



INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

JOANA DE MAZZA CERQUEIRA

Curadorias pós-humanistas em germinação:

aprendizados e vivências no conjunto de
favelas da Maré (Brasil) e no Gulumapu (Chile)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes, linha de Pesquisa: Lugar – Política – Institucionalidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Niterói

2024

JOANA DE MAZZA CERQUEIRA

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
(Orientador)

Universidade Federal Fluminense –
UFF

Prof^a. Dr^a. Viviane Furtado Matesco
(Examinadora Interna)

Universidade Federal Fluminense –
UFF

Prof^a. Dr^a. Tania Rivera
(Examinadora Interna)

Universidade Federal Fluminense –
UFF

Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira
(Examinador Externo)

Universidade Federal do Pará - UFPA

Prof^a. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa
Andrade Essus

(Examinadora Externa)

Universidade Federal Fluminense –
UFF

Prof^a. Dr^a. Denise Conceição Ferraz de
Camargo

(Examinadora Externa)

Universidade de Brasília

**Curadorias pós-humanistas em
germinação:** aprendizados e
vivências no conjunto de favelas da
Maré (Brasil) e no Gulumapu (Chile)

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Estudos Contemporâneos das Artes,
linha de Pesquisa: Lugar – Política –
Institucionalidades, da Universidade
Federal Fluminense, como requisito
parcial à obtenção do título de
Doutora em Estudos
Contemporâneos das Artes.

Dedico este trabalho aos fotógrafos populares e aos artistas resistentes do Wallmapu

Agradecimentos

Esta pesquisa é fruto dos encontros e desencontros que tive ao longo da minha vida profissional e além dela. Nesse sentido é impossível nomear a todas as pessoas que de alguma forma, mesmo que distraidamente, contribuíram para a construção de meu saber. Muitas delas já foram mencionadas ao longo do texto, mas gostaria de agradecer em termos gerais (em ordem do meu histórico de contato), com as pessoas envolvidas na construção do *FotoRio*, em especial Milton Guran, sempre disponível para conversar e me apoiar; a equipe, alunos e fotógrafos do *Imagens do Povo* em suas diferentes composições, de forma que eu cairia em injustiça se tentasse nomear aqui a todas as pessoas envolvidas, pois são muitas e maravilhosas; a equipe do *Observatório de Favelas*, que generosamente me acolheu e me ajudou a me formar criticamente na realidade mais profunda do Rio de Janeiro; ao coletivo *Fotografia Periferia e Memória*, hoje composto por Dante Gastaldoni, João Roberto Ripper, AF Rodrigues, Ana Mendes, Elisangela Leite, Erika Tambke, Fábio Caffé, Jaqueline Felix, Kita Pedrosa, Léo Lima, Luiz Baltar, Marina S. Alves, Meysa Medeiros, Monara Barreto, Ratão Diniz, Renan Oto, Tatiana Altberg, Thais Alvarenga, Thais Rocha, Aline Oliveira, Evlen Lauer, Fernanda Dias, Naiara Jinkns, Rovená Rosa, Samuel Macedo, Tay Tropical, Thiago Ripper e Vitória Corrêia; além do grupo de investigação *Paralaboratório 'Y'nterfluxes Artísticos Contemporâneos* (UFF - Brasil), cujos diálogos e encontros contribuíram significativamente para a construção e desconstrução acadêmica; aos entrevistados João Roberto Ripper, Léo Lima, JV Santos e Mariluci Nascimento pela atenção generosa; a organização e produção dos encontros *Curatorial em Contexto Regional* em especial a Nicole Aliste e José Isla e a todos os participantes que compartilharam suas perspectivas, incluindo minha parceira de curadoria Ivi Marifilu; A *Cátedra Indígena* da Universidade de Chile, em nome de Claudio Vicente Millacura Salas, quem me introduziu a reflexões preciosas e fundamentais nesta pesquisa; ao *Trafkintuwe*, em especial ao logko Víctor Naguil Gómez e o kimeltuchefe Rafael Huenupe, por generosamente compartilhar o mapuzugun e gerar um espaço de diálogo sobre as questões mapuches para mapuches e não mapuches (ainda 😊). Vocês estão presentes ao longo de toda esta construção.

Destaco ainda o agradecimento ao meu orientador, as vezes desorientador, quem me guiou pelas cambalhotas e tropeços para desviar-me dos espinhos.

Não poderia deixar faltar o agradecimento ao apoio incondicional da minha família de origem e a que criei junto com meu companheiro Cristian Moreno. Sem o apoio de vocês não teria chegado até aqui. Isso inclui nossos membros de outras espécies, cujo carinho e companheirismo foram acalentadores mesmo nos momentos mais difíceis.

RESUMO

A tese aborda a prática curatorial a partir de uma perspectiva decolonial. Ela parte por um processo de autorreflexão que, por um lado denuncia as estruturas hegemônicas da arte e por outro abre caminho para a elaboração de outras perspectivas. A pesquisa investiga o papel da inter-relação, do cuidado, da ética e do bem-querer na curadoria, apresentando uma análise de casos em “zonas de resistência”, como o conjunto de favelas da Maré no Rio de Janeiro, Brasil e o Gulumapu, hoje parte integrante do Chile. Estes territórios heterogêneos são abordados desde o caminho pessoal da pesquisadora, em especial a partir de casos específicos, como o *Programa Imagens do Povo* e os encontros *Curatoriais em Contexto Regional*, a tese discute como práticas curatoriais podem transcender a função expositiva para assumir de forma consciente a atuação como instrumentos de transformação social, cultural e política. Ancorada em referenciais teóricos do pós-humanismo e decolonialismo, a pesquisa propõe uma curadoria comprometida com a interdependência, o respeito as diferenças frente os processos de interculturalidade e a criação de narrativas restaurativas, alimentando modos alternativos de pensar e viver no campo da arte.

Palavras-chave: Curadoria decolonial, Bem querer, Fotografia popular, Pós-humanismo, Arte e transformação social, Pesquisa situada

ABSTRACT

The thesis approaches curatorial practice from a decolonial perspective. It embarks on a process of self-reflection that, on the one hand, denounces the hegemonic structures of art and, on the other, opens the way for the development of other perspectives. The research investigates the role of interrelationship, care, ethics and '*Bem Querer*' methodology (translated as 'Loving Kindness' or 'Good Will') in curating, presenting an analysis of cases in 'resistance zones', such as the Maré favela complex in Rio de Janeiro, Brazil and Gulumapu, now an integral part of Chile. These heterogeneous territories are approached from the researcher's personal path, especially from specific cases, such as the Images of the People Programme and the Curatorial Encounters in Regional Context, the thesis discusses how curatorial practices can transcend the exhibition function to consciously assume action as instruments of social, cultural and political transformation. Anchored in the theoretical frameworks of post-humanism and decolonialism, the research proposes a curatorship committed to interdependence, respect for differences in the face of intercultural processes and the creation of restorative narratives, fuelling alternative ways of thinking and living in the field of art.

Keywords: Decolonial curatorship, Well-wishers, Popular photography, Post-humanism, Art and social transformation, Situated research

RESUMEN

La tesis aborda la práctica curatorial desde una perspectiva decolonial. Se embarca en un proceso de autorreflexión que, por un lado, denuncia las estructuras hegemónicas del arte y, por otro, abre el camino para el desarrollo de otras perspectivas. La investigación indaga en el papel de la interrelación, el cuidado, la ética y el bienquerer en la curaduría, presentando un análisis de casos en «zonas de resistencia», como el complejo de favelas de Maré, en Río de Janeiro, Brasil, y Gulumapu, hoy parte integrante de Chile. Estos territorios heterogéneos son abordados desde la trayectoria personal de la investigadora, especialmente a partir de casos específicos, como el *Programa Imágenes del Pueblo* y los encuentros *Lo Curatorial en Contexto Regional*, la tesis discute cómo las prácticas curatoriales pueden trascender la función expositiva para asumir conscientemente la acción como instrumentos de transformación social, cultural y política. Anclada en los marcos teóricos del posthumanismo y del decolonialismo, la investigación propone una curaduría comprometida con la interdependencia, el respeto a las diferencias frente a los procesos interculturales y la creación de narrativas reparadoras, alimentando formas alternativas de pensar y vivir en el campo del arte.

Palabras clave: Curaduría decolonial, Bienquerer, Fotografía popular, Posthumanismo, Arte y transformación social, Investigación situada

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1. Trilhas de uma jornada inacabada: Reflexão crítica situada da própria prática artística e curatorial	28
Capítulo 2. Zonas de resistência: Aprendizados e encontro com a própria reexistência	56
2.1. O conjunto de favelas da Maré, Rio de Janeiro, Brasil	58
2.2. Mallolafken Warriá, Gulumapu, Wallmapu	70
2.3. Aprendizados	79
Capítulo 3. Investigações desde Contextos Específicos	84
3.1. Imagens do Povo e o movimento da fotografia popular	85
3.1.1. O Bem Querer	93
3.1.2. A fotografia popular como exemplo de fotografia pós-humanista	97
3.1.3. A vocação popular da fotografia em tempos da inteligência artificial	102
3.2. Cafuné na Laje (observações de uma admiradora)	108
3.2.1. A Pedagogia Brincante do Jacarezinho	109
3.2.2. A Família	115
3.3. Encontros de Temuco “Lo curatorial en contexto regional” (observações de uma participante)	117
3.3.1. Curatorial en contexto regional 2022	120
3.3.1.1. É possível que a curadoria de arte não seja humanista?	127
3.3.2. Des/enterrar el archivo: activaciones y desafíos desde el quehacer regional 2024	130
3.3.2.1. Archivo de la Diócesis de Villarrica	132
Capítulo 4. Curando a curadoria	137
4.1. Origens da curadoria	140
4.2. A curadoria transdisciplinar e algumas reflexões sobre os exercícios decoloniais e interculturais	145

4.3. Germinando a curadoria pós-humanista	157
Capítulo 5. Desnudando a Arte: Apropriação, descolonização e revelação das estruturas hegemônicas	160
Considerações finais	182
Referências Bibliográficas	184
Lista de palavras em Mapuzugun	191
Índice de ilustrações	193

INTRODUÇÃO

Experiência é, como diz a etimologia da palavra, extrapolar limites, sair de onde se está, expropriar-se, exonerar-se, abandonar-se. Não há experiência sem perda. E numa folga do ter de ser isso ou aquilo (das regras, dos cânones), que se perde o já ser e o já saber, que o inesperado pode acontecer - pode virar acidente, o que cai e se abate sobre nós.

