como força, como possibilidade de mudança, como aquela energia que mantém determinados grupos de pé” (PAULINO, 2021, p. 18).

Essa quantidade de novas imagens e exposições produzidas por artistas negras e negros faz toda diferença para quem está vindo, principalmente em museus que se debruçarem como o Museu da República em abrir seus espaços para que se amplie o alcance do olhar, da pesquisa e da análise.

CAPÍTULO 3 – APONTAMENTOS SOBRE A BRANQUITUDE QUE NOS HABITA

*Quando eu te encarei frente a frente,
Não vi o meu rosto.
Chamei de mau gosto o que vi,
De mau gosto, mau gosto.
É que Narciso acha feio o que não é espelho*

Caetano Veloso

*Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo
O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido
O drama da cadeia e favela
Túmulos, sangue, sirene, choros e velas
Passageiro do Brasil, São Paulo, agonia
Que sobrevivem em meio às honras e covardias
Periferias, vielas, cortiços
Você deve tá pensando: O que você tem a ver com isso?*

Racionais MC's

3.1 O lugar do branco na luta antirracista

Ao iniciar minha pesquisa, me deparei com algumas questões que passavam ao largo em meus pensamentos, até que, diante da negativa de várias artistas e curadoras em participar das entrevistas ou encontros sobre a exposição *Sob a Potência da Presença*, foram ditas. As justificativas do “não” eram: “você é branca, faz parte de uma elite acadêmica e social, não possui nosso lugar de fala, portanto meus depoimentos, minhas ações artísticas não podem ser fonte para a sua pesquisa”.

Neste capítulo se torna imprescindível relatar algumas experiências e autoanalisar a ausência de questionamentos e responsabilidade em relação ao tema da branquitude que habitava de forma latente nesta tese a minha fragilidade humana.

Confesso que, diante da negação e dos argumentos das artistas, várias sensações meio turbulentas surgiram e a que mais me incomodava era a minha falta de sensibilidade e uma enorme ignorância de nunca ter me dado conta de que, realmente, elas tinham razão: sou branca, nunca tive “as dores que elas tiveram por serem negras”, “os olhares de lado”, “não precisei forjar padrões de beleza da branquitude”, “nunca me olharam com medo”, “nunca apontaram o dedo para mim”, “nunca tiveram medo de se sentar ao meu lado nos ônibus”, “nunca levei dura de policial”, “nunca tive parceiros abusivos ou violentos”, entre outras violências pelas quais passa a população negra, em especial as mulheres negras, no Brasil.

Passei a perceber também que minhas alunas demoravam a ter contato comigo e sempre havia um distanciamento inicial (99% das minhas alunas são negras), e sempre me colocava em um lugar de neutralidade. Sem muitos questionamentos, achava que os afagos e afetos eram o suficiente para quebrar o distanciamento. Levei mais de 25 anos de magistério para estar aqui em uma tese de Museologia e Patrimônio em que me deparo com meus posicionamentos nulos e passo a enxergar minha cor como responsável pelas negativas das artistas em participar das entrevistas e do distanciamento inicial das minhas alunas.

Para ilustrar minha neutralidade de professora de Ensino Fundamental e Médio em uma escola da periferia de Cabo Frio, município do estado do Rio de Janeiro, em um aula falando sobre episódios de violência policial, pelos quais meus alunos passam frequentemente, Patrick²³ (aluno de 14 anos do 9º ano do Ensino Fundamental do ano de 2022) pronuncia em alto e bom som na sala de aula:

²³ Foi utilizado um nome fictício para que não fosse exposto o real nome do aluno, preservando assim seus direitos, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

Queria ser branco como você, professora, eu odeio ser preto, vivo levando dura. Meu pai é trabalhador e não sou bandido. Outro dia tava com um papel da paçoca que tinha comido, os “caras” me pararam e logo me deram uns tapas, perguntando “onde tava o bagulho”. Branco não passa por isso (Patrick, aluno da Escola Municipal Professor Edilson Duarte no município de Cabo Frio, 2022).

Ao lembrar esse episódio, pensei na minha inércia e nas frases sem efeito que pronunciei em concordância com o que ele me relatava em seu desabafo. Penso hoje que, em minhas justificativas, mesmo reconhecendo a perversidade pelas quais ele passava, acabei reafirmando a violência ao logo passar para outro ponto da aula.

Passei pelas reações de negação, silêncio, raiva, medo, culpa, pensando estar geralmente sem intenção, de ser racista. E estava sendo imensamente racista.

A mudança haveria de começar por mim, combatendo esse sentimento que abomino, e passar a ser efetivamente uma pessoa antirracista, o que não ocorre de forma fácil e rápida.

Portanto, ao começar a entrar na pesquisa sobre branquitude para esta tese, passei a pensar que era minha responsabilidade assumir uma posição ativa, me autocolocar na arena das discussões, sair da minha “zona de conforto” e total isenção diante dessas questões e exigir de mim mesma uma série de comprometimentos, habilidades, leituras, pesquisas, entrevistas com intelectuais, ouvir e aprender através da fala das minhas alunas e alunos as agruras que experimentam de forma cotidiana e entender as artistas que não aceitaram participar das entrevistas.

Compreendi uma total ignorância em nunca ter pensado o papel da branquitude que faz parte da engrenagem racista brasileira e que aquelas obras das artistas negras da exposição Sob a Potência da Presença intensificavam o que eu deveria enxergar na presença poética dessas artistas no Museu da República e que suas obras, em grande parte, era palco para pôr em xeque a branquitude que permanecia em mim ao pesquisar esse tema. Essas artistas procuravam evidenciar as suas existências em um palco republicano da branquitude em suas ações e obras artísticas que aparecem no circuito expositivo dessa exposição ocupando todo o Palácio do Catete.

Como explicar que sou antirracista? Será que sou racista? Qual o papel do Museu da República em abrir suas portas republicanas para essa exposição, frente à presença dos homens brancos que ostentavam nas hordas de poder maior de um país ligados à branquitude? Esse espaço institucional ainda estaria repleto de determinismos sociais relacionados à branquitude?

Branquitude seria simplesmente o oposto de negritude? Seria a “cultura” dos brancos, ou a “identidade” dos brancos? Que identidade seria essa? Todas esses questionamentos começaram a pertencer aos meus pensamentos e pude experimentar a

sensação da artista Madalena Santos Reinbolt, que dizia que “sua cabeça era cheia de planetas”.

Diante dessas indagações, busquei uma confluência de pensadores que trabalhavam com o conceito de branquitude, apresentando alguns conceitos e experiências que podem ajudar a entender a branquitude e o lugar que ela ocupa dentro das nossas hierarquias raciais, apontando, principalmente, que a branquitude é mais que uma “caixinha” identitária, é um lugar de poder e de privilégios que precisa ser encarado e desafiado por todas as pessoas (especialmente as brancas como eu), para que realmente haja um desmonte das estruturas do racismo.

Tentei criar um inventário da minha existência de forma sucinta em tempos acadêmicos, por sempre ter o negro como foco das minhas pesquisas. Fiz toda a minha formação em instituições públicas. Graduação em História, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), logo me interessando pelo tema da escravidão, ao ter aulas com o professor Manolo Florentino, especialista da área. Confesso que meu interesse acadêmico, assim que entrei na graduação em História na UFRJ e por vários anos, era a pesquisa em resistência escrava através das fugas, na Corte do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XIX.

As fontes para essa pesquisa eram os anúncios dos escravizados fujões do Jornal do Commercio do século XIX. Uma das informações mais importantes para a captura era a cor dos escravizados. Nessa pesquisa observávamos que, quando os africanos chegavam ao Brasil para serem escravizados, eram categorizados em quatro cores; quando eles fugiam, havia uma derivação de 36 cores, em média, que aparecia nos anúncios. Não era um processo de miscigenação. A corte do Rio de Janeiro tinha uma enorme população de escravizados africanos segundo o censo²⁴ de 1872, portanto era necessário, para a captura do(a) escravo(a) fujão(ona), elencar a diversidade das cores dos africanos, assim como suas marcas de nação, entre outras características.

Ao começar minha trajetória enquanto professora de História em escolas públicas, tanto com colegas de trabalho, quanto com meus alunos, havia sempre uma certa “implicância” sobre eu ser muito branca. Nunca me achei tão branca. Durante minha formação em escolas públicas, ganhei alguns apelidos na infância em função da minha cor, mas que nunca me soaram como bullying.

²⁴ O censo demográfico do Brasil de 1872 foi a primeira operação censitária realizada em território brasileiro, à época imperial. Foram recenseados todos os moradores em domicílios (chamados de “fogos”) particulares e coletivos e que se encontravam nele na data de referência do censo, que foi o dia 1º de agosto de 1872. A distribuição da população se fez segundo a cor, o sexo, o estado de livres ou escravos, o estado civil, a nacionalidade, a ocupação e a religião.

Em 2005 um concurso do Ministério da Cultura lançou um edital para a valorização dos patrimônios históricos próximos às escolas públicas que deveria atender ao objetivo de sensibilizar os alunos e a comunidade para a importância dos patrimônios históricos próximos à localidade das escolas. Escolhi minha turma preferida do CIEP 263 Professora Curvelina Dias Curvelo e o patrimônio da Casa da Flor, tomado na época pelo INEPAC, pelo governo Leonel de Souza Brizola e seu vice-governador, o antropólogo Darcy Ribeiro.

De imediato, Seu Gabriel, homem negro, filho de escravo, trabalhador de salinas, arquiteto espontâneo e criador da sua Casa da Flor, passou a fazer parte do meu imaginário constante. Para os meus alunos, o Seu Gabriel era como eles. Eu é que era “diferente”. O projeto foi premiado, juntamente com um outro patrimônio ligado à cultura negra, a Pedra do Sal,²⁵ na cidade do Rio de Janeiro, e confesso que sentimos orgulho de forma coletiva, e esse projeto transformou a vida dos meus alunos, quase todos negros.

Durante anos “ruminei” a ideia de voltar à academia, pois acreditava que a Casa da Flor seria um ótimo tema para eu retornar à vida de estudante. Logo de imediato descartei a História, pois acreditava que essa casa e Seu Gabriel não seriam bem-vindos.

Lembrei que havia prestado vestibular para a graduação em Museologia, na UNIRIO, mas acabei optado na época por cursar História na UFRJ.

Pesquisei e vi que meu encontro com a museologia deveria se dar no mestrado e, em 2011, conheci Mario Chagas, que foi meu orientador do mestrado, com o tema da Casa da Flor, é meu atual orientador deste doutorado e que me apresentou à museologia social, minha área de interesse.

Mas o que essa trajetória implica neste capítulo? E com a museologia social? E com a exposição *Sob a Potência da Presença*? São indagações que estão em processo de construção nesta tese, na minha vida pessoal e profissional, e que não possui respostas definitivas. Não é uma pretensão esgotar o tema da branquitude, trata-se, na verdade, de um esforço em elaborar hipóteses e lançar luz sobre a pouca participação e presença das artistas negras nos museus e de que forma essas ausências reforçam aquilo que tanto quero combater. Surge então a indagação: Não seria o campo do patrimônio imaterial uma possibilidade de superação dessas práticas racistas e de invisibilização da presença das artistas negras?

²⁵ Pedra do Sal é um monumento histórico e religioso localizado no bairro da Saúde, perto do Largo da Prainha, na cidade do Rio de Janeiro. É onde se encontra a Comunidade Remanescentes de Quilombos da Pedra do Sal. Foi tombada em 20 de novembro de 1984 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Local de especial importância para a cultura afro-carioca e para os amantes do samba e do choro. Este território pode ser considerado como o núcleo simbólico da região chamada de Pequena África, que era repleta de zungus, casas coletivas ocupadas por negros escravizados e forros.

Esse é um pressuposto sobre o qual podemos refletir, sobre o quanto a política de preservação do patrimônio imaterial tem permitido correções históricas no que diz respeito à contribuição das mulheres negras na construção de nossa cultura e de nossa identidade por meio da arte.

Em busca de leituras para aplacar minha ânsia em saber afinal o que é branquitude, me deparei com Cida Bento. Doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo, onde homologou em 2002 a tese Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público.

Cida nasceu em São Paulo, na zona norte da cidade, filha de um motorista e uma servente. Foi a primeira pessoa da família a concluir o Ensino Superior. Trabalhou como professora da educação básica, psicóloga ocupacional no setor privado e no Conselho da Comunidade Negra do Estado de São Paulo. Em 1990 fundou, com Ivair Augusto Alves dos Santos e Hélio Silva Júnior, o CEERT.

Em 2015 foi nomeada pela revista The Economist uma das 50 pessoas mais influentes do mundo no campo da diversidade.

Cida Bento, em seu livro Pacto da branquitude (2023), denuncia e questiona a universalidade da branquitude e suas consequências nocivas para qualquer alteração substantiva na hierarquia das relações sociais.

Nesse livro Cida Bento relata as dezenas de recusas em processos seletivos pelas quais ela passou em sua vida (2023), pois Cida Bento identificou um padrão: por mais qualificada que fosse, ela nunca era a escolhida para as vagas. O mesmo ocorria com seus irmãos, que, como ela, também tinham Ensino Superior completo. Mesmo com currículos melhores ou currículos equivalentes, quando não inferiores, eram contratadas pessoas brancas.

Diante disso,

a autora, em suas pesquisas de mestrado e doutorado, dedicou-se a investigar esse modelo, que se repetia nas mais diversas esferas corporativas, e a desmistificar a falácia do discurso meritocrático. O que encontrou foi um acordo não verbalizado de autopreservação, que atende a interesses de determinados grupos e perpetua o poder de pessoas brancas. A esse fenômeno, Cida Bento deu o nome de “pacto narcísico da branquitude, ou pacto da branquitude. (BENTO Cida, 2023, p.9).

Bento vai além em seus discursos:

O pacto narcísico é isso, é olhar para um país como o Brasil e perceber, em todo o tipo de organização, que as lideranças são brancas. O Judiciário, o Executivo, o Legislativo, as grandes empresas, as organizações da sociedade civil, as esquerdas, as direitas e o centro são brancos. E tem um jeito de assegurar a presença branca contínua, que é

o fortalecimento, a preferência silenciosa e profundamente ideológica de iguais (BENTO, Cida, 2023, p. 18).

Dessa maneira, Cida Bento evidencia que

o pacto de branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele (BENTO, 2023, p. 18).

O termo branquitude teve sua gênese no início do século XX, por intelectuais negros como W. E. B. Du Bois e Frantz Fanon, e se destacou nos anos 1990, nos Estados Unidos. Os primeiros estudos sobre a branquitude no Brasil podem ser localizados na metade do século XX, com os estudos de Alberto Guerreiro Ramos(1950). Segundo Fanon, esses estudos investiram

na denúncia do papel da colonização na construção do mito da superioridade da branquitude e como isto influenciou as elaborações psíquicas dos negros que lutaram para desconstruir o ideal social da branquitude e para construir uma consciência sobre as desigualdades raciais nas estruturas da sociedade (FANON, 2006, p. 53).

Para João Feres Júnior (2014), o sociólogo baiano Guerreiro Ramos dá conta de elementos do que mais tarde iria se consolidar como Teoria da Branquidade, cujo ponto era examinar a constituição do branco em um sistema de relações raciais, e não o “problema do negro”.

Segundo Guerreiro Ramos,

O tema das relações de raça no Brasil chega, nestes dias, a um momento polêmico. Até aqui se tem falado numa antropologia e numa sociologia do negro. Hoje, condições objetivas da sociedade brasileira colocam o problema do “branco” e aqueles estudos “antropológicos” e “sociológicos” rapidamente perdem atualidade (RAMOS, 1957, p. 33).

Nos anos 1990, estudos sobre branqueamento organizados na Universidade de São Paulo e a influência dos estudos sobre a branquidade nos Estados Unidos revigoram os estudos sobre o espaço ocupado pelos brancos brasileiros.

Porém, apenas em meados da década de 2000 o conceito de branquitude atingiu a academia brasileira de forma contundente. A professora Lia Vainer Schucmann, uma das principais estudiosas no campo dos estudos críticos da branquitude, afirma que é fundamental que esse termo só faça sentido dentro da luta antirracista (2000).

O conceito de branquitude pode ser entendido como um marcador histórico-cultural, no contexto dos estudos sobre raça e racismo resultante, nas sociedades estruturadas pelo racismo, como é o caso brasileiro.

Diante disso, a questão racial é uma questão crucial, em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos e, portanto, a branquitude enquanto conceito está atrelada à categoria relativa ao racismo estrutural. Não existe branquitude sem racismo. Falar de branquitude é falar de racismo estrutural, por ser uma prática ligada à discriminação racial sistemática presente nas estruturas sociais. Ou seja, é o racismo enraizado na sociedade que acaba estando presente em todas as instâncias sociais, sejam institucionais, políticas ou econômicas.

Trata-se do tipo de racismo que já faz parte da cultura de um povo e contribui para a perpetuação de desigualdades. O racismo estrutural no Brasil tem origem no processo de colonização e escravização da população indígena e africana a partir do século XV.

Em 2020 e 2021, sob a coordenação do Instituto Ibirapitanga,²⁶ aconteceu um seminário sobre o tema branquitude de muita relevância no momento político que estávamos e estamos vivendo no mundo e no Brasil.

Como nos mostraram os debatedores do encontro, tratar de branquitude é focalizar a violência racial incrustada nas instituições a partir de um prisma relacional.

O foco no legado concreto e simbólico do segmento branco na história do Brasil e o seu impacto nas desiguais condições de vida de brancos e negros na atualidade são imprescindíveis para redefinir esse lugar da branquitude e enfrentar o racismo estrutural.

Uma das intelectuais que participaram do seminário foi a autora Robin Jeanne DiAngelo (2020), intelectual americana branca que trabalha nas áreas de análise crítica do discurso e estudos sobre o conceito de branquitude. Atou como professora titular de Educação Multicultura na Westfield State University e atualmente é professora associada afiliada de Educação na Universidade de Washington. Ela é conhecida por seu trabalho relacionado à “fragilidade branca”, uma expressão que ela cunhou em 2011 e explorou em um livro de 2018 intitulado *Fragilidade branca: por que é tão difícil para os brancos falar sobre racismo*.

Em seu livro *Fragilidade branca* Robin Jeanne DiAngelo (2020) afirma que os brancos estão perpetuando o racismo por serem frágeis demais para discutir o assunto de maneira aberta e honesta.

²⁶ O Instituto Ibirapitanga é uma organização dedicada à defesa de liberdades e ao aprofundamento da democracia no Brasil. Desde 2017, apoia iniciativas a partir de seus dois programas de sistemas alimentares e equidade racial.

Somos frágeis pois vivemos uma experiência muito insular. Raramente fomos desafiados em nossa visão de mundo racial. Nos movemos em uma sociedade em que a desigualdade racial é a base do conforto racial como pessoas brancas e raramente estamos fora de nossas zonas de conforto racial (DIANGELO, 2020, p. 12).

Indo adiante no pensamento de DiAngelo:

Muitos de nós passamos nossas vidas em segregação sem notar nenhum valor perdido. Essa é a mensagem mais profunda de todas: a de que poderíamos ir do berço ao túmulo e não notar nenhum valor perdido por não termos um relacionamento autêntico com os negros. O termo “fragilidade” trata do pouco que é necessário para nos expulsar de nossas zonas de conforto racial, mas nossa reação não é nada frágil em seu impacto. Nós atacamos de maneiras que realmente acabam sendo punitivas para quem nos desafiou, mas altamente eficazes para repelir o desafio (DIANGELO, 2020, p. 14).

Discutir as relações entre as obras artísticas das mulheres negras que participaram da exposição *Sob a Potência da Presença* e suas oralidades estabelecidas através das entrevistas é trazer para o Museu da República a presença reativa dessas artistas, suas identidades trazem para essa exposição a presença dos seus ancestrais por meio da noção de “consciência de presença” e das concepções compartilhadas de memória que aparecem nas obras das artistas da exposição.

Hans Ulrich Gumbrecht (2004) define a consciência de presença como

a presentificação de mundos passados, isto é, técnicas que produzem a impressão (ou, mais apropriadamente, a ilusão) de que mundos do passado possam se tornar novamente tangíveis. (GUMBRECHT, 2004, p. 94).

Portanto a exposição *Sob a Potência da Presença* no Museu da República constitui um locus privilegiado de “produção de presença” negra nessa mostra.

Realizar a interseção entre branquitude e negritude, uma vez que esta tese se ampara no cruzamento de entrevistas e obras artísticas e documentais, é sobretudo trazer a minha presença, na observação dos significados simbólicos que essa exposição trouxe, para que este capítulo fosse fundamental para esta tese.

Devo confessar que me assusta, mais fértil é reconhecer a existência de uma tensão produtiva entre esses aspectos.

Em uma entrevista para a CNN (2019), Robin DiAngelo fala um bom caminho para que esta tese seja um exercício e um caminho para o início do que necessito trilhar de forma permanente na desconstrução do meu racismo internalizado:

Você vai parar de defender, desviar, negar e enfiar a cabeça na areia. Sim, às vezes é doloroso, mas não há nada mais estimulante e desafiador como crescimento em todos os níveis possíveis do que esta jornada. Você terá relacionamentos que nunca teve antes e poderá alinhar o que diz acreditar com a prática real de sua vida (DIANGELO, 2020, p 32).

Essa exposição é exemplo disso e, nesse sentido, Chagas (2019) exemplifica em sua fala essas ações a partir da museologia social:

A museologia social é uma prática que está especialmente comprometida com a vida, ela não está colocada apenas a favor da conservação de bens culturais ou de objetos museológicos, mas especialmente interessada na dignidade humana. Ela mobiliza suas energias a favor das comunidades populares, utilizando o patrimônio e a memória (CHAGAS, 2017).

Nesse contexto, Robin DiAngelo (2020), em seu livro *Fragilidade branca: por que é tão difícil para os brancos falar sobre racismo*, vem causando a construção de um legado concreto e simbólico do segmento branco e o seu impacto nas desiguais condições de vida de brancos e negros na atualidade, sendo imprescindível redefinir esse lugar da branquitude e enfrentar o racismo estrutural.

3.2 Histórias entrelaçadas

Figura 64: *Os quatro rios do Paraíso.*



Fonte: Enciclopédia dos Museus/Mirador.

Onde estão as belas e poderosas mulheres negras da história e da mitologia? Na obra ocidental de Peter Paul Rubens (1615), a pintura de título *Os quatro rios do Paraíso*, o artista retrata entre as mulheres brancas uma jovem negra abraçada pelo rio Nilo. A jovem negra tem sua nudez apenas insinuada e é a única a usar joias. Seu olhar capta a visão de quem aprecia a pintura. Para onde irá nossos olhares?

Atualmente, assistimos a uma crescente presença de artistas negras nas artes plásticas e visuais do país, não apenas como sujeitos retratados, mas como protagonistas e donos da própria voz.

No entanto, é essencial refletir acerca de como o(a)s negro(a)s ainda são retratado(a)s, na pintura brasileira e nas fotografias, de formas estereotipadas.

O imaginário que se forma através desses documentos, tantas vezes expostos e apresentados em museus, faz parte de uma idealização que ainda cumpre uma função, a de manter e confirmar uma suposta superioridade da população branca em relação à

população negra, reforçando a ideia de que haveria uma hierarquia natural entre as raças²⁷ e que a valoração pela sociedade das obras de arte produzidas por negros, principalmente por mulheres negras, apareceria de forma ainda mais lacônica no campo artístico.

Assim como nas imagens apresentadas das obras artísticas, as configurações da memória da negritude contidas em diversos extratos de tempo e de experiências estão instaladas nos espaços museais através de práticas e exposições que, de forma consciente ou inconscientemente, ainda permanecem ancoradas nas permanências silenciadas do racismo no Brasil.

A partir do conceito de racismo estrutural, Silvio Almeida relata a forma pela qual a sociedade brasileira é estruturada sob a ótica racista:

[...] é uma sociedade estruturada de maneira a excluir um número substancial de minorias da participação em instituições sociais que por muito tempo foi imperceptível, dessa forma o racismo tende a ser de tamanha dificuldade de percepção tendo em vista um conjunto de práticas, hábitos, situações e falas enraizadas em nossa cultura, promovendo direta ou indiretamente a segregação e preconceito racial (ALMEIDA, 2019, p. 18).

A tentativa deste capítulo foi ir além do jogo de luzes e sombras, enquadramentos, fichas catalográficas, etiquetas e todas as formalidades técnicas que envolvem as exposições em instituições museais, e, sim, ir ao encontro das impressões passíveis de questionamentos sobre a branquitude contidas na subseção anterior.

Nossa intenção foi construir outras leituras, que vão além das curadorias e dos catálogos, que exigem mais do que uma mera contemplação do visitante, compelido a escrutinar detalhes e decifrar o que há de oculto e misterioso no mundo dos museus e das exposições, embarcando numa viagem sem roteiro que, apesar da brevidade do destino, revela uma memória aliada aos “instantes de vida” dessas artistas que participaram da exposição *Sob a Potência da Presença*.

