

## OS DA MINHA RUA: POÉTICAS, RESISTÊNCIAS E NARRATIVAS EM DISPUTAS

Joana D'Arc de Sousa Lima

Universidade da Integração Internacional Lusófona Afro-brasileira – Unilab/Ce

Joana.darc.lima@unilab.edu.br

Esse artigo parte das reflexões sobre o projeto curatorial de uma exposição das artes visuais, intitulada, *Os da Minha Rua: Poéticas de Re existência dos Artistas afro-brasileiros*, ocorrida no Museu da Abolição – MAB, na cidade do Recife/PE, em 2018. À exposição somou-se um mini curso, *Arte Afro-brasileira: Novos Lugares, Novas Falas*, proposto e ministrado pela artista Rosana Paulino, uma oficina/performance intitulada *Andejo - Processos de criação em rituais e performance negra*, dirigida pelo artista Moisés Patrício, além de um trabalho de formação com diversas atividades desenvolvido pelo setor educativo da instituição, que acolheu e atuou, com a parceria de sua diretora Elisabete Arruda<sup>1</sup> e equipe, como proponente dessas iniciativas. Os da Minha Rua, título dado ao projeto foi inspirado na poética da obra de mesmo título “Os da minha rua”, do escritor angolano Ondjaki, que ajudou às vésperas da elaboração do projeto, problematizar questões sobre memórias individuais entrelaçadas com as coletivas, infâncias e juventudes experimentadas em contextos coloniais e diaspóricos (África/Brasil), de sociabilidades culturais tensionadas entre tradições e modernidades na África e na diáspora e como “os da minha rua”, fazem parte de nossa família ampliada cujas lembranças possibilitam o reconectar com tradições e ancestralidades. Parte desses temas estiveram presentes nessa exposição. Por fim, fui atravessada ao ler a obra do escritor, à época da escrita do projeto em questão que derivou na exposição, por muitas memórias da minha infância e juventude, na rua, com amigas e amigos, nos bailes *Soul*, quase todxs negrxs, na periferia da cidade de São Paulo, memórias voluntárias e involuntárias que tomavam o corpo e me fizeram deslocar do lugar e perceber como as

---

<sup>1</sup> Maria Elisabete Arruda de Assis, doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco parceira na elaboração do projeto de exposição que foi aprovado na Lei de Incentivo do Estado de Pernambuco, no edital 2017 e à época era diretora do Museu da Abolição. Segundo sua narrativa no texto institucional para a mostra, comenta: *O Museu da Abolição esteve no centro de um importante debate que necessita ser aprofundado e alimentado continuamente, de modo a superar os desafios da invisibilidade, do preconceito, do racismo e da exclusão social e racial*. (2018). Com base na história de resistência do Museu da Abolição e na atuação da diretora resolvemos, assim, manter a exposição e o conjunto de atividades paralelas, entre cursos, oficinas, performances, debates e diálogos, os quais movimentaram a instituição em torno dos temas de identidade, pertencimento e empoderamento, numa perspectiva crítica sobre a realidade social brasileira, no espaço da instituição.

histórias lidas na narrativa de Ondjaki e as revividas pela memória estavam entrelaçadas no contexto da diáspora.

A questão principal que derivou esse projeto foi o entendimento da urgência da criação de espaços de reflexão e lugares para a exibição, fruição e formação de públicos diversos para a arte afro-brasileira, principalmente, quando essa produção pode estabelecer diálogos com os professores e estudantes, adentrado o espaço e o tempo escolar, e, no horizonte maior de sua abrangência, tanto a produção “dita” arte afro-brasileira e ou a arte africana, deve ser incorporada ao currículo escolar<sup>2</sup>, numa pedagogia decolonial<sup>3</sup>. A ideia principal partiu da constatação do “nosso” desconhecimento em relação às pesquisas sobre arte africana e afro-brasileira, em relação a quem são os seus produtores e produtoras e às produções. E o reconhecimento de um senso comum impregnado, resultante da relação da servidão da mão de obra do negro e da negra, do histórico da servidão no Brasil, “o negro e a negra como trabalhadores braçais”, um estereótipo que perdura até hoje e resulta da construção da imagem de incapacidade, das populações negras de realizar trabalhos intelectuais – considerando os fazeres artísticos nessa categoria.

A exposição reuniu artistas, negras e negros brasileiros, a saber: Ana Lira, Dalton Paula, Edson Barrus, Isidório Cavalcanti, José Barbosa, Moisés Patrício, Priscila Resende, Renata Felinto, Rosana Paulino. Todos esses nomes já estavam no escopo do projeto expositivo que concorreu no edital da Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco, em 2017. A exposição foi realizada em outubro de 2018, nesse momento da pesquisa curatorial novos nomes foram surgindo, pela errância da pesquisa, dos caminhos percorridos e dos achados e descobertas do ato de pesquisar. Assim, somei ao projeto, a artista Maré de Mattos, a jovem e potente artista negra Adelaide Santos, o artista Ypiranga Filho e dois jovens dançarinos negros que participaram das atividades de ampliação que

---

<sup>2</sup> Na verdade, desde a promulgação da Lei 10636/03 e do conjunto e de seus dispositivos legais, faz parte obrigatoriamente de nosso ofício trabalhar com a construção e transmissão de conhecimentos ligados à cultura e à história africana e afro-brasileira, previstos na lei 10.639/03. Nesse sentido como docente da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira não estou fazendo nada mais do que minha obrigação de ofício como historiadora das artes, reconhecendo também meu lugar de privilégio no seio da sociedade brasileira racista.

