

## **Interseções na Arte Contemporânea Brasileira (Intersections in Brazilian Contemporary Art\*)**

Mesa-redonda virtual realizada pelo Zoom no dia 31 de Março de 2021

Uma conversa entre Luciara Ribeiro, Pêdra Costa e Yhuri Cruz, moderada por Diogo Rodrigues de Barros e Rodrigo D'Alcântara.

Organização e transcrição por Rodrigo D'Alcântara.

Revisão por Rodrigo D'Alcântara.

Introduções especiais por Deri Andrade e Hanss Lujan Torres.

*\*Mesa-redonda originalmente realizada em inglês e português e traduzida para o português por Rodrigo D'Alcântara*

### **Abertura de caminhos**

[Rodrigo D'Alcântara<sup>1</sup>]: Boas-vindas a todes. Estamos muito felizes de estar aqui, em tempos tão incertos. Em tempos em que vivemos tantas camadas de emoções e idas e vindas, é muito importante ter essas plataformas de diálogo. Hoje não teremos um evento acadêmico tradicional. Será uma mesa redonda e teremos muitas intervenções diferentes. Espero que todes gostem. Esta é a Mesa Redonda Interseções na Arte Contemporânea Brasileira, e vamos iniciar nosso evento com algumas palavras de Hanss Lujan Torres, que fará nossos reconhecimentos territoriais. Este evento está acontecendo virtualmente no Canadá, em Montreal, mas estamos todes em diferentes partes do Brasil também, e representando o Sul Global neste evento inaugural do Global South Working Group, que está ligado ao EAHR (The Ethnocultural Art Histories Research Group), da Concordia University. Hanss seguirá com todos os anúncios e agradecimentos. Obrigado, Hanss, obrigado, Deri, obrigado, Diogo, obrigado a todes es palestrantes por estarem aqui hoje.

[Hanss Lujan Torres<sup>2</sup>]: Tenho o prazer de oferecer algumas palavras de boas-vindas. Gostaríamos de começar reconhecendo que a Universidade Concordia está localizada em terras indígenas não cedidas. A nação Kanien'kehá: ka é reconhecida como a guardiã dessas terras. Tiohtià: ke / Montreal é historicamente conhecida como um ponto de encontro de muitas Primeiras Nações. Hoje, é o lar de uma população diversificada de povos indígenas e de outros povos. Respeitamos as conexões contínuas com o passado, o presente e o futuro em nossos relacionamentos contínuos com os povos indígenas e outros povos da comunidade de Montreal. Como estamos nos convocando virtualmente, convido vocês a nos informar de onde estão participando e encorajo a reflexão sobre as terras que estão ocupando. Hoje é também o Dia Internacional da Visibilidade das pessoas Transgêneras, por isso queremos reconhecer o trabalho e a importância de nossos amigos e familiares trans e de gênero fluido. Espero que todos reflitam sobre o trabalho da transvisibilidade, e enviamos muito amor a todos nossos amigos daqui e de longe.

Esta mesa redonda é organizada pelo Global South Working Group em parceria com o Ethnocultural Art Histories Research Group (EAHR). O Global South Working Group é um grupo de pesquisa fundado em 2020, vinculado à Concordia University Research Chair in Ethnocultural Art Histories. Atualmente formado por alunos de pós-graduação da Concordia e do nosso programa de doutorado interuniversitário, o grupo de pesquisa examina as implicações coloniais e colonizadoras da designação "Sul Global" para o estudo transnacional da história da arte. O painel desta noite é seu primeiro evento. O EAHR, é uma iniciativa dirigida por estudantes com base no Departamento de História da Arte da Concordia University. Desde 2011, o EAHR tem facilitado oportunidades de intercâmbio e criação por meio de uma série de programas e eventos a fim de se envolver de forma crítica com questões de representação étnica e cultural dentro das artes visuais no Canadá.

Convidamos vocês a conferir o mais recente projeto do EAHR, uma exposição online intitulada *The Virtual Garden*<sup>3</sup> (O Jardim Virtual), apresentando o trabalho do artista Juan Ortiz-Apuy, nascido na Costa Rica e residente em Montreal, com curadoria de Yasmeen Kanaan em colaboração com Sarah Piché. A exposição é apresentada em conjunto com a terceira Residência de Pesquisa Bibliográfica da Academia de

Diversificação do EAHR, com foco em fontes bibliográficas de professores BIPOC<sup>4</sup> recém ingressos na Faculdade de Belas Artes da Concordia.

O EAHR e o Global South Working Group têm apoio da Chefe de Cadeira de Pesquisa em Histórias da Arte Etnocultural da Concordia University, Dra. Alice Ming Wai Jim. Agradecemos à Dr. Jim, por seu cuidado e liderança, sempre, mas especialmente no ano passado.

Também gostaríamos de agradecer à Concordia Art History Graduate Students 'Association, ao Programa Interuniversitário de Doutorado em História da Arte e ao Departamento de História da Arte da Concordia University por seu apoio contínuo. Esta noite, estamos extremamente satisfeitos em co-apresentar este painel como evento inaugural do novo grupo de trabalho Global South e, especialmente, por trabalharmos em colaboração com um novo parceiro, o Projeto Afro. Esperamos muito mais colaborações no futuro. Enquanto isso, esperamos que vocês gostem desta oferta.

[Deri Andrade<sup>5</sup>]: O Projeto Afro é uma plataforma afro-brasileira voltada para o mapeamento e divulgação de artistas negros. O projeto visa expandir e divulgar a produção artística de autores negros no Brasil. A criação da plataforma Projeto Afro, que demorou mais de um ano para ficar totalmente concluída, reúne hoje mais de 150 artistas de todo o país; e pode ser vista como um espaço de troca, descoberta e ressignificação de símbolos, anseios e perspectivas. Este espaço coletivo de experimentação apresenta o mapeamento como uma sistematização de ideias e causas, que cruza mentes e pensamentos, fundando repertórios híbridos de pesquisa e referência. Muito obrigado.

[Diogo Rodrigues de Barros<sup>6</sup>]: Antes de mais nada obrigado a todos os membros do Global South Working Group. Agradeço à Dra. Alice Jim pelo apoio e também a Rodrigo D'Alcântara por me convidar para moderar este painel com ele. Os

moderadores têm cinco minutos para dizer algumas palavras antes de começarmos com os palestrantes e eu estava pensando sobre o que poderia falar. E, na verdade, gostaria de falar sobre o que estamos fazendo aqui. Já estou no Canadá há seis anos e tenho falado muito sobre a arte brasileira, sobre a arte latino-americana em geral. Tenho ensinado arte latino-americana e então, aqui estamos nós apresentando, de uma forma, a cena da arte brasileira para um público canadense.