²⁷ Dentro desse contexto, Anthony Giddens descreve o conceito de raça como sendo um “conjunto de relações sociais que permite situar os indivíduos e os grupos e determinar vários atributos ou competências com base em aspectos biologicamente fundamentados” (2003, p. 65). Isso quer dizer que a ideia de distinção racial vai além de tentar categorizar indivíduos por suas características biológicas, pois está também relacionada com certas formas de desigualdade social e outros fenômenos sociais. Enquanto o conceito de raça está ligado à ideia errônea ligada a traços biológicos definitivos, o conceito de etnicidade é puramente social. Ao tratarmos de etnicidade, estamos fazendo referência a construções culturais de determinada comunidade de pessoas. Os membros dos grupos étnicos enxergam-se como culturalmente diferentes de outros grupos sociais e vice-versa. Portanto, características como religião, língua, história e símbolos, por exemplo, são pontos de diferenciação entre etnias (GIDDENS, 2003).

Essas ações artísticas possuem uma visão de composição/recomposição, constituindo um encadeamento retrospectivo da posição da mulher no campo das artes de forma positiva. Segundo Angela Davis:

Quando falamos da História do povo negro, sempre nos lembramos da violência inenarrável da escravidão, mas não devemos nos esquecer de que nas lutas pela sobrevivência e pela superação da violência sempre estiveram presentes a criação de alegria, de beleza e de prazer. Estes são os presentes do povo negro para o mundo (DAVIS, 2018, p. 23).

A cultura, portanto, é também constituída pelas várias maneiras de contar uma mesma história, pelas paisagens históricas que são desenhadas ao longo do processo investigativo, segundo Silvio Almeida:

Ao compor o discurso de uma época e suas narrativas podem revelar a voz dos atores sociais em seu cotidiano ao qual emprestou significação positiva pela via do discurso escrito. No entanto o que observamos é esse discurso em grande parte ser misógeno e apresentar características de perenidade ao se fixar pela palavra impressa ou oral tendo a representação da mulher negra na literatura ao longo da história ter sido feita com base nas construções dos escritores brancos, elaboradas pelo imaginário masculino euro descendente (ALMEIDA, 2019, p. 2).

Seria difícil imaginar uma tese como essa na academia brasileira, há vinte ou até mesmo dez anos atrás. Ao afirmar isso, não esqueçamos que o estudo crítico da chamada arte “negra” ou “afro-brasileira”, produto direto da diáspora, existe há mais de um século no país.

Desde ao menos 1904, quando Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) publicou, na revista carioca Kosmos, um artigo intitulado “As belas-artes dos colonos pretos do Brasil – a escultura” (Rodrigues, 1904), vem se adensando um campo de estudos que busca inserir as manifestações culturais de matriz africana no domínio mais amplo da história da arte no Brasil.

Até o final do século XX, esse campo foi sendo configurado com as contribuições de autores como Manuel Querino (1909; 1916; 1938), Mário Barata (1941; 1957), Arthur Ramos (1949), Abdias do Nascimento (1968; 1980), Clarival do Prado Valladares (1968), Lélia Coelho Frota (1978), Marianno Carneiro da Cunha (1983), Raul Lody (1985; 1995); Emanuel Araujo (1988), José Roberto Teixeira Leite (1988), Marta Heloisa Leuba Salum (2000) e Kabengele Munanga (2002), entre outros.

Em certa medida, portanto, o campo dos estudos sobre a arte afrodescendente no Brasil começou a se estruturar a partir do momento em que ações decisivas começaram a ocorrer nesse campo de estudos, a partir da década de 2000, quando foram

implementadas políticas oficiais, visando à igualdade racial, como a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileiras na educação básica (Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003), a instituição do Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010) e a criação de “cotas” para estudantes negros em universidades e instituições de ensino técnico federais (Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012).

Embora a eficácia dessas políticas seja incompleta e esteja hoje sujeita a reveses políticos partidários, elas configuraram uma demanda concreta para o aprofundamento dos estudos sobre as artes ligadas à afrodescendência, que foram se adensando enormemente na última década, e colocar em pauta o conceito de branquitude é exigir uma redefinição de cidadania, onde se discuta a desigualdade, a falta de oportunidades de educação, falta de acesso à saúde e à moradia e o racismo ambiental, para que se alcance uma verdadeira transformação social.

Nesse contexto, é necessário destacar as práticas artísticas das artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença* em uma ordem simbólica, permitindo a construção de um “rosto”, de uma identidade, que permitiu desenvolver os traços essenciais no desenvolvimento que a função humanizadora das obras artísticas traz em sua complexidade, refletida em suas ações artísticas, constituindo uma construção de objetos artísticos com estrutura e significado que, ao serem apresentados nas exposições, transformam-se em objetos museais e, no caso do Museu da República, essas exposições se transformaram em atos políticos.

As artes plásticas dessas artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença* são compostas de elementos espaciais e atemporais, descrevendo um efeito que deriva da autenticidade, de uma obra carregada de “aqui e agora”, gerando uma sensação de que ao mesmo tempo que essas obras transportam seus visitantes nas exposições à contemplação, também podem ser compreendidas por esses visitantes como uma relação que o indivíduo assume com o seu tempo (ou com qualquer outro tempo sobre o qual lance seu olhar), por meio da qual produz ou identifica no desenrolar da criação artística dessas artistas negras pontos de cisão em que, a partir deles, se pode voltar para a origem (para o passado) e questioná-la quanto às suas consequências. E, nesse contexto, nossa intenção é compreender o lugar do branco na luta antirracista, os limites e as possibilidades diante da própria branquitude.

Diante disso, DiAngelo (2020) nos apresenta a fragilidade branca como uma sociologia da dominação, na forma como nós mantemos nossas posições e as protegemos.

Pode-se dizer que nas obras das artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença* há elementos que se relacionam entre potência e ato, o que nos fez perceber

que suas obras possuem entre si continuidades, aprofundamentos e interseções entre si, sendo possível mapear alguns pontos de contato dessas artistas em suas obras e mostrar a centralidade em seus trabalhos, demonstrando o racismo estrutural do Brasil, os resquícios da escravidão, que ainda se fazem presentes, os padrões de beleza da branquitude impostos ao feminino e, sobretudo, a condição da mulher negra na sociedade, seus afetos e suas lutas antirracistas, incluindo também em suas obras as práticas religiosas e os elementos da cultura africana e afro-brasileira.

Percebemos que as artistas negras apresentam, por várias vezes, em suas obras imagens de família, memórias dos lugares de suas vivências, patuás, escapulários, estandartes religiosos, entre outras referências que entrelaçam a identidade e memória da negritude. O foco das obras apresenta não apenas temas ligados à vida privada das artistas, através de suas referências, mas, principalmente, constitui subjetividades, participando de ações no plano social e político mais amplo.

Com o documento imagético, podemos analisar não apenas um estilo arquitetônico, mas também um estilo de vida, a riqueza e a pobreza de uma civilização, seus avanços artísticos e tecnológicos, sua ideologia política e religiosa, sua existência, enfim.

É dessas fontes que boa parte das exposições se nutre, pois registram a existência de artistas negras afrodescendentes que nesta tese são a presença de identidades, memórias, representatividade e historicidade, conceitos que se conectam e se vinculam a uma possível solução para os desafios que perpassam esta tese.

As artistas da Rede NAMI que fizeram parte da exposição Sob a Potência da Presença usam suas obras como escudos contra o pacto narcísico que, para Cida Bento,

são um pacto também de morte. O conceito de narcisismo é um conceito de morte, ele é um pacto de morte no sentido de que é uma sociedade toda totalmente desumanizada e desfigurada por um grupo que quer se manter no poder a qualquer preço, cada vez mais assustado com a ampliação das vozes que apontam a branquitude. E é esse pacto que os mantém nessa condição de privilégio e poder (BENTO, 2022, p. 12).

Esse processo seletivo não significa que tais trabalhos não se amparem na busca pela compreensão de uma realidade histórica e de uma abordagem museológica, mas não pode haver uma verdade irrefutável sobre fatos que nos chegam do passado em interpretações difusas e fragmentadas, com uma visão de mundo daqueles que os produziram.

Propiciando o cruzamento de fronteiras entre diversas áreas de conhecimento e atuação, acadêmicas e não acadêmicas, a museologia relaciona-se com pesquisadores e profissionais de várias áreas, contribuindo para o fortalecimento de realizações que têm

como perfil um caráter nitidamente interinstitucional, interdisciplinar e transnacional. É uma possibilidade não apenas de conservação e divulgação de uma história já estabelecida, mas de construção de um conhecimento pluridisciplinar atento aos processos sociais, suas mudanças e tensões.

Nesse sentido, a museologia social poderia ser definida como um ato de “abrir portas” e “ultrapassar muros”, considerando o pensar e o fazer museológico como parte de um objetivo maior, que deve permear a compreensão da memória como um elemento constituinte de uma ideia que carrega em si, desde sua produção, inúmeras possibilidades de uso e reuso das pesquisas históricas e culturais, bem como da noção de identidade e pertencimento, seja individual ou coletivo. Considerando a visão de Benjamin (2009), a análise das fontes imagéticas e o entendimento e o sentido da prática empírica no processo devem evidenciar a visibilidade das obras artísticas das mulheres negras em exposição, tendo uma relação com a proximidade das obras com o público.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou, antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. [...] Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único (BENJAMIN, 2018, p. 123).

É possível considerar ainda que essas obras, reordenadas, desveladas, reconstruídas no circuito da exposição Sob a Potência da Presença, deixaram evidentes as camadas de temporalidade que constituem a cultura e os valores de determinado período. Vivemos hoje a primazia da imagem.

Os museus, portanto, por sua constituição e finalidades, são responsáveis pelo processamento técnico de acervos documentais, devendo permitir à sociedade o acesso a esses bens, assim como o uso de seu conteúdo informacional para fins administrativos, gerenciais, acadêmicos, culturais, permitindo análises e construção, ou reafirmação, de aspectos de pertencimento e identidade.

Finalmente, o fazer museológico indica uma atuação em que o entendimento deve ser acessível a diferentes grupos de pessoas. Até por isso a utilização de uma linguagem atualizada de novas mídias tecnológicas, de aproximação com outras áreas do conhecimento, é fundamental para o sucesso dos estudos sobre museus, exatamente por facilitar o diálogo entre esses diferentes segmentos sociais.

CAPÍTULO 4 – AS CONTRIBUIÇÕES DAS MULHERES NEGRAS NA CONSTITUINTE

4.1 As contribuições das mulheres negras na Constituinte

A militância política do pobre começa no berço, no bairro, e não no partido. Foi na rua que aprendi que preciso lutar pela igualdade social para os homens e as mulheres!

Benedita da Silva

*Hennesys, avelãs, camarins, fã, globais
Mano, onde eles tavam há dez anos? (Pois é)
Showbiz como a regra diz, lek
A sociedade vende Jesus, por que não ia vender rap?
O mundo vai se ocupar com seu cifrão
Dizendo que a miséria é quem carecia de atenção*

Emicida

Neste capítulo pretendemos ressaltar os movimentos políticos das mulheres na política brasileira no período da Constituinte de 1987/1988 e a presença das mulheres e suas principais lutas, que, a nosso ver, reverberam na atualidade nos campos da cultura, social e política, e nos debates e lutas que continuam fazendo parte da vida das mulheres negras.

A Constituição Federal de 1988 abriu caminhos para a emancipação da mulher para a construção da igualdade material entre os gêneros. Faz-se necessária a continuidade dos esforços por parte da sociedade civil para que os referidos direitos saiam da abstração dos princípios e fundamentos legais, pois a igualdade de gênero é requisito essencial para a construção de uma plena cidadania.

Foram seis Constituições (1824, 1891, 1934, 1937, 1946 e 1967) até chegarmos à atual, feita em 1988. Conhecida como “Constituição Cidadã”, por ter sido concebida no processo de redemocratização do Brasil após a ditadura militar, a lei fundamental e suprema do país foi aprovada pela Assembleia Nacional Constituinte em 22 de setembro daquele ano.

Considerado um fenômeno relativamente recente no cenário brasileiro, a presença de mulheres no panorama político nacional tem crescido consistentemente, mas ainda não desejado diante de tantas lutas das mulheres no campo político.

A importância de trazer para esta tese esse cenário político é mapear de forma panorâmica as perspectivas de alguns movimentos que emergiram como fruto do conhecimento intelectual/acadêmico, cuja força política reverberam de forma contundente nas ações museais das artistas da Rede NAMI na exposição Sob a Potência da Presença.

Percebemos que muitas das suas obras permeavam temas ligados a questões políticas, que poderemos constatar no quinto capítulo desta tese, em especial na obra da artista Arcasi.

Ao apresentar questões da trajetória dos movimentos das mulheres²⁸ enquanto frente de mobilização e luta, observamos como o campo político, cultural e social contribuíram para promover a visibilidade das mulheres como agentes históricas ativamente envolvidas no processo de redemocratização da política no Brasil.

Conforme relata a historiadora Rachel Soihet,

Os anos 80 são a época de grande força dos movimentos feministas brasileiros. Nessa década, a agenda dos movimentos feministas buscava principalmente combater a violência e as discriminações contra as mulheres com bandeiras de lutas como: “quem ama não mata” e “o silêncio é cúmplice da violência”. Nesse período, os movimentos em defesa das mulheres cumpriram o importante papel de romper com o silêncio: foram acentuadas as denúncias das diferentes formas de violências – físicas ou simbólicas – e das diversas opressões sofridas pelas mulheres; com isto, promoveram o enfrentamento da violência e lutaram contra a impunidade dos agressores (SOIHET, 1997, p. 113).

Em 1986, com o fim do regime militar instaurado no país desde 1964, ocorreu a eleição de parlamentares para a formação da Assembleia Nacional Constituinte. Nessas eleições, de forma inédita, a presença de uma bancada feminina se fez visível na Câmara dos Deputados²⁹ e contou com a participação de 26 deputadas (embora nenhuma senadora), a saber: Abigail Feitosa (PSB/BA), Anna Maria Rattes (PSDB/RJ), Benedita da Silva (PT/RJ), Beth Azize (PSDB/AM), Beth Mendes (PMDB/SP), Cristina Tavares (PDT/PE), Dirce Tutu Quadros (PSDB/SP), Eunice Michiles (PFL/AM), Irma Passoni (PT/SP), Lídice da Mata (PCdoB/BA), Lúcia Braga (PFL/PB), Lúcia Vânia (PMDB/GO), Márcia Kubitschek (PMDB/DF), Maria de Lourdes Abadia (PSDB/DF), Maria Lúcia (PMDB/AC), Marluce Pinto (PTB/RR), Moema São Thiago (PSDB/CE), Myriam Portella (PSDB/PI), Raquel Cândido (PDT/RO), Raquel Capiberibe (PSB/AP), Rita Camata (PMDB/ES), Rita Furtado (PFL/RO), Rose de Freitas (PSDB/ES), Sadie Hauache (PFL/AM), Sandra Cavalcanti (PFL/RJ), Wilma Maia (PDT/RN).

Um acontecimento importante para que essa mudança fosse possível foi a necessidade de compor uma nova Constituição Federal, em 1988. A partir de uma aliança de mulheres em busca de direitos, o Lobby do Batom nasceu nesse período. Muitas

²⁸ Rachel Soihet, em *História das Mulheres*, faz um abrangente inventário da produção historiográfica em que os objetos de investigação histórica são as mulheres como sujeito da história. Dentre as obras analisadas pela historiadora, é possível observar uma vasta pluralidade de temas pesquisados, entre eles: ação e luta das mulheres e mulheres e trabalho (SOIHET, 1997, p. 275-296).

²⁹ Todas as informações contidas sobre a Constituinte e Constituição Brasileira de 1988, em especial a informação sobre as deputadas, foram retirados do Portal da Assembleia Legislativa Federal. Disponível em: www.camara.leg.br. Acesso em: 04 abr. 2023.

garantias de inclusão social para grupos variados da sociedade foram conseguidas graças às constituintes que participaram desse processo.

O Lobby do Batom, também chamado de Lobby das Meninas, ou Lobby das Mulheres, é o nome do movimento que costurou a ação e articulação feminina na Assembleia Constituinte de 1987/88.

Ele foi composto por professoras, médicas e jornalistas, entre mulheres de outras profissões. Teve um total de 26 constituintes de variados partidos, como PSB, PSDB, PT, PFL, PTB, entre outros, e a maioria das constituintes pertencia ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que contou com onze representantes (42,3%).

A Constituição Federal de 1988 foi um marco não só para a transição e consolidação da democracia brasileira, mas também para a promoção da igualdade de gênero.

Em seu artigo 5º, inciso I, fica expressamente reconhecido que homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, sendo que a igualdade, nesse contexto, não se limita somente ao seu aspecto formal – que reconhece todos os indivíduos como sujeitos de direito –, mas também ao seu aspecto material, ou seja, garantindo direitos e políticas públicas que atenuem assimetrias sociais, assegurando a igualdade de oportunidades para o pleno desenvolvimento de suas capacidades (CONSTITUIÇÃO do BRASIL, 1988).

Figura 65: Faixa “Constituinte pra valer tem que ter palavra de mulher”. Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.



Fonte: Museu da República.

O reconhecimento da igualdade de gênero como direito fundamental previsto na Constituição Federal de 1988 fez com que o Estado brasileiro se comprometesse a erradicar todas as formas de violência e discriminação contra mulheres cis e transexuais.

O pioneirismo de alguns intelectuais se fez presente na figura de Lelia Gonzales, historiadora, filósofa e professora da rede pública de ensino, criadora e ampliadora do movimento negro contemporâneo. Ela trabalhou com temas como o racismo e o fortalecimento da negritude, que estavam sempre em suas pautas de luta, ao lado da deputada Benedita da Silva:

A negritude também é um elemento de luta e de combate. É uma postura política. Trata-se de uma ideologia de combate ao racismo. Enquanto existir uma única pessoa, homem ou mulher, discriminada por causa da cor da pele, a negritude fará sentido como reafirmação do orgulho e de autodeterminação. Pessoas negras, em todo o mundo, dizem que é um fardo abrir caminho em sociedades racistas como o Brasil. Também atestam ser a negritude uma espécie de antídoto para as discriminações (GONZALEZ, 2020, p. 21).

A deputada federal Benedita da Silva, em uma das suas primeiras declarações na Assembleia Constituinte, bradava: “Queremos proclamar a nossa abolição. Não é ódio, nem rancor, apenas um grito de liberdade!” (1988).

Figura 66: Benedita da Silva no Congresso Nacional (1987).



Fonte: Foto de divulgação/Assessoria Legislativa.

Benedita da Silva (1988), deputada constituinte brasileira pelo Partido dos Trabalhadores (PT), ecoava a voz de negras e negros durante uma das audiências de formulação da Constituição Brasileira. Em 1988, a sociedade brasileira foi marcada por

importantes debates provocados pela elaboração da Constituição Federal³⁰ e pelas atividades relacionadas aos 100 anos da abolição da escravidão. Inúmeras foram também as comemorações, ações afirmativas e reflexões nas décadas subsequentes ao centenário da abolição da escravidão.

Tais ações sempre suscitavam o reflexo de uma sociedade que avançava por garantia de direitos, mas que, ainda, mesmo depois da Constituição promulgada em 1988, se mantém com uma sociedade excludente, racista, machista e homofóbica, com elevado grau de violência.

Tivemos muitos avanços com a Constituição de 1988, porém não o suficiente para destruir as mazelas deixadas pela escravidão para os negros e a população pobre.

No campo político,³¹ na Constituição de 1988, Benedita da Silva, uma das fundadoras do PT, ex-vereadora do Rio de Janeiro, eleita como primeira deputada federal negra em 1986 e reeleita na legislatura seguinte e que continua atuante na política até a atualidade, era e é força vinda da voz que falava “sou preta, pobre e favelada”. Benedita da Silva fez outro marco histórico, tornando-se a segunda senadora negra eleita no Brasil em 1994, a primeira no novo regime político democrático.³²

O processo de discussão da Constituição durou cerca de dois anos, desde a instalação da Assembleia Nacional Constituinte em fevereiro de 1987 até a promulgação da Carta Magna, em outubro de 1988. Para Benedita da Silva, a participação de negros e negras foi fundamental na formulação do documento que regeria um novo Brasil, agora sob uma democracia:

A verdade é que a consciência negra brasileira foi importante para que nós tivéssemos tido realmente uma Constituição que não dependia pura e simplesmente da vontade do poder executivo, e sim transformar isso em programas e políticas sociais (SILVA, Benedita, 1987).

³⁰ Todo o conteúdo desta subseção está contido em documentos oficiais da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e do Congresso Nacional em transmissões orais.

³¹ Anteriormente, as mulheres participaram das lutas políticas brasileiras em prol das mulheres. Em 1933, Berta Lutz, líder da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, publicara *A nacionalidade da mulher casada*, obra em que defendia os direitos jurídicos da mulher. Foi convidada pela deputada Carlota Pereira de Queirós para elaborarem em conjunto um trabalho para a Constituinte de 1934. Nele era defendida a eleição da mulher e a reforma do ensino de acordo com as demandas da nova sociedade urbano-industrial. Vários artigos da Constituição de 1934 iriam de fato beneficiar a mulher, entre eles os que estabeleciam a regulamentação do trabalho feminino, a igualdade salarial e a proibição de demissão por gravidez.

³² A primeira mulher negra a ser eleita para uma Assembleia Legislativa no Brasil foi Antonieta de Barros, em 1934. De lá para cá, os avanços são inegáveis, mas ainda há um longo caminho a ser trilhado.

Após 1988, percebemos sua proposição de que as discussões relativas às mulheres negras devam ser feitas por dentro do movimento negro, mais que no movimento feminista, sem perder, no horizonte nacional e transnacional, a amefricanidade.

Os anos setenta e oitenta apontam para o surgimento de grupos organizados de amefricanos em quase todo o país: Rio de Janeiro (Aqualtune, Luiza Mahin, Grupo de Mulheres Negras do Rio de Janeiro, Nzinga Coletivo de Mulheres Negras, Centro de Mulheres de Favelas e Periferias), São Paulo, Coletivo de Mulheres Negras de São Paulo. [...] Os anos seguintes testemunharam a criação de outros grupos de mulheres negras (Aqualtune, 1979; Luiza Mahin, 1980; Grupo de Mulheres Negras do Rio de Janeiro, 1982), que de um modo ou outro foram reabsorvidos pelo movimento negro. Todas nós, sem jamais termos nos distanciado do movimento negro, continuamos a discutir as nossas questões específicas junto aos nossos companheiros, que muitas das vezes nos tentavam excluir dos níveis de decisões, delegando tarefas mais “femininas”. Desnecessário dizer que o MN não deixava (e nem deixou ainda) de reproduzir práticas originárias mistas, sobretudo no que diz respeito ao sexismo (GONZALEZ, 2020, p. 100).

Gonzalez ajudou a fundar instituições como o Movimento Negro Unificado (MNU), o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), o Coletivo de Mulheres Negras N'Zinga e o Olodum. Sua militância em defesa da mulher negra levou-a ao Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), no qual atuou de 1985 a 1989. Foi candidata a deputada federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT), não se elegendo, mas ficando como primeiro suplente. Nas eleições seguintes, em 1986, candidatou-se a deputada estadual pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), novamente não se elegendo e ficando como suplente.

Seus escritos, simultaneamente permeados pelos cenários da ditadura política e da emergência dos movimentos sociais, são reveladores das múltiplas inserções das mulheres negras nos movimentos sociais e identificam sua constante preocupação em articular as lutas mais amplas da sociedade com a demanda específica dos negros e, em especial, das mulheres negras.