Marcia Sá Cavalcanti Schuback (2011)

Esta tese é o resultado das experiências e vivências, não só durante os quatro anos de pesquisa do doutorado, mas dos quase trinta anos dedicados quase que ininterruptamente a arte e a fotografia. Entretanto, reconheço que as minhas próprias experiências são fruto do contato, intercâmbio e enfrentamento com muitas outras experiências, portanto, falo em primeira pessoa de algo que perpassa por muitas outras. E, nessa fricção incômoda, entre apresentar e ter o receio de passar dos limites do outro (cujas linhas não estão definidas nem mesmo em minha própria consciência), move a construção deste texto inacabado, concluído pelo simples limite do tempo que configura uma formação acadêmica.

Ao longo do percurso descobri a potência que significa assumir os desafios e cambalhotas, e de assumir ser parte de uma história contemporânea do que significa ser curadora, mulher, latinoamericana, atualmente imigrante, e procurar estar atuando desde a insatisfação com a realidade que nos toca. Neste discreto percurso há a centelha da jovem rebelde que ainda habita este corpo, apesar das muitas camadas que se sobrepuseram com o tempo. Especialmente nos últimos anos, a academia paradoxalmente foi a instância em que aprendi a desafiar muitos cânones, inclusive o da própria academia.

Ficou claro que eu não queria ser indiferente frente às violências cotidianas das nossas sociedades Latinoamericanas. E quando eu falo de violência, estou falando a estrutural, a que permeia e sustenta as desigualdades dos países, que são carregadas de violência simbólica e estrutural. Por exemplo, o Rio de Janeiro tem uma polícia feita para matar, o BOPE. É possível ser indiferente a isso? Infelizmente sim, é possível e há muita gente apoiando políticas como essa. Pode parecer um contrassenso para muitos, mas o campo da arte e da fotografia também estão carregados de estruturas violentas, excludentes e que auxiliam a manter um status quo social. E não basta boa vontade para evitar seguir e alimentar estes padrões, muito menos existem fórmulas prontas,

receitas de modo de fazer que dão conta de aplacar a nossa própria insatisfação, muito menos a do próximo.

Como disse a filósofa Marcia Sá Cavalcanti Schuback, sobre o processo de construção da obra de Euclides da Cunha, em especial sobre o livro *Os Sertões*, como foi importante a experiência de Euclides em vivenciar a guerra de Canudos¹ para a elaboração de um novo estilo literário, do qual permeia a construção de uma noção de brasilidade que revela a colonialidade presente, da qual ela descreve como o *“brasileiro” nem é e nem não é; o brasileiro faz-se* (p. 57).

A história da humanidade talvez pudesse ser dita desta forma, nós nos fazemos permanentemente, e nos renovamos de geração em geração. Esta tese fala sobre o meu próprio refazer, uma existência mais entre tantas, mas foi a que me tocou viver.

Perigoso é viver, mas difícil mesmo é escrever. O que é uma escrita que nasce quando se cala um desapontamento? O que é uma escrita da dificuldade? É uma escrita que escreve perdendo a linguagem. Um encontrar-se em se perdendo. O instante em que se estranha o familiar e se habita no estranho como se fosse um lar. (Schuback, 2011, pp. 50-51)

A língua é de fato uma questão. Eu habito naturalmente entre o português e o espanhol por ser brasileira e residir no Chile, mas reconheço que ambas as línguas determinam a forma de pensar, ou seja, colonialista e machista. Entretanto, não vou buscar me esforçar em escrever de forma inclusiva porque ainda orbita na minha cabeça o mapuzugun, o qual estou aprendendo, e é preciso concentrar forças em prioridades. A minha atualmente é conhecer outro modo de pensar e de viver. Reconstrução, pelo momento, alcanço a que estou propondo aqui para mim mesma e em ideias para a arte e a fotografia.

Dito isso, apresento a horta – tese, composta pelo substrato da minha própria experiência, os abonos que se relacionam aos contextos envolvidos e os estudos de caso que se referem as sementes de várias espécies nativas ou não. Essa conjunção permitiu gerar espécies híbridas para cultivar na curadoria e na arte. A rega ficou por conta de muito suor e lágrimas (de tristeza e alegria), de todas as pessoas que compartilharam destes encontros e desencontros. Essa simplificação lúdica busca apenas

¹ Guardada as devidas proporções, de certa forma igualmente vivenciei a guerra de Canudos, que segue sob nova roupagem, viva e retumbante nas favelas do Rio de Janeiro, e pelo Brasil afora, uma relação que vai além do nome, favela, como vou demonstrar mais adiante.

indicar que se trata de coisas simples, ou um desejo de transformar em simples algo que é extremamente complexo.

O exercício que se desenvolve daqui adiante é desnudar, destrinchar, dar forma e um contorno a um processo existencial e profissional, juntos e misturados. Estes quatro anos de pesquisa corresponderam a muito aprendizado, mas também mudanças significativas e literais na minha vida. Se somam a estes os quase trinta anos de história profissional resumida aqui. Será natural portanto, deparar-se com contradições, pois se referem a um percurso inacabado e orgânico de aprendizado e vivências, que sistematicamente provocam novas cambalhotas. Essas complexidades são assumidas por tanto, como um processo natural de aprendizagem e inter-relação.

O apoio teórico, tornou-se um aliado importante, e, em especial as literaturas decoloniais, pós-humanistas entre tantas outras que me ajudaram a encontrar um propósito para decifrar e trabalhar os incômodos que me habitavam. Por tanto, vou apresentar a seguir um breve histórico no cenário conceitual pelo qual naveguei.

Parto por um marco simbólico na história da arte, quando em 1971 a historiadora de arte estadunidense Linda Nochlin clamou pela urgência de uma reconfiguração do campo da arte desde premissas inclusivas, quando reconheceu e destrinchou no texto “Por Que não Existiram Grandes Artistas Mulheres” as estruturas do campo que sustentavam a exclusão das mulheres entre os artistas renomados da história. A autora reconheceu desde então que esta provocação é igualmente válida para aplicar aos demais corpos invisibilizados pelo campo, como autores racializados, latinoamericanos, africanos e asiáticos (Nochlin, 2017).

No entanto, como sabemos, as coisas como estão, e como foram antes, nas artes e em centenas de outras áreas, são estupidificantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a boa sorte de nascer brancos, preferencialmente de classe média e, sobretudo, homens. A culpa não é dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais, dos nossos espaços internos vazios, mas das instituições e da nossa educação - educação interpretada para incluir tudo o que acontece conosco desde o momento em que entramos nesse mundo de símbolos, signos e sinais significativos. O milagre é, de fato, que dadas as esmagadoras adversidades que as mulheres ou os negros enfrentam, que tantos deles tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes. (Nochlin, 2017, p. 19)

Nochlin abriu o precedente para discutir as estruturas de exclusão no campo da arte, as quais ainda seguem em parte vigentes. É preciso reconhecer que o campo da arte está em constante processo de reformulação e atualização, no entanto vem passando por um turbulento processo de reacomodação, assim como está ganhando novos rumos em função do atual período de profundas alterações políticas, sociais e tecnológicas. Ao mesmo tempo, soma-se os efeitos da pandemia Covid-19 e suas múltiplas ondas que nocautearam o setor. Até então nunca havíamos tido tantas feiras, bienais, galerias e exposições, que rapidamente foram obrigadas a adaptar-se às diferentes ondas desta última grande pandemia mundial, e, ao menos em parte, alcançou adentrar no âmbito virtual. Neste cenário de crise e transformação abre-se o espaço para outras formas de conhecimento para o campo, especialmente desde a América Latina -de onde parte esta investigação- pois o avanço acelerado no ritmo do *tecnocosmos*, ou seja, na conjunção entre aparatos digitais, a tecnologia e a internet, o que permitiu que outros formatos de colonização do campo da arte estejam em jogo (e que impacta diversos outros campos, como também o da educação), desta vez apoiado na força dos gigantes tecnológicos e da inteligência artificial.

Acompanhei alguns processos de transformação do campo da arte desde que fui aluna do Parque Lage (1998-1995), como estudante de pintura na Escola de Bellas Artes (1995-2000) e como coordenadora do FotoRio (2003-2009), período onde realizei a curadoria ou cocuradoria de centenas de exposições. As tensões relativas aos limites entre arte e fotografia sempre estiveram presentes na minha prática, pois eu mesma atuava em ambos os campos². Depois das tensões iniciais, me dediquei por anos apenas à fotografia, um processo que culminou quando assumi em 2010 a coordenação do Imagens do Povo (experiência que será aprofundada em um subcapítulo próprio). Realizado desde 2004 pelo Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, este é um programa de formação ética e profissional no campo da fotografia na favela da Maré. Em um episódio que girava em torno da abertura do Galpão Bela Maré e da primeira edição da exposição Travessias, ambos também projetos do Observatório de Favelas, me dei conta do problema estrutural da arte, sobretudo dos invisíveis e naturalizados processos de exclusão, que me fez retornar à arte e à academia até chegar a esta tese.

Além da experiência profissional, esta pesquisa parte de uma localização geográfica múltipla, pois uma porção das experiências abordadas se referem ao Brasil, como as atividades nas favelas da Maré (Imagens do Povo) e Jacarézinho (Cafuné na Laje) no Rio de Janeiro, e uma experiência mais recente no contexto do Gulumapo, parte do

² Uma relação que funcionava como o equivalente à uma mistura entre água e óleo.

território Mapuche no Chile, onde resido atualmente, no encontro de Temuko (Temuco, Araucanía) “*Lo curatorial en contexto regional*”. Estas são experiências heterogêneas, mas que provocam reflexões em minha prática profissional como curadora independente e como investigadora no presente doutorado.

Desde 2015 resido no Chile, ao princípio em Machalí, uma área rural ao sul de Santiago, e atualmente em Villarrica, uma cidade dentro do território indígena Mapuche, portanto, me aproximei da questão indígena desde então. Apesar de ser considerada como estrangeira tanto nas favelas do Rio quanto no contexto indígena do Gulumapu, e se tratar de casos heterogêneos, reconheço em ambos a resistência ao longo do tempo ao sistema cultural e político humanista.

Não é uma novidade que para pensar em outras ontologias e epistemologias para a arte desde o ponto de vista da América Latina, se tem trabalhado desde descendentes dos povos que resistiram ao processo colonial, os quais são referidos nesta pesquisa como parte das zonas de resistência. No Brasil nomes como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Sandra Benites, entre muitos outros artistas e curadores indígenas entraram recentemente para o olimpo da arte, assim como no Chile temos Seba Calfuqueo, Bernardo Oyarzún, Francisco Huichaqueo entre outros. Ainda que o conceito de arte aparentemente não exista na maioria das línguas pré-coloniais, a reconstrução deste campo a partir de outras perspectivas locais permite contribuir com outras éticas conectadas ao ecossistema, ao bom viver e a contribuição coletiva, entre outras possibilidades. Gostaria de acrescentar que recentemente descobri que no mapuzugun existe a palavra *ayekafe*, que se bem foi traduzida pelos missionários capuchinos alemães (os que primeiro se dedicaram a traduzir e a passar para a escrita a língua mapuche) como palhaço ou gracioso, ela na verdade tem uma conexão a tudo o que se faz com o corpo, incluindo tocar instrumentos musicais, o que se aproxima a ideia de artista para o povo mapuche.