<sup>3</sup> Linguista norte-americana radicada no Equador Catherine Walsh Walsh (2007) afirma que a denominada pedagogia decolonial poderia servir no campo educativo para aprofundar os debates em torno da interculturalidade, ou seja, ao problema da “ciência” em si; isto é, a maneira através da qual a ciência, como um dos fundamentos centrais do projeto Modernidade/Colonialidade, contribuiu de forma vital ao estabelecimento e manutenção da ordem hierárquica racial, histórica e atual, na qual os brancos e especialmente os homens brancos europeus permanecem como superiores. (WALSH, 2007, p. 9).

a exposição agregou, Derek e Felipe<sup>4</sup>. Adelaide havia conhecido um mês antes, declamando em um edifício do bairro de São José, área central da cidade do Recife. Era um sábado, estávamos com em um grupo de jovens artistas em formação, Confluências – programa de formação e ativação do meio artístico, uma proposição do Sesc Nacional. Conhecer Adelaide foi um acontecimento. Não poderia deixar escapar.

A exposição foi amplificada por meio de ações poéticas e formativas tais como: realização de um Mini curso: "Arte Afro-Brasileria: Novos Lugares, Novas Falas" ministrado pela pesquisadora e artista Rosana Paulino; Oficina performance Adejo conduzida por Moises Patrício; a apresentação da leitura dramatizada da obra, A Jóia e o Leão do escritor nigeriano Wole Soyinka, pelo coletivo de estudantes da UFPE, coordenados pela professora Luiza Reis; a proposta de uma vivência performática de escuta e compartilhamento por Ana Lira, Numbra; a performance 130 que foi realizada por Priscila Rezende, uma ação performática da artista Adelaide Santos, na noite de abertura da exposição e a apresentação de danças de dois jovens artistas em formação Derek e Felipe. Também foi produzido materiais de mediação, de acessibilidade e a elaboração de um catálogo contendo textos de todas e todos os artistas que desejarem escrever um breve texto, com sua minibiografias (em primeira pessoa) e imagens de todos os trabalhos exibidos.

Com efeito esse artigo pretende apresentar a exposição e os termos de debate do projeto curatorial que orientaram a escolha de um grupo de doze artistas convidados, apresentar as poéticas e narrativas visuais que versam sobre questões da memória, do corpo e das religiosidades de matriz africana: elementos da cultura Afro-brasileira em especial do candomblé. Por fim, brevemente contextualizar as pesquisas curatoriais analisadas a partir da História das Exposições que configura-se como uma nova área de investigação da história da arte.

## **I – Localizando o campo de pesquisa: Curadorias, Histórias das exposições como outras construções narrativas sobre as histórias das artes**

---

<sup>4</sup> Os dois jovens, eu os conheci na semana de montagem da exposição, ambos estavam participando da oficina/ performance proposta por Moisés Patrício, me encantei pela força e potência artística dos dois, assim abri a possibilidade, caso eles quisessem e se sentissem à vontade para se apresentassem no espaço expositivo, por meio da dança, na noite de abertura da mostra. Não fiz um convite formal para integrarem a mostra, pois naquele momento o escopo curatorial já estava formado, todos os materiais impressos prontos. Assim, pudemos contar com a participação dos dois jovens na abertura da mostra. A ideia era que o espaço do museu fosse ocupado pelos corpos dissidentes que lá estavam.

Historicamente a profissão do curador é recente, data de meados do século XX, as pesquisas curatoriais são analisadas a partir da História das Exposições que configura-se como uma nova área de investigação da história da arte. Jérôme Glicenstein (2019), Cristiana Tejo (2017) e Carolina Ruoso (2018, 2016) estudam a história da curadoria e esse artigo situa-se nesse diálogo. A exposição é uma linguagem que apresenta o resultado de uma pesquisa curatorial, realizada a partir de um ponto de vista teórico, de diálogos com artistas, ao acompanhar seus processos criativos e propõe novas interpretações para a história da arte. Esta exposição se situa nos estudos decoloniais.

No momento em que nos damos conta do lugar que habitamos na matriz colonial de poder, simultaneamente, nos damos conta também que estamos hierarquizados. E estamos hierarquizados por uma máquina de produzir diferenças, e nesse momento, entendemos que essa máquina é a colonialidade. Assim, percebemos que habitamos a colonialidade e sentimos uma necessidade de escarpamos do panóptico - exemplo de como funciona a matriz colonial de poder, esse é um tipo de controle que está baseado na percepção de todos os sentidos, no controle e processos de disciplinamento: foi o que o ocidente privilegiou nas relações de dominação por meio do controle do saber, poder e ser. (Mingnolo, 2017, s/d). Com efeito a pesquisa que se propõe a construir novas narrativas para a história da arte, que produza fissuras e rache com as palavras, trazendo para a centralidade do debate os modos de fazer, exhibir e de existir dos povos subalternizados e invisibilizada na narrativa ocidental e eurocêntrica.