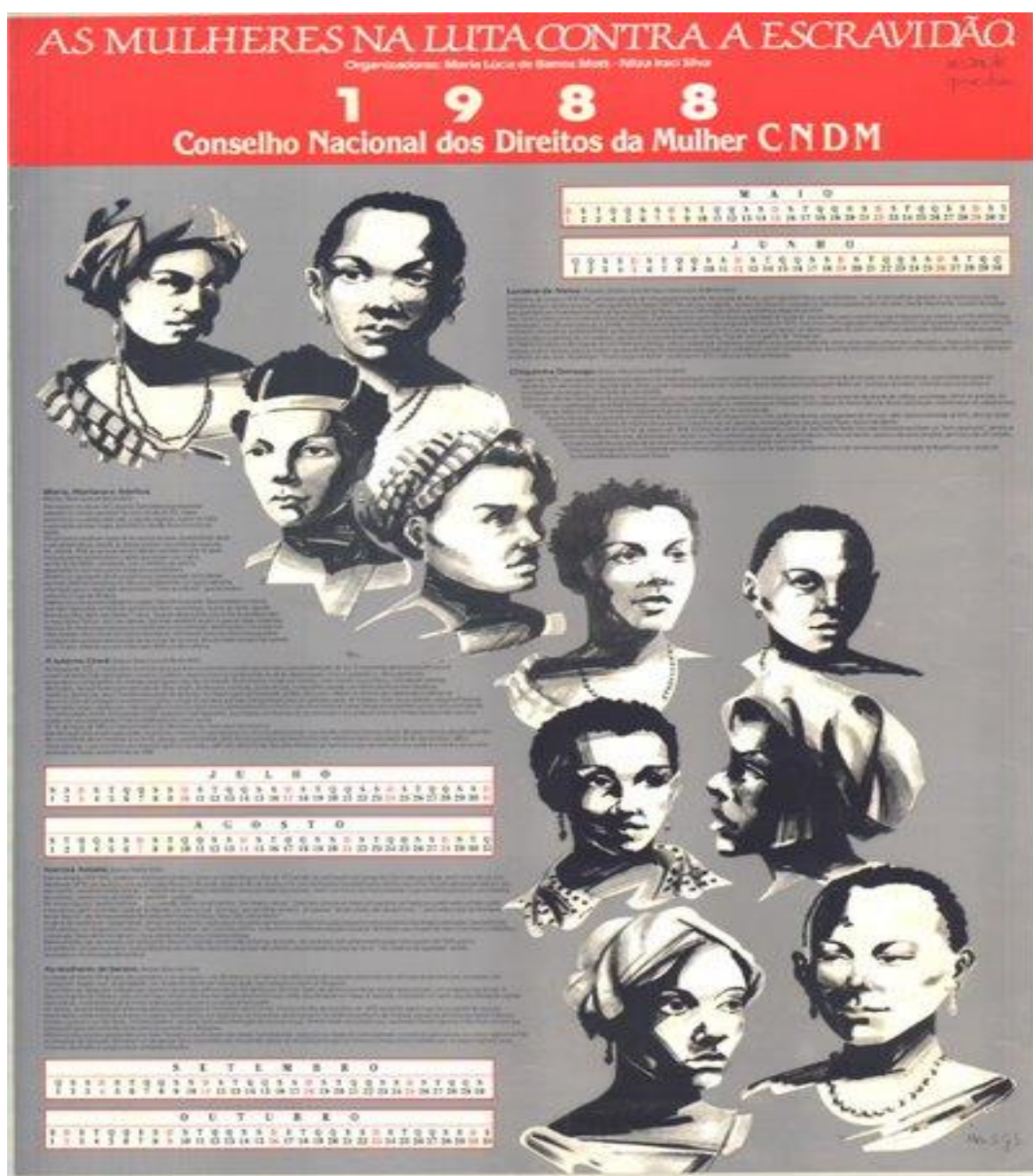
Pode-se afirmar que nesse período Lélia Gonzalez (2020) se configura como “intelectual orgânica”, expressão que ela usa para definir a si mesma:

No meu caso, fiz um tipo de escolha, que foi a militância de rua, participando de organizações negras, de seminários, na medida em que nós, os intelectuais negros orgânicos somos tão poucos, realmente existe. [...] E, ao mesmo tempo, existe uma militância, no nível do movimento (negro), que, a meu ver, é de uma grande importância de atuação nos meios não negros. Em nível da produção intelectual de um trabalho que desenvolvo numa universidade, uma militância que se revela extremamente gratificante inclusive, sob certos aspectos, embora muito doída porque é muito fácil você se fechar num canto e ficar discutindo internamente, isso não só em relação ao movimento negro, mas o

movimento de mulheres etc., a grande questão é sair para a rua, ir se defrontar com o outro (GONZALEZ, 2020, p. 7).

Existe um processo de humanização que podemos definir como um movimento antidesumanização, que perpassa e se efetiva por grupos historicamente subordinados, em especial por mulheres negras revolucionárias (HOOKS, 2019), que têm realizado uma transformação consistente e orgânica contra o modelo hegemônico do homem branco (in)civilizado.

Figura 67: As mulheres na luta contra a escravidão.



Fonte: Acervo da Constituinte do Museu da República.

Michelle Perrot (2005) afirma que identidade, igualdade e diferença devem ser pensadas juntos. Segundo a autora,

o vínculo entre esses três termos é, em suma, a noção de gender, definido como a construção social e cultural da diferença entre os sexos. Toda insistência em análises da situação da mulher em meio à dominação masculina no Ocidente acaba por dialogar ou com uma identidade ou várias identidades que são vivenciadas pelas mulheres (individual, negra, índia, mestiça, branca ou coletiva), ou com a igualdade que se pretende promover (trabalho, educação, renda) ou com a diferença que se pretende proteger (saúde). (PERROT, 2002 p.170).

Para Ribeiro (2017),

em sua perspectiva beauvoiriana, “existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação com o homem. Não estranhemos que as resistências a esse movimento tenham causado tanta surpresa, colocando em xeque tantos espaços de conforto na narrativa do homem branco, da mulher branca e do homem negro. Estamos assistindo a um genuíno movimento social que tende a tensionar o discurso com as realidades do mercado de trabalho, com a estética normativa, com todas as práticas de redução da mulher negra. (RIBEIRO, Djamila, 2019, p.47)

Os movimentos sociais e os partidos de esquerda³³ tornaram-se vias de ações e reflexões, resultando na ampliação da participação política da população negra.³⁴ Em 1988 ocorre o I Encontro Nacional de Mulheres Negras (I ENMN) no Brasil, onde foi criada a demarcação de um novo ritmo às formulações políticas e à inserção desse e dos demais setores discriminados na agenda social e política, em âmbito nacional e internacional.

O I Encontro Nacional de Mulheres Negras (I ENMN) foi realizado entre os dias 2 e 4 de dezembro de 1988, em Valença (RJ). O evento contou com a participação de

³³ Muito vem se destacando o partido político Unidade Popular (UP), que se originou em 2014 a partir dos movimentos sociais em defesa e luta pelos sem-teto, pelas mulheres negras, pela violência contra a população transgênero, cujas ações vêm ganhando força, tornando-se uma forte alternativa para as diversas demandas sociais da periferia brasileira. Teve seu registro enquanto partido político em 2019, com uma série de ações de movimentos populares, e uma de suas correntes enfatiza a necessidade de incorporação da perspectiva de gênero no combate ao racismo e à discriminação, especialmente no que se refere à situação das mulheres (inclusive, sou filiada a esse partido).

³⁴ Todos os dados e discussões que seguem neste capítulo fizeram parte de relatório do Movimento Negro no período da Constituinte de 1988 pós constituinte de 1988; Os dados e o conteúdo que segue neste capítulo foram transcritos na íntegra dos documentos que se encontram no acervo do Museu da República, faz-se extremamente necessário para esta discussão a transcrição original. (Fonte: Centro de Pesquisa do Museu da República).

mulheres negras de 19 estados. Considera-se que esse encontro contribuiu para impulsionar o movimento contemporâneo de mulheres negras, ao permitir um exercício de identificação da urgência através de uma articulação da questão racial com as questões de gênero e classe. Foi reafirmado o papel das mulheres negras como sujeito central no processo de reivindicação por uma sociedade justa, igualitária e sem discriminação, a partir de seus próprios referenciais.

Levando em consideração todo esse contexto e com o objetivo de promover a maior participação de mulheres negras na política, a Oxfam Brasil, em parceria com a Oxfam Intermón e a Oxfam México, idealizou o projeto Bairros, Olhares Desiguais e Juventudes. Lançado em 2020, no âmbito das eleições municipais, o projeto contribuiu para políticas públicas urbanas que reduzam as desigualdades nas cidades, posicionando essa questão para a opinião pública, a partir de uma abordagem multidimensional.

Para isso, o projeto aposta em um trabalho específico sobre a contribuição dos jovens para o debate cidadão a respeito das desigualdades urbanas – entendendo os jovens como os principais atores capazes de gerar uma mudança real na percepção atual de desigualdade. E assim, por meio da mobilização desse público, fomentar a importância de termos mais mulheres negras na política. As ações já começaram. O evento Conversa Afiada: Mulheres Negras e Participação Política reuniu cerca de 100 mulheres negras para discutir a integração e potencialização de ideias sobre representatividade e desigualdades que impactam a participação política delas no país.

A participação política de mulheres vem crescendo, mas, quando se trata especificamente de mulheres negras, o déficit é grande. Ainda que uma decisão do Superior Tribunal Eleitoral (TSE) tenha estabelecido uma cota de 30% para candidaturas de mulheres nos partidos, não existe nada com relação à questão racial. O número de mulheres eleitas em 2018 cresceu 52,6% em relação a 2014. Foram eleitas 290 mulheres no total. Para a Câmara Federal, foram 77, sendo 13 delas negras e uma indígena. No Senado Federal, foram sete senadoras, o que significa 13% do total de parlamentares, porém nenhuma negra.

Três décadas após toda a mobilização, as altas taxas de encarceramento e de assassinato de negras e negros, bem como a desigualdade econômica, revelam graves falhas de um documento que pretendia salvaguardar todo e qualquer cidadão. É nesse sentido que a então deputada afirmou: “Para nós, negros, essa Constituição não nos contempla. Contempla de uma forma geral, mas a gente vem percebendo o quanto ela é agressiva, o quanto afasta a comunidade negra” (SILVA, 1987).

Entendemos que as incertezas e inseguranças que, porventura, se revelam frente ao novo ciclo político brasileiro devem estar acompanhadas da mobilização para que a

Constituição Cidadã seja respeitada. Se a estratégia dos anos 1980 e 1990 foi a luta pela institucionalidade, o tempo atual pede uma reinvenção. Estamos em um momento de revisão de estratégias e luta pelo cumprimento desse documento.

Para Benedita da Silva, direitos fundamentais da Carta Magna elaborados pelos parlamentares constituintes e movimentos sociais fazem parte da trajetória de luta do movimento negro que serviu e servirá como força estruturante da jovem democracia brasileira.

Nós, negros e negras, estamos buscando o bem viver. E o bem viver não é nem tirar nada de ninguém e nem querer também ter até algumas coisas que eles têm. Temos uma outra cabeça e pensamento: nós queremos o bem viver para todos. Não significa apenas um carro, uma casa, uma televisão, mas também e principalmente a convivência, o respeito à religiosidade, ao gênero e à orientação sexual de cada um. Isso faz parte da democracia brasileira (SILVA Benedita, 1988).

Três décadas após a Constituição Cidadã e 40 anos após a criação do Movimento Negro Unificado no país, a mobilização do povo negro segue revertendo estruturas, questionando poderes e construindo um Brasil mais democrático.

Com base no exposto acima, é importante dizer que as mulheres vêm conquistando, gradualmente, seu espaço na sociedade brasileira. Apesar de todos os avanços, muitas pautas ainda merecem atenção, como a persistência de salários inferiores, a proibição do aborto, os alarmantes casos de violência contra a mulher, como feminicídio, estupro e abusos físicos e psicológicos, bem como a baixa representatividade de mulheres em cargos de liderança. A Constituição, por certo, é um bom norte para iniciar a mudança da sociedade, no entanto não é o único instrumento para garantir que a igualdade entre mulheres e homens seja estabelecida no país.

4.2 Onipresença feminina na Constituinte

*Tem um Brasil que é próspero
Outro não muda
Um Brasil que investe
Outro que suga*

*Um de sunga
Outro de gravata
Tem um que faz amor
E tem o outro que mata*

*Tem o Brasil que cheira
Outro que fede
O Brasil que dá
É igualzinho ao que pede*

*Tem um Brasil que soca
Outro que apanha
Um Brasil que saca
Outro que chuta
Perde, ganha
Sobe, desce
Vai à luta, bate bola
Porém não vai à escola*

*Brasil de cobre
Brasil de lata
É negro, é branco, é nissei
É verde, é índio peladão
É mameluco, é cafuzo
É confusão*

*Oh, Pindorama eu quero o seu porto seguro
Suas palmeiras, suas feiras, seu café
Suas riquezas, praias, cachoeiras
Quero ver o seu povo de cabeça em pé*

Vai pra frente, Brasil!

“Brasis”, Elza Soares

Figura 68: Sem título.



Fonte: Museu da República.

Este capítulo pretende atender às demandas por direitos das mulheres na Constituinte e pós-Constituinte através do Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres. Inicialmente, de forma introdutória, as ações e atribuições desse conselho tratou de assegurar os direitos das mulheres na sociedade brasileira. Foi percebida, na exposição Sob a Potência da Presença, a relevância dessas conquistas através de suas lutas.

Nos artigos a seguir, são expostas as atribuições gerais do CNDM:

Art. 1º O Conselho Nacional dos Direitos da Mulher – CNDM é órgão colegiado de natureza consultiva e deliberativa, integrante da estrutura básica da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, instituído com a finalidade de formular e propor diretrizes de ação governamental voltadas à promoção dos direitos das mulheres e atuar no controle social de políticas públicas de igualdade de gênero, criado pela Lei nº 7.353, de 29 de agosto de 1985, e regulamentado pelo Decreto nº 6.412, de 25 de março de 2008, rege-se, na forma de seu artigo 11, parágrafo 1º e por este Regimento Interno.

Art. 2º O CNDM é competente para atuar na forma definida pelo Decreto nº 6.412/08, em seu artigo 2º, estando às atribuições da sua Presidenta previstas no artigo 5º do referido Decreto. As Conselheiras deverão, nas regiões de origem de suas entidades, colaborar com a promoção dos direitos das mulheres. Parágrafo Único: Para os efeitos deste Regimento, a sigla CNDM e a palavra Conselho equivalem à denominação Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM, 2008).

“Homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações”, estabelece o artigo 5º da Constituição Federal, promulgada no dia 5 de outubro de 1988.

Parece óbvio para os tempos atuais, mas a frase representa uma das maiores conquistas das mulheres brasileiras. A Constituição de 1988 é a primeira a estabelecer

plena igualdade jurídica entre homens e mulheres no Brasil. A socióloga Pitanguy afirma que houve várias conquistas em diversas áreas.

“No capítulo da família, por exemplo, conseguimos eliminar a figura do homem como chefe da relação conjugal”, afirma Pitanguy. No âmbito da violência, afirmamos que era dever do Estado coibir a violência intrafamiliar, o que forneceu a base para que se formulasse a Lei Maria da Penha (PITANGUY, 2018, p. 9).

Aprovada em 2006, a Lei Maria da Penha é considerada pelo Banco Mundial referência global no combate à violência contra a mulher no ambiente familiar e doméstico.

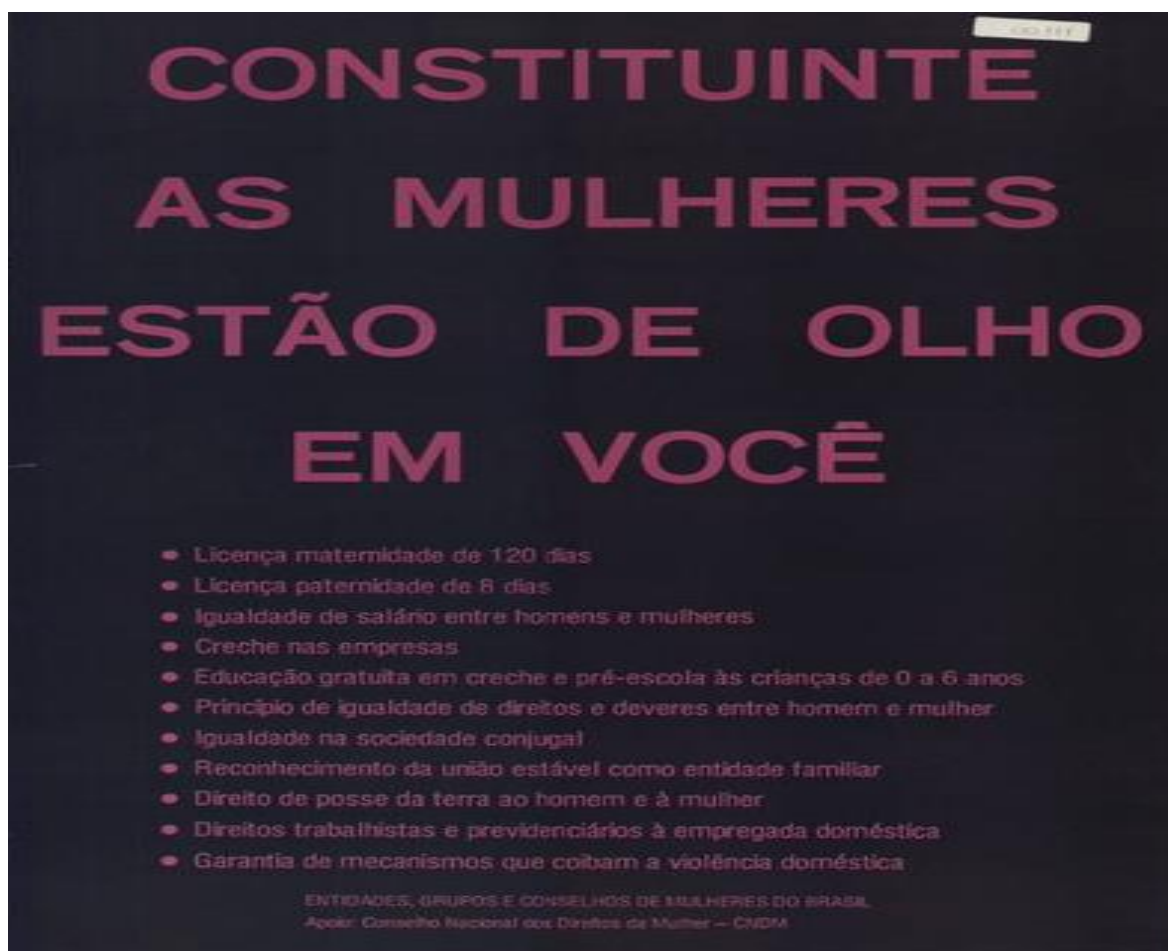
A socióloga e feminista Jacqueline Pitanguy diz “conseguimos” porque foi uma das responsáveis pelas conquistas na Constituição de 1988.

Pitanguy atuou como presidente do então recém-criado Conselho Nacional dos Direitos da Mulheres (CNDM), coordenando a campanha nacional Mulher e Constituinte, que uniu mulheres de diversos setores da sociedade para debater quais direitos a Constituição deveria contemplar. Por meses, o CNDM pediu a mulheres de todo o país que enviassem propostas que gostariam de ver na Constituição. Em uma época sem internet, esse conselho recebeu milhares de cartas e telegramas e, com a ajuda de juristas, o conselho transformou essas propostas na Carta das Mulheres Brasileiras aos Constituintes, que serviu de base para o trabalho dos constituintes.

Os princípios gerais dessa carta estabelecem:

o preceito que revogue automaticamente todas as disposições legais que impliquem em classificações discriminatórias; determine que a afronta ao princípio de igualdade construirá em crime inafiançável; acate sem reservas as convenções e tratados internacionais de que o país signatário no que diz respeito à eliminação de todas as formas de discriminação; o reconhecimento da titularidade de ações aos movimentos sociais organizados, sindicatos, e entidades da sociedade civil na defesa dos interesses comuns (REGO, Natasha, K.S. 2021, p 5).

Figura 69: Constituinte, as mulheres estão de olho em você.



Fonte: Acevo da Constituinte do Museu da República.

Na atualidade (2023), com a presença de parlamentares, acadêmicas e representantes do governo federal e da sociedade civil, o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) retomou oficialmente as reuniões de trabalho tendo a ministra das Mulheres, Cida Gonçalves, ressaltado o papel fundamental do órgão colegiado da pasta.

Cida Gonçalves pretende fazer uma grande diferença, porque tem o papel de monitorar, acompanhar e ajudar na elaboração de políticas públicas, trazendo a visão da sociedade civil, tendo como objetivo formular e propor diretrizes de ação governamental voltadas à promoção dos direitos das mulheres.

Podemos observar que vários órgãos, ONGS e coletivos feministas vêm tendo como pauta o enfrentamento da violência de gênero. Aqui apresentaremos o caso da Rede NAMI, uma vez que a exposição Sob a Potência da Presença tem em seu cerne a presença das artistas negras que combatem em forma de arte a violência contra a mulher que se dá no nível relacional e societal, e a Rede NAMI almeja mudanças culturais,

educativas e sociais para o enfrentamento da violência contra a mulher e um reconhecimento das dimensões de raça/etnia.

O conceito de violência contra as mulheres, que tem por base a questão de gênero, remete a um fenômeno multifacetado, com raízes histórico-culturais, que é permeado por questões étnico-raciais, de classe e de geração.

As iniciativas da Rede NAMI vêm desempenhando um papel fundamental, trazendo a arte para o enfrentamento da violência contra as mulheres através do Projeto Graffiti, que será desenvolvido no capítulo seguinte.

O projeto Graffiti pelo Fim da Violência Doméstica é uma campanha educativa e de comunicação, realizada tanto em ambiente real quanto virtual, com o intuito de informar sobre os tipos de violência contra a mulher, promover a Lei Maria da Penha e suas ferramentas de proteção. O projeto foi iniciado em 2008 com o nome de Grafiteiras pela Lei Maria da Penha e se estende até hoje.

Questões ligadas ao machismo e ao racismo são debatidas e combatidas por uma rede de mulheres negras até hoje. A questão das interseções de gênero e raça influenciam na luta contra as opressões de que historicamente as mulheres negras são vítimas, por vezes ignoradas por outros recortes sociais que também sofrem com o impacto do racismo ou do machismo, como mulheres brancas e os homens negros.

A importância do CNDM para o desenvolvimento da pauta de gênero nas políticas públicas nacionais é, em particular, um canal de inclusão da mulher, por meio das representações coletivas da sociedade civil, trazendo as questões importantes para a mulher brasileira, ganhando força no governo, e podem se tornar objeto de políticas públicas mais direcionadas e efetivas.

Por fim, esta análise levantou questões que podem ser respondidas em trabalhos futuros, entre elas a investigação das melhores ou mais viáveis maneiras de fazer políticas públicas efetivas na redução da desigualdade entre os gêneros no Brasil.

CAPÍTULO 5 – AS MINAS DA REDE NAMI:
HISTÓRIAS DE VIDA, ARTE
AFRODESCENDENTE E TRAJETÓRIAS
MUSEOLÓGICAS NO MUSEU DA REPÚBLICA
NA EXPOSIÇÃO SOB A POTÊNCIA DA
PRESENÇA

5.1 As minas da Rede NAMI: histórias de vida, arte afrodescendente e trajetórias museológicas no Museu da República na exposição Sob a Potência da Presença

[...] e daí à lembrança que vestiu tais imagens e é muito mais intensa do que pôde a linguagem, e afinal à presença da realidade, prima, que gerou a lembrança e ainda a gera, ainda, pôr fim à realidade, prima, e tão violenta que ao tentar apreendê-la toda imagem rebenta.

João Cabral de Melo Neto

Na tessitura do texto poético nos versos escritos acima, de João Cabral de Melo Neto (1986), do poema “Uma faca só lâmina”, o poeta traz com seu olhar-pincel as lembranças que vestem as imagens, as linguagens dos objetos que auscultam a voz das palavras-coisas e buscam a alma a ser inscrita na folha em branco que corta, recorta, esvazia e apreende, em busca do novo. O poeta utiliza-se da metáfora do incompleto para falar da incompletude humana, das crises existenciais e das questões de pensamento sobre a alienação do ser.

Esse início funciona como uma senha para abrir este capítulo, que pretende apresentar a potência do trabalho de arte contemporânea das artistas negras que participaram da exposição Sob a Potência da Presença, que ocorreu no Museu da República no Rio de Janeiro de novembro de 2019 a fevereiro de 2020.

Essa exposição contou com a Rede NAMI, organização que usa as artes urbanas para promover os direitos das mulheres, que, assim como os versos de Cabral, faz suas ações com intensidade, transformando poesia de coisas em poesia de signos, expondo crises existenciais e coletivas que se descortinam na arte e na vida das artistas negras.

É o “rebentar da vida” que possui a Rede NAMI, ONG que surgiu em 2010, registrando-se formalmente em 2012, pelo desejo de sua fundadora, Panmela Castro, em contribuir para o fim da violência contra a mulher e fomentar o protagonismo de mulheres negras nas artes.

A Rede NAMI utiliza também, em suas práticas artísticas, o grafite feminino, em espaços urbanos e institucionais, permitindo a criação e recriação de modelo técnicos, ações genuínas e soluções próprias, nas quais estão incluídas experiências que permitem avançar em relação às diversas formas de apresentação dessas obras, trazendo a arte de rua para os museus. Como vemos, ouvimos, superamos as distâncias, ampliando temas e influências, trazendo para o Museu da República a potência, a poética e o manifestar-se, na máxima intensidade, as obras das artistas negras da Rede NAMI?