Algo que me interessa muito sempre é que essa apresentação traz algumas dificuldades pelo caminho. Todas as reflexões sobre a questão da arte global são pensadas há muito tempo, mas todos conhecemos as dificuldades em torno desse conceito. O fato de estarmos aqui falando de artes brasileiras ou de um público estrangeiro, de estarmos falando em inglês. Existe um falso terreno comum que temos como linguagem. Quando queremos debater história da arte brasileira, nos deparamos com a falta de informações históricas, principalmente sobre a história colonial do Brasil, que é o centro de muitas das práticas artísticas que temos visto nos últimos anos. E algo realmente interessante é a questão da cultura latina que é a identidade latina na América do Norte. É uma identidade diaspórica. E estamos de certa forma presos nessa identidade muito interessante, e muito política, mas que não dá conta de todas as diferentes expressões na América Latina. Dito isso, eu gostaria de talvez dirigir algumas palavras ao público canadense e ao público brasileiro, porque temos muitos brasileiros conosco hoje. Em primeiro lugar, aos canadenses. Recentemente, Sandra Benites, que é curadora indígena no Brasil, esteve no Zoom também falando conosco em Montreal. Ela disse algo muito simples e muito importante: a decolonização tem tudo a ver com ouvir. Portanto, hoje também se trata de ouvir, mas ouvir talvez de uma forma diferente, de uma forma que não se trate apenas de receber o que já se espera, numa certa ideia de diversidade e das culturas latinas, latino-americanas, mas tentar ouvir as diferentes nuances.

Outro elemento importante que eu ouvi falar dessa atriz latina nos Estados Unidos, que é Afro-latina, é que a mídia nos Estados Unidos, a cultura latina na mídia dos Estados Unidos é sobre pessoas que poderiam muito bem ser italianas. Portanto, há outra diversidade nessa ideia, de ser latino-americano, e acho que veremos isso hoje. Então, vamos ouvir essa diversidade. Um último elemento para nossos amigos canadenses: é tudo sobre a historiografia. Então não é só sobre ver mais arte

brasileira e mais arte latino-americana, mas também sobre conhecimento, sobre os debates que travamos há tanto tempo. Como entrar em contato também com os debates, com os debates artísticos acadêmicos, e não apenas com o consumo do objeto artístico, do evento artístico?

Para finalizar, aos nossos amigos brasileiros: por que deveríamos falar da arte brasileira para o público estrangeiro? Eu acho que é uma coisa importante, e já faço isso há um bom tempo, mas acho que devemos pensar sobre isso. Por que isso é importante? É sobre orgulho? Vejo, por exemplo, em relação às recentes exposições de Tarsila do Amaral e Lygia Clark no MoMA, em Nova York, que havia um certo orgulho de: “Ah, finalmente elas ganharam sua importância”. Então é sobre isso? Tem a ver com convencer o público estrangeiro sobre o nosso valor cultural ou do que se trata? E se queremos estabelecer um diálogo em países estrangeiros, quais são as condições deste diálogo? O que queremos tirar disso? No Canadá, as instituições de arte e conhecimento estão muito interessadas em ter diversidade. Então, é tudo uma questão de ter mais diversidade? Qual é a nossa diversidade ou o que queremos quando fazemos parte dessa diversidade, quando nos tornamos parte dessa diversidade? O que queremos politicamente, financeiramente, academicamente?

Essas são questões muito importantes para que possamos pensar no que estamos fazendo aqui hoje, conversando sobre a arte brasileira também, e com nossos colegas canadenses. Obrigado!

[RD] Muito obrigado, Diogo, pelos agradecimentos e pela introdução. Gostaria de reforçar os reconhecimentos de meus colegas e aproveitar esta oportunidade para agradecer a Dra. Alice Jim, Dra. Kristina Huneault, Camille Pouliot, Sarah Piché, Megan K. Quigley e todos os membros do EAHR, Global South Working Group, Projeto Afro, e AHGSA, pelo apoio em tornar este evento possível. Agradecimentos especiais aos nossos palestrantes e ao público, por reservarem esse momento de suas vidas para estarem presentes, mesmo que virtualmente. Além disso, peço permissão às forças imateriais que vieram antes de nós e nos permitiram estar aqui hoje.

O nome das terras não-cedidas agora conhecidas como Brasil foi dado pelos invasores portugueses a partir do "pau-brasil", uma árvore, que em inglês pode ser traduzida literalmente como "árvore semelhante a brasa". Foi quase extinta devido a sua comercialização exploratória desde os anos 1500. Nesta época, numerosos povos indígenas que existiam há séculos nestas terras, foram escravizados e exterminados para este fim. O caminho sangrento por trás do projeto Brasil de uma nação foi então seguido por séculos de escravidão de uma vasta gama de culturas africanas, cujos povos foram agressivamente forçados a fazer parte deste chamado "projeto civilizador", resultando nas diásporas afro-brasileiras. Como sabemos, esta corrida imperialista resultou em um forte modelo ocidental cis-gênero branco, que impõe uma única narrativa, centrando-se como o núcleo hegemônico mundial, e pelos quais algumas vidas são enquadradas como dissidentes, e colocadas nas margens ou mais além.

Além disso, antes do advento da colonização, as relações sexuais e afetivas não eram vistas necessariamente baseadas em um espectro cis-gênero, monogâmico ou pecaminoso, em muitas tradições não-ocidentais, o que indica a necessidade urgente de revisões e resgates sobre ideais plurais de masculinidades, orientações sexuais, gêneros e a própria ideia de identidade. Após a catequização ocidental-cristã, e conseqüente perseguição de outros modos de existência cultural para fins de estabelecer o colonialismo no Brasil, estas iconologias e metodologias não-ocidentais têm resistido através do sincretismo, da articulação periférica, dos métodos e práticas ancestrais de resiliência, como a tradição oral, e a construção da comunidade. Reconhecer nossa trajetória histórica é fundamental para liberar o conhecimento de uma perspectiva centralizada, e propor valores não-ocidentais como localizados muito além do espectro colonial.

Após séculos de contínuas atualizações e fricções com este sistema hegemônico e suas subseqüentes implicações institucionais, mudanças estão ocorrendo lentamente. Para manter este caminho é crucial reconhecer que nossas culturas são marcadas por interseções, misturas e epistemologias híbridas. No Brasil, nossas crenças populares, nossas linguagens orgânicas, nossos alimentos plurais, nossas formas de entender as ondas de modernização e globalização, nossos ritmos musicais e como nossos corpos dançam e reagem a eles e, é claro, nossa forma

única de criar práticas artísticas, devem ser vistas como tipos válidos de conhecimento. Esta mesa redonda tem por objetivo invocar um lugar de diálogo aberto destes assuntos, dentro da academia. O passado, o presente e as concepções futuras não-lineares, não dicotômicas e não binárias. Ter espaço para o holístico e o corpóreo, como para a cooperação racional com o emocional, perturbando a noção de conhecimento monolítico. Vindo do caótico e fértil Sul do Mundo, estamos em direção a uma forma contra-hegemônica de ocupar instituições e perpetuar imagens dissidentes. Portanto, aqui a arte funciona como um canal para projetar realidades anticoloniais, e para desafiar, denunciar e tornar visível a necropolítica do passado-presente, que de forma alarmante continua a dominar o Brasil, assim como nosso mundo compartilhado.