Por meio do trabalho de investigação desenvolvido na tese de doutorado da pesquisadora Carolina Ruoso<sup>5</sup> (2016), em História da Arte que discutia a trajetória do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, MAUC, a respeito da história dos primeiros cinquenta anos da referida instituição cultural, inaugurada no ano de 1961, a pesquisadora localiza diversos discursos e metodologias de curadoria de exposição, ou seja, que no MAUC havia a diversidade de práticas curatoriais. Mais recentemente operando com o campo da curadoria contemporânea a pesquisadora vem trabalhando com um mapeamento da prática curatorial no Brasil, suas designações (curadoria compartilhada, coletiva,

---

<sup>5</sup> A pesquisadora vem desenvolvendo a pesquisa Teorias e Metodologias de Curadoria de Exposição que preocupa-se com nomeações atribuídas à curadoria e as suas práticas e conta com o trabalho de pesquisa das bolsistas, Luiza Bernardes de Matos Marcolino, Luise Soares Pereira de Souza e Clara Camerano Barbosa.

colaborativa<sup>6</sup>, entre outras) e suas práticas. Nesse sentido as exposições, as fotografias de vistas de exposições e suas narrativas são colocadas como fontes para uma outra escrita da história da arte e para as práticas da curadoria e do curador, esse visto como membro da rede de cooperadores dos mundos da arte (BECKER, 2010). Sua colaboração com o campo da história da arte tem ampliado os debates e fomentado novos olhares para a escrita crítica.

Soma-se aos estudos sobre curadoria o livro *Sobre o Ofício de Curador* organizado por Alexandre Dias Ramos (2010) que reúne depoimentos (textos) de oito curadores brasileiros firmando no campo artístico esses profissionais de diversas áreas do conhecimento como autores de um percurso de pesquisa em curadoria por meio de suas práticas e funções no campo. A tese em sociologia da curadora Cristiana Tejo apresenta uma análise sobre a gênese da curadoria no Brasil a partir das trajetórias de Walter Zanini, Aracy Amaral e Frederico Morais, construindo uma perspectiva analítica de interdependência das configuração e heranças compartilhadas entre os estabelecidos e os recém chegados, aproveitando-se nas teses do sociólogo Norbert Elias. Uma das contribuições dessa pesquisa localiza-se na constatação que para se tornar curador é preciso saber as regras do jogo, jogar, dialogar com seus pares, participar ativamente dos eventos e celebrações do campo, pesquisar e contribuir com o debate epistemológico, atuar e se fazer presente. Por meio das história das exposições é possível conhecer práticas curatoriais, o curador e seu ofício, os métodos e perspectivas teóricas operadas no desenvolvimento do produto que mais representa este ofício, a exposição (Ruoso, 2019).

A história das exposições vem ganhando frente em estudos da arte contemporânea. Ao mesmo tempo, exposições históricas vêm sendo remontadas, mostrando o papel que as instituições desempenham na legitimação de obras, artistas, curadores e narrativas. Com efeito a revista *Select* (2018) apresentou esse debate trazendo a fala de curadores, gestores e professores que discutem se a história das exposições representa a nova história da arte. Foram convidados dez autoridades no campo das artes para depor sobre essa questão. Segundo os comentários publicados na edição 40 da Revista as opiniões são convergentes em relação a existência de uma mudança na escrita da história da arte na

---

<sup>6</sup> Sobre o assunto ver o trabalho de dissertação de mestrado da pesquisadora Mariana Ratts (2014), que versa sobre uma experiência do educativo que teve uma sala reservada para criações curatoriais compartilhadas do setor educativo no Museu de Arte Moderna do Ceará.

contemporaneidade. Chamado a falar sobre o assunto o crítico e curador Jacopo Crivelli, considera que,

Não chegaria a dizer que a história das exposições é a nova história da arte, mas concordo que a reflexão sobre a narrativa que as exposições apresentam, e que não sempre coincide com as premissas dos artistas e das obras, é imprescindível. Nesse sentido, mais do que substituir a história da arte, a história das exposições a integra, tornando-a mais completa e menos linear. **O mesmo poderia ser dito da história das minorias e de sua “invisibilidade” na história da arte convencional, questões que estão sendo colocadas em pauta no mundo inteiro.** Apesar de se originar em âmbitos distintos, vejo esses esforços como parte de um movimento diversificado e polifônico, mas que brota de um desejo generalizado de reescrever as narrativas tradicionais. No caso específico da história das exposições, esse desejo se faz evidente se analisarmos quais são as exposições que acabam se tornando objeto de estudo, isto é, quase sempre mostras que, de alguma maneira, contestaram e enfrentaram o status quo. (2019, p. 41. Grifo nosso).