Essa indagação foi decisiva na escolha dessa questão, que vai ao encontro da pesquisa que se desenvolveu e resultou nesta tese no Doutorado em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pesquisa essa

que se caracterizou como uma pesquisa do tempo presente, portanto uma história em constante movimento.

Este capítulo é resultado dos dados obtidos a partir das experiências de mulheres que participaram das entrevistas reflexivas, bem como da elaboração de perspectiva a respeito. Elas narraram suas vidas, em especial fatos que foram marcantes para elas ao longo de suas trajetórias, no que se refere às suas percepções e constatações sobre o que é ser mulher negra nos campos artísticos, sociais, culturais e políticos.

Em 2019/2020, foi realizada a exposição coletiva *Sob a Potência da Presença* no Museu da República, em parceria com a Rede NAMI. As artistas participantes foram Aline Cozta, Ana Almeida, Arcasi, Carla Santana, Crislaine Tavares, Edzita SigoViva, Ellen Alves, Jessica Xavier, Joyce Candeia, Loli Brito, Mariah Hairam, Marta Supernova, Pamella Magno e Susan Soares. Esse grupo é formado por artistas racializadas e com poéticas ligadas a questões sobre o feminismo e a representação negra na arte. Aqui apresentaremos suas vozes, discutindo-as de modo organizado e sistematizado, tendo como referência ações museais e conceituais, assim como as entrevistas, como eixos temáticos que emergiram na leitura dos dados coletados e nas suposições e proposições teóricas orientadoras desta tese.

Analisaremos a abordagem da presença das artistas negras e a relação do Museu da República com a exposição *Sob a Potência da Presença*, propondo um olhar sobre o deslocamento da noção de presença como uma atribuição prévia das artistas, possibilitando a atenção ao que emerge em suas obras artísticas e em suas falas.

A discussão sobre gênero e raça estava intrínseca nessa exposição e são refletidas em alguns trabalhos da exposição. Esses atravessamentos, nos quais as mulheres negras são afetadas, geram sentimentos conflitantes: o não lugar, a mulher objeto, a negra forte e guerreira são alguns exemplos de como o racismo impacta a vida das mulheres negras (ALVES, Ellen B. 2019, p. 2).

Percebemos nessa exposição *Sob a Potência da Presença* uma “certa atmosfera warburguiana”³⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2013), relevante, que nos guiara pela leitura de Warburg construída por Didi-Huberman (2013): não para reproduzi-la impensadamente,

³⁵ Harburg, ao falecer em 1929, trabalhava sobre um atlas de imagens intitulado *Mnemosine*, em homenagem à deusa grega da memória, mãe das nove musas. Seguindo uma lógica própria, Warburg montava imagens sobre painéis, organizando-as por grupos temáticos e palavras-chave, apontando persistências e coincidências, buscando ecos e repetições entre obras não necessariamente oriundas dos mesmos contextos culturais. Ao utilizar a expressão “atmosfera warburguiana”, estamos trazendo a forma interpretativa de Aby Harburg para a criação das artistas da Rede NAMI. Aby Harburg procurou em sua obra dar sentido a suas criações utilizando um método original de produzir, expressar e pensar não somente o significado das imagens, mas também o modo como elas significam.

mas sobretudo para buscar entender quais são as particularidades das obras artísticas que nos prometem ver o que a exposição se tornou – não apenas como objetos de pensamento, mas também como elementos com os quais podemos pensar o passado, o presente e o futuro.

O que é presença? O que é a potência da exposição *Sob a Potência da Presença*?

Tais questões norteiam de forma latente essa exposição, mas necessariamente não são respondidas, pois os museus são lugares onde podemos nos reinventar e ter uma interação mais criativa com o mundo. Segundo Mario Chagas, os museus:

[...] apresentam um determinado discurso sobre a realidade. Compreender esse discurso, composto de som e silêncio, de cheio e vazio, de presença e ausência, de lembrança e esquecimento, implica a operação não apenas com o enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde se fala (CHAGAS, 2008, p. 2).

De maneira a ficar mais clara a reflexão, foi necessária a apresentação de algumas entrevistadas ao longo do texto, expondo as falas coletadas nas entrevistas, onde partes das narrativas situavam algumas conexões acerca da presença de um modo que parece acolher as emergências do encontro das artistas com o museu.

Analisamos suas falas, levando em conta as frases dos seus discursos mais significativos em relação ao tema, na busca pela compreensão dos processos identitários da mulher artista negra, tendo como referência o olhar dos teóricos da antropologia e museologia em tais processos, juntamente com a importância das narrativas das entrevistadas que participaram desse processo e que pontuam questões fundamentais para a compreensão dessas histórias de vida.

Por esse aspecto, Tereza Scheiner (2007) definiu que há nas exposições uma “metamorfose do afeto”, ou seja, “à realidade dos fatos sobrepõe-se a interpretação narrativa, que recria os fatos a partir de operações ideológicas definidas – visando, quase sempre, provocar certos efeitos emocionais no interlocutor” (SCHEINER, 2004, p. 4).

Portanto, segundo Scheiner, à museologia cabe duas tarefas principais, sendo a primeira justamente buscar identificar os limites éticos de interpretação da realidade e a segunda, reconhecer, cada vez mais, a sensibilidade e a visibilidade como emissoras de narrativas. Dessa forma, a utilização das fontes orais para a produção do trabalho de pesquisa, juntamente com as outras fontes escritas, fotográficas, documentais, colaborou para a escuta da voz das protagonistas dessa história recente, sem sofrer condicionamentos ou excluir as demais possibilidades de interpretação.

Na condição de narrativas individuais, são quatro as entrevistadas, porém apenas duas das entrevistas foram transcritas, pois os mecanismos de entrevistas por inúmeras

vezes foram por telefone, inviabilizando as transcrições. Em cada caso apresentado aqui, procuramos mostrar peculiaridades das obras artísticas que fizeram parte da exposição *Sob a Potência da Presença*, apresentando a relação do discurso para a constituição de seus processos identitários de mulher negra artista ao longo de sua vida.

Nesse sentido, é fundamental estimular e respeitar a pesquisa e difusão de processos museais, a valorização e a produção de novos saberes e fazeres, as instituições educacionais e culturais que trabalham a favor dos protagonismos comunitários e, por fim, o “respeito pelos diferentes pontos de vista e modos de qualificar enarrar experiências (CHAGAS, 2006, p. 14).

O desejo de construir uma narrativa em imagem e sons a partir do roteiro de algumas obras que selecionamos da exposição é trazer a voz das entrevistadas, produzindo interpretações específicas e novos sentidos a partir delas, em função da intertextualidade dos trechos de fala escolhidos, partindo do que Judith Butler nos fala:

Gênero não é cultivar o que o sexo é para a natureza; gênero é também o meio discursivo cultural através do qual a natureza sexuada ou um sexo natural é formado e estabelecido como pré-discursivo, antes da cultura, uma superfície politicamente neutra na qual a cultura age (BUTLER, 2020, p. 91).

Para se chegar a essa compreensão, procuro perceber o pensamento como é sentido e o sentimento como é pensado. A crescente representatividade das mulheres artistas negras nas artes, como sujeitos e protagonistas, donas da própria voz, vem, cada vez mais, circulando com desenvoltura em ambientes, como galerias de arte, centros culturais, pontos de cultura e exposições em museu tradicionais, entre outros que, anteriormente, eram pouco destinados às mulheres negras. As mulheres foram relegadas, durante a maior parte do processo histórico, ao silêncio, porém é imprescindível para a construção da escrita desta tese “descobrir” o véu que encobria (e ainda encobre em alguns casos) a memória relacionada às questões de gênero e raça.

Essa inserção das mulheres artistas negras vem conseguindo ganhar espaço nas artes plásticas, que assumem em suas obras artísticas uma estreita vinculação com o corpo negro feminino, ações artísticas antirracistas, políticas inclusivas e feministas, que se expressam através das autorrepresentações e representações contidas em suas obras artísticas, que abordam questões como identidade das mulheres negras, atuação, religiosidade, memória, violência e solidão.

Judith Butler (2020) nos remete à importância da percepção das mulheres enquanto “sujeitos” históricos e do desenvolvimento de uma linguagem na qual elas

tenham visibilidade política, em uma trajetória histórica marcada pelo “falocentrismo” (BUTLER, 2020, p. 56).

A conceituação de gênero vem adquirindo ligações com as questões sociais, raciais, étnicas, sexuais e culturais, com identidades construídas. Na exposição *Sob a Potência da Presença*, as artistas negras experimentaram os sofrimentos e os prazeres em uma espécie de experiência de um comportamento, uma forma de reencontrar existencial, a coerência dos sistemas de representação que aparecem no seu lugar de fala e elaboração através de suas ações artísticas.

Não há outro meio de conhecer as mulheres do passado, a não ser tomando seus olhares emprestados, olhares através de sua criação, das imagens registradas por espelhos de quem a olha. Nesse caso, a exposição surge em uma forma de diário de lembranças que ora escreve o tempo presente, ora retoma o passado, tentando registrar o que já havia acontecido e tirar do anonimato as histórias de vida dos seus ancestrais.

Na obra de Benjamin (1984), o “rebentar” e a miríade de sentimentos aparecem como a condição e possibilidade de uma nova experiência, de uma relação diferenciada com o objeto, tendo a destruição da aura como a condição de possibilidade de uma nova experiência. Para Benjamin, a narrativa é uma comunicação “artesanal” e encerra em si a dimensão prática de um conselho, de um ensinamento moral ou de uma forma de vida.

A intenção de inserir no contexto as narrativas de Benjamin tem em seu significado exponenciar as experiências das artistas negras que fizeram parte da exposição *Sob a Potência da Presença* em um universo tecido pela trama de relações presentes na arte por elas produzidas.

Constrói-se, também, com a obra de Georges Didi-Huberman (2013), uma experiência que abala as relações causais, “desmantelando” as cronologias e as clássicas demarcações temporais. Seria óbvio afirmar que qualquer objeto, fato ou pessoa do presente está prestes a se tornar passado. O que importa aqui é a especificidade da imagem. Didi-Huberman afirma que:

Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. Seria óbvio afirmar que qualquer objeto, fato ou pessoa do presente está prestes a se tornar passado. O que importa aqui é a especificidade da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16).

Nos interessou, neste capítulo, tratar de mulheres racializadas, colocadas num mundo repleto de “nãos”, sabendo o enorme esforço de produtividade, do fazer arte, do estar no mundo como artistas negras.

Desmantelar esses “nãos” e desdobrar essa força anacrônica que aparece em Didi-Huberman (2013), talhado por Benjamin anteriormente, procede como uma explosão da cronologia. O anacronismo seria, portanto, uma “primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Didi-Huberman (2013) elabora e entra em defesa de seu conceito de imagem enquanto potência dialética e força histórica, envolvido a partir de sua leitura das obras de Walter Benjamin (1936-2012) e Aby Warburg (1912- 2012). Didi-Huberman (2013) evoca o mítico que há em Aby Warburg, onde a história será composta pelo escondido, como um caleidoscópio de sombras, intervalos, minúcias, ninfas e fantasmas.

Segundo Didi-Huberman, a montagem possui uma tendência a dispor as diferenças, dispondo as coisas a partir de uma dialética das formas (DIDI-HUBERMAN, 2017), como um quebra-cabeça de informações. Aliás, “a produção de imagens pode fazer-nos perceber coisas tão extraordinárias e com tal rapidez, que simplesmente nunca terminamos de admirá-las, tal a singularidade e beleza desse universo de imagens” (BENJAMIM, 2018, p. 17).

A compreensão das imagens, engendrada por uma observação atenciosa aos detalhes expressivos míticos, que considera sua inscrição dentro das situações socioculturais e de historicidade dos meios, é um legado inspirador deixado por Aby Warburg (2013) para a teoria da imagem, em particular a paradigmática e derradeira obra, o Atlas de Imagens Mnemosyne. Nela, Warburg reconhece a complexidade da transmissão da memória por meio das imagens, considerando que o processo histórico não pode ser expresso apenas por meio da forma, mas articulado a fatores internos (emocional) e externos (gestual), constituindo o páthos, o sentimento (WARBURG, 2013). Essa palavra, oriunda do grego πάθος, significa “sofrimento, paixão, afeto”, podendo representar, ainda, uma característica do patético. Nesse contexto, o que ele acaba designando como Pathosformel pode ser também traduzido como “fórmula da emoção”. E o que as mulheres artistas negras expressam de formas esplêndidas nas artes plásticas representam suas fórmulas de emoção.

Podemos, com a exposição Sob a Potência da Presença, partindo de uma breve expografia,³⁶ contemplar três linhas temáticas – “histórias de vida das artistas negras da

³⁶ A expografia é a parte das atividades dos museus que visa à pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel na tradução de programas de uma exposição. Ela abrange os aspectos de

Rede NAMI”, “poéticas” e “paisagens” – que ditam tanto os eixos de análise do papel da representatividade produzida por um grupo de artistas que atravessa as paredes do Museu da República e constrói diversos saberes através de suas obras artísticas. A exposição da Rede NAMI no Museu da República utilizou não só objetos materiais, sons, imagens, luzes, mistérios, mas, sobretudo, vitalidade para novas formas de exposições, pois:

Expor é, ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refratária de ignorância, a ideia pré-concebida, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar-se – no sentido etimológico (perder a orientação, perturbar a harmonia, o evidente e o consenso, constitutivo do lugar comum, do banal) (CHAGAS, 2018, p. 7).

Traduzir discursos e narrativas por meio de intermediações sensoriais, como imagens, sons, cheiros, sensações, expor anseios, medos, questionamentos, afirmações, perguntas e respostas, propondo soluções, por meio de uma discussão pública e coletiva, foram questões que a Rede NAMI, com suas mulheres artistas negras, trouxe para o palco do Museu da República com a exposição *Sob a Potência da Presença* e as imagens de seus pensamentos. A imagem faz parte de nosso cotidiano e, como considera Didi-Huberman:

Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 209).

Recentemente, a história oral vem sendo muito utilizada por historiadores pelo fato de serem fontes privilegiadas para se conhecerem aspectos do passado aos quais dificilmente temos acessos como, por exemplo, o cotidiano, a vida privada e os sentimentos dos escravizados e seus descendentes, dos indígenas e dos artistas.

Podemos destacar a obra de Hebe Matos e Ana Lugão *Memórias do cativo* (1994) como exemplo de análise da história oral e das lembranças de uma ex-escravizada e seus descendentes depois da abolição. Através de relatos orais, essa obra permitiu que processos históricos oriundos de trajetórias de vidas individuais e pesquisas genealógicas

planejamento, metodológicos e técnicos, para o desenvolvimento da concepção e a materialização da forma na comunicação com o público. A expografia se apresenta de muitos modos e sob inúmeros formatos, formas de pensamento e ações artísticas (IBRAM, 2012).

de camponeses negros das antigas áreas cafeeiras do Rio de Janeiro nos trouxessem à tona as memórias e identidades dos africanos e afrodescendentes com maior precisão e força.

No campo museológico, podemos citar os ecomuseus, que seriam museus onde os membros de uma comunidade tornam-se atores do processo de formulação, execução e manutenção, sendo que boa parte desse processo parte de um levantamento de histórias e entrevistas, podendo ser, em algum momento, assessorados por um museólogo. Podemos citar o Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz, situado no quarteirão histórico do Matadouro de Santa Cruz, no bairro carioca de Santa Cruz, que possui essas características junto à sua comunidade.

Outro exemplo seria o Museu de Favela (MUF), fundado em 2008, que possui caráter comunitário, com a participação de lideranças culturais e moradores das favelas Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, no Rio de Janeiro. Esse museu territorial e vivo, que atua sobre as memórias e o patrimônio cultural dessas favelas, possui seu acervo centrado nas histórias de vida dos moradores, seus modos de vidas, suas ancestralidades e a própria origem das favelas, promovendo a conexão entre os moradores e a cultura local, como as origens culturais do samba, da cultura do migrante nordestino, da cultura negra, das artes visuais e da dança (CHAGAS, 2018).

Outra experiência utilizando a história oral seria o Museu da Pessoa, que abriu seu espaço virtual para receber histórias pela internet. Desde 2014, o museu passou a receber também coleções montadas pelos próprios usuários, criando uma plataforma de memória para apoiar pessoas, comunidades e instituições a registrarem suas histórias. A visão desse museu é ter um espaço para que as histórias de vida se tornem visíveis e transformem a história de toda e qualquer pessoa em patrimônio da humanidade (Entidade Social Instituto da Pessoa, 1999).

Diante desses exemplos, no campo museológico, utilizamos como método de pesquisa a história oral, a partir das histórias de vida das artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença*, contribuindo para o aprofundamento das reflexões e práticas museológicas que ocorreram no Museu da República entre 2019 e 2020 no Rio de Janeiro.

Partimos dessas histórias, que reuniram mulheres artistas negras, que, juntas, trouxeram desejos, representações, singularidades e suas atuações de protagonistas no campo das artes plásticas.

As exposições nos museus vêm se colocando, cada vez com mais frequência, como novos espaços para as participações das mulheres negras artistas, tendo crescentes atuações nas decisões curatoriais e artísticas – esforço esse que tem encontrado interlocutores dispostos a qualificar e avançar nos debates sobre a presença

das artistas negras nos museus. Nesse sentido, esta tese buscou a articulação das mulheres negras artistas, suas histórias de vida, espaços de atuação e vertentes artísticas integrantes vinculadas à Rede NAMI na luta contra o racismo e em prol das lutas feministas, tendo como fonte as obras da exposição *Sob a Potência da Presença*.

Percebemos, no decorrer da pesquisa, a riqueza e a potencialidade do uso da história oral, principalmente no que se refere à possibilidade de ter acesso ao que há de íntimo, através das histórias de vida das artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença*.

Após o contato com as artistas que foram entrevistadas, iniciamos um processo que passou pelas etapas de gravação, transposição do código oral para o escrito, conferência e análise.

Infelizmente, não foi possível entrevistar todas as artistas e curadoras da referida exposição. Os motivos foram diversos para negarem-se a participar, inclusive as curadoras Keyna Eleison e Panmela Casto (idealizadora e presidente da Rede NAMI) julgaram não ser de interesse delas participar das entrevistas. Outras artistas da exposição declararam que não participariam das entrevistas para uma pesquisa realizada por uma pessoa branca, pertencente a uma elite acadêmica privilegiada, que não era aceita por elas, considerando que o lugar de fala da autora desta tese estava atrelado à branquitude, o que muito me entristeceu.

Tentamos conciliar todas as dificuldades por que passamos utilizando mecanismos tecnológicos, como o Google Meet, o WhatsApp, o Instagram e o Messenger, para as gravações, pois tivemos a ausência de um contato físico presencial, por atravessamos uma pandemia de Covid-19, que tem nos mantido em afastamento social. No entanto, a utilização das fontes digitais e dos diversos tipos de redes sociais passaram a ser um novo aporte para esta tese e a materialidade de caráter “virtual”, mesmo não sendo a fonte ideal, em certo sentido, pôde suprir a coleta dessas fontes.

Nesse sentido, a utilização dessas fontes requer maior atenção, pois a forma desses encaminhamentos em relação às entrevistas apresenta-se como um desafio ainda maior para que não se percam os aspectos da naturalidade do entrevistador e do entrevistado.

A análise dessas narrativas nos forneceu elementos que iluminaram as individualidades que permanecem sob os discursos de luta, ações artísticas e um conjunto de histórias de vida reunidas, que apontam as motivações individuais de diversidade, enredos familiares, medos, dúvidas, alegrias, esperanças, tirando das névoas as artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença*.

Atualmente, a linguagem dos museus contemporâneos é expressa por diferentes textos, disponibilizando a articulação entre história, tempo, lugar e objeto, indicando novas concepções de objeto (material e imaterial); de espaço edificado ou natural; de memória, ampliando seu conceito de museu e de exposição, como coloca Chagas (2018).

Esse movimento de mudança da cultura museal busca atender às novas demandas sociais e, assim, estabelecer o movimento de uma nova forma de representações, caracterizada por práticas ligadas aos conceitos de gênero, antirracismo e representação das mulheres negras nas artes.

Na arte, a forma dos detalhes, o movimento dos adornos ou as nuances cromáticas são vestígios dos conflitos em ação no tempo, as formas são, portanto, vivas, portadoras de jogos de força em estado de latência. É nessa interpretação das imagens Didi-Huberman retrata (2013) a arte da sobrevivência.

Formas da sobrevivência de tensões já mortas, disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história. Warburg definiria a história das imagens que praticava como uma “história de fantasmas para gente grande”.

Desse modo, as formas dinâmicas das ações museais se manifestam nas exposições, e as obras expostas se tornam uma via de acesso aos processos invisíveis e formas paradoxais da cultura: a imagem é, nesse sentido, um retorno do conflito recalcado sob uma forma deslocada, uma “formação de compromisso”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.52)..

A pesquisa museológica poderá elucidar questões capazes de colaborar com a formulação de alternativas para o trabalho com fontes documentais, histórias de vida das artistas negras e suas obras na exposição Sob a Potência da Presença, que darão especificidade a esta tese, permitindo, na maioria das vezes, identificar novos problemas que estavam ocultos pela memória ou por leituras expeditas que se reproduzem acriticamente nos museus.

Desse modo, uma pesquisa que utiliza a história oral como metodologia foi estimulante e necessária, no sentido de se promover a ressignificação de vestígios materiais e imateriais antes não reconhecidos como representativos de uma identidade marcante nas visitas em museus. Sendo assim, é de fundamental importância que as fontes para esse estudo sejam produzidas a partir das histórias das mulheres artistas negras no Museu da República e das suas obras artísticas, onde a museologia se constitua para além de uma disciplina e de uma ciência com resultados, como um domínio de experimentação ou de ideiação.

A museóloga Joana Flores (2017) integra uma nova geração de pesquisadoras que ousam colocar “o dedo na ferida” da discussão sobre a temática da escravidão, a representação das mulheres nos museus da Bahia e seus desdobramentos museológicos.

A pesquisa realizada por Flores (2017) problematiza a invisibilidade e os silenciamentos da presença feminina negra nos museus e lutas sociais. Com isso, Flores (2017) apresenta uma discussão que, em sua obra, aparecerá como uma imersão nos estudos museológicos centrados em mulheres negras baianas e que muito acrescentou às reflexões desta pesquisa. Flores utiliza uma vasta documentação oral que serve de apoio para esta tese.

5.2 Pamella Magno – *Portal 432 Hz*

Figura 70: Pamella Magno.



Fonte: Acervo da artista.

A entrada do Palácio do Catete, no Museu da República, faz-se por um portão de ferro fundido de 1864. O hall chama a atenção pela imponência, com uma sequência de seis colunas de mármore que levam à escada principal, que é construída em módulos pré-fabricados de ferro fundido, sendo uma das primeiras a serem utilizadas no Brasil. Na

reforma para a chegada da Presidência ao espaço, o hall recebeu esculturas, luminárias e estuques no teto, com as armas da República, que podem ser observados até hoje.

Ao iniciar o circuito da exposição Sob a Potência da Presença, logo no primeiro andar, nos deparamos com a obra de Pamella Magno, o *Portal 432 Hz*, que contrasta, e ao mesmo tempo dialoga, com a arquitetura. É uma espécie de futuro, interferindo em um passado aristocrático, como uma espécie de montagem cinematográfica, onde as cenas separadas (museu e portal), com a edição, se tornam juntas, de forma a mostrar a passagem do tempo.

O conceito é que, duas ou mais cenas diferentes colocadas juntas e em uma certa ordem podem dizer muito mais ao visitante do que se estivessem isoladas. Esse conjunto de cenas é capaz de contar uma história, ao passo que cada cena sozinha não seria possível de ser decifrada pelo público.

Criando uma atmosfera inquietante, o museu abre suas portas às artistas negras através do portal de Pamella Magno, o *Portal 432 Hz*.

Figura 71: Pamella Magno. *Portal 432 Hz*.



Fonte: Acervo pessoal.

Nascida e criada na zona norte do Rio de Janeiro, Pamella Magno é artista visual, performer e gambióloga. Possui formação multidisciplinar, com experiência no campo da produção cultural, do cinema, do serviço social, da comunicação e das tecnologias. Suas obras abordam temas como ancestralidade, relações humanas, psicanálise, física,

espiritualismo, múltiplas dimensões e representa as inquietações de sua psiquê. A obra Portal 432 Hz é uma instalação eletrônica que almeja tornar visível e capturar as forças eletromagnéticas que afetam e que partem dos seres humanos.

A obra, ao mesmo tempo que funciona como um receptor e transmissor de frequências FM e VHF, emite sons com a frequência sonora 432 Hz, considerada como uma frequência universal que possui propriedades de cura física.

Percebemos na obra de Pamella Magno um circuito magnético que se expressa como a “Lei de Ampère afetiva”, permitindo calcular o módulo da intensidade de campo magnético entre bandeiras políticas e sororidade. Em sua proposta de gambióloga da arte, a artista apresentou uma linha de criação canibalista, elétrica e parabólica, que personificava sua busca por uma nova linguagem, com elementos mais abasileirados, em concordância com técnicas cubistas e surrealistas e destoante da academia.