## **Diálogos Cruzados**

[Luciara Ribeiro<sup>7</sup>]: Olá a todes. Obrigada, Rodrigo. Obrigada a todes vocês aqui hoje. Estou um pouco nervosa, vou tentar ler meu texto para a apresentação de hoje. Primeiro, quero agradecer ao Rodrigo e ao Departamento de História da Arte pelo convite. Meu nome é Luciara Ribeiro, sou curadora, educadora e pesquisadora em História da Arte. Quero compartilhar alguns pensamentos com vocês em inglês, embora ainda não seja fluente. Tentarei ler meu texto, mas se você descobrir que algum dos meus pontos não se encaixam claramente, Rodrigo estará aqui para ajudar. Também estarei disponível após esta conversa para mais discussão e intercâmbio.

Vou compartilhar com vocês um estudo sobre o campo curatorial no Brasil, em particular sobre os curadores negres e indígenas. No Brasil, há um debate aberto sobre a formação, consolidação e definição dos diferentes modos de curadoria, e sobre quem são os profissionais que trabalham na área. Entender quem está curando hoje é fundamental para repensar as artes, seus espaços e suas autorias. Também é necessário reconhecer que estas autorias não são neutras e que são marcadas, por exemplo, por fatores sociais, como classe, gênero, etnia e raça. O estudo que vou apresentar hoje a vocês é um exercício de mapeamento destinado a descobrir quem

são os curadores negres e indígenas brasileiros e suas contribuições para o campo curatorial nacional. A pesquisa começou em setembro de 2019 e já reuniu cerca de 76 nomes de curadores negres e 20 curadores indígenas, dos quais a maioria são mulheres. Eles(as) operam na região sudeste de forma autônoma ou independente. A pesquisa foi realizada através das mídias sociais e contou com a contribuição de várias pessoas que compartilharam pontos de vista e motivações semelhantes sobre a relevância desta iniciativa. A fim de aprofundar estes dados, o projeto foi integrado ao grupo da Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, um grupo de pesquisa coordenado por 8 pessoas, apresentado a seguir:

1. Carolina Ruoso,
2. Joana D'Arc de Sousa Lima,
3. Rita Lages Rodrigues,
4. Janaína Barros e Marcelina Almeida;
5. Cristiane Mabel Medeiros, diretora do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM / Recife, Pernambuco)
6. Professores Md Saulo Moreno e eu mesma;

A rede compreende o Laboratório de Curadoria Expositiva Bisi Silva, a Escola de Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o Centro de Pesquisas do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM / Recife), o Laboratório de Arte-educação, curadorias e histórias das exposições na Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB / Ceará), Museu de Arte do Ceará, Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) e o boletim "Vida e Arte", uma seção do jornal "O Povo".

Embora o estudo ainda esteja em fase inicial, as informações já coletadas nos ajudam a entender algumas das dinâmicas e situações de tais profissionais. De acordo com os dados obtidos até agora, apenas 20% dos curadores indígenas e negres trabalham para instituições, enquanto 80% não têm outra escolha senão operar em um formato de carreira independente ou autônoma. Trabalhar como curadore autônomo ou independente muitas vezes envolve instabilidade financeira, condições de trabalho precárias e estressantes. Há também uma falta de políticas públicas para apoiar adequadamente es profissionais que trabalham nesta modalidade. Obviamente, estes dados também são cruzados por outros fatores que não afetam apenas es profissionais negres e indígenas, mas como refletem a falta de auto-suficiência na área e suas relações de trabalho marcadas pela dinâmica profissional no sistema da arte.

Pretende-se, a partir de agora, entender os resultados apresentados e integrá-los ao estudo de cartografias gerais dos curadores no Brasil, que foi desenvolvido junto à Rede de Treinamento e Pesquisa em Curadoria Expositiva, buscando entender as semelhanças e divergências entre tais profissionais. O que os aproxima e distancia? Como parte do mesmo objetivo de escrever um novo processo para profissionais negres e indígenas nas artes, especialmente na curadoria, este estudo também foi integrado ao Projeto Afro, que é um dos parceiros deste evento, e ao Colectivo Trabajadores de Arte, outro grupo preocupado com os caminhos coletivos das artes na América Latina. Ao Projeto Afro, por sua preocupação em ser um espaço permanente de divulgação e pesquisa das artes afro-brasileiras e das autorias negras, e ao Colectivo Trabajadores de Arte, pela necessidade urgente de debater as políticas de contratos de trabalho no campo das artes, a adoção de processos seletivos que sejam éticos, transparentes e que combatam a permanência dos processos de exclusão.

Como continuação do desenvolvimento da pesquisa, o passo seguinte foi a realização de uma série de entrevistas com es curadores identificades através do exercício de mapeamento. O objetivo é continuar a construir um estudo panorâmico e portanto inclusivo também sobre o pensamento curatorial atual. As entrevistas enfocam a subjetividade e a intelectualidade des profissionais entrevistades. Os resultados do processo de entrevistas estão sendo divulgados através do site do

Projeto Afro, desde novembro de 2020. Recentemente, experimentamos uma série de exposições e projetos organizados por instituições artísticas com o objetivo de promover uma maior diversidade racial, de gênero e de classe social em suas equipes. Apesar das boas intenções, os dados aqui apresentados sugerem que ainda há um longo caminho para que estas ações tenham impacto suficiente sobre os problemas sublinhados e para promover efetivamente uma mudança real na contratação de profissionais negres e indígenas nas equipes institucionais.

Assim sendo, o estudo sobre curadores negres e indígenas é uma forma de colaborar com a escrita de novas narrativas históricas. Entendendo-as para além da representatividade, a compreensão dos processos subjetivos e artísticos é o objetivo deste exercício de mapeamento. Os dados iniciais já demonstram que as chamadas "lacunas raciais", que acontecem na representação profissional deste campo, são o resultado do processo permanente de exclusão de corpos e vozes. Um exemplo disso é o fato de que as narrativas curatoriais do Norte, Nordeste e Centro-Oeste nas regiões brasileiras são geralmente colocadas à margem do papel de liderança dos curadores nacionais e aparecem aqui de forma proeminente, demonstrando que de fato não há um vazio e sim uma exclusão lacunar. Em suma, a pesquisa demonstra que é possível reescrever as artes no Brasil, principalmente através de mãos indígenas e negras. Deixamos claro aqui que a curadoria é um campo em disputa e que representa o poder da narração de histórias. Quero que a curadoria do futuro seja ampla, expansiva, diversificada e dirigida a todos.

Obrigada e peço desculpas pelo meu inglês!

[RD] Você não precisa pedir desculpas pelo seu inglês. É sobre isso também, adaptar e fazer o diálogo acontecer.

[Yhuri Cruz<sup>8</sup>] ([09:51](#)):

Olá, meninos, meninas e todo mundo. Estou muito grato por estar aqui. Quero agradecer ao Rodrigo, ao Diogo, à Concordia University. Hoje acho que nosso tempo

é muito curto para dizer tudo o que queremos dizer, e sonhamos em dizer, e gostaríamos de dizer, mas, bem, eu vou organizar minha mente e meu trabalho. Decidi organizar uma apresentação. Portanto, vou compartilhar minha tela com vocês. Eu sou Yhuri, um artista do Rio de Janeiro. O nome da minha apresentação é 'construindo - alimentando os monumentos'. Estava pensando em como gostaria de me apresentar a este público canadense/brasileiro. E eu pensei em trazer fragmentos da minha pesquisa.