Especificamente no debate em relação em relação à “presença das “minorias”, sua invisibilidades na escrita oficial da historiografia da arte, o posicionamento o curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), Felipe Chaimovich avança, é mais enfático e considera que a fronteira atual da história da arte está na revisão e conceitos eurocêntricos presente até hoje na narrativa histórica. Ainda argumenta que a história das exposições, “certamente, é uma ferramenta que permite criticar teorias eurocêntricas, mas fica restrita a um período mais recente, sobretudo ligado à arte contemporânea. O desafio da história da arte é hoje muito mais amplo, envolvendo uma visão transnacional e interdisciplinar”. (2018, p. 38).

Mirtes Marins de Oliveira, crítica e pesquisadora, não se autodeclara curadora, me parece importante chamar atenção para essa questão, posiciona-se no debate esclarecendo que em sua opinião o que “se denomina história das exposições está inserido na História da Arte, sendo assim, por sua vez, é um domínio dentro do grande campo disciplinar da História” (2018, p. 39). Sublinha que por se tratar desses campos disciplinares, compartilham teorias, abordagens e preocupações metodológicas em relação aos seus objetos de estudos. Ainda menciona que o nome específico “Histórias das exposições” teve sua circulação “oficial” no campo das artes e nas áreas disciplinares, mundialmente e de forma sistemática “a partir das pesquisas e publicações da editora inglesa *Afterall*, que edita uma série *Exhibition Histories*, desde 2010, algo que talvez tenha renovado o interesse sobre o assunto” (idem). Aposta que esse foco possa estar aliado ao interesse, renovado, sobre a dimensão pública das obras. Com efeito a crítica e pesquisadora não coloca em discussão, diferentemente dos dois outros depoentes, a perspectiva da História das exposições vir a ser uma possibilidade de escrita crítica decolonial.

Dois dos depoentes, Josué de Mattos e Daniela Bousso, se autodeclararam respectivamente Historiador da arte e curador e curadora dirigente cultural, historiadora e crítica de arte. Bousso explora criticamente a denominação “uma **nova** história da arte”, apontando que pode “soar” como antiga para a história das exposições, que é uma abordagem recente, criada à aproximadamente vinte anos pela editora inglesa *Afterall*, corroborando com o mencionado pela pesquisadora Mirtes Marins. Segundo Bousso, a história das exposições. Considera que há várias histórias que circundam a história oficial e inúmeras variáveis para uma história da arte contemporânea.

caminha ao lado de outras já repaginadas, como a crítica institucional, a história dos documentos, objetos e imagens, via estudos de Aby Warburg. Uma história da arte de viés contemporâneo pode ser feita a partir de reflexão que **leve em conta não só a história das exposições, mas também a das ações fora do circuito oficial da arte e das instituições, a dos objetos e documentos gerados pela soma dessas ações e a crítica institucional.** A história das exposições é uma linha de pesquisa, um campo de estudos fascinante. Como disciplina acadêmica, é importante pensar como evitar que ela fique colada apenas ao sistema oficial da arte. (Bousso, 2018, p. 41).

Ao apontar para essa diversidade de fazeres, ocupações, ações e gestos que acontecem fora do circuito oficial Bousso nos dá a entender que a história da arte é um acontecimento que engloba práticas, fazeres, disputas, intrigas e dinâmicas do campo artístico. Nos lembrando que o perigo está em ser a história das exposições, uma “disciplina acadêmica” ficar colada, “apenas ao sistema oficial da arte.

Josué Mattos, considera oportuno que a história das exposições permaneça um dos eixos centrais da prática.

Não parece caber ao problema que se impõe nas últimas décadas “a tradição do novo” ou o paradigma da subtração, que marcaram escolas artísticas surgidas ao longo dos séculos 19 e da primeira metade do 20. Pelo contrário, desde Vasari e a primeira edição de seu *Le Vite*, em 1550, não foram dispensadas histórias da arte como histórias de cidades, cânones, movimentos, obras. É oportuno, nesse quadro, que a história das exposições permaneça um dos eixos centrais da prática. Porém, nem de longe é a única cabível à história da arte nos dias de hoje. Por isso, no lugar de soluções apressadas que reconhecem a escrita sobre os fins da história da arte como o prefácio da história das exposições, valeria considerar, de entrada, que não é possível ir a esta sem aquela. **Que o “saber-montagem”, o exercício de transpor temporalidades, a institucionalização da anti-arte e a ideia amplamente difusa de que tudo é arte e todos somos artistas, repertoriados em experimentos realizados à mesa, em ateliês, encontros clínicos, eventos místicos, fóruns geopolíticos, caminhadas, não raro extrapolam a ideia de exposição, mas figuram em manuais de história da arte do século 20 e marcam fortemente a prática atual. E quando aparecem em exposições, muitas vezes são vestígios litigiosos, presentes no evento, apesar de si.** (Mattos, 2018, p. 42).