Em nossa análise, percebemos que sua obra se aproxima do movimento de contracultura Mangubeat, que surgiu em Recife em 1991,

Chico Science (1997), em entrevista à revista Rolling Stone (1997), revela: “O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo; uma antena parabólica enfiada na lama”³⁷ (SCIENCE, 1997, p. 13).

³⁷ Gênese do movimento Mangubeat, em trecho do *Manifesto Caranguejos com Cérebro* (1992) – Fred Zero Quatro.

Figura 72: Caranguejo Beat.



Fonte: *Revista Movimento Manguêbeat* (1997).

Ainda que seja imprescindível reconhecer um anacronismo entre os dois movimentos: Manguêbeat e Arte Gambióloga da Arte, entendemos que, para repensar o lugar da mulher na contemporaneidade, é necessário um olhar que possa ser articulado entre as variações de classe social e de raça, elementos que aparecem nas interseções desses movimentos.

Figura 73: Sem título (1997).



Fonte: *Revista Movimento Manguêbeat* (1997).

Ressaltamos também que a obra artística de Pamella Magno elencada para a análise da representatividade das artistas negras nesta subsecção possui as vozes de narradores e agentes de seu tempo, consolidando a configuração de uma identidade social

associada a uma práxis voltada para as tensões que sua obra apresenta, e nos atrevemos a dizer que os museus possivelmente não estão preparados para aceitar obras de arte das artistas afrodescendentes, com as características das obras de Pamella Magno, por proporem nova visão de arte, a partir de uma estética inovadora. Para a artista, o principal objeto de criação de suas obras é o aspecto de desconstruir e construir em paralelo à sua construção/desconstrução. Didi-Huberman diz que:

O historiador remonta os restos, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... Não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133).

Nesse sentido, Pamella Magno remonta às pistas sobre a presença da arte, a partir de fontes que lhe permitem contar a história da arte afrodescendente, por meio de perspectivas contemporâneas, quando sua obra manifesta sintomas da modernidade, ao revelar uma presença multicultural.

Em sua entrevista, Pamella Magno (O GLOBO, 2020) logo explica seu fascínio pelas montagens e desmontagens, que viraram sua forma de representar suas obras artísticas:

“Há os que montam e desmontam computadores, criam sistemas de iluminação com extensões improvisadas, consertam ventiladores, desenvolvem adaptadores para tomadas, montam pequenos geradores e até lidam com softwares de código aberto. A gambiarra é essa coisa de teste mesmo. Você junta uma coisa com a outra e vai vendo no que dá, é instintivo”. Para ela, a sensação de trabalhar com as artistas que fizeram parte da exposição Sob a Potência da Presença foi como “encontrar pessoas da mesma espécie”. “A gambiarra é genuinamente favelada. É onde a luz e a internet não chegam direito, onde os serviços são irregulares, a janela não fecha e as coisas precisam de concerto. Logo o ‘hype’ se apropriou disso e criou a cultura ‘maker’, e agora estamos trazendo isso de volta para a favela”, conclui. “Sempre gostei de mexer com elétrica, inventar coisas. Já criei uma luminária a partir de uma extensão, fazendo várias emendas, e cada uma acendia uma lâmpada. Funcionou por pouco tempo, mas funcionou”, conta, bem-humorada, a carioca de Vigário Geral, comunidade da Zona Norte do Rio. Mãe de Fernando e Augusto, diz que o marido aprova as engenhocas. “No verão, teve um dia que estava fazendo muito calor, e não tínhamos ventilador. Eu me dei conta que o vento vinha da janela do corredor, e montei umas cartolinas cortadas como velas de navio, para canalizar a brisa para o quarto. Deu certo, ficou fresquinho”, explica (O GLOBO, 2020).

Acostumada a lidar com softwares livres, pelo qual o usuário ajuda a criar o código dos programas, ela também é viciada em garimpar peças e aparelhos na rua e em depósitos. A jovem diz que recentemente levou um botão de semáforo de pedestres para casa, mas ainda não sabe o que vai inventar com ele.

Vou levar essa oficina para o ponto de cultura digital, vou reproduzir isso por lá. O que estou aprendendo aqui vai me ajudar, sem dúvida, porque estou vendo que você pode implementar o conceito de gambiarra para tudo, desde as soluções mais caseiras até coisas eletrônicas mais complexas. O importante é improvisar (MAGNO, 2020).

É possível estabelecer um vínculo com as formulações de Scheiner (2020), utilizando seu artigo sobre a hipercultura:

A ideia de hipercultura³⁸ remete, portanto, à impressionante taxa de mudança das sociedades atuais, atravessadas pela tecnologia – e tem a ver com a acelerada forma de modernidade que resulta das novas percepções de tempo e espaço dessas sociedades. Nesse contexto, a hipercultura seria a consequência natural da vida numa sociedade digitalmente conectada, capaz de produzir rápidas interações comunicacionais e de criar valores e emoções pela remixagem de objetos de outras eras e formas (SCHEINER, 2020, p. 46).

Utilizando um sistema “warburgiano”, percebe-se que as obras de Pamella Magno propuseram a tentativa de ser capaz de englobar os conflitos do tempo presente sobre a cultura que tenha a arte e as imagens como foco e como perspectiva, a partir da qual é necessário pensar as relações sociais e sua historicidade, possibilitando as manifestações de novas linguagens e performances que se entrecruzassem de forma fecunda e indissociável, trazendo inegavelmente imagens representativas da força da arte contemporânea.

Nesse contexto, uma espécie de interseção se aloja no movimento do Manguelbeat e na “gambiologia” de Pamella Magno, explicitada no verso de Chico Science (1997): “eu me organizando posso desorganizar e eu desorganizando posso me organizar”, manifestos esses que trazem latentes a antropofagia, a ideia de canibalismo e os ideais desordenáveis em que Mário de Andrade configurava-se como um antropófago, que devorava as vanguardas europeias na sua escrita e as misturava com a cultura brasileira (CHAGAS, 2018).

No ano de 2022 a Semana de Arte Moderna completa cem anos e a antropofagia ainda se faz contundente, tanto na arte quanto nos museus. A exposição Sob a Potência da Presença, que ocorreu no Museu da República, possuiu rima, métrica, estrofe,

³⁸ O termo hipercultura é descrito nos dicionários como um tipo de cultura “da Era da Informação, que faz uso do hipertexto”. O termo parece ter-se originado das tecnologias digitais, ao introduzirem no âmbito cultural a capacidade de processar informações a longa distância de forma maciça, sequencial, programável, autônoma e simbólica, permitindo a distribuição direta de dados e informação, bem como de novas habilidades lógicas, que vêm tornando possível a aquisição e produção de conhecimento em quantidades e níveis de sofisticação jamais, antes, alcançados (SOUZA e ROAZZI, 2009, p. 37).

vanguarda, que remete ao “remanifesto”, que apareceu no Slam,³⁹ contracultura em um cenário que, se pudéssemos visualizar, seria uma espécie de “escultura verbal” que possui a frequência da obra de Pamella Magno, metamorfoses artísticas em vários contextos culturais.

Portanto, construir uma ideia de representatividade dos negros e negras, a partir da obra artística que aqui selecionamos para esta tese nesta subseção, leva a uma intervenção subjetiva na seleção dos elementos a serem interpretados, que deverão ser preservados e transformados em referência a uma memória que se pretende coletiva de um Brasil multicultural.

É possível pensarmos ainda que, reordenadas, desveladas e reconstruídas as obras apresentadas nas artes plásticas que representam as mulheres, deixam evidentes as camadas de temporalidade que constituem a cultura e os valores de determinado período.

Observamos que, por vezes, as exposições artísticas dessas mulheres negras são interpretadas e apontam para um olhar “tingido” entre o universal matizado de racismo e de colonialismo, que vem recorrentemente sido discutido na museologia, através das exposições que Pamella Magno sinalizou em sua fala.

No entanto essa teia de acontecimentos relacional (GLISSANT, 1998) deve ser considerada quando abriremos a nossa capacidade para perceber as obras artísticas que entram em relação com o espaço dos museus, inclusive vivos e não vivos, palavras e paisagem. Portanto, analisar as representatividades das artistas negras nesta subseção seria, segundo Glissant: “a reconstituição cultural feita por meio do rastreamento de memórias diversas que sobreviveram à degradação ao alcançar a diversidade de pensamento e terminar por universalizar as lembranças” (GLISSANT, 2020, p. 183).

Vivemos hoje a primazia da imagem e da tecnologia. E a imagem que a obra de Pamella Magno constrói se dá a partir da história e da memória, e vice-versa, onde as imagens expositivas são talhadas em identidades, esculpidas em memórias, pintadas com tintas de variados matizes, configurando referências na representatividade e no imaginário relativo às mulheres e à presença, através das exposições museais.

E, nessa construção referente ao papel do museu, o museólogo Chagas (2016) abordou o pensamento museológico de Mário de Andrade, através da análise da obra “Há uma gota de sangue em cada museu: uma ótica museológica de Mário de Andrade”, na

³⁹ Slam é mais uma forma de marcar a identidade cultural própria e mostrar que a periferia produz sua própria cultura. Criado na década de 1990 nos Estados Unidos. O Slam vem ganhando cada vez mais espaço no Rio de Janeiro, além de dar voz às artistas de comunidades com poemas que falam de sentimentos, racismo, machismo e homofobia. Destaca-se no Rio de Janeiro o Slam das Minas.

qual Chagas parafraseia a obra de Andrade, que, durante a Primeira Guerra Mundial, afirmava em seu primeiro livro: “Há uma gota de sangue em cada poema”.

A parafrase ancora-se na identificação de uma veia poética pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há “um sinal de sangue” a lhes conferir uma dimensão humana. Admitir a presença de uma gota de sangue nos museus significa também aceitá-los como arenas, espaços de conflito e campos de tensão (CHAGAS, 2023, p. 13).

A obra de Pamella Magno representa a visão de mundo de diferentes conexões em um tempo distinto, tendo como um dos seus cenários o Museu da República, que vem expressando nas artes plásticas as diretrizes de memória coletiva ora diretas ora metafóricas, traços e valores culturais dos grupos sociais representados, na exposição Sob a Potência da Presença.

A capacidade imaginativa coloca em ação permanente a memória, como instrumento de elaboração de experiências. É o oposto do hábito, que atribui valor à permanência. A infinita capacidade imaginante do ser humano desdobra-se em fluxo continuado, permitindo-nos apreender o real como poética e desenhar incontáveis percursos entre a mente e os sentidos, como verdadeiros “sonhos de voo” – que se iniciam na mente e percorrem todos os caminhos da memória, em busca do maravilhoso e do desconhecido (SCHEINER, 2020, p. 12).

A importância da representatividade das artistas negras vem assinalando que o universo museológico através dos campos da história oral e da antropologia vem impondo a revisão nas definições documentais e a valorização das obras artísticas das mulheres negras em exposições que contribuam como fontes de estudos e pesquisa da representatividade social e cultural das artistas negras.

5.3 Aline Cozta – *Bem-vindo a Calunga*

Figura 74: Aline Cozta.



Fonte: Acervo da artista.

Aline Cozta,⁴⁰ 31 anos, é artista, mãe e graduanda em Belas Artes pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Já participou de diversos cursos e projetos, como Iconografia em Arte Marajoara, pela UFRRJ, Indumentária, pela Central Única das Favelas (CUFA), e Afro Grafiteiras, pela Rede NAMI.

Atualmente, desenvolve trabalhos em esculturas de cerâmicas sobre mitos e crenças populares da cultura brasileira. O trabalho *Bem-vindo a Calunga*, que fez parte da exposição, é a representação de um ser da linha dos Encantados nas religiões de matriz africana, sobretudo na umbanda. O objetivo da artista é compartilhar esse mito, onde esses seres encarnados, as sereias, recebem os mortos que morreram no mar (Calunga),

⁴⁰ Entrevista com a artista Aline Cozta, uma das artistas que participou da exposição *Sob a Potência da Presença*, como uma biografia da artista negra em uma comunicação oral utilizando o Messenger.

e homenageá-los, trazendo como referência os negros jogados ao mar durante as viagens nos navios negreiros, e os marinheiros mortos antes, durante e após a Revolta da Chibata.⁴¹

Figura 75: *Bem-vindo a Calunga* (Aline Cozta).



Fonte: Acervo pessoal.

Na primeira pergunta, que consistia em falar sobre sua trajetória de vida, suas origens, onde nasceu, cresceu, e sua família, Aline nos relata sobre suas brincadeiras de infância nos barrancos de barro próximos à sua casa, que ficava em Vilar dos Teles, onde, ao manusear o barro, fazia móveis para suas bonecas Barbies americanas, envidas pelo correio pela tia que era cozinheira nos Estados Unidos, e ressalta ter uma Barbie negra e do zelo que tinha por ela. Comenta sobre a formação familiar ser oriunda da Bahia e que

⁴¹ A Revolta da Chibata ficou conhecida por ter sido um motim realizado pela insatisfação dos marujos brasileiros com os castigos físicos que sofriam na Marinha brasileira no começo do século XX. O castigo físico em questão era a chibatada, praticada pela Marinha contra todos os marujos que violassem as regras da corporação. O uso da chibatada como forma de punição era uma característica que a Marinha brasileira havia herdado da Marinha portuguesa do período colonial, a partir de um código conhecido como Artigos de Guerra. Essa forma de punição era dedicada somente aos postos mais baixos da Marinha, ocupados, em geral, por negros e mestiços (Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/revolta-chibata.htm>. Acesso em: jan. 2022).

a família era grande e dispersa nas relações biológicas: “E o que seria uma artista, para mim, na infância, seria um tio que fazia peças com Durepox (COZTA, 2021).

Outro ponto fundamental seria, a partir da pergunta sobre a participação da exposição *Sob a Potência da Presença*, no Museu da República, junto à Rede NAMI, o que significou essa exposição para sua carreira. Aline Cozta fala sobre suas inseguranças pessoais enquanto artista e a falta de referências acadêmicas quando cursava Belas Artes na UFRJ, relacionadas às obras de artistas negras. Em suas palavras:

Sentia-me muito sozinha e nem achava que era artista. Ao fazer parte do curso da Rede NAMI, me senti acolhida, vi que ali eu encontrava mulheres artistas negras, foi um empurrão onde eu ouvia “sim, você consegue”, “sim, não é impossível”, e ali encontrei minha ancestralidade (COZTA, 2021).

A partir da fala de Aline Cozta, surge a polissemia do conceito de experiência do texto benjaminiano, onde o autor busca elementos conceituais que auxiliem na elaboração da noção de experiência infantil (BENJAMIN, 2018), composta por um misto de complexidade e sutileza, que são presentificados na obra e na fala da artista Aline Cozta. Na obra de Aline Cozta e em sua história de vida há a demarcação de lugar histórico e magia, como na obra *Bem-vindo a Calunga*, cuja representação é um ser da linha dos Encantados nas religiões de matriz africana, sobretudo na umbanda, e na sua trajetória de moradora do subúrbio do Rio de Janeiro, sendo que a paisagem local atravessa as declarações em sua entrevista, assim como suas memórias da infância.

Na minha infância eu morava em Vilar dos Teles, e atrás da casa tinha um barranco que, quando chovia, o barro ficava mole. Eu pegava o barro e fazia a casa das minhas bonecas Barbies e fazia o sofá, as cadeiras, a cozinha, só que do lado de fora, e quando chovia desmanchava tudo, mas eu gostava de refazer. Depois me mudei para Santíssimo, lugar que moro até hoje, mas a memória do lugar do barro está na minha memória (MAGNO, 2020).

Nesse sentido, a inocência se faz presente, quando a participante acredita num relato fidedigno a um tempo passado, mas que, na verdade, pode ser manipulado, semelhantemente a um adulto interferindo numa brincadeira de criança: “Pensar que as crianças edificam um mundo pequeno, enraizado em um mundo maior, pressupõe admitir que suas memórias e identidade entrecruzam-se com os signos da infância” (BENJAMIN, 2018, p. 22).

Em Benjamin (2018) é possível ler as obras como montagens de diferentes tempos, o que significa dizer que uma outra forma de repensar as relações entre o agora e o não mais agora é anunciada por meio de um novo modelo de temporalidade. Cozta, em sua

obra artística, nos remete a outro ponto: o corpo feminino. Como lugar de existência e afeto, a escultura da artista possui o imaginário da mulher sereia e mulher mãe, metade mulher e metade peixe que, pela suavidade do seu canto e da sua imagem, atraía os navegantes para os rochedos.

Nesse sentido, a exposição de objetos artísticos nas exposições de museus compreende a influência e a importância da subjetividade, a dialética nas representações e a atuação de mulheres artistas, onde a tomada de posições na construção de identidade, gênero e memórias dispostas num espaço museal torna possível a visibilidade dessas artistas, em uma relação dual interna e externa, tornando-se o fortalecimento da presença dessas artistas nos museus.

A sereia, figura mitológica presente em lendas que serviram para personificar aspectos do mar ou os perigos que ele representa, povoou o imaginário de quase todos os povos que dependiam do mar para se alimentar ou sobreviver. Tinham na representação feminina, a mulher que enfeitiça os homens até se afogarem, a transmutação da figura de uma mulher. As sereias inicialmente foram apresentadas na iconografia como seres metade mulheres, metade pássaros, passando, posteriormente, à tradição, em consonância com seu *status* de divindades marinhas, como metade mulheres, metade peixes, mas o que as caracteriza inescapavelmente é o canto que encanta. É interessante apontar a importância desse canto, em que a sedução se exerce pela audição – numa civilização com tamanha preponderância do olhar, em que domina a visão. Aline Cozta, em sua obra, traz a sereia mulher como uma narrativa visual que, ao vincular a atividade artística à memória de matriz africana, episódios históricos ligados aos escravizados e a João Cândido, pontua o que Benjamin (2018) preconiza: que seria possível ligar a imagem do passado com a do presente. Em “O narrador”, Benjamin nos dá o exemplo do marinheiro

[...] que tem conhecimento de diversas culturas longínquas, e do velho sábio, que fica e conhece a tradição de sua terra, impossibilita que a rememoração seja diretamente acessível, pois ela fica submersa no inconsciente, fazendo com que ela ceda lugar à lembrança como “complemento da vivência” (BENJAMIN, 2018, p. 172).

Experimenta-se a angústia da desordem e a ânsia de sentido como uma espécie de antessala da vivência, em um sentido que Baudelaire coloca sobre a experiência, como “incidente”, fugaz e fugidio, de forma lírica, que coloca a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.

Benjamin (2018) constatou que a permanente iminência do choque no mundo moderno, urbano-industrial, exige de nossa percepção um estado constante de alerta.

Sempre atento, o sujeito se torna incapaz de elaborar uma experiência autêntica que carregue alguma forma de conhecimento que possa ser transmitido a outras pessoas. Ao indivíduo imerso na turba, assim como ao operário diante da linha de montagem, resta apenas a captação da vivência do choque.

A sereia de Cozta que amamenta seu filho possui a imagem da mulher humana enquanto mãe e ninfa, que, na investigação warburguiana, grosso modo, consistia na forma da vida em movimento, o soprar do vento fixa na imagem o movimento dos cabelos, a argila entre a areia e a água do mar, sendo que, para Didi-Huberman (2012), possui a força da experiência do choque, a partir do momento em que sua obra é intrínseca e pela onipresença do choque.

A obra de Aline Cozta desvela em sua temporalidade específica, híbrida, a palpitação de conflitos que, apesar de enterrados, pareciam nunca encontrar repouso. Nesse sentido, a modernidade em Baudelaire (1984) é a memória do presente, pois esse tempo possui existência em si, e não somente em relação ao passado, sendo um modo de olhar permitido pela alteração permanente do mundo que se encontra nessa obra de Aline Cozta.

A poética na obra de Cozta implica a prática do espelho, não apenas como exercício de miragem de si mesmo, mas, sim, de busca dos outros que coabitam na imagem refletida e a que produz a reflexão e que “flutua” no território do anacrônico com a experiência pensada como imagem. Para afirmar tal reflexão, Didi-Huberman apresenta:

A imagem é território do anacrônico, e a Ninfa anda, sempre apressada, por ele. Ela conjuga uma certa animação de corpos com um certo poder das almas (“causa interior”), uma certa animação de superfícies com um certo poder do ar (“causa externa”), segundo a expressão escolhida por Warburg em 1893. [...] A ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher como deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino, como podemos ver, notadamente ao percorrermos o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44).

Cozta traz em sua escultura o sentido religioso umbandista de lansa, que possui a espada como símbolo – a espada que, como a faca de João Cabral de Melo Neto, tem as finalidades e indicativos de lutas capazes de abrir caminhos, cortar negativos, destruir obstáculos em seus caminhos, que conjugam vários tempos históricos sentidos. Mais que ajudar a representar os atributos de alguma determinada crença, a arte de Cozta tem particularidades que a ajudam a se aproximar da religião, sendo a obra a sobrevivência da arte enquanto profecia.

Assim como Cozta, as mulheres negras vêm conseguindo ganhar mais espaço nas artes plásticas, que assumem uma estreita vinculação ao corpo negro feminino, ações

artísticas e lutas antirracistas, fortalecimento das práticas religiosas e políticas que se expressam através de autorrepresentações e representações da identidade, memória, violência e solidão que aparecem nas obras das artistas da Rede NAMI.

Em várias manifestações artísticas, a presença de mulheres motivadas a vociferarem sua perspectiva de existência aparece sob um traço comum nas produções artísticas, nas quais fica nítido o comprometimento com a causa da negritude, configurando uma narrativa de combate, nas artes plásticas, com figurações líricas e fantásticas. A aparição do lírico e poético na obra de Cozta traz para os museus o papel de desempenhar ações importantes no cerne de suas funções sociais, ora na criação de consciências pessoais, ora no que diz respeito à construção e representação de identidades locais, regionais ou nacionais, em virtude do seu posicionamento como instrumentos políticos, pedagógicos e ideológicos (CHAGAS, 2018).

Pautada por uma expectativa pessoal de referencialidade da sua potência artística, Aline Cozta parece observar que há algo singular nesse processo de criação, seja em relação a si mesma, seja na coletividade, solidariedade e acolhimento que envolveu a artista na Rede NAMI.

O sentido de *devenir* (do latim *devenire* = chegar) torna-se fundamental, conceito filosófico que significa as mudanças pelas quais passam as obras de Aline Cozta na premissa de “se tornar”, conduzido pela ideia de que nada neste mundo é permanente, exceto a mudança e a transformação. E, nesse eixo temático, iremos à procura dos limites da exposição *Sob a Potência da Presença* e das obras artísticas, onde tempo, memória, silêncio e pertencimento são demonstrativos e se fazem presentes nas imagens, nos desafios de se pensar a imagem poética das artistas negras, em que o advento da imaginação explode a cada olhar e, assim, inscreve-se o direito à paisagem, incluindo a paisagem urbana, em um viés filosófico que remete à manutenção dos referenciais de memória e pertencimento, tão necessários, enquanto solo onde assenta a história pessoal e coletiva.

Penetrar nas representações e na memória é compreender o espaço tanto através dos processos visíveis, quanto por meio dos aspectos míticos dos lugares, podendo a paisagem ser fundamental nessa conexão obrigatória entre pensamento e imagem. Assim, a paisagem emerge na análise carregada de simbolismo, sendo responsável pela constituição do imaginário social que atua na condução da ação dos atores sociais, e como categoria social construída pelo imaginário coletivo.

Utilizando a imagem como fonte de registro dos olhares sobre a cultura, podemos dizer que as representações que aparecem nas obras artísticas trazem consigo o valor intrínseco da subjetividade e fragmentação da memória, sendo a imagem um registro de

diferentes tempos e testemunho das transformações urbanas. Neste sentido, um dos compromissos da museologia é com o homem, agente social e, portanto, criador e transformador de bens culturais e patrimoniais. Cabe dar a esse sentido a amplitude e estímulos que conduzam o tema ao campo patrimonial e museológico adequado.

A bússola para o entendimento e a repercussão da leitura e sua potência de criação em tornar presentes as situações do cotidiano de Aline Cozta e dos habitantes que circulam a sua volta se enquadra no método de montagem, proposto por Benjamin (2018), em que as técnicas de montagem por contraste e por superposição seriam as mais indicadas para trabalhar o imaginário de territórios pessoais.

A montagem em forma de contraste confronta as imagens antitéticas e, por conseguinte, dialéticas, para promover o “despertar” ou a revelação, e, de alguma forma, as obras artísticas possuem o caráter descritivo do conhecimento que elas têm de si própria e revelam o caráter subjetivo da paisagem que vive em Aline Cozta, portadora de significados que se expressam nos diferentes momentos de desenvolvimento de uma sociedade, adquirindo uma dimensão simbólica passível de leituras espaço-temporais que perpassam sua obra.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212).