Tenho trabalhado muito com monumentos, e esta é uma ideia ampla de monumentos, não se trata apenas do real, do que pensamos como monumentos, mas também destas imagens espaciais, que ocupam uma espécie de espaço fixo em nossas mentes. Portanto, vou tentar ser muito objetivo. Dividi minha apresentação em três movimentos. O primeiro movimento é chamado "ver fantasmas construtivos", *Fantasmas Construtivos* é um ensaio que escrevi durante a pandemia no ano passado, tentando refletir todos os meus trabalhos durante os anos de 2016, 2017, 2018. Em 2020, olhando para trás, eu meio que entendi que minhas obras estavam lidando com esses fantasmas. Portanto, é um ensaio bastante longo. Portanto, não poderei lê-lo para vocês, mas gostaria de ler o primeiro fantasma. Neste ensaio, eu listo três,... quatro. Não me lembro de quantos fantasmas eu listo, mas vou ler para você o fantasma número um. Então vamos ver, "fantasma número um":

"...ali estava, imóvel como um monumento: lançando sombra sobre os edifícios que lançavam sombras sobre outros seres, muito pequenos em face de seu tamanho. Ele disputava a paisagem ao nível das montanhas, refletida com elas nas águas de Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro. Assim como a silhueta de um velho titã construído há quinhentos e dezesseis anos, era um fantasma construído sobre concreto. E eu o vi pronto e vivo, construído como um projeto arquitetônico para o futuro, inteiramente imaginado e realizado. O genocídio. O Pão de Açúcar foi demolido e com seus destroços, foi erguido o Ministério da Guerra.

Quando a vi, também não acreditei no início. Em mais de dez anos observando o Pão de Açúcar atrás da janela do ônibus, enquanto voltava para a zona norte, eu nunca o vi. Quantas vezes tive que me cruzar com ele para finalmente encontrá-lo? E hoje eu me pergunto se é assim que os fantasmas são revelados, quanto mais eu cruzo seus rostos, mais familiarizado eu estou com seus contornos. O olho do corpo

reúne informações como uma atmosfera gravitacional ao seu redor, de novas visibilidades, níveis de opacidade, energias, vibrações, projeções. Em uma arena memorial entre tempo e poder. Até que os fantasmas tenham a oportunidade de finalmente assombrar.

E lá estava ele. Um fantasma de pé em seus quatrocentos e vinte metros, olhando fixamente para o meu corpo de 1,80 m. De pé sobre o chão. Não estava de forma alguma pairando, acima do chão, como supõe a idéia comum de um fantasma. Foi através de seu peso na terra que experimentei o choque das escalas. Foi como se no momento em que o vi pela primeira vez, ele tivesse esmagado instantaneamente a montanha, esmagando qualquer memória da natureza com uma queda trovejante, estrutural, porém seca e surda. Bilhões de toneladas que pousam de uma vez, num instante; o mamute na frente do inseto, o canhão militar na frente da lança fina. Meu corpo deixou violentamente seu eixo e logo voltou como uma mola. Um tremor. O olho tonto do meu corpo. Eu não acreditei, porque não havia imaginação para acreditar. E, precisamente por essa razão, eu o construí. Para provar que eu o vi".

Trecho do ensaio "Fantasmas Construtivos", de Yhuri Cruz (2020).

Então, este é o início de "Fantasmas Construtivos", o ensaio. Nesta parte, estou descrevendo este trabalho de 2017. É um díptico fotográfico. Portanto, tenho esta fotografia à esquerda, uma fotografia que eu mesmo tirei, do Pão de Açúcar. Aqui temos o Pão de Açúcar, aqui temos a Montanha da Urca. E eu estava saindo do meu psicólogo naquele dia. E quando olhei para o Pão de Açúcar, ao invés do Pão de Açúcar, estava lá o Ministério da Guerra. Bem, na verdade, hoje já não é mais o Ministério da Guerra. Hoje o chamamos de Palácio Duque de Caxias, mas no passado, 1943 ou 1945, era o Ministério da Guerra. Este Ministério da Guerra foi construído ao lado da Central do Brasil, aqui no Rio de Janeiro, que é o terminal mais importante onde trens de todo o município do Rio e de alguns outros municípios, vêm para a estação central. E então, ao apenas atravessar as ruas, ficou decidido construir o Ministério da Guerra, acredito que por uma ação de controlar o trânsito e a comunhão de pessoas. E então, estes fantasmas construídos, como os chamo no ensaio, são estes fantasmas que aparecem na paisagem, mas eu acho que eles aparecem, especialmente e especificamente para algumas pessoas, não para todos.

E acho que eles também estão ligados a esta necropolítica com a qual eu estava lidando em 2016, 2017.

*“PROJECT FOR A STONE GARDEN”*. Díptico de fotografia e placa de mármore. 135 x 80 cm (foto). 30 x 30 cm (mármore). 2017

Esta é a outra parte do trabalho. Portanto, além do díptico das fotografias, tenho também esta pedra de mármore, que é uma espécie de pedra institucional do trabalho fictício que teria acontecido, mas não aconteceu. Portanto, para resumir, é um trabalho sobre estas ficções necropolíticas que poderiam ter acontecido, mas não aconteceram da maneira que esperávamos que acontecesse, mas aconteceram. E vou passar, todas estas imagens desta pessoa escravizada ainda no movimento número um, “fantasmas construtivos”. Esta é uma imagem muito importante para a devoção brasileira, especialmente para o povo negro, ou para a devoção umbadista. É uma imagem que chegou até mim, eu acho, antes de eu nascer. Minha mãe é muito dedicada a esta imagem especificamente, está aqui, ela a tem. Ela tem esta imagem em sua cozinha e uma vez tentando pensar em uma nova obra, tentando pensar em um novo monumento, eu vi esta imagem e pensei em criar uma imagem que de alguma forma quebraria esta ou criaria outra ficção, ainda mais forte que esta.

*AS MÃOS DE MINHA MÃE SEGURANDO O ROSTO DE MINHA MÃE*. Fotografia. 2021

Esta imagem foi feita pela primeira vez pelo artista francês Jacques Arago, que acredito ter vindo ao Rio de Janeiro em 1814, no século XIX. Ele veio ao Rio e desenhou esta imagem que viu nas ruas do Rio. Esta imagem atravessa o tempo, e no século XX, torna-se uma imagem de devoção. É tudo o que quero dizer neste momento, por causa do tempo. Portanto, estes são os dois trabalhos que selecionei para falar sobre estes fantasmas construtivos. Estas imagens, estes fantasmas que

estão em nossas paisagens, e às vezes nós os vemos, às vezes não. E estes fantasmas que também estão em nosso sistema devocional. O segundo movimento de minha apresentação é chamado de “construção de monumentos espirituais”.