É fato que o depoimento de Josué Mattos acompanha as referências teóricas, sobre a escrita da história da arte da montagem, propostas pelo historiador Di di Huberman, sem contudo mencionar objetivamente a discussão sobre uma escrita que vise denunciar a posição na hierarquia das narrativas ocidentais como única validando a historiografia da arte. Sem sombra de dúvida que seu depoimento é bastante interessante e requer maior tempo de análise e de pesquisa, o que não caberia nesse artigo agora.

A professora livre-docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea - MAC USP – Ana Magalhães comenta que há um interesse crescente sobre a pesquisa da história das exposições temporárias e, igualmente relevante, tem se mostrado o interesse dos estudos de mostras como a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo para o sistema da arte. Nesse sentido, afirma a professora que a pesquisa em história das exposições tem sido uma **novidade no campo da disciplina de história da arte**. Segundo seu depoimento assegura que esse interesse está marcado pelo contexto do campo artístico, “esse interesse é, certamente, acompanhado pelo fato de que, desde o início do século 21, assistimos a um verdadeiro boom desse tipo de exposição e à programação de exposições temporárias ter se transformado num imperativo para a vida institucional dos museus” (Magalhães, 2018, s/p). Comenta ainda que localiza “a origem desses estudos” em Francis Haskell, no casal Harrison e Cynthia White, e disserta sobre fatos históricos que marcaram a estruturação do campo disciplinar da história da arte, todos eurocêtricos (ela não abre uma só crítica em relação a eles, acredita em todos, como uma narrativa única) e por fim, diz, que “a novidade” estaria no interesse pela figura do curador, “o caso mais célebre sendo o de Harald Szeemann, que, com sua exposição *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*, transformou-se, recentemente, ele mesmo, em objeto de pesquisa”. (idem).

Juliana Braga de Mattos, gerente de Artes Visuais e Tecnologias do Sesc São Paulo, em suas considerações faz um balanço crítico sobre os deslocamentos e as mudanças ocorridas nos campos de estudos da História nas últimas cinco décadas, que considero muito bem colocado, ao trazer o debate da história das exposições para o campo da revisão da história da arte inserindo-a nos estudos da história cultural.

Não seria diferente com a História da Arte. O recente testemunho de uma revisão historiográfica sobre os inúmeros arranjos envolvidos na realização de uma exposição – não circunscrita às obras, seus criadores e curadores, mas buscando ampliar esse raio de análise à perspectiva institucional e, mais



importante, da recepção e interação com o público – me parece uma importante saída para o estabelecimento de uma análise plural sobre o que está em jogo no complexo sistema da arte. Nesse sentido, penso que as Histórias das Exposições não se configuram em substituição, mas em justaposição à métrica analítica de outros índices comuns da História da Arte. Ressalto aqui a importância da constituição de registros documentais para que tal vertente seja desenvolvida em nosso país – por meio de publicações, registros iconográficos e mapeamentos –, sendo a acessibilidade a documentos e arquivos condição fundamental às pesquisas em História. (Braga, 2018p. 39).

Em relação às considerações postas, por esse conjunto de agentes dos mundos da arte, que se assumem como curadores e curadoras, mas também, pesquisadores/as, professoras (apenas uma delas se apresenta como professora, Ana Magalhães, também, gestora do Museu de Arte Contemporânea – MAC/Usp), pesquisadores/as, historiadores/ da arte, grosso modo, comentar que todas e todos estão inseridos nesse debates e corroboram com a atual dinâmica do campo artístico, perpetuando visões e ou deslocando de lugar certos postulados e narrativas. Todas e todos são legitimadores, com formação universitária em áreas disciplinares diversas, se assumem como pesquisador/a, curador/a, historiador/a (da arte), gestor/a ou dirigente cultural – como nomeado pela historiadora Daniela Bousso.

Marcos Moraes que se apresenta como Coordenador dos cursos de Artes Visuais da FAAP, considera que a história das exposições se “constitui em referencial para os estudos relativos à visualidade, em todas as suas manifestações” (2018. 42). Sendo assim, comenta que talvez devamos “pensá-la como uma parte significativa do atual processo de revisitação pelo qual essa História da Arte (sim, a caixa alta é no sentido de trazer essa característica de unicidade que se pretendia atribuir a ela) tem passado”. (idem). Nesse sentido, localiza essa história das exposições em direção a uma história social da arte, que segundo ele “implica pensar nas condições de produção, difusão e distribuição, bem como na história de como essa produção atinge/afeta o público, é cada vez mais relevante, o que nos leva às possíveis histórias das exposições” (ibidem). Aqui mais uma vez as dimensões de produção, difusão, exibição e recepção tornam-se imperativos para se contar a história da arte, visto e relido como o mundo das artes. Objetivamente uma forma de contar essa história que caminha entre os eixos de uma história social e cultural. Entretanto não há uma menção á quebra de uma hegemonia de uma narrativa única da historiografia da arte.