Esta recente ascensão destes artistas e curadores não faz descartar a necessidade de trabalhar sobre as estruturas que mantiveram historicamente autores como estes à margem do campo. Por exemplo, já que mencionei artistas e curadores descendentes dos povos originários, toda a produção destes povos até então estava classificada dentro de uma subcategoria cultural, o artesanato. Por tanto, não pretendo trabalhar nas diferenças entre arte e artesanato, muito pelo contrário, parto pelo reconhecimento que essa distinção carrega em si uma estrutura de colonização e hierarquização. Esse problema foi levantado pelo historiador mapuche chileno Pablo Marimán Quemenedo em seu texto “Arte y Cultura Contemporánea Indígena: El Caso Mapuche”:

La distinción entre arte y artesanía, o conocimiento y saberes que heredamos, y nos confunde a veces para efectos de asignar a algo, como el arte, el estatus de tal, tienen esta historia detrás influida de ideologías, mercados, patrimonializaciones, relaciones de fuerza que bosquejan una hegemonía colonial en la convivencia de los pueblos y sus culturas. (Quemenado, 2017, p. 76)

Neste texto publicado em 2017, o autor ressalta que um dos problemas estruturais é estabelecer a produção Mapuche como artesanato e mais grave ainda, desde um suposto congelamento no tempo, como se tratasse de uma cultura que já não está viva, mas estancada no tempo, estereotipada, historicamente renegada, cujas manifestações contemporâneas terminam ocorrendo de forma isolada:

Dejo claro desde un comienzo que las clasificaciones, abundantes y en boga, tendientes a distinguir la producción artística europea como el referente en materia de arte para el resto de la humanidad no nos sirven, sino como otra forma de entender estas manifestaciones en un tiempo y espacio determinado y en el contexto del desarrollo cultural propio que han tenido esos pueblos y particularmente sus cultores. Sin embargo, estas visiones eurocéntricas se han difundido y difunden de manera oficial obnubilando lo propio de estas tierras y culturas en el tiempo, o bien, dándole un rango o categoría superior que poco colabora en comprender, tan sólo compara o describe, el papel de la producción artística al interior de sus propias sociedades. (Quemenado, 2017, p. 40)

No contexto brasileiro se destacam as questões levantadas pelo artista Macuxi (Roraima), Jaider Esbell, quem provocou e participou de importantes discussões que tensionam as estruturas hegemônicas, sobretudo por apontar as armadilhas do sistema de poder e o papel que a academia tem neste processo:

Talvez se espera discutir sobre tal arcabouço questões como se índio faz arte, artesanato ou artefato. Questionar usos e apropriações de ambos os lados. Discutir questões de autoria coletiva, a autonomia do artista ou mesmo obter parâmetros que digam quem pode ser considerado artista ou não entre os sujeitos indígenas. (Esbell, 2020)

A produção artística dos povos indígenas não se enquadra nos padrões eurocêntricos da arte, assim como apresentam diferentes modos de pensar, viver e conviver, refletindo em parte as diferentes culturas e níveis de integração a cultura hegemônica. Essas zonas de resistência compartilham um compromisso ético e político a uma convivência coletiva e respeito aos recursos naturais. O curador, crítico e ex-ministro de cultura do Paraguai Ticio Escobar é um importante pesquisador que aborda o tema e ressalta que:

Las culturas populares -sistemas alternativos de concebir, imaginar y representar el mundo- se encuentran sembradas de puntos conflictivos que hacen vacilar las incertidumbres del orden colectivo: son puntos azuzadores que desestabilizan la fijeza de los códigos y la familiaridad de las significaciones establecidas y que introducen dudas acerca de las jerarquías sociales y los alcances de lenguaje. (Escobar, 2021, p. 123)

Escobar reconhece a importância do contato com fontes de outras epistemologias, assim como identifica nelas um modo de fazer com imperativo ético e político, com responsabilidade quanto ao seu impacto. Estas outras formas nutrem-se, a sua vez, das diferentes correntes de lutas, sejam as próprias indígenas, como as feministas, raciais, bem como descoloniais. Esta conjunção entre arte e política permite reinventar modelos de subjetividade assim como ensaiar novas práticas de empoderamento e convivência social:

El arte político moviliza obras desobedientes del rumbo único impuesto por el mercado, cuestiona el régimen de la representación estética y la misma institucionalidad que sostienen sus prácticas; critica, en fin, el alterofóbico sistema hegemónico, pero procesa todas esas disidencias mediante los rodeos, montajes y recursos significantes propios del arte. Mediante la distancia que la forma inventa, una y otra vez, para seducir la mirada y forzarla a dudar del orden fijo del mundo. (Escobar, 2021, p. 30)

Como sinaliza o dr. Claudio Millacura, coordenador acadêmico da Cátedra Indígena da Universidad de Chile, na introdução do livro *Arte Outro: Problematizaciones desde lo indígena*, os engessamentos começam com a distinção entre o universal e o local (p. 7) , como será aprofundado mais adiante, este pode ser entendido como um binômio humanista que hierarquiza o conhecimento valorizando o universal. Não obstante, o universal nada mais é que a consolidação da hegemonia antropocêntrica euro-estadunidense. Por tanto, um conceito universal como é a arte, está diretamente sujeita a essa estrutura de poder naturalizada, tema que será abordado no capítulo Arte hegemônica ao tratar sobre as correntes filosóficas pós-humanistas.

De acordo com Nochlin, um dos principais problemas do campo da arte é a sua própria definição, sendo historicamente constituído em regras turvamente estabelecidas. A carência de definição do que é arte é mais um elemento de autoproteção desta estrutura:

A pergunta “Por que não existiram grandes artistas mulheres?” é simplesmente a ponta de um iceberg de interpretações e concepções equivocadas; sob ela encontra-se uma vasta massa escura de ideias duvidosas sobre a natureza da arte e suas

conjunturas concomitantes, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e da excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso. (Nochlin, 2017, p. 21)

A dificuldade -ou resistência- em estabelecer os limites claros do que é arte permite a perpetuação do domínio do controle sobre quem está dentro e quem está fora deste campo, características presentes até o momento, inclusive pela própria mobilidade que o campo tem de deslocar-se em função de movimentos e correntes de pensamento:

Pero saber si algo es arte pertenece más bien al ámbito de la epistemología —la teoría del conocimiento—, aunque en el estudio del arte a esto se le llame sapiencia. Este libro pretende contribuir principalmente a la ontología del arte,[...]. (Danto, 2016, p. 6)

A ontologia proposta pelo filósofo e crítico de arte estadunidense Arthur C. Danto no livro *Qué es el arte*³, permite ao autor devagar em como funciona o campo, e, conseqüentemente, as instituições e o mercado relacionados, e pouco contribui para a compreensão do que afinal significa arte:

El arte bien puede ser uno de los grandes logros de la civilización occidental, lo que significa que es el sello distintivo de la técnica que se inició en Italia y fue impulsada en Alemania, Francia, los Países Bajos y otros países, incluyendo a Estados Unidos. Pero no es la marca del arte como tal. Sólo aquello que pertenece a todo el arte pertenece al arte como Arte con mayúscula. (Danto, 2016, p. 6)

Em outras palavras, desde uma releitura radical, podemos dizer que Danto afirma que para ser artista, este deve ser europeu, ou talvez até estadunidense, mas sobretudo deve fazer parte desta seleta panelinha. Ele tampouco descreve como pertencer a ela. Essa visão excludente e elitista é exatamente aquela que esta tese quer questionar e apresentar rupturas.

El concepto “arte” está instalado en el centro de la tradición estética occidental pero, en pureza, nunca ha logrado ser definido a causa de las dicotomías que bifurcan su origen: materia/espíritu, sensible/inteligible, contenido/forma, esencia/apariencia, etc. Estas disyunciones no pueden ser saldadas en términos lógicos y dejan abierta una brecha, una herida ontológica. (Escobar, 2021, p. 34)

De acordo com Escobar, ao fim e ao cabo, a complexidade da própria natureza da arte não permite a delimitação clara de sua função. Sobretudo se a tratamos de compreender

³ Original: What Art Is, 2013.

dentro da lógica euroestadunidense. Apesar disso, estas brechas sinalizadas são fissuras importantes que podemos trabalhar desde a América Latina.

Esta proposição é inspirada, entre outras fontes, na obra da socióloga, historiadora e ativista boliviana Silvia Cusicanqui, especialmente em seu livro *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, de 2018. Este livro é uma recopilação de apresentações orais que foram posteriormente transcritas, de forma que a própria linguagem é um exercício de repensar a colonialidade do pensamento erudito latinoamericano. Ela apresenta a necessidade de pensar desde o indígena que habita em nós, de preferência fazendo uso da riqueza metafórica das línguas originárias. O texto é em espanhol, mas com um vasto vocabulário complementar aimara. Neste caso, entende-se que a colonialidade do pensamento erudito também se aplica ao campo da arte.

Ela parte com uma crítica à elite intelectual marxista boliviana e apresenta a noção de uma epistemologia *ch'ixi*, que foi elaborada coletivamente e que busca superar o historicismo e os binarismos da ciência social hegemônica. Esta epistemologia é desenvolvida a partir de conceitos-metáforas utilizadas para abordar as complexas mediações e a constituição heterogênea das nossas sociedades. Esta expressão carrega em si a ideia de uma epistemologia composta de pontos opostos (pretos e brancos) que, a distância, são vistos como manchas cinzas. A epistemologia *ch'ixi* busca dar vida e sentido a uma forma de pensar e agir interligadas e comprometidas com a proposta descolonial:

La configuración abigarrada y colonizada del tejido social nos pone frente al hecho de que las palabras resultan insuficientes para desmontar los bloqueos epistemológicos y las penumbras cognitivas que nos invaden en los tiempos de crisis. En el aquí y ahora, la preocupación por pensar y hacer inteligible la realidad nos muestra la cara irracional de las ideas y las prácticas de las capas dirigentes: la angustia por heterogéneo, el vértigo de la multiplicidad, la búsqueda de lo uno y de la totalidad, la centralización de millonarias inversiones estatales y el entramado de intercambios desiguales y pagos escalonados que se dispersan verticalmente por las ramificaciones de la estructura de poder. (Cusicanqui, 2018, p. 38)

Cusicanqui descreve que as lutas indígenas e as feministas são como verdadeiros pesadelos para as elites eruditas, sobretudo porque existe uma eclosão de comunidades que se inspiram na episteme indígena, ecologista e feminista, que estão deixando sem referência as velhas táticas de cobrir com uma nuvem de palavras vazias

os dispositivos de colonização e subalternização, que incluem o âmbito acadêmico e o campo da arte.