Esta é a imagem de Anastasia que minha mãe tem, e esta é a imagem que eu fiz. Chamei esta segunda imagem de “monumento à voz de Anastásia”. E decidi chamá-la de monumento porque, bem, a ideia do trabalho aqui é muito simples. Quer dizer, a estratégia do trabalho é simples. Primeiro foi encontrar uma boca que se encaixasse na imagem, esta imagem aqui que eu encontrei no Google. Depois de encontrar a boca, tive que tirar a máscara, e depois de fazer estas duas ações, decidi transformá-la em um monumento, mas eu diria que é uma espécie de monumento para distribuição. Você pode distribuir os monumentos, à mão.

Este é o trabalho "Anastasia Livre". E eu acho que o engraçado deste trabalho é que essa boca não é a boca verdadeira da imagem, mas se tornou a boca verdadeira da imagem. Isso me deixou muito interessado em como poderíamos fazer com que esta boca falasse, falasse e comesse. Assim, o terceiro movimento é chamado de “alimentar os monumentos”. Alimentar os monumentos é fazer com que esta imagem de Anastasia coma. Eu diria que esta é minha pesquisa recente, como posso fazer esta imagem comer? E como posso fazer com que este aspecto devocional dos brasileiros negres coma, de alguma forma? Como esta subjetividade magra, talvez faminta, pode comer? E, se você quiser traduzir, escrevi um texto chamado “Pretofagia” ou “Blackphagy”. "Pretofagia" ou "Blackphagy" é este texto no qual descrevo este corpo subjetivo, que é uma espécie de encenação desta ficção de ódio, esta ficção colonial. Uma vez que este corpo objetivo exploda sua nova ficção seria como continuar comendo suas partes saudáveis que vieram de dentro de si mesmos.

### *PRETOFAGIA (BLACKPHAGY). 2019*

Nesse sentido, esta escrita, é também uma espécie de peça dramática. Então, convidei amigues meus e outros artistas negres, artistas negres da presença, para encenar esta peça de escrita comigo. Esta é uma imagem de uma de nossas primeiras apresentações de “Pretofagia”. E esta é uma máscara chamada "Pretusi".

Estas pessoas são Mayara Velozo, Pedro Bento, este sou eu, este é Dani Camera, este é Nelson. Elen também está aqui em algum lugar. Estou quase terminando. “Pretofagia” se tornou uma pesquisa de encenação de escrita fictícia. Então, depois de “Pretofagia” acontecer em 2019, 2020 e 2021, meus amigos e eu, continuamos encenando e acho que o único objetivo que temos é fazer nossa subjetividade se sentir cada vez mais satisfeita em termos de fome, sabe? Então, posso falar mais sobre as cenas, se você quiser. E é só isso. Obrigado por escutarem e obrigado a todes vocês. Luciara, Diogo, Rodrigo, Deri, Pêdra, obrigado a todes.

[Pêdra Costa<sup>9</sup>]:

As investigações do Cu são teóricas e práticas, sempre. Teoria está na pele e a prática vem da vida. A teoria só existe se existe a vivência. Ela só se transforma se passar pelo corpo. O Cu do Sul é movimento. Os condicionamentos e sistemas rígidos do corpo não fluem nesses estudos. Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas. Já aprendemos isso na História do mundo. Somos Mandingueiros e Curandeiros. Nossa Dança e nossa Ginga<sup>10</sup> é a nossa Luta, a nossa forma de Amar, de Brincar, de estar em conexão com a nossa Comunidade. Somos sempre coletivos, nunca individuais. A Malícia é a base de toda a nossa vida contra o projeto colonizador. Não se aprende e não se ensina a Malícia.

Nunca nossos conhecimentos foram reconhecidos se não fossem apropriados por corpos e conhecimentos brancos e/ou europeizados. Nossas vozes não são audíveis. Com isso, temos toda a autonomia e autoridade para fundar esses estudos. Por mais que tentemos, nunca será autorizado como campo do conhecimento pela branquitude. Não precisamos de aprovação.

Seguimos criticando as “fantasias coloniais” sobre nossos corpos e, especificamente, bundas. Nossa crítica feroz parte de nossos Cus. Nosso Cu é nosso poder. Por isso tantas interdições, fantasias religiosas e coloniais sobre nossas bundas. A antropofagia não nos une mais. Já os comemos, como condição imposta violentamente pela educação civilizatória colonial. Agora os vomitamos e os cagamos. Ao Sul do mundo, ao Cu do corpo.

[Em consonância com o Manifesto O Cu do Sul<sup>11</sup>, imagens do corpo de Pêdra Costa são exibidas no decorrer de sua apresentação de 15 minutos. Seu experimento de fala pode ser visto por completo no arquivo de vídeo postado junto a este texto].

[RD]: Muito obrigado, Pêdra. Pêdra me pediu para apresentá-la como artista performática. Eu não fiz a grossa, ela que me pediu para fazer desta maneira (risos), e agora vamos começar nossas perguntas e respostas depois destas contribuições incríveis de todos vocês. Muito obrigada por compartilhar, e vamos começar com suas perguntas, certo Diogo? E depois vamos abrir para todas as perguntas do bate-papo.

[DRB]: Claro! Começo agradecendo a todas as apresentações e pensando qual que é o elemento comum dessas três apresentações, que para mim é o corpo. Não é um corpo da representação, é um corpo da ação, que faz, que faz curadoria, que escreve, que conta histórias, que mostra a si mesmo. Então é esse elemento do corpo que atravessa todas as diferentes apresentações. Eu gostaria de começar pedindo aos palestrantes que falem um pouco de como veem justamente essa relação do próprio trabalho com o trabalho dos outros dois palestrantes para que a gente possa então começar o diálogo nesse coletivo que se formou aqui.

[LR]: As relações que eu faço entre a minha apresentação e o meu trabalho, né? Acho que vai para além da minha apresentação e os trabalhos dos meus colegas aqui. Eu acredito que vai mais além do corpo enquanto conceito, enquanto lugar, enquanto elemento e eu penso que um ponto que nos aproxima também é perder o medo, sabe? Pelo menos é o que tem me passado aqui esse momento. Até pensando no que a Diane [Lima] colocou no chat, é a malícia talvez também. Eu acho que é não se amedrontar e buscar entender a sua própria trajetória, construir com conhecimentos a partir de interesses, a partir de outros campos de conhecimento e articulações diversas. Eu fico com medo de pensar essa articulação com o corpo,

porque acho que pode cair num lugar-comum de olhar aos seres, às pessoas, e a um debate aqui posto como esses lugares de dissidências, que talvez não seja a melhor palavra. Talvez, a gente vê o corpo como primeira coisa também traga um certo estereótipo, é ver o corpo antes de olhar para os conhecimentos que cada produção e trajetória aqui apresentam. E aí, de alguma maneira pode nos reduzir a essa narrativa única de um corpo-objeto, sabe? Tô pensando alto aqui nesse momento.

[DRB]:

Se estabeleceu de certa maneira um contraponto entre os conhecimentos e essa ideia do corpo e a minha pergunta na verdade é, será que a gente não pode pensar o corpo como conhecimento? Eu pensaria, por exemplo, no trabalho da Pêdra, e depois eu gostaria de saber o que que a Pêdra acha, porque é um conhecimento que é corpo, né? Tem aí uma certa coincidência entre os dois, ou uma retroalimentação entre conhecimento e corpo, o que vocês acham sobre isso?