Por fim, Rodrigo Villela, diretor artístico do Espaço Cultural Porto Seguro e curador considera que a história das exposições dialoga diretamente com a história da prática curatorial e, certamente, faz parte da história da arte, pois as escolhas refletem critérios de seleção e de inclusão no cenário institucional, comenta, ainda que a curadoria como forma de edição, parte de conceitos operados para criar “conexões”, ou melhor “narrativas estruturantes de reflexões ou de posicionamentos sobre determinadas práticas”. (Villela, 2018, s/p). Nesse sentido, desencadeia

algumas questões que considera central nesse debate, tendo enfim o curador como construtor dessas narrativas:

(...) de que maneira as instituições atribuem valor ao trabalho de artistas? E qual o papel do mercado nessa atribuição? A exposição como vitrine representa um ponto alto desse momento, pois possibilita o acesso de um público mais amplo ao universo das artes visuais. Hoje, resta saber como o julgamento estético pode prevalecer às estruturas econômicas dominantes. Daí a relevância da pesquisa, da memória, da constituição e da manutenção de acervos que reforcem a vocação cultural e social das instituições.

Ao tratar dessa dimensão das exposições e do papel do curador, das instituições e do mercado, Rodrigo Villela abre um possibilidade para a reflexão sobre uma história da arte construída por meio da análise de práticas e das dinâmicas do campo artístico e de sua institucionalização. Me parece que isso aponta para se pensar na escrita de uma história das instituições da arte. Com efeito esse debate requer cautela e mais aprofundamento, todavia, iremos apresentar a seguir uma curadoria que pretendeu apresentar uma narrativa de produção de artistas negras e negros que vêm ao longo desses últimos anos “aparecendo” como sujeitos propositores um uma outra história da arte.

## II

### **A Curadoria da Exposição Os da Minha Rua: Antes de começar a conversa**

Aprendi que a arte pode me propiciar certas experiências e me aproximar dos inúmeros dramas vividos por essas populações no Brasil. Quantas vezes fui deslocada de lugar, atravessada por muitos sentimentos e motivada a atuar na minha área, quando da fruição de filmes, videoarte, pinturas, instalações, fotografias, narrativas literárias que contam e trazem ao debate, histórias e experiências individuais e coletivas de negras e negros na África e na diáspora? Inúmeras. Dessa maneira estabeleço relações de cumplicidade com essas lutas. Acredito que o racismo deve ser combatido e enfrentado por todas as pessoas. O racismo é estrutural na sociedade brasileira. Não obstante, essa experiência vivida pela arte, que permite ver, sentir e ou compreender as dinâmicas sociais (o outro), gerando empatias, não é o mesmo que a experiência da vida produz nas pessoas. Daí, resulta o entendimento sobre a diferença estabelecida entre o meu lugar de fala, de uma pesquisadora branca, que tem na relação arte e sociedade a possibilidade de construir minha militância e solidariedade e com a questão racial, que no Brasil está marcada pela desigualdade e iniquidade social; e, o lugar de negras e negros que sentem na pele a experiência real do preconceito racial.

Ao ser atravessada por essas narrativas, experiencio, de maneiras diferentes, evidentemente, os dramas e as potências da humanidade. Não apenas a arte, a história, por exemplo, me ajuda a pensar as permanências e deslocamentos ocorridos, mas a arte, essa me parece ser o lugar privilegiado de criação, de invenção, de possibilidade da experiência do sensível e de experimentar o mundo de outras formas. Sigo assim. Tudo isso não minimiza a ausência tão sentida desses corpos negros no campo das artes como protagonistas, construindo seus lugares de falas, atuantes nos principais museus, galerias, espaços de distinção e privilégio.

Aprendi no ofício de ser historiadora a importância dos contextos e das trajetórias, para não ficarmos apenas no relato de fatos isolados. Sou historiadora de formação, minha matéria é o tempo, lido com fatos contextualizados, suas interpretações e os usos que se fazem desses. Atualmente sou professora de arte africana e arte afro-brasileira na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasil (UNILAB) - reconheço o lugar “privilegiado” em que me encontro, em relação ao baixo índice de presença de docentes negros e negras nas Universidades brasileiras, mesmo estando na Unilab. Essa experiência tem me levado a aprofundar o estudando e a pesquisa sobre esse tema vasto, complexo, percebendo como suas narrativas estão em disputas. Convivo com uma comunidade de alunas e alunos africanos dos países lusófonos, tenho aprendido muito sobre o racismo no Brasil, com elas e eles. Também venho aprendendo muito lendo uma vasta bibliografia oferecida pela artista Rosana Paulino<sup>7</sup>. Venho me apropriando de filósofos, historiadores e educadores africanas e africanos, as escritoras e escritores, e especialmente, com os artistas africanos e afro-brasileiros, em um processo complexo, venho me reconhecendo na sociedade brasileira, buscando produzir outras epistemologias e outros saberes. Estou caminhando, no sentido metafórico apreendido na oficina de Moisés Patrício, artista convidado nessa mostra: movendo caminhos, atravessando as cercas do colonialismo vigente.