A autora também ressalta que a revisão histórica da formulação do pensamento moderno europeu nos faz recordar que mulheres e camponeses foram brutalmente assassinadas pelo despotismo ilustrado e pelo capitalismo colonial dos séculos XVI e XVII no território europeu. Quando esta estrutura chegou neste continente, deparou-se com arranjos locais que desarticularam em parte estes sistemas e onde foram geradas zonas de resistência.

A cultura humanista e colonial forjou os princípios do pensamento hegemônico que não apenas ainda prevalece na academia e no campo da arte, mas também nas sociedades latinoamericanas como um todo. As fissuras começaram a ser escavadas desde o movimento abolicionista (séc. XVIII e XIX) e o sufragista (séc. XIX e XX) e seguiram crescendo com os diferentes movimentos feministas, raciais, LGBT+, ecologistas entre outros. Esse tema foi abordado durante minha pesquisa de mestrado. Ali apontei para a importância do papel das artistas mulheres latinoamericanas na capacidade de apresentar a urgência da transformação consciente, conectadas com as profundas questões sociais, políticas, pedagógicas e tecnológicas. Como resultado, a questão do corpo se tornou um importante ponto de contato entre estas obras, assim como a capacidade de reverberar o importante momento de transformação da humanidade.

Para esta pesquisa foi realizada uma análise do momento atual de transformação, apontando por um lado a crise do modelo humanista a partir da perspectiva do pós-humanismo filosófico e crítico (Francesca Ferrando e Rosi Braidotti), e assim detalhando os sistemas de hierarquização e exclusão inerentes a ele (questões que serão resgatadas mais adiante), assim como foi apresentado as complexidades relativas a chegada de novos paradigmas associados à vertiginosa expansão do campo da ciência, tecnologia e biogenética, que por sua vez permitiu a reconstrução de novas fronteiras para a compreensão do corpo humano, das relações humanas, assim como alterou a percepção do universo.

Ainda com relação ao mestrado, durante esta pesquisa identifiquei o atual processo de mudanças de paradigmas como uma janela de possibilidade para evitar o colapso absoluto da humanidade e do planeta, cujo processo em curso é derivado do impacto do humanismo que segue perpetuado pelo capitalismo e pelos recentes movimentos de pensamento acrítico como o transhumanismo e a singularidade (e que estão por detrás de atuações das gigantes tecnológicas e científicas), assim como ficou claro a

oportunidade para transformação através de outras perspectivas e linhas de pensamento que nos permita libertarmos definitivamente deste colapso humano-ambiental, apontado desde 1985 pela escritora, historiadora e feminista estadunidense Donna Haraway no célebre texto Manifesto Cyborg. Este texto é chave para a evolução das correntes feministas pós-humanistas que estão em desenvolvimento até o presente -e são base teórica e instrumental desta investigação- ali Haraway questiona a diferenciação entre humanos, animais e máquinas, assim como propõe novos modelos culturais livres das amarras modernas e suas classificações asfíxias.

Neste processo de transformação é fundamental legitimar a importância da América Latina como um território fértil em conhecimentos ancestrais, guardião de zonas de resistências à cultura humanista e colonizadora que chegou aqui há um pouco mais de 500 anos, além de ainda conservar diferentes ecossistemas com as mais ricas biodiversidades. Nesse sentido, a riqueza cultural e imaterial é gigantesca e não é possível recompilar e detalhar todas em uma tese de doutorado, muito pelo contrário, pois um dos pontos fundamentais é reconhecer a importância de respeitar os conhecimentos locais como pertencentes e de direito de sua origem. Isso não facilita o trabalho de pesquisadores da academia como é o meu caso, mas acredito que não impede que a pesquisa aconteça de forma respeitosa e que tenha como princípio apresentar a importância destes para o momento de transformação.

É preciso reconhecer ainda que realizar alguma pesquisa utilizando o termo latinoamericano traz consigo o problema da complexidade da definição por trás dele. Uma conceitualização unificada representaria precisamente o exercício que o crítico e ativista palestinoamericano Edward Said critica em seu livro *Orientalismo*, no qual apresenta a questão sobre a fabricação do “outro” (1990), uma ação imperialista onde um terceiro é construído suprimindo diferenças, compostas de personagens tipicamente exóticos e, no caso das mulheres, sexualizadas. O tema da identidade latinoamericana, foi trabalhada por autores como o escritor e historiador chileno Miguel Rojas Mix, quando apresentou no livro *Los Cien Nombres de América* (1991) sua experiência de se reconhecer como latinoamericano quando foi viver na Europa, o que o levou a estudar em profundidade as imagens estereotipadas que lhe foram impostas.

A América latina como uma unidade não existe, nem nunca existiu. O exercício colonial tratou de impor uma unificação cultural, que ignora a pré-existência - e resistência - neste território de diversos povos, inclusive impérios, utilizando a língua e a religião como instrumentos de unificação e subjugação. Portanto não pretendo fazer qualquer tentativa de unificar contextos e culturas diferentes, mas trabalhar como distintas

culturas que persistem em zonas de resistência podem auxiliar a apresentar outras possibilidades para a compreensão e prática da arte.

Escobar e Cusicanqui sinalizam que não é possível trabalhar sobre os povos que aqui estavam antes da chegada dos colonizadores europeus sem também adentrar em suas línguas e cosmovisões. É preciso aprender com eles outras formas de viver e relacionarmos com a arte. Por exemplo, Escobar faz uma análise do conceito de “bom viver” que aparece em diferentes culturas, e, que a sua vez, nada tem em comum com o “*bon vivant*” ou com a experiência de entretenimento proposta pela sociedade do espetáculo. Este termo tem origem no guaraní *tekoporã*, que significa o viver de maneira boa e bela, ainda que, segundo o autor, *tekoporã* corresponde a um momento carnal, mas é possível ir além com *aguyje*, que supõe o cruzamento da fronteira entre a ordem factual e ideal (211). Por outro, também é preciso ter cuidado com a idealização destes conhecimentos e saberes. Por exemplo, a questão do “bom viver” enfrenta complexidades muito difíceis de se descrever sem experimentar junto com cada zona que vivencia este conceito, pois a realidade dos povos indígenas é tão diversa como suas origens, e enquanto há aqueles que ainda estão vivendo isolados, especialmente no âmbito da Amazônia, há também zonas de resistência no âmbito urbano das grandes cidades e entre estes extremos há uma infinidade de possibilidades de formas de viver, lutar e resistir. Portanto também há uma questão das dores e traumas de séculos de lutas, que perpassam de diferentes formas, de geração em geração, nessas culturas.

Portanto é preciso seguir com cuidado, com atenção, escuta e principalmente autocrítica se não desejamos seguir perpetuando a estrutura humanista que se instalou aqui desde a invasão deste continente pelos primeiros colonizadores europeus. Também é preciso levar em consideração que o “outro” também está em processo de cuidar destas feridas seculares, como diz a artista mapuche Neyen Rayman:

Poner atención a la propia escucha y lectura de por qué hacemos lo que hacemos, es fundamental para la realización de nuestras necesidades vitales y esenciales, indagando en nuestras profundidades más ocultas develamos eso que nos daña, que quisimos en algún momento acallar pero nos siguió dañando, es herida y cicatrices de vergüenza y autonegación del ser. La cultura maya tzotzil llama a “sanar el corazón”, a renacer desde los dolores y traumas más inimaginables, y de esta manera poder continuar, siendo más fuertes, con otra perspectiva que abraza nuestra experiencia como enseñanza y resiliencia, ya que desde otro lugar de conciencia, que contribuya a encender nuevos comienzos, desde actos-gestos de reafirmación ampliados y expansivos. (Rayman, 2021, pág. 17)

Na introdução do seu livro Rayman resgata o pensamento de Karai Miri, um sábio guaraní que diz *que nós, seres humanos, temos que reorientar nosso caminho e nossa caminhada* (16). Sem dúvida a responsabilidade de uma transformação para um mundo mais justo e respeitoso às diferenças deve partir de cada um que deseje a transformação. Acredito ainda que se deve ter cuidado em não jogar no colo essa responsabilidade a quem vem sofrendo coerção e as diversas formas de agressões colonialistas por tanto tempo. Ressalto esta observação não porque não possam fazê-lo também, mas porque não devem ser coagidas ou cobradas para isso. Por exemplo, Rayman alerta que pessoas mapuche escutam sistematicamente imposições do que devem e como fazer, portanto, a transformação que aponto é sobretudo a reconstruir desde a minha própria prática e entendimento do que é arte, embora deseje que essas linhas possam ajudar a inspirar outras pessoas também.

Apesar desta pesquisa estar direcionada para o campo da arte, as críticas estruturais trabalhadas aqui também têm relação com o campo da academia. Afinal, é preciso recordar que o campo da arte e o da academia como conhecemos hoje compartilham da origem comum no humanismo renascentista e, portanto, das estruturas que sustentam a supremacia de um seleto grupo com relação aos demais, incluindo o controle do fluxo do conhecimento e do saber. Uma das formas utilizadas é a dissociação do conhecimento (teoria) da experiência (prática), ou seja, separando o conhecimento de sua encarnação.

Por exemplo, na academia temos o termo epistemologia que de acordo com o dicionário (Michaelis, 2023) significa *1. Conjunto de conhecimentos sobre a origem, a natureza, as etapas e os limites do conhecimento humano; teoria do conhecimento. 2. Estudo crítico das premissas, das conclusões e dos métodos dos diferentes ramos do conhecimento científico, das teorias e das práticas; teoria da ciência*. De acordo com a origem etimológica grega do termo, *epistēmē (ἐπιστήμη) + logos (λόγος)*, ele pode ser entendido como um conhecimento reunido em um discurso, selecionado e universal.

Já o termo ontologia, de acordo com o mesmo dicionário (Michaelis, 2023), significa *1. Teoria ou ramo da filosofia cujo objeto é o estudo dos seres em geral, o estudo das propriedades mais gerais e comum a todos os seres; metafísica ontológica. 2. Estudo ou conhecimento dos seres e dos objetos enquanto eles mesmos, em oposição ao estudo de suas aparências e atributos*. Existem distintas linhas filosóficas que trabalham sobre este termo, mas por exemplo o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel definia a ontologia como a lógica do ser.

Vale ressaltar que para muitas culturas o conhecimento, o ser e a experiência são indissociáveis, como é o exemplo do conceito de cosmovisão presente em diversas culturas da diáspora africana e a nativa de Abya Yala⁴:

Una de las concepciones culturales más fascinantes del Pueblo Mapuche es su cosmovisión y su filosofía; la unión de lo pragmático, lo lógico, lo mágico y lo místico. Son miles y miles de años de observación del tiempo y del espacio, de las estrellas a las cuales llamó wagülen, que semánticamente es como decir 'todo lo que está esparcido'. Observó e hizo inarrumen del movimiento de la luna, conoció su ciclo de 28 días, y se dio cuenta que este ciclo equivalía al de la mujer, así junto con darle un nombre propio a la Luna, la cual llamó Küyen, al ciclo menstrual de la mujer le llamó küyen kutxan. (Ñanculef, 2016, pág. 41)

O historiador mapuche chileno Juan Ñanculef Huaquino desenvolveu ao longo de sua trajetória uma compilação do saber mapuche aplicado à estrutura do campo da história. Em seu livro de 2016 ele trabalha sobre a epistemologia mapuche, e inclui um capítulo dedicado à cosmovisão. Ali ele descreve sobre uma inteireza do conhecimento conectada à natureza, o que ele denomina como epistemologia integral de conceber a vida, o tempo e o espaço (41).