[LR]:

Eu acho que tudo é possível sempre, né? Todas as relações são possíveis, não acho que não dê. O que eu aponto quando eu trago esse corpo pensando no campo curatorial, eu estou falando do corpo-conhecimento. Estou falando muito mais pensando nesse campo curatorial que existe no Brasil hoje, que se configura enquanto campo profissional em que não se tem uma compreensão de que os corpos carregam em si conhecimentos a partir de diferentes lugares. Então, penso nesse sentido, eu acho que isso é um ponto que tem relação nesse aspecto da minha pesquisa, mas que quando a gente amplia o olhar para os trabalhos do Yhuri e da Pêdra e vê o corpo como um eixo que liga eles, a gente pode cair numa cilada, numa armadilha que é nos reduzir a esse corpo, reduzir nossos trabalhos a uma visão de que nosso corpo vem sempre antes.

Quando a gente olha pro corpo pensando que nós, tanto eu, Yhuri e Pêdra, construímos saberes a partir de espaços (não queria usar essa palavra, mas) espaços

não-hegemônicos, ou de espaços que estão confrontando uma determinada narrativa, tenho medo se a gente não se volta a uma visão essencialista do nosso trabalho que pode reduzir nossa produção. Eu acho que não é esse nosso interesse, então foi mais a provocação não de que não é possível pensar o corpo mas como é possível ir para além do corpo, sabe? Então, como olhamos para nossos trabalhos aqui para além do que nosso corpo traz enquanto fisicalidade, enquanto imagem e o que tem por trás disso. Quero ouvir Yhuri e Pêdra, o que têm para falar.

[YC]: Falo em português ou falo em inglês? Olha os meus dentes [interferência do filtro do zoom sobre os dentes de Yhuri]. Vou tentar falar em português e depois pensar uma forma de tradução. Acho que tem duas coisas que eu penso que talvez conectem nossas apresentações. Eu fiquei muito com a palavra "gaps" na cabeça. Esses gaps, essas lacunas, esses vácuos. Acho que de alguma forma a Luciara na pesquisa dela trata de algumas lacunas. Eu também falo de algumas lacunas. Pêdra, não vejo tanta lacuna assim, vejo mais uma perseguição, pelo menos nesse trabalho, porque se a gente pudesse ver mais trabalhos da Pêdra poderia falar melhor sobre a pesquisa. Dentro desse trabalho, eu vejo como que as lacunas estão de algumas formas transcritas em como a gente usa nosso corpo.

Então talvez, o que nos conecta dentro das diversas possibilidades seja como a gente preenche certas lacunas e quais são as nossas intenções com esses gaps. E eu também pensei muito na questão da tradução. Acho que esse momento é um momento de tradução e, pelo menos, no meu trabalho eu me reconheço muito no trabalho da Pêdra. Na questão de você colocar diversas vozes, como se percorressem esse corpo. Juntas num caos bem organizado. Uma sobre a outra. Elas de alguma forma traduzem tudo num caos sonoro. Não sei nem se caos é a palavra, mas um tipo de nuvem sonora, bastante interessante. No meu trabalho especificamente quando lido com o corpo, estou muito mais interessado num corpo subjetivo. Lógico que meu corpo objetivo forma muito a minha subjetividade, demais. Eu tento entender o corpo como objeto que é fantasmático. Ele também não só é fantasmático mas também enxerga muitos fantasmas. Então o corpo tem uma camada que é imaterial e ficcional, que pra mim é ainda mais interessante do que a própria camada histórica do corpo.

[PC] [interferência do filtro do zoom na boca de Pêdra] Amo que a minha boca está na minha barriga né? Bem, Diogo. O que eu acho que conecta nossos trabalhos é a transformação de uma história colonial capitalista violenta, ainda presente no Sul global e especificamente no território chamado Brasil.

[RD] Perfeito, Pêdra. Eu queria também antes da gente puxar algumas perguntas que já estão no chat, falar um pouco do que eu vejo como um lugar-comum. Quando e nós pensamos em organizar esse evento foi justamente para gerar essas fricções, esses ruídos com as instituições que têm uma continuação da lógica colonial, que engloba a academia, a universidade, os museus, as galerias, o mercado de arte e todas essas instituições que de uma maneira velada continuam a perpetuar essas lógicas e a gente tenta absorver esse conhecimento ocidental pra se inserir nessas instituições mas sem perder nossas essências e diálogo com o que a gente realmente acredita. Para mim, nossa mente e nosso corpo são separados às vezes por essas lógicas neoliberais e colonizadoras, que não conseguem entender que nós somos plurais, né? Dividem, compartimentalizam o conhecimento do corpo e separa do corpo. A gente não consegue às vezes reconhecer esse corpo que está produzindo conhecimento. Para mim esse é o lugar-comum das nossas conversas e nosso compartilhamento, esses questionamentos e fricções.

[PC] Desculpem, Rodrigo e Diogo, posso dizer uma pequena explicação sobre a “ginga”. A “ginga”? É um movimento básico da Capoeira que vem do movimento negro de pessoas que foram escravizadas no Brasil e que está ganhando o mundo. Ganhou já o mundo, né? Então em cada cidade que você vai na Europa, que eu moro na Europa, você encontra um grupo de capoeira.

[RD] Eu vou ler a primeira questão que está aqui no chat, da Alejandra Espinosa: “Yhuri a fabulação que você constrói consiste numa operação de desterritorialização para questionar o sentido dos monumentos impostos pela hegemonia que não tem relação com a gente? Trata-se de uma espécie de contra-monumento sobre o qual construir uma nova história?”.

[YC] É sempre complicado falar em português e inglês. Então, os monumentos no meu trabalho estão sempre ligados à imaterialidade. Eles estão muito mais ligados à

capilaridade do que espaço físico. A escala com a qual eu trabalho é uma escala subjetiva. O trabalho “Um Monumento à Voz de Anastácia” é um monumento que vai ser para sempre construído na medida que ele é para sempre distribuído. Eu concordo com você quando você fala de desterritorialização. Porque não são monumentos territoriais, são monumentos de territórios moventes que estão sempre em movimento. No caso o nosso próprio corpo mesmo.

[RD]: A Monique tem uma questão. “A liberação de corpos negros e indígenas e de Monumentos Negros e Indígenas num contexto de colonização é um trabalho tão pessoal. Yhuri e Pêdra, como vocês navegam esse mundo vocês mesmas, como artistas e como corpos que vivenciam muito pessoalmente os impactos da colonização. Como vocês escapam disso também, dessas denominações? Ou se isso é possível?”

[PC]: A Monique pergunta se é possível sair ou escapar da colonização e dos impactos da colonização. Eu falei que eu acho que não é possível e que talvez em 100 ou 200 anos seja, se a gente trabalhar muito desde já.