Nesse eixo expográfico subversivo, busca-se a “sobrevivência”, a “vida póstuma” ou “sobrevida”, que seria, segundo Aby Warburg (2012), em seu Atlas de Imagens Mnemosyne, um processo de transmissão, de transformação, de recepção e de como a memória, sobretudo a involuntária ou inconsciente, cria nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária.

Contra toda pureza epistêmica, o Atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido de toda montagem. [...] Ele é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13).

Entre as muitas paisagens e suas arquiteturas, o território da arte, o vento a refrescar, o movimento do ar, cenários de vidas, o “rebentar” das paisagens perpassam

cada um dos caminhos e instigam a pensar em um tempo anterior à construção das cidades e dar luz à afirmação das relações do homem com o meio.

Nesse sentido, Braudel afirma que as relações do homem com o meio constituem “uma história lenta, de lentas transformações, muitas vezes, feita de retrocessos, de ciclos sempre recomeçados” (2009, p. 33) Segundo Braudel (2009), essa história subjacente, silenciosa, embora passe despercebida de seus atores, permanece em seus ciclos ininterruptos. Nesse espaço de encontros entre portugueses, índios e africanos, surgiram novas práticas culturais, saberes e fazeres produzidos dessa interação específica entre paisagens imaginárias e reais que povoam nossas vidas.

5.4 Loli Brito – *Derramar*

Figura 76: Loli Brito.



Fonte: Acervo da artista.

Loli Brito, natural do Rio de Janeiro, nascida em 1996, é artista, educadora e pesquisadora. Graduada em Artes pela Universidade Federal Fluminense, é aluna do curso Imersões Curatoriais da Escola Sem Sítio, também é pesquisadora de um projeto de extensão sobre produção artística negra e indígena brasileira no CAP-UFRJ e trabalha na Galeria Aymoré, onde produz exposições e projetos de educação.

Através da fotografia e da colagem, a obra *Derramar* parte do seguinte questionamento: “Como habitar espaços historicamente violentos aos nossos corpos de mulheres racializadas?”. Para a artista, a resposta a essa pergunta é: “Nos colocando através da água”. A obra busca discutir como ocupar espaços com histórico de violência, como o Palácio do Catete, que foi construído a partir da exploração escrava, uma vez que o Barão de Nova Friburgo foi um dos homens que mais lucrou com o tráfico de pessoas escravizadas durante o período do Império.

Ao lançar as reflexões de Didi-Huberman (2013), deslocamos nosso olhar para a compreensão sobre as produções das artistas afrodescendentes da Rede NAMI que participaram da exposição *Sob a Potência da Presença*, que produziram visualidades e estéticas em diálogo com as questões da diáspora africana, suas histórias de vida ou mesmo, de forma ampla, com suas origens africanas, configurando um quadro associativo de imagens femininas, constituindo um corpus de artistas afrodescendentes cujo conjunto de atributos inerentes a suas obras constituiriam uma arte de representatividade de artistas negras no Museu da República.

Figura 77: *Derramar*.



Fonte: Acervo pessoal.

A obra *Derramar* é uma fotocolagem, feita na técnica de colagem analógica e lambe-lambe sobre um tapume. *Derramar* simboliza uma apropriação do espaço do Salão

Nobre do Museu da República, tendo a seguinte proposição: como habitar espaços historicamente violentos aos nossos corpos de mulheres racializadas? Loli responde:

É muito violento a exclusão que as instituições, como galerias e museus, colocam em relação às obras de artistas negras, pois, de certa forma, não nos enxergam como artistas e acabam introjetando em nossas vivências uma profunda crise em relação a nossa autoestima (BRITO, Loli, 2020).

Outro dado é a compreensão da memória como um elemento constituinte de uma ideia que carrega em si, desde sua produção, inúmeras possibilidades de uso e reúso das pesquisas históricas e culturais, bem como da noção de identidade e pertencimento, seja individual ou coletivo. Considerando a visão de Benjamin (2018), a análise das fontes imagéticas e o entendimento e o sentido da prática empírica no processo de evidenciar a (in)visibilidade das obras artísticas das mulheres negras em exposição têm relação com a proximidade das obras com o público.

As imagens e sons têm domínios próprios na obra de Brito, que surgem de percepção luminosa e sonora. Ao falar de imagens sonoras, diferentes formas de leitura são necessárias para a criação de sentido do que são conhecimentos no domínio do som e da luz, que são reveladores de como as imagens sonoras nos aparecem ao analisarmos essa obra artística nessa exposição.

Esta tese utiliza o legado de Didi-Huberman (2013) (ainda em seus inícios) e de Warburg (2013). Visitando tempos e espaços como documentos, esses autores aqui presentes restituem à museologia e à história imagens feitas para significar uma coisa diferente da que o olho vê, por isso é preciso abri-las, para que o olho possa dar sentido ao visto.

A montagem, o conhecimento pela montagem, é o grande projeto que Warburg (2013), desenvolvido por Didi-Huberman (2013), possibilita: os estudos das imagens-fantasmas, das imagens-páthos e das imagens sintomas. Assim se constitui a sobrevivência das imagens.

Para Warburg (2013), a imagem só poderia ser examinada pelo inter cruzamento de vários campos de conhecimentos. Essa transversalidade se tornava possível pela montagem de pranchas, que eram grandes painéis pretos. O seu projeto de Atlas deveria conter 79 pranchas, porém ficou inacabado com a sua morte e contou apenas com 63, que, em sua composição, continham 971 imagens fixadas nos painéis. Essas imagens continham uma diversidade de referências temporais e espaciais, assumindo um caráter híbrido na sua composição. A construção de pranchas de imagens dá conta de processos históricos que transmitem a memória por meio de um grande acervo visual. Sendo assim, a manifestada pelo Atlas tem o propósito de ilustrar esse processo e pode caracterizar-se

como um intento de incorporar animicamente os valores de expressão alcunhados previamente “na representação da vida em movimento” (WARBURG, 2013). Para o autor:

O Atlas Mnemosyne pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento. Mnemosyne, com a sua base de material visual que o atlas anexado apresenta reproduzida, deseja sobretudo ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento (WARBURG, 2013, p. 126).

A sua proposta metodológica pretendeu tornar visível um processo no qual as relações visuais se entrelaçam, mostrando que as representações, percebidas através do icônico, em um processo dinâmico, se suprimem, reinterpretam, metamorfoseiam, se diluem e se fragmentam de diversas maneiras.

Carregando a ancestralidade em seus trabalhos, Loli Brito acredita que mostrar suas raízes e sua negritude na arte serve como inspiração para uma população invisibilizada.

Eu acho que é importante para inspirar as pessoas negras no contexto de um país que tem um racismo estrutural. Então, quando expomos nossa arte em espaços institucionais, mostrando a nossa obra, que traz a ancestralidade, podemos dizer a pessoas negras e periféricas que podemos ocupar nossos espaços na sociedade (BRITO, Loli, 2020).

O que fica claro é que, para entender a obra de Loli Brito, precisa-se decifrar as mensagens que permitem mergulhar no mundo que ela apresentou, que nos fazem pensar sobre a memória das imagens que utilizam o corpo e seu gestual como suporte, apresentado na exposição Sob a Potência da Presença, discussão essa que não se encerra nesta tese.

5.5 Arcasi – *O café que produzimos e servimos nós não tomamos*

Figura 78: Arcasi.



Fonte: Acervo da artista.

No Brasil, o desenvolvimento da cultura cafeeira confunde-se com a própria história do país, que, por adaptação e mesmo por vocação, chegou a marcar época devido à grande importância econômica e social do “Ciclo do Café”. Coelho Neto (1864-1934), escritor brasileiro, escreveu que “a história do Brasil foi escrita com tinta de café” (COELHO NETO, 1928, p. 23).

O próprio museu que abriu suas portas para a obra de Arcasi é construção de um barão do café: o Barão de Nova Friburgo, que enriqueceu com os corpos dos africanos

escravizados nas lavouras de café, cuja escrita da história deste país não advinha da tinta do café, mas do sangue negro em regime escravocrata.

Arcasi é uma artista afro-indígena da Marambaia, nascida em Belém (PA), que desde 2006 desenvolve experimentações com diversas linguagens artísticas, como poesia, fotografia, performance e presença. Participou do Programa de Práticas Artísticas Contemporâneas na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage (2015) e do projeto Arte do Encontro (2015/2018). O café que produzimos e servimos nós não tomamos é um trabalho de pesquisa artística sobre narrativas guardadas entre as camadas de tempo que se depositam nos objetos de uso cotidiano e nas memórias do trabalho.

Através de dois objetos de uso diário, uma xícara de café e um pires da edição comemorativa para o Instituto Nacional da Previdência Social (INPS), a artista busca discutir como a louça e o café foram introduzidos na sociedade brasileira e nas relações de trabalho, dialogando com os significados e as memórias desse processo para a população negra nas lavouras de café com mão de obra escrava.

Figura 79: Xícara.



Fonte: Instagram da artista.

Figura 80: Xícara.



Fonte: Acervo de Arcasi (2019).

Na memória familiar de que Arcasi nos fala, que dialoga com sua obra artística, vem a figura de sua avó: “Minha vó materna era lavradora. Eu a vi plantar café, colher, secar, torrar e moer os grãos no pilão” (ARCASI, 2019, p. 2). Em sua obra são colocados

dois objetos de uso cotidiano, uma xícara de café e um pires, que foram adquiridos pela artista durante um bazar na Associação de Moradores da Vila Residencial, localizada na zona norte do Rio de Janeiro, em 2015. Esses dois objetos são entendidos por Arcasi como uma única peça, devido a sua relação de complementaridade, compondo parte da edição comemorativa para o Instituto Nacional da Previdência Social (INPS), encomendada pelo Governo.

A xícara (5,5 cm de diâmetro por 5,5 cm de altura) e pires (11,5 cm), ambos de porcelana, item de nº 729 no Museu das Xícaras.⁴² A principal indagação da artista em relação à obra é o questionamento: quais são as narrativas que estão guardadas entre as camadas de tempo que se depositam nos objetos? Nesse aspecto, a xícara a ser exibida remete diretamente ao consumo do café. Arcasi associa seu consumo às memórias das lavouras, do sistema de opressão e exploração adaptável. A artista estabelece indagações:

Em que condições nossos corpos foram incorporados historicamente ao mundo do trabalho neste país? Como este objeto se relaciona com a história do país? Com a história do Museu da República? E o que significa esta peça comemorativa num momento de retrocesso, de retirada dos direitos dos trabalhadores? (ACASI, 2019).

Desde 2006, a artista desenvolve experimentações com diversas linguagens artísticas, como poesia, fotografia, performance e presença. O que Arcasi apresentou em sua obra se relaciona às reflexões presentes na obra de Kilomba (2019):

Descolonizar o conhecimento é encontrar e explorar formas alternativas e emancipatórias para sua produção, que estejam fora dos parâmetros clássicos. Então já começa com os formatos. Considero muito importante criar um espaço híbrido em que o acadêmico e o artístico se dissolvam. A interdisciplinaridade é um modo de decolonizar e transgredir as formas clássicas de conhecimento, porque penso que é o que os discursos atuais mais futuristas fazem, como os estudos transgêneros, queer e pós-coloniais (KILOMBA, 2019, p. 72).

Portanto, os objetos que fazem parte de sua obra artística nos permitiram observar a estrutura de sentimento que se expressa na negritude, na sororidade e na subalternidade, que é compartilhada por um conjunto de mulheres negras das periferias.

⁴² Em 1999, uma coleção de 1.500 xícaras da família Leal foi doada ao Grupo 3corações (fábrica de xícaras), de Dona Elsa Leal, recém-viúva de um grande cafeicultor, para a criação de um museu. A continuidade se deu e a coletânea permanece sendo enriquecida com novos contos de vida que se agregam aos milhares de enredos reunidos em um só lugar. Hoje, o Museu das Xícaras abriga mais de 4.000 histórias, todas particulares e únicas, assim como as xícaras que as representam. O Museu das Xícaras foi inaugurado oficialmente em 2000, na cidade de Natal (RN). Seu principal objetivo é disseminar conteúdo de interesse social e cultural, ao mesmo tempo que compartilha histórias de vida.

Em uma sociedade como a brasileira é impossível que pessoas negras não sofram racismo e, portanto, a afirmação da negritude é marcada pela dor da opressão que fere a construção da subjetividade do povo preto. Para Kilomba (2019), o racismo tem a ver não só com preconceito, mas também com a prática do preconceito, que só pode ser exercitada através do poder – é um problema branco, nesse sentido.

Os conceitos formulados por Kilomba (2019) foram conectados à obra de Arcasi na exposição *Sob a Potência da Presença*, pois possuem os sentimentos do trauma colonial e do racismo generalizado descrito por Kilomba (2019). Ao tratar o conceito de trauma colonial, a autora descreve o termo “plantação”, símbolo de um passado traumático, que é reencenado através do racismo cotidiano. A ideia de plantação é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor, uma história que é animada através de racismo cotidiano:

A ideia de “esquecer” o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional. Essa configuração entre passado e presente é capaz de retratar a irracionalidade do racismo cotidiano como traumática (KILOMBA, 2019, p. 213).

O racismo cotidiano evidencia uma questão que não foi de fato superada, como aponta Arcasi: quando as fraturas e os traumas produzidos ao longo dos séculos são ratificados no contexto político atual por meio de uma política genocida de corpos e identidades diaspóricas (ARCASI, 2020).

Kilomba (2019) explica que o termo trauma é derivado da palavra grega “ferida” ou “lesão”, referindo-se a todo dano causado na pele fruto de violência imposta. A autora coloca que o racismo cotidiano é um acúmulo de situações violentas que expõem “um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial” (Kilomba, 2019, p. 54).

Silvio Almeida corrobora Kilomba sobre racismo institucional: “O que se pode verificar até então é que a concepção institucional do racismo trata o poder como elemento central da relação racial. Com efeito, o racismo é dominação” (2019, p. 55).

Nessa concepção, o racismo é tratado como um resultado do funcionamento das instituições, que organizam e mantêm os privilégios baseados em raças. Essa concepção seria sobre a relação estabelecida entre o Estado e o racismo.

Walter Mignolo (2018) explica que o caminho decolonial não se trata de uma forma correta de estabelecer aquilo que os museus necessitam fazer. No entanto, as instituições museológicas devem ofertar ambientes para os diversos “tipos de atividade interpretativa” (dialogando ou contestando uns aos outros). Dessa forma, Mignolo (2018) sugere que um

caminho para pensar o decolonial em instituições museológicas: “seja através de projetos que visem a decolonialidade do ser e dos saberes, assim como nos propõem a pensar de que forma os museus podem colaborar com a decolonialidade amparada pelas práticas democráticas comunitárias?” (MIGNOLO, 2018, p. 324).

Na apresentação inicial desta obra artística de Arcasi, vemos a tomada de espaço e a musealização dos objetos pires e xícara passar por uma substituição do suporte usual, que deixa de ser uma louça e passa a ter uma relação entre espaço museu, objeto e relações sociais.

Em Benjamin (2012), o colecionador é aquele que transfigura as coisas, conferindo-lhes valor afetivo no lugar do valor de uso. Ele reúne destroços do passado, em face de uma realidade que vive a ruptura com a tradição. Tesouros do mundo exterior são trazidos para o interior da sua residência, convertida em lugar que representa e permite contemplar o universo.

Nessa perspectiva, ter e manter uma história íntima de colecionadores e coleções é possuir paixão anárquica e destrutiva que, embora tenha a intenção de preservar, recorta a tradição e destrói o contexto do qual o objeto fizera parte, como conjuntos de objetos, retirados do circuito de uso e com proteção especial. Eles exercem a função de “semáforos” ou seja, intermediários entre o mundo visível e o mundo invisível; entre o presente e uma realidade intangível ou longínqua no tempo e no espaço. É necessário que sejam expostos ao olhar, para que possam comunicar o invisível.

Em Didi-Huberman (2013), a montagem aparece como operação do conhecimento histórico, na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento na montagem cultural e técnica:

[...] a coesão da antiga superfície é destruída e uma nova coerência é constituída. Essa nova coerência não pode ser constituída apenas porque a antiga não cessa de aparecer sempre mais aparente, frágil como uma simples coerência de superfície. Enquanto a objetividade desviava [questões de fundo] por um verniz brilhante, a montagem mostra, muitas vezes, a confusão que está por trás [e] aparece culturalmente como a forma suprema da intermitência fantasmática (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12).

Arcasi, com sua obra, nos deu a xícara e o pires de café como arte, desfazendo e refazendo essa fronteira nas ações do cotidiano, entre arte, vida e “memória olfativa”; o íntimo e a invisibilidade de quem serve imbricado entre dentro e fora, ou, ainda, uma abertura. Não é uma ontologia; é apenas um caminho com alguns exemplos com vínculos que nos trazem as possibilidades de leitura do passado desses objetos. Baseiam-se, aqui, na percepção de uma sobrevida do passado, e não numa continuidade histórica,

passando pela concepção de arte e reacendendo o que Benjamin incitava em seu livro *Passagens*: criar a história com os próprios detritos da história (BENJAMIN, 2018).

Trata-se de uma proposta epistemológica que assume que a história (como objeto da disciplina) não é uma coisa fixa, nem mesmo um simples processo contínuo e que a história (como disciplina) não é um saber estático nem um relato causal. Dessa forma, o passado deixa de ser um fato objetivo e transforma-se em um fato de memória. Então, para desmontar a continuidade das coisas proposta pela construção epistêmica convencional, a alternativa é a “montagem”, um conceito chave para entender o pensamento de Didi-Huberman (2013).

Dessa maneira, a montagem permite estabelecer uma relação crítica entre as imagens que ajudam a fugir da cadeia dos estereótipos, dos clichês, do olhar que impede ver muitas coisas.

Em uma exposição, os objetos de museus evocam memórias e visibilidade museal, e a obra artística de Arcasi nos traz também “a alma” do objeto (GONÇALVES, 2013, p. 23), ou o que há de intangível, pois aborda os conceitos de alma dos objetos e dos lugares. Em outro momento de análise em relação às definições de “alma”, há uma possibilidade de tentarmos compreender o que há de intangível na obra de Arcasi.

A origem da palavra vem do latim *anima, ae*, que significa sopro, ar; princípio da vida. A palavra alma no dicionário⁴³ é definida como: princípio vital; vida; conjunto das atividades imanentes à vida (pensamento, afetividade, sensibilidade etc.); qualidade de expressão que suscita emoção ou sentimento. Além disso, de acordo com essa mesma fonte, a alma ainda seria a sede dos sentimentos e da vida afetiva, a natureza emocional de uma pessoa ou de um grupo.

Diante dos sentidos da palavra expostos acima, como elaborar uma definição de alma para os objetos de museus e lugares de memória? A nosso ver, podemos considerar que a alma está relacionada ao invisível, ao imaterial, o que não percebemos a partir da materialidade; a “alma” dá sentido às coisas e torna-as providas de emoção e afeto. O termo análogo “animar”, no sentido de prover vida, oferece um olhar contrastante para pensar os objetos e os lugares em contexto museal, não raros associados à morte, empalhamento e ossificação cultural.

Segundo José Reginaldo Gonçalves (2013, p. 25), descrever e analisar a “alma das coisas pressupõe considerarmos suas propriedades, seus fluxos e suas agências, integradas aos seus modos de produção e circulação”. Por esse termo, pensamos que o desafio dos museus redundaria justamente em oferecer um “sopro de vida”, trazer dinâmica ao que parece inerte e dar visibilidade às obras das artistas negras.

⁴³ [www.aquinate.net/ciência e fé](http://www.aquinate.net/ciência_e_fé).

Veremos em Didi-Huberman (2012) que as criações artísticas se estendem para além de sua visibilidade, pois inquietam nossa visão, violentando-nos e fazendo-nos, assim, sentir e pensar. Os objetos que nos fazem ver, pensar e, muitas vezes, crer e obedecer, são regidos por algo de invisível.

Poderá parecer um tanto paradoxal o fato de que um objeto visual tenha como fundamento algo não visual, no entanto estamos diante de uma primeira dialética que constitui as imagens, a dialética visível/invisível. É o movimento de uma realidade ainda invisível, que se manifesta nas artes plásticas – é a ideia da presença de uma ausência.

A obra artística de Arcasi, *O café que produzimos e servimos nós não tomamos*, eleva o patamar da arte afrodescendente, com essas especificidades estéticas anunciando uma conexão muito potente, ligadas ao trabalho e ocupações dos afrodescendentes nas estruturas trabalhistas no Brasil e a invisibilidade em diversas profissões.

Para autores como Kabengele (2008), a desumanização da imagem do negro é parte de uma estratégia de dominação do branco colonizador, que pretendia solucionar a contradição entre os ideais de liberdade e uma economia fundada na escravidão. Negando a humanidade dos povos negros, legitimou-se a atividade econômica mais lucrativa naquele momento histórico. Nesse sentido, o discurso colonial utilizou-se do estereótipo da mulher negra escravizada como estratégia discursiva que exclui o Outro e combate a insegurança diante do diferente. “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial, de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (KABENGELE, 2008, p. 111).

Conforme a escritora negra norte-americana bell hooks (2019), se sobre a mulher, de modo geral, recai a pecha de não ser “apropriada” para o trabalho intelectual por sua proximidade com a natureza, que remete ao caótico, misterioso e incontrolável, isso se acentua na mulher negra, porque aos negros, também de modo generalizante, se atribuem características negativas como irracionalidade e primitivismo. hooks (2019) sustenta que a mulher negra é duplamente caracterizada como um ser inferior, por sua condição feminina e racial. Ela é vista a partir de seu corpo, um corpo mais próximo da natureza, mais animalístico e ainda mais primitivo que o corpo da mulher branca ou do homem negro.

O contexto brasileiro de lutas sociais já indicava o profundo abismo que separava as feministas negras das brancas na década de 1980. O fato de a mulher branca não viver a discriminação racial a impedia de compreender o quanto os preconceitos raciais afetam a perspectiva de gênero. Para Gonzalez (1988), o movimento feminista brasileiro estava

organizado a partir de um modelo ocidental e judaico-cristão que pouco ou nada considerava os dados étnicos e raciais da população brasileira e seu histórico escravocrata particular.

No que diz respeito à sexualidade, por exemplo, Gonzalez (2020) apontava um descompasso entre as prioridades de luta de mulheres negras e brancas. As discussões a respeito do corpo feminino, sobre maternidade ou libertação sexual eram indiferentes para mulheres negras, que tinham que lidar com outras necessidades do corpo, como comer, agasalhar-se, comprar remédio etc. Enquanto as brancas discutiam sexualidade, as negras queriam tirar de si o peso de séculos de sexualização.

Além disso, Gonzalez (2020) chamou atenção para o fato de que a entrada da mulher branca no mercado de trabalho formal se deu às custas da exploração do trabalho doméstico da mulher negra. Isto é, a independência financeira das mulheres brancas de classe média no Brasil supôs, em primeira instância, certa continuidade da exploração do trabalho doméstico de mulheres negras.

Aliás, para Gonzalez (2020), parte da estratégia de não visibilidade social da mulher negra estava no fato de ela trabalhar nos postos em que não há contato com públicos amplos, uma vez que ela está escondida no interior das casas, nas cantinas e nos banheiros das escolas, nos postos mais invisíveis das fábricas. Para acessar outros empregos e avançar na escala social, além de preparo profissional, ela teria de vencer a exigência de “boa aparência”, ou seja, embranquecer. Esse embranquecimento pode ser negociado através de uma performance estética que inclui desde o cabelo alisado, o modo de se vestir e de se comportar até a religião que se professa.

Tornar-se “uma mulher negra” para Arcasi significa assumir seu papel de protagonista na luta contra o machismo e contra o racismo e Arcasi, em sua obra artística exposta na exposição Sob a Potência da Presença, procura se afirmar na luta das artistas negras através da arte afrodescendente.

5.6 As AfroGrafiteiras: o processo criativo do grafite

Só tenho medo de morrer porque não sei se no inferno tem muros.

Pichador anônimo

O grafite é um berro.

Paulo Leminski

Figura 81: Muro.



Fonte: Instagram da Panmela Castro.

Intervenções artísticas sincréticas ou não, os grafites, como sabemos, não estão sozinhos na paisagem urbana das metrópoles brasileiras. Na realidade, e em sua atual fase, esses trabalhos constituem o elemento mais proeminente desse ilustrado ambiente público, valorizados por determinada parcela dos sujeitos urbanos por incidirem muitas vezes em espaços degradados, dando-lhes cores e retirando-os do cinza e da fuligem das ruas – perseguidos pelas frações mais conservadoras da sociedade, que em geral rechaçam sua presença nas cidades, tomando seu resultado como poluente e mesmo criminoso.