A separação entre o saber e o ser faz parte da estrutura dualista humanista e essa separação permitiu a consolidação de uma crença em uma suposta universalidade de uma parte do conhecimento que denigre outra parte menor, vernacular e localizada. Uma das formas latentes desta estrutura é a neutralidade da língua acadêmica, o que permite desencarnar as múltiplas fontes assim como suas diferenças e alimenta a estrutura que permite a invisibilidade do “outro”. Este outro é todo aquele que não está representado na neutralidade do pensamento dualista, antropocêntrico hegemônico. Em resposta a essa estrutura os movimentos descoloniais, negros, feministas, lgbt+, etc, passaram a elaborar outras propostas estruturais para a academia e para a arte, como a questão da prática em perspectiva descrita pela curadora brasileira Diane Lima:

A partir desse entendimento, a produção da cultura e da arte está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade. Assim, a prática em perspectiva traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural

⁴ Abya Yala, ou Abiyala, é uma denominação do continente americano na língua Kuna, ou Guna, que significa “terra em plena maturidade” ou “terra do sangue vital”, este termo foi assumido por movimentos indígenas neste milênio como uma política de descolonização.

fundamentais para assegurar a dignidade humana. (Lima, 2018, pág. 247)

Lima ressalta a necessidade de uma ética que leve em consideração outras perspectivas de conhecimento nas estruturas institucionais, além de reconhecer a curadoria como uma posição estratégica dentro do sistema da cultura e da arte. A curadora ressalta o papel da arte para difundir padrões de beleza e estética, portanto a questão do corpo -principalmente o corpo negro- é central em seu artigo: *É isso que chamamos de “performar o discurso” e que se aproxima da própria definição do que é ser uma intelectual, da feminista afro-americana bell hooks: aquela que une pensamento e prática para entender a sua realidade concreta* (247). Portanto, assumir a encarnação da prática, de uma perspectiva localizada é fundamental em seu discurso.

Outra contribuição para este debate é a proposta pela filósofa e historiadora belga Isabelle Stengers em seu texto *Reclaiming Animism* publicado em 2012, onde a autora se posiciona com a construção de pontes com o passado como uma prática situada. Neste texto ela questiona o problema da colonização ainda presente no campo da filosofia e da ciência, e mais, problematiza o papel que ela cumpre no campo da filosofia desde uma reflexão sobre o “outro”, no caso especificamente sobre o tema da construção do termo animismo:

In particular, I shall not forget that my side of the divide is still marked today not only by this epic story, but also, and perhaps more crucially, by its moral correlate: “thou shalt not regress.” Such a moral imperative confers another meaning on my decision to stand on the side I belong to. Indeed, there is some work to be done on this side. We can by addressing the moral imperative that mobilizes us, as it produces an obscure fear of being accused of regression as soon as we give any sign of betraying hard truth by indulging soft, illusory beliefs. (Stengers, 2012)

Stengers ocupa o termo animismo como uma espécie de pretexto para questionar toda a estrutura ao redor, inclusive o papel dela mesma nesta discussão e como esta fricção com relação ao conhecimento do “outro” se deu ao longo da jornada “épica” do humanismo. Neste texto ela apresenta a necessidade de questionar por que o termo animismo não deveria ser levado em consideração como um objeto de conhecimento, em adição a questionar o suposto movimento sempre ascendente do homem, e conseqüentemente da ciência, sem questionar os problemas estruturais que estão por detrás:

Instead of the hierarchical figure of a tree, with Science as its trunk, what we call progress would perhaps have had the allure

of what Gilles Deleuze and Félix Guattari called a rhizome, connecting heterogeneous practices, concerns, and ways of giving meaning to the inhabitants of this earth, with none being privileged and any being liable to connect with any other. (Stengers, 2012)

A estrutura do rizoma é um modelo descritivo desenvolvido por Deleuze e Guattari em resposta contra a estrutura binária e hierárquica da árvore de Porfírio (séc. III e ainda utilizado na academia), substituindo a estrutura com um tronco vertical por uma ramificação interconectada na qual não há temas principais. Stengers também trabalha a questão da objetividade científica e, conseqüentemente, a das perguntas que fazem parte de sua estrutura correlacionada. Mas a autora também questiona se, ao invés de dar tanta importância às perguntas e as respectivas respostas, que a sua vez tendem a ser autoritárias, não se deveria melhor colocar mais atenção à quais perguntas são geradas no processo de pesquisa. Como resultado deste processo de questionamento estrutural, a autora apresenta o dilema a *ciência desencantando o mundo*. Mas será que esta frase não poderia também ser aplicada a arte?

À diferença de Stengers, eu não me reconheço, nem do lado da estrutura hegemônica da arte (o que representaria um questionamento de dentro como ela o faz com relação a ciência e a filosofia), menos ainda do lado do “o outro”. Esse deslocamento se deve em ser mulher latinoamericana com ascendência de imigrantes europeus, atualmente imigrante e residente no Chile e oriunda do campo da fotografia. Como resultado me identifico em um lugar de transição, formada pela estrutura humanista, mas não pertencente ao âmbito hegemônico. De certa forma me reconheço em um “entre” polos dualistas, mas que também pode servir como “ponte”, termo aliás, também utilizado pela autora.

Por outro lado, ambos os campos, assim como qualquer instituição, são feitos e mantidos por pessoas. A transformação de forma ética e política pode ocorrer, inclusive é certo que já há muitos esforços nesta direção, mas para concretizá-la efetivamente depende de cada um de nós. Acredito que o primeiro passo é a tomada de consciência do problema e reconhecer o papel da própria contribuição neste processo. O segundo é estar alerta para realizar uma desconstrução por um lado e uma reconstrução por outro. Para esta última, ressalto a necessidade de aprender com estas zonas de resistência.

Foi através da minha própria experiência pessoal que comecei a me deparar com os sistemas de exclusão do campo da arte, e foi através do pós-humanismo filosófico que encontrei as ferramentas necessárias para realizar uma revisão crítica das estruturas

que fundaram o campo. De acordo com a autora, a filósofa italiana Francesca Ferrando, esta filosofia pode ser uma metodologia de transformação, e, um dos instrumentos é a revisão etimológica das palavras. No caso das línguas Românticas como português ou espanhol, a origem na Grécia Antiga ou no período Romano revelam os suportes de exclusão presentes e naturalizados.

O pós-humanismo filosófico é instrumento para realizar uma metacrítica no campo da arte, sobretudo por identificar que o humanismo que o fundou segue presente, como é descrito no primeiro capítulo Arte hegemônica. Ali é trabalhado a revisão deste campo a partir de premissas éticas e políticas.

Esta pesquisa reconhece e apresenta estudos de casos da reconstrução que está se dando a partir de zonas de resistência, que permitem estabelecer outros modos de viver e produzir arte. Por um lado, no segundo capítulo, vou trabalhar a partir de um mapeamento de referências que estão desenvolvendo um pensamento livre e de resistência, e, por outro, no terceiro capítulo vou analisar zonas em que tive a oportunidade de contribuir, integrar ou acompanhar de alguma forma.

Neste terceiro capítulo, Curadoria, também aprofundo sobre a prática curatorial, com uma visão crítica, autocrítica e pós-humanista, situando o momento de transição que observo esta prática no âmbito latinoamericano. Sobretudo reconhecendo a importância desta atividade no desenvolvimento de práticas que fomentem a construção de um campo mais justo, solidário e respeitoso. Nos estudos de caso, mesmo que ainda em construção, já se antevê características bas (Said, 1990) tante heterogêneas que caracterizam cada experiência. Aliás, esta diversidade de qualidades talvez seja uma resposta natural aos processos de homogeneização. A questão que ainda está presente é como a minha prática curatorial transita por estas experiências sem tratar de homogeneizá-las, sistematizá-las e ao invés disso, ter uma qualidade de participar junto com estas redes.

Esta investigação parte de uma perspectiva curatorial e entende que esta posição tem um papel importante neste processo de transformação, pois parte pelo reconhecimento da posição de poder que carrega. Portanto, pensar e abordar de dentro do campo ampliado da arte cruzado por processos de resistência contracolonial é também pensar a mim mesma pertencente e participante tanto como curadora quanto pesquisadora das transformações em jogo. Os casos a serem estudados foram selecionados por apresentarem sintomas importantes de resistências e rupturas, cuja análise transdisciplinar e reflexão crítica permite o reconhecimento de suas potências,

inquietações, desafios, complexidades, dificuldades e problemas. É igualmente relevante traçar a interconexão entre arte, política, pedagogia e sociedade, expandindo assim os horizontes de reverberações.

Capítulo 1. Trilhas de uma jornada inacabada: Reflexão crítica situada da própria prática artística e curatorial

Recently, at the end of a lecture on art and aesthetics at the Institute of American Indian Arts in Santa Fe, I was asked whether I thought art mattered, if it really made a difference in our lives. From my own experience, I could testify to the transformative power of art. I asked my audience to consider why in so many instances of global imperialist conquest by the West, art has been either appropriated or destroyed. I shared my amazement at all the African art I first saw years ago in the museums and galleries of Paris. It occurred to me then that if one could make a people lose touch with their capacity to create, lose sight of their will and their power to make art, then the work of subjugation, of colonization, is complete. Such work can be undone only by acts of concrete reclamation.

bell hooks (1995, p. XV)

Ao refletir sobre minha trajetória, percebo que não iniciei com uma perspectiva explicitamente decolonial, feminista e muito menos pós-humanista. No entanto, existiam inquietações desde o começo que hoje reconheço como tais. Como mulher e latino-americana, esses temas inevitavelmente moldaram meu caminho, pois enfrentei inúmeras questões que essas linhas de luta e pensamento abordam e problematizam. Essas correntes estão profundamente conectadas nas bases das teorias do pós-humanismo crítico e filosófico, fundamentais no meu desenvolvimento nos últimos anos, na qual aprofundarei mais adiante.

Trabalhar no campo da arte nunca foi para mim uma opção, mas uma certeza, um chamado interior que desde tenra idade me conectava com o desejo de estar nesse plano. Contudo, a noção do que é arte era diferente da que encontrei quando entrei para a academia. Era e segue sendo uma noção hipotética, disforme, de algo relativo ao ser humano, uma expressão vital que pode nos levar além, transformar, mobilizar a reflexão e o sentido entre infinitas outras possibilidades.