[YC]: Eu dividi a apresentação em três movimentos e a primeira era sobre as assombrações construtivas. Então, o ensaio das assombrações construtivas é sobre essa impossibilidade de caminhar sobre a terra sem encontrar fantasmas. Eu não tive a oportunidade de ler todo o ensaio, mas o ponto do ensaio é como a gente consegue transformar assombrações em espíritos. Então, a Monique me perguntou “como eu consigo me afastar disso”. Eu tento transformar essas assombrações coloniais em espíritos com os quais eu possa lidar sem medo. É o que a Luciara já estava falando sobre estar sem medo no mundo. Eu também acredito que na minha prática esse terceiro movimento da apresentação, que é o “alimentar os monumentos”, também se relaciona com isso. Eu acho que quando eu enceno ficções que eu crio eu me aproximo de estratégias para lidar com as ficções históricas criadas. Eu me construo como um escritor para que possa lidar com a escrita de outras pessoas e de outras histórias. Então me ajuda a viver e a nem sempre viver uma história colonial a qual estou sempre assustado.

[RD] Obrigada. Luciara, outra pergunta: “como curadora, como você protege esses espaços para os artistas, não só para os artistas mas para as pessoas que vivem os

impactos da colonização tão diretamente? Como você vê essa relação com a curadoria?”

[LR]: Eu acho que curadoria é uma ação interligada com diversos outros campos, ela não é isolada. Então quando se pensa uma curadoria a partir da ética, da transparência e da relação efetiva dessa curadoria no mundo, é inevitável que esse curador olhe por uma via horizontal. A educação e os aspectos sociais do mundo. E aí, eu acho que toda curadoria é feita para se apresentar, para que possibilite diálogos externos. Então ela não se fecha dentro de si; Automaticamente quando fazemos uma curadoria estamos falando de relações. Então acho que a busca por um campo curatorial que não se limite a autorias brancas é por si só um ato de confronto a uma curadoria fechada, uma curadoria que não dialoga com o mundo. Eu acredito numa urgência de olharmos os trabalhos de curadores negros. Então quando eu trago os nomes, e aí vou também navegar pelo universo de cada um desses profissionais através das entrevistas, é um desejo de identificar os caminhos individuais e identificar os desejos e as contribuições. É nesse sentido que o projeto de mapeamento ele não tem interesse de criar um coletivo único ou um conjunto de produções de curadorias negras que caminhem pelo mesmo viés, que digam do mesmo lugar porque não isso não existe. Cada profissional tem uma forma, tem um desejo e às vezes não dialogam também. Às vezes são de campos diferentes. Acho que é esse modo que também desejo com esse mapeamento provocar. Talvez seja por aí a contribuição.

[RD] Obrigada. Nós temos uma pergunta feita pelo Candé Costa: “Eu gostaria de saber sobre os dados de Luciara e como foi essa compilação. São difíceis, como foi? Também gostaria de saber sobre Yhuri e seu movimento de pós-contemporaneidade, presente em trabalhos passados e sua articulação com essa abordagem afetiva que fez nessas obras citadas”.

[RDB] Deixa eu só juntar com a pergunta que já foi feita para a Luciara, a pergunta também da Alice Jim sobre para onde vai o trabalho dela agora depois dessa compilação de dados desse mapeamento, qual é o próximo estágio da pesquisa?

[LR]: Esse mapeamento começou a partir de uma inquietação de algumas falas dentro do sistema das artes no Brasil. Isso em 2019, no qual diziam “Ah, não se tem

curadores negros, né?” ou “há dois curadores negros atuando”, e eu percebia que não. Haviam outros, haviam muitos curadores negros. Então comecei uma lista via redes sociais convocando outras pessoas a complementarem os nomes que eu já identificava e que a gente pudesse então aumentar essa lista e divulgar. Ela foi sendo construída por essas várias mãos. E aí, o momento que eu parei para fazer essa divulgação, que foi na metade do ano passado, fazer essa compilação e preparar o material de divulgação desse mapeamento e até analisar também o que era possível entender desses primeiros dados, dessa primeira lista. Ela foi divulgada no ano passado em outubro ou setembro, pelo Projeto Afro. De lá para cá essa pesquisa foi integrada à rede de formação e pesquisa em curadoria de exposição, que eu citei aqui. Na rede, a gente realiza um trabalho maior de pesquisa sobre o campo curatorial onde eu coordeno um estudo de perfil de curadores brasileiros, não só curadores negros e indígenas, mas de forma geral, tentando entender quais são os aspectos e marcadores sociais que podemos perceber afetando a essas diferentes pessoas. Então quais são os processos de formação de curadores, a partir de classe, de gênero, de religião, de temática, de formação...

Esse mapeamento ele já conta com cerca de trezentos nomes que identificamos e ele está num processo quase de finalização para que seja apresentado então os resultados finais. Para além desse processo, desenvolvido com a rede, também tenho pensado em analisar criticamente como se move o campo da curadoria no Brasil. Por exemplo, um dos aspectos que esse estudo possibilita perceber é como a entrada de curadores indígenas e curadores negros aparece por via da formação acadêmica. Então são curadores que geralmente têm nível de mestrado, por exemplo. Isso contrasta em relação aos curadores brancos, em certos aspectos. O que demonstra que análises da produção e da formação de curadores negros, que muitas vezes são reduzidos a não terem conhecimento suficiente para ocupar esses espaços, elas são completamente errôneas e são completamente absurdas. Então acho que é por aí. Esses dados vão nos ajudar a analisar esse campo de maneira mais crítica e acho que deixando as instituições brasileiras sem saída para darem respostas como as que eu mencionei no começo da minha fala, de que não há curadores competentes, ou que não há curadores negros para ocupar cargos de direção, por exemplo.

[RD] Obrigada Diogo. Talvez seja legal a gente encerrar agora, embalar essa discussão que a gente teve com a pergunta da Megan [Quigley] que fala justamente desses ruídos de linguagem. “Primeiramente obrigada a todes. Eu acho que esses problemas com linguagem que nós nos deparamos hoje são lembretes poéticos de lidar, de ter esse embate com o colonialismo. Mesmo se a conversa tivesse sido em português, ainda assim seria uma língua colonial. Em quais línguas comuns podemos nos juntar? Quais outras possíveis táticas existem de troca? Como o Yhuri provocou, nós podemos trair a linguagem rumo à liberação. Quais são essas intimidades que nós podemos acessar juntas, especialmente como corpos/corpas nesses espaços?” Então, essa pergunta foi bem bombástica pra finalizar nosso debate aqui hoje. Eu acho que é sobre isso mesmo, o principal é a gente criar espaço para que esses diálogos aconteçam. Ainda que sabemos que vão haver ruídos, vão haver esses problemas mesmo de interação e integração, porque cada um tem uma trajetória e tem uma interseccionalidade que informa sua vivência.

[LR] Eu acho que não só o idioma utilizado mas também o modelo de pensamento que esse idioma traz, que esse idioma constrói em nós. Então no fundo, temos que desconstruir a forma de pensar a vida, de pensar o mundo, de pensar as coisas, que esse idioma engendra dentro de nós. Então, acho que é um desafio muito maior do que encontrar uma língua universal. E acho também que é necessário sentir esses ruídos, esses incômodos e esses não entendimentos, porque é assim também que a vida ocorre para quem tem que lutar para construir seu espaço. Então porque é que nós podemos sentir desconfortos e outras pessoas não? Eu acho que o desconforto tá aí então inclusive cito aqui agora, aproveitando essa frase. Tem um grupo de curadoria em Londres cujo nome é exatamente esse, “Me desculpe se eu te faço sentir desconfortável”. Recorro aqui a eles para pensar que eu acho que eu sou uma dessas também então me desculpa se eu fiz vocês se sentirem desconfortáveis.