O subjetivismo da questão referente à valorização ou perseguição do grafite não permite delimitar os sujeitos que repudiam sua presença nas cidades, uma vez que apreciar o trabalho dos grafiteiros é um comportamento que, invariavelmente, está subordinado a demandas de gosto, sendo algo muito flutuante e independente de variáveis, como faixa etária e classe econômica. Todos os habitantes da cidade do Rio de Janeiro, recorte geográfico principal desta tese, convivem com grafites.

A estética urbana (HARING, 2008) é primordial para o bem-estar da população. Por sua característica imaterial e por estar à disposição pública, a estética urbana pode ser classificada como um bem difuso, isto é, de todos, devendo ser protegida e mantida pelo poder público. Dentro dessa lógica, emerge uma irrefutável demanda: a busca pelo entendimento da produção que se encontra impressa em muros, fachadas e demais suportes urbanos públicos, ou seja, em todas as demais superfícies onde é possível se estampar, colar ou escrever algo.

O estilo pictórico do grafite (DUPRET, 2008) teve sua percepção social subvertida, a partir da assimilação de sua estética, pelas instituições ditas “oficiais” do mundo das artes visuais no Brasil – leia-se mercado e locais de culto às obras de arte (galerias e museus, respectivamente) – no início do século XXI.

Uma observação atenta do grafite indica-nos que essa é uma prática basicamente citadina, participa da dinâmica cultural do meio urbano. O lugar do grafite é, por excelência, o espaço público das cidades.

Tomando por suporte elementos tão distintos da paisagem urbana, como as estações de metrô e de trem, os muros, os viadutos, as fábricas abandonadas ou os sinais de trânsito, essas pinturas proliferam nos locais mais imprevistos. Daí que seja relativamente comum a ideia de que o grafite se inclui naquilo que geralmente é denominado de street culture (DUPRET, 2008).

Essa correspondência deriva do fato de as origens mais remotas desse movimento cultural se situarem no movimento hip-hop, dinâmica cultural nascida nos espaços da pobreza e exclusão da cidade de Nova York na década de 1970.

O movimento hip-hop é, nos seus primórdios, uma verdadeira expressão cultural de jovens que usam o espaço público para compor, através do grafite, rap e break-dance, modalidades criativas de comunicação em grupo. A street culture pode, então, ser entendida como uma cultura que nasce e se expressa no espaço público, produzida na rua entre aqueles que vivem e comunicam na rua. No entanto, tal como o hip-hop, o grafite sofreu grandes mutações nas últimas três décadas. A transformação mais significativa diz respeito à forma como essa expressão de rua, a princípio restrita e localizada, se converte numa linguagem universal, presente nos mais distantes recantos do planeta.

Outra alteração significativa diz respeito ao modo como o grafite se aproxima das artes plásticas convencionais e do design, tornando essa linguagem mais acessível ao grande público, possibilitando, ainda, a exploração de novas técnicas e modelos criativos.

Apesar de o grafite, na sua versão mais pura, ser frequentemente associado à street culture, o que é fato é que atualmente os modelos de expressão são tão distintos que dificilmente podemos falar de uma verdadeira cultura de rua quando falamos de grafite, dada a variedade de orientações presentes.

O grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos

comerciais, políticos ou dos massa mídia para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo (CANCLINI, 2000, p. 111).

Podemos pensar também o grafite como manifestação cultural que tenta demonstrar para a sociedade a insatisfação de grupos sociais e espacialmente excluídos da ordem democrática, ou seja, impedidos de demonstrar as suas ideias, desejos e insatisfações.

A arte do grafite pode também se apresentar como uma forma de alerta para uma situação que se impõe, arbitrariamente, a grupos ou comunidades que, por razões diversas, se encontram em dificuldades para transmitir suas aflições e suas memórias.

Nesse sentido, esta tese procurou pensar o grafite nesta subseção como uma manifestação para além da arte, como um ato de denúncia, educação e resistência, onde a sua descrição não é consensual, mas vem surgindo como o espaço privilegiado, liberto de especulações, aberto a todo tipo de manifestações, revoluções e crenças populares (FREIRE, 2003, p. 33).

Percebemos que o crescimento do número de mulheres atuando no cenário da arte urbana e a visibilidade das questões feministas vêm fortalecendo as representações visuais urbanas que utilizam o grafite como ferramenta para problematizar questões sociais e políticas que envolvem as mulheres e a temática feminista.

Nota-se um significativo crescimento do número de pessoas falando sobre o feminismo e sobre a posição das mulheres na sociedade, o que tem despertado as mais diversas reações. O feminismo é, portanto, um componente importante da história das mulheres. Conforme a filósofa Judith Butler,

o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes, ou seja, as mulheres não são unilaterais, não há uma identidade comum nem uma base universal para o movimento, que passa por constantes ressignificações (BUTLER, 2020, p. 21).

A identidade do sujeito feminista não deve ser fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior do campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento, pois, de acordo com Butler, “talvez, paradoxalmente, a ideia de ‘representatividade’ só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido em parte alguma” (BUTLER, 2020, p. 25).

A metáfora das ondas consolidou-se, então, como forma de nomear momentos de grande mobilização feminista. Tradicional e didaticamente, o feminismo⁴⁴ é dividido em três ou quatro ondas, a depender da análise.

Em se tratando de movimento feminista, a primeira onda está localizada no século XIX, com as sufragistas⁴⁵ (*suffragettes*), que reivindicaram o direito de votar, de participar da política e da vida pública. Ainda na primeira onda, mulheres negras atuaram em movimentos abolicionistas e nas lutas contra o racismo.

No ano de 1968, a feminista Martha Weinman Lear (1968) escreveu um pequeno artigo no jornal New York Times (EUA) com o título “A segunda onda feminista”. No texto, Lear (1968) fazia referência à luta de milhares de mulheres pelo direito de votar, no final do século XIX e início do XX, como uma espécie de onda de feminismo e anunciava que outra havia se formado ou estava em formação. Desenvolvendo ainda mais os pressupostos do “pessoal político”, slogan criado a partir do artigo escrito em 1970 pela feminista Carol Hanisch, a segunda onda feminista deu seguimento à primeira onda e foi além nas reivindicações políticas e sociais. As principais demandas eram: legalização do divórcio; legalização do aborto; reconhecimento do sexo casual. As ideias de Simone de Beauvoir se tornam a principal representante da segunda onda.

Algumas décadas depois, Rebecca Walker (1992) publicou o ensaio “Tornando-se a terceira onda”, no qual defendia que as lutas feministas estavam longe de acabar e comprometia-se em seguir com elas.

A terceira onda ocorre nos anos de 1960 e 1970, trazendo temas como direitos reprodutivos, sexualidade, família e mercado de trabalho, e fala de feminismos específicos e sobre a não universalidade do movimento, além de tratar também de assuntos como estupro, patriarcado, controle do corpo, empoderamento e interseccionalidade.

Por fim, a quarta onda é o cyberfeminismo, ou seja, a utilização do mundo virtual para dar visibilidade às mulheres.

⁴⁴ O feminismo é, infelizmente, um tema atual. A luta pela igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres é uma causa de força maior e um tabu social absolutamente inaceitável que deve ser debatido, porém nesta tese procuramos não adentrar nessa pauta, por acreditar que esse tema requer uma discussão com princípios e conceitos que caberiam em outra tese, devido à imensa gama de discussões referente às ondas feministas.

⁴⁵ O sufrágio feminino aparece no Brasil desde o século XIX, onde inúmeros projetos de reformulação do sistema eleitoral foram apresentados por deputados que defendiam o sufrágio feminino, mas nenhum deles foi aprovado. Mais tarde, já no século XX, os movimentos sufragista e feminista ganharam espaço no país. Em 1910, a professora baiana Leonilda Daltro fundou o Partido Republicano Feminino e, doze anos depois, Bertha Lutz deu início à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Ambas as organizações buscavam pressionar o governo em prol da obtenção de direitos para a mulher, como o de votar, realizando congressos, passeatas e abaixo-assinados (SOIBET, 2012, p. 218).

O termo cyberfeminismo tornou-se comum para explicar o atual processo de mobilização política das feministas. Seu significado pode ser estendido, inclusive, para caracterizar a dinâmica política da quarta onda do feminismo, quando apontam que a principal característica da chamada quarta onda feminista é a atuação nos meios de comunicação digitais (PEREZ e RICOLDI, 2018, p. 2).

Um dos exemplos de ações feministas, que está diretamente ligado a esta tese e que é exemplo da quarta onda feminista, é o projeto das AfroGrafiteiras da Rede NAMI,⁴⁶ em atividade desde 2015.

O AfroGrafiteiras nasceu a partir dos dados e pesquisas que mostravam que os índices de violência e feminicídio diminuíram para mulheres brancas, enquanto aumentavam para mulheres negras. A partir disso, com o patrocínio da Ford Foundation, nasce o AfroGrafiteiras (2010), uma formação em arte urbana focada na expressão e promoção do protagonismo de mulheres negras que oferece ferramentas para que mulheres racializadas possam expressar através da arte assuntos cruciais em suas vidas e seus pensamentos para a sociedade, em contraponto à maneira como vêm sendo representadas pelos meios tradicionais.

O programa tem um formato híbrido, com encontros teóricos, práticos e conversas sobre artes e direitos humanos. As aulas são realizadas virtualmente através de vídeos no canal do YouTube da NAMI; as alunas recebem kits de materiais de desenho e pintura em casa para desenvolverem seus trabalhos artísticos e são acompanhadas por uma oficina pela plataforma Google Classroom, além de encontros presenciais para grafiteagem de murais.

Nesse contexto, Ricoldi e Perez relatam:

O feminismo carrega uma crítica ao patriarcalismo para pontificar a diversidade das lutas feministas e seu multiculturalismo. No tempo presente, toda a infraestrutura de informação e comunicação otimiza a construção de redes locais e globais para a consecução do objetivo que é o de pôr fim à dominação masculina. As construções discursivas correspondentes são transpostas para as plataformas tecnológicas, redimensionando o processo de redefinição da identidade da mulher, ora afirmando a igualdade entre homens e mulheres, ora afirmando a especificidade do ser mulher e das práticas feministas como fontes de realização humana (RICOLDI e PEREZ, 2018, p. 23).

Os grafites da Rede NAMI criticam a padronização da beleza e o dever de ser “belo” na sociedade atual. A mulher não tem de ser o que a sociedade quer, e sim o que

⁴⁶ Sobre a origem do nome: NAMI é “mina” de trás para frente – segundo Panmela Castro, é a língua do TTK, uma linguagem do bairro do Catete (década de 1980) para pichar e ninguém saber.

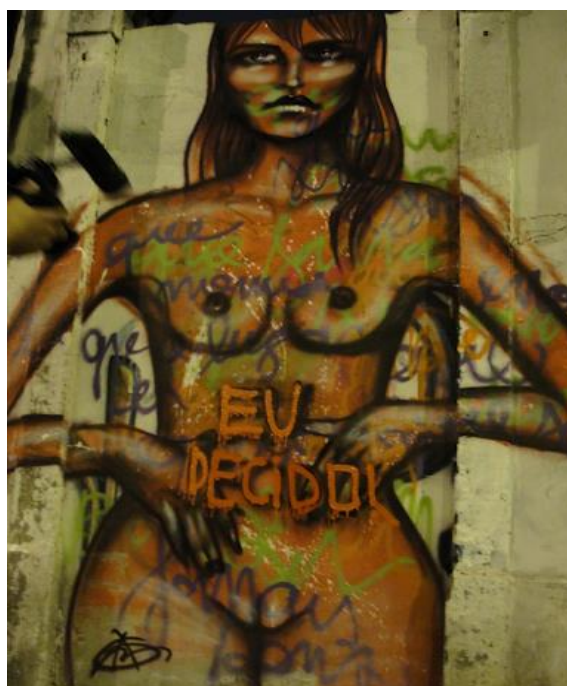
ela quer ser, da forma que ela se sentir feliz. É essa a mensagem que as mulheres da Rede NAMI buscaram passar com seus grafites.

Um dos grandes “gritos” dos grafites consiste na luta pelo poder de escolha, a liberdade de tomar decisões sem amarras impostas de cima para baixo pelo machismo.

Um grafite da Rede NAMI intitulado Aborto traz essencialmente esse ideal e revela em seus traços e frases o desejo de escolha apresentado pela expressão “Eu decido”. Trata-se de uma obra figurativa e de leve estilização que representa uma mulher de expressão séria e em posição frontal, nua e com as suas mãos posicionadas em direção à barriga (parte uterina), como se dissesse: “Meu mundo, meu corpo, minhas escolhas, minhas regras”.

Esta subseção não pretendeu esgotar o tema, representou apenas uma breve discussão sobre o cyberfeminismo e sua atuação em movimentos artísticos feministas como a Rede NAMI, e lançamos uma das formas com que seu uso pode alcançar as formas de participação política e o engajamento das mulheres no espaço virtual.

Figura 82: Aborto.



Fonte: Instagram Rede NAMI.

Figura 83: Sem título.



Fonte: Instagram Rede NAMI.

Figura 84: Museu da República.



Fonte: Instagram Rede NAMI.

Figura 85: Jardim do Museu.



Fonte: Instagram Rede NAMI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poder exercido pela matriz de domínio colonial entre os séculos XVI e XIX transformou a vida, a cultura e a espiritualidade dos povos colonizados, instaurando a colonialidade do poder, do ser, do ver, do sentir e do pensar.

A primeira estratégia de dominação colonial foi a escravidão dos povos originários africanos e, para que isso se efetivasse, foi “preciso destruir os seus sistemas de referência” (FANON, 2006).

Ao analisar as artes plásticas expostas e histórias de vida das mulheres artistas negras da Rede NAMI que fizeram parte da exposição *Sob a Potência da Presença*, deparamo-nos com a complexidade de saberes e fazeres artísticos de suas ancestralidades, que refletem a realidade de suas lutas, resistência, existência, de modo que a conexão entre arte e vida social nos auxiliou na interpretação dos sentidos em torno da construção da forma e do conteúdo que o Museu da República vem apresentando.

Falar sobre arte afrodescendente através das obras das artistas negras dessa exposição é pensar em experiência de vida, é pensar sobre um processo de significação sobre o mundo e seus posicionamentos do ser consciente/sensível/cultural, em que as referências para a criação das obras artísticas comunica a elaboração de novas atitudes e novos comportamentos e natureza (GEERTZ, 2014).

Segundo Krenak:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem – fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2019, p.9).

Desse modo, quando utilizo o termo natureza, estou refletindo as relações entre os sujeitos e o seu entorno natural, ou seja, estou pensando como as mulheres negras criaram suas obras artísticas, se organizaram e se fizeram presença no Museu da República.

Nesta tese nos sentimos desafiados a olhar a realidade da nossa sociedade, como a branquitude e nossa “fragilidade branca”, aprender e crescer com nossos erros e ser antirracistas de fato.

As artes plásticas das artistas negras na exposição *Sob a Potência da Presença* acompanharam as diferentes formas de se pensar, expressar e sentir a sociedade brasileira, considerando as opressões a que são submetidas em uma perspectiva de gênero/sexualidade, raça/etnia e classe social.

Em todas essas formas, há a constância da existência dessas mulheres, havia e há espírito, poder de decisão e intelecto dessas mulheres artistas. Pois essas artistas

demarcaram as transferências de discurso bravio para suas obras a partir de uma subjetividade própria, assumindo os meios de representatividade e transfigurando-os em meios de autorrepresentação ou autoapresentação.

As artistas da exposição *Sob a Potência da Presença*, assim como as demais artistas negras que fizeram parte desta tese, apresentaram um lugar comum de fala que contesta as representações já existentes, procurando visar à reelaboração de suas imagens no campo da arte e dos papéis que assumem na sociedade e em instituições como os museus.

Essa postura, que é reafirmada e ressignificada, ressalta a importância da diversidade cultural como um recurso inovador para ampliar a visão da construção de suas práticas sociais.

Nesse sentido, o Museu da República não é apenas um lugar institucional de pesquisa e visitação, mas, sim, um museu que traz em si uma forma de apresentar à sociedade perspectivas decoloniais, tal como o foram na exposição *Sob a Potência da Presença*, mostra que subverteu o espaço republicano.

As fontes dessa pesquisa ofertaram uma contribuição inovadora para o resultado desta tese em um museu tradicional não apenas como lugar espartano, mas como lugar de testemunho ou discurso decolonial, abrindo certos caminhos de compreensão estimulantes no sentido de se promover a ressignificação de práticas das mulheres artistas antes não reconhecidas e desprestigiadas.

Pode-se afirmar que o que prevalece nesta tese é o forte sentido de ruptura das formas expositivas e as formas anticonvencionais que o Museu da República vem apresentando, pelo tratamento singular e único dado às artistas negras na exposição *Sob a Potência da Presença*, sendo precursor nesse museu uma atmosfera de diversidade e pluralismo que vem acontecendo com a aquisição de acervos e ações que vêm ao encontro das práticas ligadas à museologia social, tendo sua função social perante a sociedade, em especial aqueles que o museu salvaguarda e cujas memórias ele registra, cuja preservação é para que se leve esse conhecimento para a sociedade, para que, através da exposição dos documentos, se propague a cultura e o conhecimento, sendo esse museu, portanto, um agente social e político catalisador de práticas decoloniais, abrindo suas portas para narrativas antirracistas. Um exemplo dessas ações foi a incorporação do acervo do *Nosso Sagrado*.⁴⁷

⁴⁷ *Nosso Sagrado* reúne objetos utilizados em cerimônias de religiões de matriz africana no Brasil. Importante acervo adquirido pelo Museu da República, que se formou a partir da apreensão pela polícia de objetos religiosos em casas de candomblé e de umbanda na cidade do Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas da República. A comunidade de Santo sempre reivindicou a retirada desses objetos do domínio policial. Sua transferência do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio

Para entender a relação que há entre o museu, os seus objetos e a imagem é primordial o entendimento do processo que sobrevive de tudo aquilo que existiu no passado, escolhas efetuadas pelas forças do desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade.

Compreendemos que essas possibilidades, nas obras artísticas das artistas negras da exposição *Sob a Potência da Presença*, estão comprometidas com uma poética que salta dos espaços institucionalizados da arte, tornando a socialização do objeto artístico com o público presença e potência de vidas, pois permite afirmar a efetiva socialização e percepção do que é arte, é a força da existência para cada indivíduo que a recebe e que a produz.

Existir e resistir são palavras de ordem e lema das mulheres artistas negras da Rede NAMI e demais coletivos femininos, sendo atuantes em muitos movimentos sociais e políticos na atualidade que expressam e traduzem a luta de um povo que clama pelo seu direito de ser, de estar, de existir.

Resistência não se representa somente como a negação das opressões de poder, mas consiste em meios de criar modos de pensar, sentir e atuar, em um contexto de insurgências e irrupções, para a construção de um mundo mais digno e humano.

O museu enquanto território de resistência pode ser compreendido como lugar de emancipação decolonial e estética, autoafirmação dos sujeitos e de seus corpos e de sua vida dentro das particularidades sociais e culturais, assim como local de construção de uma práxis/pedagógica que deve insistentemente colocar no foco nossas histórias e nossas próprias existências. É fazer desse espaço um aquilombamento.

Esta tese possuiu a vontade de se tornar potência que instaure reflexões e ações em torno do universo museológico e partiu da premissa de tentar fortalecer articulações entre os saberes oriundos do campo da arte afrodescendente, da história oral, da antropologia, entre outras áreas, com o objetivo de provocar o debate crítico sobre as condições de vida das artistas negras, revelando o universo criativo dessas mulheres que se dedicam a produzir arte em outros lugares institucionais, além de provocar ações que, de alguma forma, tragam benefícios para essas profissionais.

No que diz respeito à principal questão levantada nesta tese, constatamos e acreditamos que a função social do Museu da República, enquanto instituição catalisadora, amplia a visibilidade da arte afrodescendente das mulheres negras da exposição *Sob a Potência da Presença* mediante as novas formas e temas de exposições apresentadas em um museu republicano que espelha parte da história da sociedade

de Janeiro para o Museu da República é hoje percebida como uma reparação de justiça (MUSEU DA REPÚBLICA, 2022).

brasileira em seus ritos tradicionais ligados às representações e práticas do cenário museológico, que aparelhavam a ideia de nação republicana, identificado com o conjunto de bens simbólicos, relacionado à ambiência cultural de nosso país a partir da criação desse museu.

A inserção do Museu da República nessa exposição e nas demais exposições sobre temas semelhantes vem exigindo o posicionamento do ideais do diretor, o prof. doutor Mario Chagas, que reconheceu no seio de uma coletividade atributos comuns a todos os que fazem do espaço museu local de deleite e pensamentos existenciais, constituindo-se em herança cultural, isto é, fazendo desse museu uma espécie de esperança e de fortalecimento de um patrimônio identitário.

Dessa forma, a própria documentação examinada oferta a sua contribuição para o resultado do trabalho de pesquisador não apenas como objeto que se configura em testemunho ou discurso, mas também abrindo certos caminhos de compreensão estimulantes no sentido de se promover a ressignificação de vestígios materiais e imateriais.

Podemos afirmar que, mesmo dando continuidade a temas, imagens ou processos já explorados em outros momentos da museologia, o que prevalece nesta tese é o forte sentido de ruptura das formas expositivas convencionais que o Museu da República vem apresentando, em um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos são ainda centrais para uma efetiva renovação de todos os museus do século XXI.

Tendo presente a diversidade de aspetos elencados, não devem restar dúvidas de que a museologia social é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos foram centrais para a renovação dos museus do século XX, como o serão ainda para a renovação dos museus do século XXI.

Esperamos ter feito compreender que, através da exposição Sob a Potência da Presença, um conjunto muito alargado de questões, de problemáticas, foi ao encontro das identidades representadas através das obras das artistas negras, o que corresponde à noção de pertencimento.

Os museus são espaços públicos que constroem representações sociais que, por sua vez, comportam regimes particulares de poder; mas tais representações também podem ser desconstruídas e/ou contestadas e/ou diversificadas.

Abordando a instituição museológica em termos da sua história e dos seus propósitos, a museologia social desdobra-se, nomeadamente, na consideração da sua função social e das suas narrativas e estratégias expositivas.

Como instituição social que é, o museu tem responsabilidades sociais para com a comunidade em que está inserido, cujo bem-estar e a satisfação de necessidades variadas devem fazer parte da sua missão, sendo, portanto, o museu agente de mudança social, de regeneração e de empoderamento das populações afrodescendentes, na medida em que se torne mais consciente da comunidade que o rodeia e se torne um efetivo espaço de congregação para essa comunidade.

Por derradeiro, conclui-se que as ações de resistência à estrutura de opressões (gênero, raça, classe e etnia) às quais as mulheres artistas negras estão submetidas colaboram na elaboração de uma produção artística atual que se concentra nas atitudes daquelas que desejam revirar as histórias e propor outros direcionamentos para a construção de um conhecimento que envolva indiscriminadamente todos os atores do passado e do presente, construindo um novo imaginário, produzindo outras versões de arte afrodescendente, apresentando como protagonistas mulheres negras que estiveram na exposição *Sob a Potência da Presença* no Museu da República.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. São Paulo: Autêntica, 2012.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ALVES, Ellen Bento. **Reflexões sobre a mostra Sob a Potência da Presença (2019) no Museu da República**. Plataforma de Curadoria. Disponível em: <https://www.plataformadecuradoria.com/post/reflexoes-sobre-a-mostra-sob-a-potencia-da-presen%C3%A7a-museu-da-republica-elen-bento-alves>. Acesso em: 15 out. 2023.

Arteversa, Revista. Ufrgs.org.br.

BARCELOS, César Silva. **É possível utilizar o “método” warburgiano na busca de uma arte homoafetiva?** XIV Encontro de História da Arte. UNICAMP, Campinas, 2019.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira.

2008.BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984a.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Obras Escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2023.

BISPO, Alexandre Araújo. **Mãos de ouro: a tecelagem da memória na obra de Sônia Gomes**. O Menelick 2º Ato, jul. 2015.

BISPO, Alexandre Araújo. **Yeda Maria: A cor do rancor**. O Menelick 2º Ato, junho . 2010.

BLANCO, Letícia de Souza; SOUZA, Elisabete Gonçalves de. **O grafite e a formação do espaço geográfico urbano: informação, educação e arte**. Revista Geografia Literatura e Arte, v. 2, n. 1, p. 141-159, 2020.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRUNO, Maria Cristina O. **Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal**. São paulo: MAE/USO, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CHARBEL, Felipe . **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA , v. 3, p. 134-147, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora EDUSP, 2013.

CARVALHO, Joé Murilo **Os bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

CASTRO, Mauricio B. de; SANTOS, Myrian S. dos. **Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra**. Modos, v. 3, p. 174-189, 2019.