Embora não pretenda definir o que é arte, mas sim problematizar o campo e suas estruturas de exclusão — tema abordado no próximo capítulo —, antecipo aqui algumas perspectivas mais recentes antes de continuar com minha trajetória pessoal. Essas perspectivas ajudam a elucidar as escolhas e os caminhos que percorri até agora. Assim, apresentarei alguns delineamentos possíveis que ressoam em sintonia com minhas visões:

El arte zarandea la realidad para remover la rutina de las representaciones que la envuelven y, así, intensificar la experiencia del mundo. El arte es una manipulación de formas sensibles mediante las cuales se sobrepasan las significaciones de cara al sentido. El arte opera con los sentidos para incrementar el sentido. (Escobar, 2021, p. 35)

De acordo com Ticio Escobar (35), esse enunciado, entre outros, não são definições, mas tentativas de aproximação baseadas no binômio forma/conteúdo. Eles rejeitam completamente a noção de que as formas (linguagens, significantes) possam carregar passivamente qualquer tipo de conteúdo (verdades, significados, narrativas, conceitos).

Concordo com Escobar que não existe passividade na arte; ela sempre possui um propósito intrínseco. A questão premente, "quais são esses propósitos?", emerge como uma das mais enigmáticas e cruciais de nosso tempo. Por exemplo, se o interesse do artista é integrar-se ao sistema institucional da arte ocidental, implica inevitavelmente em fazer parte de um jogo de dominação cultural de um povo sobre outro. Essa questão é abordada por bell hooks em seu livro *Art on My Mind: Visual Politics*, conforme destacado no parágrafo introdutório deste capítulo, e tema que irei aprofundar no próximo capítulo.

Não seria a hora de aceitar uma nova morte da arte, desta vez definitiva? (42) Essa pergunta levantada por Escobar ganha novos contornos quando aproximada as provocações de hooks. Está claro que há problemas graves e estruturais, contudo, este autor identifica também um cenário atual de fragilidade, pois, de acordo com ele, a arte vem perdendo sua nobreza, magia e feudos por tentar escapar do idealismo metafísico, romântico e ilustrado. E o que é pior, ele reconhece, está em grande parte presa na órbita do mercado (42).

hooks a sua vez mergulha profundamente na questão política por detrás do sistema, e descreve que quando alguém conseguir desconectar um povo de sua habilidade de criar, enfraquecendo a sua determinação e seu potencial de produzir arte, a dominação e a colonização estariam consumadas (XV). Esta reflexão não se refere a impulsar aos autores locais a seguir o *modus operandi* de um sistema internacional, mas valorizar a autonomia e o livre arbítrio. Ainda de acordo com a autora, é possível reverter esta situação a partir de ações de resgate tangíveis. hooks destaca ainda artistas que oferecem uma pedagogia estética contrária à noção de "grande arte" produzida principalmente para públicos de elite (14).

Observamos, mais recentemente, um crescimento significativo na busca por outras epistemologias em culturas não ocidentais, conforme recomendam Silvia Cusicanqui,

Ticio Escobar, David Graeber, David Wengrow, Francesca Ferrando entre outros. Nesse sentido, reconheço que o Brasil é pioneiro em trazer essas discussões para o campo da Arte, sim, o com a em maiúsculo, como podemos observar nas últimas edições de La Biennale di Venezia (2024), sob a curadoria de Adriano Pedrosa e a 35ª Bienal de São Paulo (2023), com a curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Entretanto, esses esforços não representam radicais mudanças, mas fissuras importantes que comprovam que as questões levantadas aqui estão em sintonia com o que está sendo discutido e aplicado no campo, portanto não se trata de reflexões isoladas.

Embora atualmente desde uma perspectiva otimista eu possa me considerar pertencendo ao sistema da arte, pois minha condição de doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes valida esta condição, nem sempre foi assim. De certa forma o meu percurso coincide com a direção de outro enunciado levantado por hooks: *fazer arte para qualquer pessoa que queira se dar ao trabalho de olhar para ela* (14). Nesse contexto, a fotografia, minha linguagem principal, emergiu como um elemento crucial devido à sua capacidade de atuar como uma linguagem universal. No entanto, como abordarei adiante, essa escolha também me conduziu a um afastamento da própria arte.

Compartilhar um percurso profissional em desenvolvimento representa um desafio significativo, mas também uma chance única de dar visibilidade a uma trajetória que, de outra forma, poderia ter passado despercebida, especialmente por se tratar de uma mulher latino-americana e de um percurso sem qualquer glamour. Esta experiência me levou a refletir profundamente sobre todo o caminho trilhado até o momento, mesmo sabendo que ele continua em movimento. Longe de ser exemplar, meu percurso espelha a realidade da América Latina: das precariedades, das gambiarras, das gingas necessárias para associar o desejo à sustentabilidade, a meta à realidade. Neste capítulo o próprio percurso inacabado é o objeto de estudo, e procuro trabalhar desde a autorreflexão crítica e situada, uma análise tendo em vista uma especial atenção a como trabalhei perante os incômodos, aprendizados, erros e incertezas, sobretudo avaliar como apliquei as ideias aprendidas e desenvolvidas ao longo do caminho, especialmente as que reconheço hoje desde uma perspectiva decolonial, feminista, antiantropocêntrica entre outras tantas em sintonia com as correntes pós-humanistas que mencionei.

Comecei a estudar desenho e pintura com a Clara Cavendish no Parque Lage em 1989, aos 13 anos, retornando em 95 para outros cursos com João Carlos Goldberg (Escultura com objetos naturais) e com Daniel Senise (Arte Extemporânea). No mesmo ano ingressei na Escola de Belas Artes da UFRJ na graduação em pintura, assim como em uma série de cursos livres em fotografia no Foto in Cena / Ateliê da Imagem, SENAC, ABAF e CCPF/Funarte. Desta forma, a formação em artes evoluiu paralelamente com a fotografia até esta se tornar meu principal campo de trabalho. Para mim, esses caminhos eram conexos, mas eu precisava usar artifícios para manter meu vínculo com a arte. Sob a supervisão de meu orientador no último ano da graduação, o Paulo G. Schmidt Ortiz Houayek⁵, desenvolvi uma série de instalações com transparências fotográficas. Com estas obras participei na exposição “Novíssimos 2001” no Centro Cultural do IBEU (Instituto Brasil - Estados Unidos) e no “33° Salão de Arte contemporânea de Piracicaba”, 2001 no Parque da Usina – SP, entre outros.

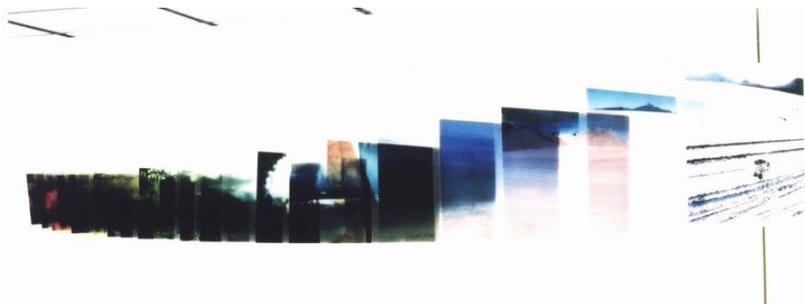


Figura 1: detalhe da instalação *Visões de Jaya* (Joana Mazza). Novíssimos 2001. Centro Cultural IBEU, Rio de Janeiro, 2001.

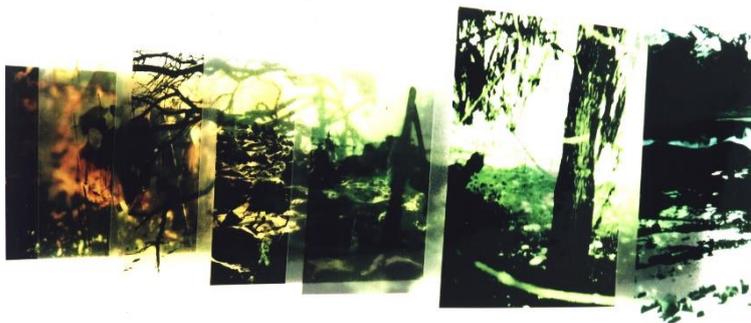


Figura 2: instalação *Visões de Jaya* (Joana Mazza). Novíssimos 2001. Centro Cultural IBEU, Rio de Janeiro, 2001.

Na época eu utilizava Jaya como nome artístico, o qual havia recebido de “batismo” no hinduísmo, pelo guru de meu pai o Swami Dayananda Saraswati. Esse nome é o que

⁵ Infelizmente coincidiu com o ano de seu terrível assassinato, uma tragédia que abalou a todos nós.

consta no material de divulgação das múltiplas exposições individuais e coletivas em que participei, embora grande parte desse material tenha se perdido ao longo do tempo.

Antes de avançar para o próximo ponto, que trata especificamente da fotografia, gostaria de registrar alguns eventos que ocorreram na Escola de Belas Artes (EBA). O Ateliê Pamplonão, onde aconteciam as aulas de pintura, era uma adaptação do antigo ginásio poliesportivo da arquitetura. Em 1998, parte do teto do ateliê desabou, o que fez com que a formação técnica da minha turma e das demais ocorressem de maneira improvisada em espaços como o corredor da reitoria, jardim, entre outros locais.



Figura 1: turma de pintura no Pamplonão, 1998. Com Felipe Marçal, Peterson Guarino, Joana Mazza e Cristiane Geraldelli

Naquele tempo, a falta de conservação e a degradação das estruturas do imóvel eram evidentes. Infelizmente, não houve melhorias significativas até hoje; pelo contrário, em 2016, o edifício Jorge Machado Moreira, anteriormente conhecido como “Prédio da Reitoria”, sofreu um incêndio que começou no oitavo andar. Em 2023, a reitoria foi transferida para outro edifício dentro do campus, mas a Escola de Belas Artes (EBA) continua enfrentando um cenário de precarização semelhante ao que experimentei nos anos 1990 e início dos anos 2000. Incluo essa informação neste capítulo para destacar, em um documento oficial (tese), a importância de mais investimentos na universidade pública, como a exemplo do PPGCA da UFF, ao qual passou por anos em condições similares e finalmente alcançou estabelecer-se em um novo espaço.

Desde 1998, os alunos se mobilizaram para revitalizar o Pamplonão e a EBA. Em 2000 organizei, junto com os colegas Felipe Marçal e Jorge Dias (Moçambicano), a exposição MostrArte EBA. O objetivo era estimular a produção artística de todos e dar visibilidade

ao trabalho desenvolvido. Embora tenhamos recebido o apoio da escola, a iniciativa foi independente e sem recursos financeiros, o que nos levou a buscar apoio em outras instituições. A Estácio de Sá, por meio da Vera Condé, disponibilizou uma galeria no Campus Tom Jobim desta Universidade no Centro Empresarial Barra Shopping, onde a exposição foi realizada com os gastos cobertos pela Estácio: com pintura da sala, montagem, desmontagem, coquetel, entre outras facilidades.