[RD] Desculpa não, obrigado! (risos)

[LR] É uma desculpa num lugar irônico (risos). Não é uma desculpa de desculpas, mas é isso, as pessoas precisam se sentir incomodadas também.

[RD] Arrasou, quem gostaria de ir agora?

[YC] Tentando responder à pergunta do Candé que ficou lá para trás e também a essa pergunta. Quando ele pergunta sobre alguns trabalhos antigos e a afetividade nos meus trabalhos presentes e também falando sobre linguagem e outras táticas. Acho que toda negociação é problemática porque envolve muitos vetores de poder, mas uma vez que a gente entende esses vetores de poder, a gente começa a entender quais são as táticas possíveis para os acordos e para os entendimentos. Aqui quando eu falo “trair a linguagem e emancipar movimentos” é tipo um mantra para mim e é como se tivesse que sair de um livro de códigos que de alguma forma não me deixam me emancipar. Eu acho que uma outra tática interessante para a gente superar as armadilhas da linguagem é ser híbrido. Então ir adiante na língua e também ir lá atrás da linguagem, sabe? A pergunta da Megan indaga: como? E eu pensei tipo, tentando (risos). Só dá para tentar e tentar envolve cometer erros. A ideia de erro é só parte do processo e eu estou interessado no processo, não no fim do processo. Porque eu não estou interessado em nenhuma utopia, estou interessado em política e a política é um modo de fazer não é a chegada. Nunca vai haver chegada.

[RD] Obrigada Yhuri. Pêdra quer falar também um pouquinho, para encerrar?

[PC] Eu acho que o Yhuri falou também coisas interessantes sobre linguagem, né? Tô assim encantada com Luciara e Yhuri. Trazendo essa questão da linguagem para a minha fala, algumas pessoas estão falando que a minha fala foi um vídeo, mas não foi um vídeo. Foi a minha fala e eu escolhi isso dessa forma. A minha questão de linguagem, quando eu cheguei em Berlim, aonde moro há mais ou menos 10, 11 anos, cheguei falando só português e eu tinha muito fluído no meu corpo, a linguagem corporal. Os alemães e as alemonas (risos). Alemonas não, eu sou alemona, elas são outras coisas, alemães. Não tinham essa mesma facilidade da linguagem corporal, né? E aqui na Alemanha eles falam que a gente fala português brasileiro e não só português, trazendo um link com essa ideia de Yhuri, da língua híbrida, do português híbrido. O nosso português no Brasil é muito misturado com várias línguas do continente africano e das primeiras nações, das comunidades indígenas. Por exemplo, “ginga” na minha fala não é português. Então eu acho que é mais complexo. Eu amaria ter mais tempo com Luciara e Yhuri. Eu gostaria aqui, se fosse possível, que a gente tivesse espaço de dar uma classe, de dar uma aula mesmo. Portanto,

este é meu desejo para nós, e obrigada a todes por estarem aqui. Obrigada Rodrigo, Luciara, Yhuri, Diogo, Deri e Hanss, pela linda introdução.

[RD] Diogo, gostaria de acrescentar algo?

[DRB] Só mesmo agradecer. Agradecer ao Rodrigo pela organização, pelo convite. Agradecer também aos panelistas todes. Aprendemos tanto hoje e tanto material também para consultar ainda. O que é muito interessante no chat é que tem muitas perguntas de pessoas querendo acesso ao material. Acho que isso é valioso também, não é só a discussão, mas as possibilidades de continuidade, de aprendizado, que derivam também do evento em si.

[RD] Muito obrigado a todes. Pra mim também foi um prazer estar aqui com vocês, gerar esses debates e gerar esses babados todos que a gente precisa, né? Dentro das instituições, pra mim o meu papel também é esse, tô aqui pra isso. Não é uma jornada individual, nossos caminhos têm que ser coletivos. Como Pêdra falou, não somos nunca indivíduos somente. Ultrapassamos o tempo um pouco. Mas eu acho que foi necessário. O tempo se invocou dessa forma e precisou ser dessa forma, então eu agradeço.

1 Rodrigo D'Alcântara é artista visual e atualmente é doutorando no Departamento de História da Arte da Concordia University (CA).

2 Hanss Lujan Torres é mestrando no Departamento de História da Arte da Concordia University (CA).

3 Para obter mais informações, visite o website, [www.ethnoculturalarts.com](http://www.ethnoculturalarts.com)

4 Termo comumente usado na contemporaneidade ocidental, em especial na América do Norte, para designar pessoas negras, indígenas, ou não-brancas. A sigla significa literalmente Black Indigenous and People of Color (Negros, Indígenas e pessoas “de cor”).

5 Deri Andrade, alagoano radicado em São Paulo, é pesquisador, jornalista e curador independente. Mestrando em Estética e História da Arte (Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo), especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-raciais (CELACC - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação USP) e formado em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo (Centro Universitário Tiradentes - Unit). Interessa-se pelo conceito

de arte afro-brasileira, investigando a correlação entre conteúdo e forma presente nas poéticas de artistas negros/as/es. Desenvolveu a plataforma Projeto Afro, resultado de um mapeamento de artistas negros/as/es em âmbito nacional, por entender que a arte é um importante instrumento catalisador na luta antirracista. Tem passagens por instituições culturais, entre elas o Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Unibes Cultural e o Instituto Brincante..

6 Diogo Rodrigues de Barros é doutorando em História da Arte na Université de Montréal (CA).

7 Luciara Ribeiro é uma educadora, pesquisadora e curadora brasileira. Possui mestrado em História da Arte pela Universidade de Salamanca na Espanha (2018) e pela Universidade Federal de São Paulo no Brasil (2019), onde foi bolsista da Fundación Carolina e da CAPES, respectivamente. Está interessada em questões relacionadas à descolonização da educação e das artes e ao estudo das artes não ocidentais, particularmente das artes africanas, afro-brasileiras e ameríndias. Ela já trabalhou com importantes instituições brasileiras como a Fundação da Bienal de São Paulo e o Instituto Tomie Ohtake.

8 Yhuri Cruz é um artista visual e escritor brasileiro, formado em Ciências Políticas (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e Jornalismo Cultural (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Desenvolve sua prática artística e literária baseada em criações textuais envolvendo ficções visionárias, propostas performáticas que o artista chama de cenas e instalações em diálogo com sistemas de poder, crítica institucional, relações de opressão, performances de cura, resgates subjetivos e violência social reprimida ou não resolvida.

9 Pêdra Costa é uma artista performática.

10 Ginga é o movimento básico da capoeira, uma dança/luta afro-brasileira.

11 Pêdra Costa. Publicado pela primeira vez no livro *Anti\*Colonial Fantasies - Decolonial Strategies*, editoras Imayna Caceres, Sunanda Mesquita e Sophie Utikal, editora Zaglossus, Vienna 2017.