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

CHAGAS, Mario. **Memória e poder: dois movimentos**. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 2002. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367?fbclid=IwAR0aNd3vATrWPs7p0S69gHlfPau_kIH6xYTHUPjodMFZdQ9R7kCCiU-LPPE. Acesso em: 15 out. 2023.

CHAGAS, Mario de Souza. **Museus: interseções e caminhos**. **Seminários de Estudos Avançados em Museologia**. ULHT, Lisboa, 2006.

CHAGAS, Mario. **Casas e portas da memória e do patrimônio**. **Em Questão**, v. 13, n. 2, p. 207-224, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/2980>. Acesso em: 15 out. 2023.

CHAGAS, Mario de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: Ibram, 2018.

CHAGAS, Mario de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mario de Andrade**. 2. ed. Chapecó: Argos, 2019.

CHAGAS, Mario de Souza. **Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade**. 1. ed. Brasília: Ibram/MinC, 2020.

CHAGAS, Mario de Souza. **Museus: antropofagia da memória e do patrimônio**. Disponível em: https://www.museologia-Portugal.net/files/museus_antropofagia_da_memoria_e_do_patrimonio.pdf. Acesso em: 19 out. 2023.

CHAGAS, Mario., LORSOSA, Nathalia; CALIXTO, Luísa. **Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro: Uma experiência de diagnóstico e cartografia**. blogspotredemuseologiasocial. 2021.

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. :

CONSTITUIÇÃO DE 1988. Petrópolis: Vozes, 1988.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC – PRINCÍPIOS DE BASE DE UMA NOVA MUSEOLOGIA, 1984. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 15, n. 15, 1999. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/342>. Acesso em: 15 de out. 2023.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.). **Concepts clés de muséologie**. Paris: Armand Colin et ICOM, 2010.

DIANGELO, Robin J. **Não basta não ser racista – sejamos antirracistas**. São Paulo: Faro Editorial, 2020

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo: Senac, 2004a.

DOMINGUES, Petrônio. **A nova abolição. A imprensa negra paulista. Estudos Afro-Asiáticos**, ano 27, n. 3, Rio de Janeiro, p. 89-122, 2004b.

DUPRET, Leila. **Subjetividade e arte de rua: 100% Graffit. Psicologia Escolar e Educacional**, v. 12, n. 2, dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-85572008000200012>.

DURÃO, Gustavo de Andrade. **A atualidade da *négritude***. Portal Geledés, 3 set. 2016. Disponível em: https://www.geledes.org.br/atualidade-%E2%80%A8da-negritude/?gclid=Cj0KCQjwm66pBhDQARIsALIR2zDvyKUbrHaRokdHu3l08nwPI1i9unq20Y_dsHjBJNag0kiGcQtImREaAtUpEALw_wcB. Acesso em: 15 out. 2013.

DURKHEIN, Émile. **As regras do método sociológico**. Petrópolis: Vozes, 2019.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2006.

FERES JÚNIOR, João. **A atualidade do pensamento de Guerreiro Ramos: branquidade e nação**. Cad. CRH [Dossiê], v. 28, n. 73, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/SMkX3HB7SDnWr39wqgbbVDs/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 15 out. 2023.

FERREIRA, Leonardo Gonçalves. **O presente e o passado no Museu Histórico Abílio Barreto** (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil), Ponto Urbe [on-line], n. 23, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/4989>. Acesso em: 14 jun. 2020.

FLORES, Joana. **Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto**. Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (Secult-BA), 2017.

FREIRE, Paulo. **Educação permanente e as cidades educativas – política e educação**. São Paulo: Cortez, 2003.

FRIEDMAN, Roger. **Exclusive: Spike Lee's wife, Tonya Lewis Lee, producing her first film. Roger Friedman's Showbiz 411**, 4 mar. 2013. Disponível em: <http://www.showbiz411.com/2013/03/04/exclusive-spike-lees-wife-tonya-lewis-lee-producing-her-first-film/2018>. Acesso em: 15 out. 2023.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: ITC, 1989.

GLISSANT, Edouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOES, Clara. **Psicanálise e capitalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

GOMES, Christiane. **Negras linguagens: nova geração de artistas afro-brasileiros amplia seu discurso e sua voz em potentes obras de arte**. Revista Continente, n. 203, p. 8, 31 out. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/203/negras-linguagens>. Acesso em: 15 out. 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Brasília: IPHAN, 2013.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos (org.). **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1998.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOUVEIA JÚNIOR, Mário; SANTOS, Raimundo Nonato Macedo dos. **Mudança de paradigma e sua ruptura: um estudo de caso na Museologia e a pluralidade paradigmática da Ciência da Informação**. *Transinformação*, v. 24, n. 2, p. 117-26, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/tPQT6BGmTfxPsLQ3bFVyqFn/>. Acesso em: 15 out. 2023.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento**. Dissertação (Mestrado). Fundação Escola de Sociologia Política de São Paulo, São Paulo, 1977.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Museu para quê? (A necessidade da arte)**. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2020. v. 1.

GIDDENS, Antony. **Sociologia**. São Paulo: Editora Penso, 2003..

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence**: what meaning cannot convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. São Paulo: Apicuri, 2020.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus . Ministério da Culura.gov.br

ICOM. **Mesa-redonda de Santiago do Chile**. 1972. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>. Acesso em: 26 de ago. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KNAUSS, Paulo. **A cidade vaidosa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**. São Paulo: Editora Unicamp, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

MÃE, Valter Hugo. **As doenças do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

MAIA, Andréa Casanova. Apresentação do Dossiê: História, Áudio & Visual. **Ars Historica**. Revista do Corpo Discente da Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu, 2017.

MCLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. **Le Musée non-linéaire**: exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée. Lyon: Aléas, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**: 1940–1965. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MACHADO, Célia – **Museus e vizinhança – o desafio de partilhar território**. Ensaios e Práticas em Museologia. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 70-91.

MEIHY, JOSÉ Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral – para empresas, universidades, comunidades e famílias**. São Paulo: Contexto, 2021.

MIGNOLO, Walter. **Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o museu**. (1992) de Fred Wilson. Trad. Simone Neiva, Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 309-324, jan.-jun. 2018.

MINOM – **Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Declaração MINOM** Rio 2013. XV Conferência Internacional do MINOM. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/files/declaracao-do-rio-minom.pdf>. Acesso em: 26 de ago. 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Autêntica, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro negro no Brasil: uma experiência sócio-racial**. Revista Civilização Brasileira, n. 2, Caderno Especial, Rio de Janeiro, p. 193-211, 1968.

NASCIMENTO, Abdias do. **O negro revoltado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Elizabeth Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade afrodescendente no Brasil. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Anny Carolina de. **A história oral: uma metodologia de pesquisa qualitativa**. **Revista Prisma**, v. 2, n. 1, p. 63-77, 2021. Disponível em: <https://revistaprisma.emnuvens.com.br/prisma/article/view/43>. Acesso em: 15 out. 2023.

Padilha Café e Silva. **A museologia na Web: sistema de informação sobre patrimônio cultural na era digital**. RELATOS DE EXPERIÊNCIAS • Perspect. ciênc. inf. 20 (1) • Jan-Mar 2015 • <https://doi.org/10.1590/1981-5344/1296>

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses>.

usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde05072011-125442/publico/tese.pdf. Acesso em: 10 ago. 2018.

PEREZ, Olívia, RICOLDI, Arlene. **A quarta onda do feminismo? Reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos**. 42º Encontro Anual da ANPOCS. Anais [...]. Caxambu, out. 2018.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

PRANDI, José Reginaldo **Mitologia dos Orixás** São Paulo: Companhia das Letras, 2001

PITANGUY, Jacqueline. **Carta das mulheres brasileiras aos constituintes: 30 anos depois**. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRADO, Adélia. **Com licença poética. Cadernos de poesia brasileira**: São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

RAMOS, A. G. **Apresentação da negritude**. *O Quilombo*, ano 2, n. 10, 1950.

REDE NAMI. **Ministério das Mulheres é responsável pela articulação interministerial e intersetorial das políticas de promoção e proteção dos direitos das mulheres no Brasil**. Disponível em: <http://www.redenami.com/>. Acesso em: 14 fev. 2021.

Revista ArteVersa. [www.ufrgs.br > arteversaHome](http://www.ufrgs.br/arteveraHome) - ArteVersa - UFRGS, 2021.

REGO, Natasha Karenina de Souza *et al.* **A luta e resistências de mulheres negras militantes do Movimento Negro Unificado**. *Revista InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais*, v. 7, n. 2, jul.-dez. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Rafael Gaia. **Movimento Mangubeat: manifestações, fenômenos musicais e diálogos de uma cultura híbrida e globalizada**. *Revista Música em Foco*, v. 2, n. 1, 2020.

SOUZA, Elton, Luiz Leite. **Manoel de Barros. A Poética do Deslimite**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no templo das musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, Tereza. **Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SCHEINER, Tereza. **Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21**. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 17, p. 46-63, 2020.

SENGHOR, Léopold. **O arauto da negritude**. *História Viva*, São Paulo, ano 4, n. 39, p. 28, jan. 2000.

SOIHET, Rachel. **Condição feminina e formas de violência – mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920)**. São paulo: Forense Universitária, 1997.

VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro: o Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local**. Porto Alegre: Editora Medianiz., 2012.

VALENTE, Esther. Incursões sobre os termos e conceitos da educação museal. **Revista Docência e Cibercultura**, v. 3, n. 2, p. 18-40, 2019.

VAZ, Ivan Gomide Ramos. **Sobre a Musealidade**. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VIEIRA, Adriano Barreto. **A comunicação museológica e as pedagogias culturais: por um museu educativo em movimento**. Mosaico, V.8 N.12, 2017, FGV.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo: vol 1**. Campinas/ S.P.; Editora Unicamp, 2012.

WESCHENFELDER, Viviane Inês; FABRIS, Elí Terezinha Henn. **Tornar-se mulher negra: escrita de si em um espaço interseccional**. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, p. e54025, 2019.

APÊNDICES

Apêndice 1 – Entrevista com Arcasi

Danielle – Fale um pouco sobre sua trajetória de vida, suas origens, onde nasceu, cresceu, sua família.

Arcasi – Salve, Danielle! Como estás? Espero que estejas bem e em segurança no meio dessa pandemia. Eu sou Arcasi, nasci em Belém (PA), região Norte do país (marco isso porque no Sudeste há uma certa dificuldade quando se trata de localização geográfica). Cresci no bairro da Marambaia, onde minha família reside há mais de 50 anos, desde que migraram do interior para a capital. Sempre foi um bairro com intensa atividade cultural, de atuação do MOCULMA, com diversos artistas atuando no território. E tu? Gostaria de saber mais a teu respeito, como chegaste nesta pesquisa (estudar artistas racializadas), como foi o contato com as sujeitas da pesquisa, entender melhor a metodologia, base teórica (quantas autoras negras tens usado?). Não tivemos oportunidade de conversar ainda.

[Nesta parte falamos por telefone e várias frases que aparecem na tese foram retiradas via telefone.]

Danielle – Vamos conversar sobre sua formação e seu desejo de ser artista, quais os desafios que enfrentou e sobre o espaço para as artistas negras, considerando a cena atual de arte contemporânea.

Arcasi – Escrevo poesia desde criança. Passeei pela Casa da Linguagem, Curro Velho, fiz curso de contação de histórias na Biblioteca Arthur Vianna. Estudei Letras, Ciências Sociais. E experimentava com poesia, colagem, presença. Depois conheci pinhole no Sesc e na Fotoativa, me interessei pela fotografia. Frequentei muitos cineclubes, batalhas de rima, rodas de carimbó, circulando sempre pela cidade. Isso tudo em Belém. Vim para o Rio, em 2013, para estudar História da Arte na EBA/UFRJ. De lá pra cá, estudei num programa para artistas no Parque Lage, fiz formações no Museu de Arte do Rio, na Calouste, na GatoMídia, no Instituto Vladimir Herzog, no Observatório de Favelas. E me mantive circulando na cidade, aprendendo e entendendo as dinâmicas. Tenho uma formação diversa. Me encontrei com linguagens e fui experimentando, é uma forma de aprender sobre o que me interessa. Agora me coloquei como artista a partir de 2016, depois de participar da organização do Afro Resistências. Foi um marco de entendimento sobre a importância de disputar narrativas no campo da arte. Os desafios são os mesmos enfrentados na vida: ser mulher, afro-indígena, favelada, nortista, vivendo

no Brasil misógino, racista, transfóbico e desigual. Não entendo a arte apartada da vida. A arte (como a universidade e diversas outras instituições) é elitista, eurocentrada, racista. No entanto, artistas não brancos sempre produziram e participaram dela (ou criaram outros circuitos), mesmo que sofressem processos de invisibilização e apagamento. Sobre a cena atual, acompanho com alegria o ascenso de muitas artistas indígenas e negras. Ainda estamos abrindo caminhos e criando portas a partir de diversas estratégias.

Danielle – Como você tem desenvolvido a identidade do seu trabalho e quais são suas influências para o desenvolvimento dessa linguagem e como você avalia a cena atual de arte contemporânea, incluindo a street art para as mulheres artistas negras?

Arcasi – Tenho temas de interesse que guiam as minhas pesquisas e produções. Tempo, memória, território, tecnologias de criação e manutenção de vida, afrofuturo e, agora que me tornei mamaonça, maternidade. Tenho muitas referências. Trago toda a intelectualidade das mulheres da minha família, das pessoas que convivi e de artistas com trabalhos que me atravessam de alguma forma. Acho que aqui repetiu a pergunta anterior sobre a cena da arte contemporânea.

Danielle – A participação feminina negra no campo artístico é temática que já ocupa décadas de estudos, tendo ganhado força principalmente em países onde o feminismo é mais forte e atuante. Comente como você analisa essa situação no Brasil.

Arcasi – Sim, mulheres brancas conquistaram direitos e espaços com as lutas empreendidas pelos feminismos (o “s” é importante para marcar a pluralidade do movimento). Com a República, e a mudança na Escola Imperial de Belas Artes que permitiu a entrada para mulheres, quem entrou? Mulheres brancas. Inclusive parte desses avanços das mulheres brancas, das artistas brancas, estão assentados na exploração de mulheres negras e pobres sem os mesmos direitos e acessos. A discussão sobre gênero, isolada, não serve às mulheres negras. É preciso relacionar gênero, raça e classe. E quem faz isso são os feminismos negros. E, mais recente, o feminismo negro e favelado, o qual reivindico.

Danielle – Me fale sobre o que significou essa exposição para sua carreira e o posicionamento da Rede NAMI no empoderamento das mulheres negras?

Arcasi – Foi uma experiência realmente importante. O processo me educou sobre como elaborar projetos e espaços, me deu visão, me aproximou de outras artistas, me mostrou qual deve ser o trabalho de uma curadoria e me impulsionou a ser criativa com suporte, acompanhamento e compreensão da minha realidade. Uma exposição é presença. E isso tem sido a minha prioridade. Meu principal trabalho artístico é me manter viva, presente, lúcida. E ter estado no Museu da República, coletivamente e individualmente, foi um marco. Falo de possibilidade, de visibilidade, de ocupação do lugar público pelo público, pelas criadoras históricas de vida, de riqueza e de cultura. A Rede NAMI faz um trabalho urgente e necessário. Formação, suporte e organização para mulheres (como eu) certamente faz diferença. E celebro cada iniciativa de mulheres para mulheres (para mulheres e suas crianças), o tempo de vida dedicado, o trabalho realizado. Fé em nós, sempre.

Danielle – Além do Museu da República, você já participou de outras exposições em museus tradicionais? Poderia citar o museu e justificar alguma que foi significativa em sua carreira?

Arcasi – Sim. Já participei de exposição na Escola de Belas Artes, onde estudo; na Galeria Theodoro Braga, na Kitnet Galeria, na Universidade Federal de Santa Maria, no Museu da República, no Galpão Bela Maré. Expor na Theodoro Braga foi especial. Participei de um movimento, uma coletividade de artistas negros. Foi um processo de troca profundo. E expor numa galeria que sempre frequentei teve um sabor, uma proximidade. No Bela também. Expor no meu território após uma residência artística que me moveu demais foi uma realização. Artista precisa ter conexão com o seu território, ter enraizamento.

Danielle – Como é manter a arte viva em meio a uma pandemia e qual o impacto da pandemia na arte?

Arcasi – Acredito que o maior impacto da pandemia no campo da arte é ter mostrado que artistas são trabalhadores como os de qualquer outra categoria. A bolha da superioridade furou (exceto para os herdeiros) durante a crise. E nossa categoria acaba ainda mais vulnerabilizada por conta da frágil consciência de classe e organização. E então ficou mais evidente que não há neutralidade, que arte é política, cultura é política, educação é política. Também trouxe muitas reflexões sobre produção. O que estamos produzindo e a que custo? Para que serve, qual impacto? Penso que a vida é mais

importante. As pessoas vivas, seguras, bem. Principalmente quando há uma necropolítica gerida pelo Estado. E penso que é aí que a arte cria conexão com a realidade neste momento, potencializando a vida como for possível. Vi diversas ações de artistas, nós estamos nos movendo sempre. E parte do trabalho do artista é pensar e sonhar o mundo dos avós, bem como a vida pós-pandemia. Imaginar é caminho da arte.

Apêndice 2 – Entrevista com Aline Cozta

Danielle – Fale um pouco sobre sua trajetória de vida, suas origens, onde nasceu, cresceu, e sua família.

Aline Cozta – Hoje estou com 33 anos e minha data de nascimento é 11/02/1988. Na minha infância tive uma relação de muito carinho de uma madrinha. Me sinto privilegiada, pois minha madrinha, Ana, que trabalhava como copeira para a mesma família que ficou com a guarda da minha mãe, e seus irmãos, depois que seu padrasto faleceu. A minha madrinha era muito próxima da patroa, e acabava viajando com ela pra fora, e as duas traziam presentes de lá, na maioria das vezes eram essas bonecas. As bonecas com as quais eu mal brincava, e tinha muito cuidado. Elas eram o pretexto para construir os móveis e eletrodomésticos pra elas, talvez seja importante falar que as bonecas, em sua maioria, eram negras ou com cabelos escuros, o que era muito raro por aqui na época. Isso me dava outras possibilidades estéticas, pois, na época, meu referencial era a Xuxa, suas Paquitas e essas bonecas.

Sobre a formação familiar, por parte de pai é oriunda da Bahia e que a família é grande e dispersa nas relações muito por conta da distância física mesmo, pois só tenho um contato com meus tios que vieram pro Rio.

Biológicas “e o que seria uma artista pra mim na infância, seria um tio que fazia peças com durepox”. A única referência artística que tive na minha família biológica foi por parte de mãe, meu tio. Manoel Dias de Oliveira, o Brazil, ou Azil, como a gente o chamava, ao completar 18 anos, rasgou a identidade e foi viver como “hippie”, viajando o Brasil. Ele vivia de fazer bijuterias e esculturas, primeiro em madeira e depois em Durepox. Com o passar do tempo, seus vícios, sobretudo em bebida, foi passando de um artista nômade, andarilho, sem teto, para se tornar um mendigo, pois não tinha condições de cuidar de seus trabalhos e materiais. Após passar um tempo na casa da minha mãe, depois de ser atropelado, acabou fugindo antes que sua ferida estivesse fechada e acabou morrendo na praia na zona sul do Rio em 2020.

Danielle – Vamos conversar sobre sua formação e seu desejo de ser artista, quais os desafios que enfrentou e sobre o espaço para as artistas negras, considerando a cena atual de arte contemporânea.

Aline Cozta – Fiz curso de Indumentária, no curso de Artes Visuais, com a professora Maria do Carmo, que fiz em Campo Grande, no Núcleo de Artes Charles Dickens, entre 2003 e 2005, é mais relevante na minha história.

Entrei lá por me sentir muito frustrada, por ter sido criticada por professores por “desenhar mal”. E acabava ficando com inveja do meu irmão, que desenhava “melhor” que eu e sempre recebia elogios.

Nesse curso encontrei um objetivo de vida, antes de conhecer essa professora que me deu todo um suporte, não tinha um motivo para viver. No meu primeiro ano no curso participamos de uma visita ao CCBB, na exposição África, eu fiquei muito encantada com as esculturas, senti uma autoidentificação nunca experimentada.

Acabamos por fazer a exposição de fim de curso com o mesmo tema. E tive a oportunidade de fazer duas esculturas inspiradas na exposição, a primeira, uma mulher negra pequena de argila ajoelhada, na qual usei palha de aço para fazer os cabelos, e uma cabeça grande de papel machê.

Foi aí que encontrei um propósito, quando percebi que o que eu queria fazer era arte e, de preferência, escultura em argila. Essa professora maravilhosa, mesmo sem ter nenhuma obrigação, começou a me preparar para o vestibular da UFRJ. Na época eu ainda cursava a 7ª série do Fundamental. [Ela] me passava exercícios de THEs passados e com aulas de português, pois tinha muita dificuldade nessa disciplina e precisava me preparar sobretudo para redação.

Outro curso que também é importante é o curso profissionalizante em Cerâmica da FAETEC Quintino, no Arte e Vida, com o professor Hélio, o qual só fiquei sabendo da existência graças a uma pesquisa dessa mesma professora, pois, ao concluir a 8ª série, eu não poderia mais fazer o curso de Artes Visuais, ele era um curso da prefeitura, só para os alunos matriculados no município. Então ela pesquisou cursos de arte e cerâmica que eu pudesse fazer até terminar o Ensino Médio, me passou todas as informações para que eu pudesse ir atrás e me inscrever. Nesse curso de cerâmica que fiz diversas esculturas e me apaixonei pela forma de ensinar do ceramista Efeito, que dava as aulas de uma forma parecida com a Ducarmo, sem nos impor muitos limites, mas, com orientação, eles nos deixavam fazer o que quiséssemos e iam nos orientando durante o processo de forma individual. Mas, no caso do curso de cerâmica, com turmas diversas em idade e capacidades físicas e mentais, tive a oportunidade de fazer um estágio remunerado. Esse curso era um lugar impossível de passar, sem se tornar uma ser melhor.

Danielle – Como você tem desenvolvido a identidade do seu trabalho e quais são suas influências para o desenvolvimento dessa linguagem e como você avalia a cena atual de arte contemporânea, incluindo a street art, para as mulheres artistas negras?

Aline Cozta – Atualmente não tenho produzido e não tenho como responder, pois ando muito em crise por conta da pandemia... Mas fiz algumas esculturas durante o curso profissionalizante de cerâmica na Faetec Quintino no Arte e Vida, entre 2006 e 2008.

Atualmente estou tentando retomar minha produção de cerâmica dessas e outras temáticas, mas tenho muita dificuldade, por falta de verba, para fazer um forno. Essa escultura que fiz para a Rede NAMI, infelizmente, foi uma exceção momentânea, pois contei com a ajuda de verba da Rede NAMI e utilizei o forno de um ateliê chamado Casa 30.

Após passar um tempo, finalmente encontrei referências de artistas contemporâneas com as mesmas questões e demandas. Há alguns anos, quando fiz uma mobilidade acadêmica na UFRJ, já sendo aluna na UFRRJ, foi onde tive meu primeiro contato direto com o estudo de arte contemporânea. Senti por vezes um certo desprezo pelo meu trabalho, que foi descrito como rococó e artesanato popular, de uma forma bem pejorativa.

Danielle – A participação feminina negra no campo artístico é temática que já ocupa décadas de estudos, tendo ganhado força principalmente em países onde o feminismo é mais forte e atuante. Comente como você analisa essa situação no Brasil.

Aline Cozta – A minha obra busca minha ancestralidade, é meu lugar de posicionamento. Não sei muito falar sobre isso, apenas dizer que o Brasil é racista.

Danielle – Me fale sobre o que significou essa exposição para sua carreira e o posicionamento da Rede NAMI no empoderamento das mulheres negras.

Aline Cozta – Já no grupo de acompanhamento, mesmo que a forma, materiais, ou técnicas fossem completamente distintas, me senti segura, acolhida e valorizada, foi um empurrão, um espaço onde eu ouvia “sim, você consegue”, “sim, é impossível, eu entendo”. E ali encontrei minha ancestralidade, à qual nunca tive acesso (nem sequer o sobrenome da minha avó e avô maternos estão registrados nos documentos da minha mãe, que acabou sendo registrada com o nome do seu padrasto e da mãe de uma das meias-irmãs de minha tia). Sem aquelas mulheres e nossos encontros, *Bem-vindo a Calunga* não existiria.

Danielle – Além do Museu da República, você já participou de outras exposições em museus tradicionais? Poderia citar o museu e justificar alguma que foi significativa em sua carreira?

Aline Cozta – Infelizmente nunca participei de outra exposição em museus. Só em uma galeria em São Paulo uma vez. Não tenho espaço pra mostrar minha arte.

Danielle – Como é manter a arte viva em meio a uma pandemia e qual o impacto da pandemia na arte?

Aline Cozta – Muito difícil. Um turbilhão de sentimentos e muita solidão.