### III

---

<sup>7</sup> Tive o prazer de manter interlocução com a artista que generosamente me atendeu por meio de ligações telefônicas, e-mails e em seu ateliê durante a construção do projeto de exposição e depois, quando já da pré produção da mostra. Tive também a sorte de assistir a um curso que a mesma ministrava no Senac, unidade Lapa em São Paulo, no escopo curatorial de uma mini retrospectiva, *Alinhavando Histórias*, 2016. Somou-se a isso a disponibilidade de um conjunto de autores que a mesma indicou para que eu enveredasse pelos estudos na temática da arte africana e afro-brasileira, ou arte negra como sugere Paulino.

**Uma exposição se constrói dentro de relações formais e institucionais, relações de poder, de afeto, de colaboração e confiabilidade.**

Foi nesse quadro que o projeto dessa exposição nasceu. Estava eu imersa em leituras e conversas com autores como Rosana Paulino (2011, 2016), Renata Felinto (2012, 2016), Ondejaki (2007), Sally Price (1996), Tadeu Chiarelli (2016), Conduru (2019), Bevilacqua (2015), Babacar Mbaye DIOP (2011), Kimberly Laura Kimberly Cleveland (2013), Hélio Menezes (2017), Carl Einstein (2015), V. Y. Mudimbe (2012), Chika Okeke-Agulu (2006, 2015), Kabengele Munanga (1998), Achile Mbembe (2018)), e pesquisas (visitando exposições e museus no Brasil e fora daqui). Com efeito fui aprendendo a olhar o meu entorno de outro lugar e perceber o quanto o racismo, as desigualdades étnicas e o preconceito ainda estavam presentes no nosso tempo. Nesse sentido convencida que por meio de leituras, formação do olhar e ampliação do universo cultural (ou seja por meio do acesso a educação, arte, cultura) é possível desnaturalizar o olhar e sair do senso comum, enveredei pela escrita de um projeto de constituições desses saberes por meio de uma curadoria de exposição das artes visuais.

O projeto da mostra veio de um desejo em trazer para Recife artistas afro-brasileiros/brasileiras, ou artistas negras e negros brasileiras/os, presentes e atuantes no campo artístico contemporâneo, e, selecionar artistas nascidos e ou radicados em Recife que pouco eram reconhecidas e reconhecidos como artistas negras e negros, inclusive selecionei artistas de gerações diversas, com linguagens e poéticas plurais. No contraponto, quiz trazer, dentre esses nomes, obras emblemáticas, já inscritas na história da arte afro-brasileira contemporânea. Simultaneamente, convidei o artista Ypiranga Filho<sup>8</sup> (PE), possui uma pesquisa visual vasta sobre os Orixás e a mitologia yoruba, que topou participar e generosamente doou uma escultura em ferro intitulada *Ogun*, para o MAB. Uma relação de colaboração e afeto. Somos muita gratas.

A respectiva mostra propôs, no escopo curatorial, uma reunião de trabalhos que visou contribuir para o visitante conhecer a produção visual de artistas negras e negros contemporâneos, que versavam em suas produções, sobre narrativas que subjazem ao tema da cultura africana e da cultura afro-brasileira, além de repertoriarem questionamentos em relação ao lugar do corpo negro na sociedade brasileira, as disputas,

---

<sup>8</sup> Havia acabado de realizar uma pesquisa sobre a trajetória artística de Ypiranga Filho que resultou em um livro organizado por Leda Régis publicado pela editora CEPE, em 2018 com textos do curador e artista Raul Córdula e do curador Marcus Lontra . Isso ajudou muito na decisão de trazê-lo para a exposição.

impasses e tensões em relação à ausência de visibilidade que sofrem e que têm que lidar com um racismo institucional e estrutural, e, a propalada democracia racial brasileira. Poéticas que levantam, por exemplo, questões e chamam atenção para a inesperada experiência da maternidade sozinha com todos os ônus que isso acarreta para as mulheres, a propósito do trabalho da artista Renata Felinto, na *Série Embalando Mateus ao som de um hardcore*, 2017. A artista nos indaga: *O que é ser mãe?* Segundo Felinto, essa série foi composta por várias obras, um conjunto de muitos e diversos registros e fragmentos que materializam a inesperada experiência da maternidade sozinha. Para a exposição a artista apresentou *Embalando Mateus*,

(...) trabalho composto por composições confeccionadas com notas fiscais, recibos e outros documentos comprobatórios dos gastos com a criação de duas crianças pequenas durante um ano. O custo da maternidade sozinha passa pelos aspectos psicológico, afetivo, emocional, todos invisíveis aos olhos da sociedade, que impactam profundamente na “maternagem”, na relação da mãe com sua criança. Quanto mais vulnerável uma mãe, esquecida em sua “mulheridade”, mais frágil o exercício de sua maternidade. (Felinto, 2018, s/p).

Ou ainda para a representação e visualidade de práticas exploratórias históricas que desembocaram na tragédia ambiental do Brasil, protagonizada pela mineradora Samarco, em 2015, em Minas Gerais, o que é naturalizado, mas também oculto: a relação extrativista como legado colonial instaurado no seio do estado, a exemplo da proposta da artista Maré de Mattos.