MostrArte EBA não tem premiação, mas teve a seleção dos trabalhos inscritos pela curadoria de Adir Botelho, Ângela Âncora, Sheila Cabo, Valério Rodrigues e Vera Condé. Esta Comissão de Seleção foi escolhida pelos alunos da própria escola através de votação. Democrática também é a proposta desta mostra onde todos os alunos de todos os cursos da EBA puderam se inscrever e participar. Pintura, escultura, gravura, licenciatura, indumentária, cenografia, paisagismo, programação visual, projeto-produto, os alunos dos cursos do mestrado e doutorado, enfim, todos foram convidados. (Mazza, 2000)

Essa foi a primeira tentativa de desenvolver uma metodologia própria e democrática, onde a equipe propositora atuava mais como uma produtora e comunicadora, com o objetivo de garantir um processo horizontal e transparente. No entanto, para a EBA, ter a Estácio como parceira tornou-se um incômodo, levando a tentativas de adiar a exposição. Como era o último ano dos três membros da comissão, durante uma reunião do conselho dos professores decidiram aceitar levar o projeto adiante, mas o evento nunca mais foi mencionado. Ao todo, foram selecionados 36 alunos e alunas, totalizando 55 obras. Entre os participantes, destaco Clarissa Campello, Clara Castro, Cristiane Geraldelli, Daniela Mattos, Julia Csekö, Hugo Richard, Gustavo Speridião e Jefferson Nepomuceno. A comissão curatorial selecionou as obras sem conhecimento prévio dos nomes dos inscritos, e por coincidência, os membros da comissão organizadora também foram selecionados para a exposição. Vale notar que as mulheres foram maioria tanto na comissão de curadoria (3x2) quanto na exposição (20x16).

Apesar de meus esforços e da participação em diversas exposições no campo das artes, era evidente a separação entre a fotografia e as artes visuais, como se fossem esferas distintas e incompatíveis. Isso me levou a mergulhar ainda mais na fotografia, não apenas por ser minha principal forma de expressão, mas também por reconhecer nela uma linguagem acessível, que me permitia interagir com outras pessoas e com o mundo ao meu redor.

Nesse sentido destaco a experiência junto com Walter Firmo, meu professor entre 2000 e 2001 no Ateliê da Imagem, com quem percorri inúmeras festas populares no Brasil,

aprendendo a valorizar os trabalhadores, os artistas locais e aprofundando meu conhecimento na cultura popular. Firmo foi importante para perceber o poder transformador da fotografia assim como aprofundar o amor e respeito pela diversidade brasileira.

Naturalmente, esta é uma versão simplificada do meu percurso, que, embora não capture toda a sua complexidade, evita o excesso de detalhes desnecessários. Entretanto, gostaria de adicionar algumas informações complementares: simultaneamente à graduação, trabalhei como restauradora de bens imóveis e fui estagiária no setor de conservação de papel do IPHAN. Durante esse período, também me aproximei da FUNARTE, onde participei de formações técnicas no departamento de conservação e preservação da fotografia. Além disso, atuei como produtora de moda, locação, assistente de fotografia e outras funções, colaborando por um longo período com publicações das editoras Abril, Globo, Caras, entre outras. Também cheguei a trabalhar no Comitê Olímpico Brasileiro, na edição de imagens para o dossiê de campanha Rio 2016. Menciono estas experiências para destacar o antagonismo que vivenciei, pois enquanto trabalhava em lugares como ilhas privadas e mansões de celebridades, também atuava em favelas e com um megaprojeto de transformação da cidade, de forma que as complexas diferenças sociais tornaram-se uma questão cada vez mais presente em minha vida. De qualquer forma, nenhum desses extremos representava meu mundo: uma jovem de classe média da zona sul carioca.

Mesmo percorrendo caminhos tortuosos e aparentemente desconexos, a fotografia sempre foi um guia importante. Após concluir a graduação em 2001, ingressei, no ano seguinte, na recém-criada pós-graduação "A Fotografia Como Meio de Pesquisa Nas Ciências Sociais", na Universidade Candido Mendes, que atraía fotógrafos de diversas gerações em busca da complementação acadêmica em sua formação, uma raridade para a este campo na época. O curso, sob a coordenação do fotógrafo e antropólogo Milton Guran, explorava a diversidade da fotografia, desde a documental, antropológica e jornalística até aquela inserida no campo das artes visuais, que se tornou o foco desta pós-graduação em seus últimos anos⁶.

Foi no contexto da pós-graduação que se originou o FotoRio, o Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro. Em 2003, Guran, Cinara Barbosa, Micaela Neiva, Roberta Furtado, Beth Cruz, Margarida Autran, Tatiana Altberg e eu organizamos a primeira edição do evento, que se expandiu pelas ruas da cidade. Inicialmente

⁶ Gostaria de mencionar que eventualmente dei aulas ali como convidada.

concebido como uma bienal, o FotoRio rapidamente cresceu, apresentando em cada edição mais de uma centena de exposições, abrangendo desde espaços alternativos aos principais centros culturais do Rio de Janeiro, como o Museu Nacional de Belas Artes, Centro Cultural Correios, Centro Cultural Justiça Federal, Conjunto Cultural da Caixa, Centro Cultural Light, Centro Cultural Telemar e posteriormente o Centro Cultural Banco do Brasil, Museu Histórico Nacional e o Oi Futuro (antigo Centro cultural Telemar). O FotoRio nasceu com a missão de valorizar a fotografia como um bem cultural. Portanto, além de uma vasta programação de exposições, o evento priorizou a promoção de encontros, seminários, leituras de portfólio, conferências e outras atividades que contribuíram para o fortalecimento da produção fotográfica na cidade. Minha participação no FotoRio redirecionou minha carreira para as áreas de produção cultural e curadoria, resultando na redução radical da minha atividade como autora.



Figura 2: Exposição do projeto Sensibilização do Olhar realizado pela Associação Beneficente São Martinho, uma proposta da Ana Paula Amorim. Arcos da Lapa, 2003.

Entre as exposições realizadas na primeira edição, em 2003, destaco as seguintes: Claudia Andujar⁷ no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA); Ana Regina Nogueira, Luciana Avellar e Martha Gubernikoff no Centro Cultural Correios; Maria di Andréa Hagge no Centro Cultural Justiça Federal (CCJF); Olhares do Morro e Viva Favela no Centro Cultural da Light; Dona Hermínia Borges no Museu de Arte Moderna (MAM);

⁷ Obras posteriormente doadas ao acervo do MNBA.

Patrícia Gouvêa na Lana Botelho Artes Visuais; Marcos Bonisson na Galeria Artur Fidalgo⁸; Ana Angélica Costa, Janaína Garcia e Roberta Macedo no Projeto Subsolo (Rua Joaquim Silva, 71 / 202)⁹; Sandra Gonçalves na Casa de Rui Barbosa; Denise Catilina no Parque Lage; Walter Firmo na Galeria Mario Cohen; a minha, no Espaço Castelo, com curadoria de Cinara Barbosa e a do projeto “Olhares Cruzados” ao lado de sua realizadora, a Associação Beneficente São Martinho na Lapa. A programação incluiu também projeções no centro e na Central do Brasil, além de exposições improvisadas na rua em diferentes pontos da cidade. Embora a programação fosse bastante diversa e as questões raciais, sociais e de gênero estivessem presentes, como evidencio nesta seleção, não havia entre nós um discurso explícito feminista, racial ou social.

A programação foi estruturada com base em um modelo misto. Por um lado, o FotoRio dialogava diretamente com os principais espaços expositivos, enquanto autores, curadores e galeristas buscavam realizar suas exposições no mesmo período, integrando-se assim à programação do festival. Minha função como coordenadora de exposições abrangia todas as etapas da produção, desde a organização da programação diretamente por nós produzida, até a dos proponentes, além de articular o intercâmbio entre projetos interessados em expor, mas sem local definido, com espaços abertos a receber tais projetos.

Para realizar essa tarefa, iniciei um mapeamento minucioso dos espaços expositivos da cidade e estabeleci contato direto com cada um deles, estendendo um convite formal para participarem do festival. Apesar de enfrentar uma maioria significativa de recusas, persistir foi essencial para o progresso do projeto. As respostas negativas, embora predominantes, não enfraqueceram a visão do festival. Pelo contrário, serviram como um impulso para entender a importância deste movimento e buscar parcerias estratégicas. O lançamento do festival, contra todas as probabilidades, não foi apenas bem-sucedido, mas também marcou o início de uma trajetória histórica, consolidando-se atualmente como o festival de fotografia mais longevo do Brasil, contribuindo significativamente para o cenário cultural do país.

No entanto, não posso afirmar que seja o festival mais prestigiado, nem que estivemos imunes a críticas desde o início. A realidade de existir em meio à precariedade, com recursos escassos, exigia uma resiliência constante e um compromisso inabalável em torná-lo realidade. Nosso festival se destacou por uma programação ambiciosa,

⁸ Cito em homenagem aos meus atuais colegas do PPGCA.

⁹ Localizado no mesmo espaço do Agora-CAPACETE.

abrangente e acessível, contrastando com um orçamento limitado (mínimo), e uma equipe enxuta. Essa dualidade exigia de nós uma gestão cuidadosa, onde a cada etapa surgiam novos desafios. Estávamos sempre à beira de uma montanha-russa de problemas e urgências, navegando por questões que iam desde a logística até o gerenciamento de cada autor, sem nunca perder de vista o objetivo maior de criar um espaço significativo e participativo, parte de um movimento coletivo pela valorização da fotografia. Quanto a estrutura, nas primeiras edições tivemos o apoio institucional da Universidade Candido Mendes - nossa incubadora - eles nos proveram uma sala na estratégica esquina entre a Avenida Primeiro de Março e a Presidente Vargas, com um telefone fixo de uso livre, um computador desktop com internet e ar-condicionado: sem dúvida a melhor estrutura que tivemos enquanto eu trabalhei para o FotoRio.

Desde o início, a relação com o festival argentino Encuentros Abiertos de Buenos Aires¹⁰ foi fundamental, dado que este evento serviu como uma inspiração direta para a criação do FotoRio. A proximidade entre os dois festivais estabeleceu uma ponte cultural que fortaleceu laços e facilitou trocas essenciais. Bienalmente, gestores, curadores, pesquisadores e fotógrafos de toda a América Latina, assim como profissionais de diversas partes do mundo, convergiam naquele espaço, criando um ambiente de diálogo e aprendizado contínuo. Para mim, ampliar o conhecimento sobre a produção latino-americana era prioridade. Apesar de já ter visitado vários países da região como turista, o acesso a essa produção artística específica era limitado, o que tornava ainda mais vital essa imersão. Participar desses encontros não só ampliou minha compreensão sobre a riqueza e diversidade da fotografia latino-americana, mas também foi um processo transformador que influenciou diretamente a curadoria e a concepção do FotoRio, reafirmando a importância de uma perspectiva regional e colaborativa.