Ademais, *Os da Minha Rua*, exibiu trabalhos que dialogam com uma vasta produção ligada às questões sociais, políticas, étnicas e de gênero. Escolhi artistas contemporâneos que trabalham em diferentes dimensões das questões e temáticas da cultura africana e da afro-brasileira, passando pela mitologia Iorubá, pelas religiosidades afro-brasileiras, pela crítica social, pela oralidade, memória e ancestralidade, para ocupar esse espaço museológico do Museu da Abolição – museu público e que deve ser ocupado pelos diversos e mais variados povos, igualmente com “Os da Minha Rua”!

Com isso respondemos em parte às indagações que nos movem nessa curadoria. Com efeito, essa exposição cumpriu um importante papel, apresentando aos visitantes trajetórias de vida, processos de criação e poéticas de artistas afro-brasileiros que em seus trabalhos apresentam discussões e reflexões sobre suas existências e resistências em um país e em um campo de trabalho, o das artes visuais, cujo preconceito racial é, ainda, extremamente forte e necessita ser discutido sem medo, para poder ser transformado.

A história é complexa, um campo de batalha. As relações são permeadas pelo poder. Não estamos isentos disso. A memória se constrói em disputas. Somos humanos, carregamos a incompletude, desvelamos nossos habitus involuntariamente. Se a história nos ajuda a pensar sobre permanências, continuidades e descontinuidades, igualmente, a arte nos permite desnaturalizar o naturalizado, desconcertar o olhar. É difícil afirmar que a arte pode mudar a sociedade, assim como é difícil afirmar que não pode. Uma certeza que se pode ter é de que a arte necessariamente se relaciona com a capacidade humana de criar o que não havia antes e, dessa forma, inspirar a potência transformadora de mulheres e homens.

### **Bibliografia**

**ARAÚJO**, Emanuel (org.). *A Mão Afro-Brasileira: Significado Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

**BECKER**, Howard ; **Les mondes de l'art**, Paris, Flammarion, [1ère édition en anglais : 1988] 2010, 382 p.

**BEVILACQUA**, Juliana Ribeiro da Silva; **SILVA**, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

**CLEVELAND**, Kimberly Laura. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Florida: University Press of Florida, 2013.

**CONDURU**, Roberto. “**Negrume multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia**”. *Acervo. Rio de Janeiro*, v. 22, n. 2, p. 29-44, jul-dez 2009.

**DIOP**, Babacar Mbaye. **Critique de la notion d'art africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques**. Éditions Connaissances et savoirs, Paris, 2012.

**FELINTO**, Renata. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. São Paulo: Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2016.

\_\_\_\_\_. *Série Embalando Mateus ao som de um hardcore*, 2017. Proposta apresentada para a exposição *Os da Minha Rua*. Recife: Museu da Abolição, 2018. (sem paginação).

**GLICENSTEIN**, Jérôme. **Une histoire d'expositions**, PUF, 2009, « lignes d'art », 257 p.

\_\_\_\_\_. **L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain**. Editeur. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2015. 304 p.

**Mbembe**, Achille, *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

**MENEZES**, Hélio. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Antropologia). Programa de Pós Graduação em Antropologia/USP, 2017.

**MUDIMBE**, V. Y. A ideia de África. Edições Pedagogo, Lisboa, 2012.

**MUNANGA**, K. A Criação Artística Negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática, in SOARES, A. África Negra. São Paulo: Corrupio, 1988, pp. 7-9.

**OKEKE-AGULU**, Chika; **ENWEZOR**, Okwui. “Situando a Arte Contemporânea Africana”. In: Africa Africans. Arte Contemporânea. Catálogo de exposição realizada no Museu Afro Brasil (SP). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

**PAULINO**, Rosana. Diálogos Ausentes, Vozes Presentes. [http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wpcontent/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes\\_rosanapaulino-rev.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wpcontent/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf).

**PRICE**, Sally. A arte dos povos sem história, *Revista Afro-Asia*. Universidade Federal da Bahia, 1996.

**RAMOS**, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. (Arte: ensaios e documentos).

**RATTS**, Mariana; **Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (2005-2007)**. Dissertação de Mestrado, Artes Visuais. Recife : Universidade Federal do Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, 2014.

**RUOSO**, Carolina. Nid des Frélons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961 -2001). Thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction de Dominique Poulot. Université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne, Paris, 2016.

\_\_\_ & Rodrigues, Rita; Barbosa, Daniela; Souza, Luise, Marcolino, Luisa. A noção de artistas-curadores na 33ª Bienal de São Paulo: os artistas em histórica negociação com as instituições. In. REVISTA ARA, nº6. Outono e Inverno, 2019, Grupo Museu para o Patrimônio da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/culturaishttps://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/154439/151824>.

**SELECT**: Arte e Cultura contemporânea. São Paulo: edição 40, setembro/outubro/novembro, 2018, ano 7. Pp. 39 – 42.

**TEJO**, Cristiana.S.; A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini. Tese (Doutorado em Sociologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco. p. 267.

**WALSH**, Catherine. Interculturalidad Crítica/Pedagogia decolonial. In: Memórias del Seminario Internacional “Diversidad, Interculturalidad y Construcción de Ciudad”, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional 17-19 de abril de 2007.