Dessa forma, eu tinha um interesse pessoal em assuntos latino-americanos, o que também significava estar disposta a investir pessoalmente em viagens. Isso nos permitiu estreitar os laços culturais e artísticos com a região. Esse interesse facilitou a organização e a troca de exposições entre países, enriquecendo o festival e ampliando seu alcance. Embora a maior parte do intercâmbio envolvesse a recepção de projetos de exposições já consolidados, entre as iniciativas curatoriais que desenvolvi, destaco a curadoria de "Limières Urbanos", uma coletiva panamericana realizada no Centro Cultural Correios em 2007. Com obras de Alberto Goldenstein (AR), Guido Chouela (AR), Sandra Boulanger (BR), Andrea Capella (BR), Claudia Backer (BR), Milton

¹⁰ Realizado nesta época por Elda Harrington e Alejandro Montes de Oca, igualmente sócios neste momento da *Escuela Argentina de Fotografía* EAF.

Montenegro (BR), Susana Sá (BR), Nadja Baran (MX), Pablo Lopez Luz (MX), Magdalena Sangalli (PE), Janelle Lynch (US), Kelly Flynn (US), e Vitor Hugo (Br)¹¹ a exposição trouxe à tona as complexidades das zonas de fronteira entre o crescimento das áreas urbanas, periferias, zonas rurais e áreas silvestres.

Outra exposição de destaque foi "Eu Me Desdobro em Muitos: A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea", na qual assinei a curadoria ao lado de Milton Guran. Esta mostra, realizada no CCBB em 2011, foi um marco significativo ao reunir uma seleção diversificada de artistas, incluindo Alisson Gothz (BR), André Parente (BR), Bjorn Sterri (NO), Fernanda Magalhães (BR), Gerardo Montiel Klint (MX)¹², Helenbar (BR), Luiza Burlamaqui (BR), Rodrigo Braga (BR), Sofia Borges (BR) e Tatiana Parceró (MX)¹³. Além disso, a exposição apresentou obras emblemáticas da Maison Européenne de la Photographie de Paris, com trabalhos de artistas renomados como Cindy Sherman, Duane Michals, Martial Cherrier, Gilbert & George, Orlan, Pierre et Gilles, Pierre Molinier, Philippe Perrin e Robert Mapplethorpe. Essa exposição contribuiu na consolidação da relevância do FotoRio no cenário internacional, mas também promoveu um diálogo profundo sobre a autorrepresentação na arte contemporânea, que anteviu, de certa forma, a febre dos "selfies" que se desenvolveria posteriormente.

Em 2004, o FotoRio lançou o I Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro, um evento de alcance nacional - e eventualmente internacional - que reuniu projetos fotográficos de cunho social de diversas partes do país. Esta primeira edição ocorreu de 3 a 5 de novembro de 2004 no Centro Cultural Correios. Os dois primeiros dias da programação foram divididos em três blocos, dois de apresentação dos projetos e um final de projeção dos projetos apresentados no dia. Os almoços coletivos foram servidos no próprio Centro cultural.

A programação do dia 3 abriu com a apresentação *Fotoativa* (PA)¹⁴, por Miguel Chikaoka seguido de *Observatório Arte Fotográfica* (PE), com Gleide Selma e *Olha Aqui*, com Vânia Rodrigues (PR). Na parte da tarde participaram *Alto Retrato* (RJ), com Ricardo Mendes; *Sensibilização do Olhar - São Martinho* (RJ), com Ana Paula Amorim; *Olho Vivo* (NOI), com Marcelo Valle e *Arte em Lata* (RJ), com Rodrigo Mexas.

¹¹ Vitor Hugo fazia parte do Olho Vivo, um dos mais antigos projetos de formação de fotografia popular brasileiro realizado pela BemTv, Niterói.

¹² Obras posteriormente doadas ao acervo do MAM.

¹³ Idem.

¹⁴ Fonte de inspiração para o FotoRio e para o campo da fotografia no Brasil, a Fotoativa completou 40 anos de atividades em 2024.

No dia 4 se apresentaram os projetos cariocas: *Casa das Artes da Mangueira*, com Vantoen Pereira; *Olhares do Morro*, com Vincent Rosenblatt; *Nosso Olhar*, com Luciano Quintella; *Viva Favela*, com Kita Pedroza; *Escola Popular de Fotografia*, com João Roberto Ripper e Ricardo Funari; *Rede de Trabalho e Educação na Maré* (RETEM), com Adriana Medeiros e para finalizar, *Oficina de Imagem e Comunicação* (OIC), com Tatiana Altberg.

O último dia da programação foi dedicado a uma avaliação coletiva e a discussão sobre o desenvolvimento dos projetos. Os tópicos da pauta inicial refletiam a preocupação que tínhamos com a sustentabilidade e continuidade destes projetos:

- Função social dos projetos.
- Métodos de trabalho.
- Formas de financiamento: patrocínio; autossustentabilidade; banco de imagem.
- Capacitação profissional: formação e inserção; banco de oportunidades.
- Articulação entre os projetos: ações e eventos conjuntos; intercâmbio de participantes; banco de equipamentos.
- Veiculação do material produzido.
- Desdobramentos: ações comunitárias a partir da experiência do projeto inicial (jornais, rádios, mutirões etc).

Cada projeto apresentava características e desafios únicos, mas todos compartilhavam o objetivo generoso de disseminar a técnica fotográfica, facilitando o acesso aos equipamentos e insumos analógicos, historicamente onerosos. Acima de tudo, esses projetos eram guiados por um propósito ético e social. Desde então, os encontros continuaram a acontecer, inicialmente de forma bienal e, posteriormente, anualmente. A partir de 2018 o nome do evento passou a se chamar Encontro de Ocupação Visual e atualmente acontece na UERJ e abriga também os coletivos que derivaram dos primeiros projetos, assim como passou a apresentar a produção em vídeo também:

O Encontro, que tem por característica reunir projetos que ensinam a fotografia e o vídeo como instrumentos de inclusão social, passa a incluir também os coletivos que se formaram a partir desses projetos e que trabalham com fotografia ou vídeo como uma forma de exercício de cidadania, gerando empoderamento e reconhecimento de sua existência. (Encontro sobre Inclusão Visual, 2018)

Na primeira edição do Encontro de Inclusão Visual no Centro Cultural Correios, atuei ativamente na pré-produção do evento, incluindo a montagem das projeções

audiovisuais que ocorreram ao final de cada jornada. No entanto, o que mais me cativava era assistir às apresentações dos projetos. As questões éticas e políticas subjacentes já eram importantes para mim, e eu estava atenta ao conteúdo apresentado. Como mencionei, desde o início do festival, em 2003, acompanhávamos e apresentávamos alguns dos projetos existentes, como o Viva Favela, Olhares do Morro e Sensibilização do Olhar.

Durante a edição do FotoRio de 2005 levamos os convidados nacionais e internacionais para conhecerem pessoalmente o projeto Imagens do Povo, derivado da Escola de Fotógrafos Populares, no Observatório de Favelas localizado na Favela Nova Holanda, no conjunto de favelas da Maré. Entre eles destaco a presença de Martine Franck (FR), Graciela Iturbide (MX), Teresa Siza (Centro Português de Fotografia, PT), Melissa Haris (Aperture, US) Elda Harrington (Encuentros Abiertos, AR), Elaine Ling (CA) e Isabel Gouvêa (BR).



Figura 3: O FotoRio levou seus convidados internacionais para conhecer a Escola de Fotógrafos Populares no Observatório de Favelas, na Maré. 2005. Nesta imagem João Roberto Ripper apresenta ao lado do Milton Guran. Foto de Joana Mazza, 2005.



Figura 6: Vista das pessoas presentes, entre elas destaque (esq p. dir) Roberta Furtado (camiseta verde), Isabel Govêa (calça azul), Ana Carolina Fernandes (calça bege), Elda Harrington (blusa laranja), Melissa Harris (camiseta negra) e no canto esquerdo Martine Franck. Foto de Joana Mazza, 2005.



Figura 7: Milton Guran apresenta o Imagens do Povo entre a Nalva Aleixo (Observatório de Favelas) e o João Roberto Ripper. Os fotógrafos são (dir para esq): Sadraque Santos, Francisco Valdean, Ismael Santos, Bira Carvalho, Ratão Diniz, Cristiane, Rosangela e Naldinho lourenço. Foto de Joana Mazza, 2005.

Não me aprofundarei na programação do FotoRio ao longo dos anos, pois esse não é o objeto de estudo aqui. No entanto, apresentei estes destaques dessa trajetória por reconhecer não apenas a importante contribuição para o meu percurso profissional, mas também porque reconheço nestas passagens os valores éticos e políticos que têm me

guiado desde então. Para o festival, a fotografia era um direito de todos, e, em todas as edições, combinávamos em nossa programação exposições de grande relevância (com nomes consagrados) com projetos de inclusão visual (como nos referíamos a eles na época) e autores de perfis variados.

Trabalhei como coordenadora de exposições do FotoRio nas edições entre 2003 e 2009, um período de intensa dedicação, pois desempenhava diversas funções simultaneamente. Durante a temporada do festival, eu não apenas atuava como coordenadora de exposições e, eventualmente, curadora, mas também atuava no apoio a montagem e desmontagem das exposições, produção, elaboração de projetos expográficos, tratamento de imagem, acompanhamento de impressão, confecção de molduras, comunicação e divulgação, entre outras tarefas. No restante do ano, trabalhava nas diferentes frentes descritas anteriormente para cobrir as despesas, incluindo as do período do festival. O FotoRio arrecadava algum valor, mas não sabíamos nem quanto nem quando iríamos receber. A questão econômica e o desgaste físico e emocional que representavam me levaram a buscar um outro caminho mais estável e sem perder o horizonte social, ético e político que considerava relevante.

Em 2010, desliguei-me do FotoRio e da empresa da qual era sócia junto com Milton Guran e Melanie Guerra, a Luz Tropical LTDA, para assumir a coordenação do Imagens do Povo, substituindo a Kita Pedroza. É importante enfatizar que minha entrada no projeto não se deu por caridade ou qualquer motivo similar. Conforme descrito anteriormente, eu já acompanhava de perto a escola assim como o trabalho desenvolvido ali e acreditava genuinamente na força e no potencial do projeto desde o início. Além disso, o Observatório de Favelas oferecia uma estrutura atraente, coincidindo com um momento em que estava em busca de uma oportunidade com estabilidade sem perder de vista meus interesses pessoais¹⁵.

Irei aprofundar o tema do Imagens do Povo no quarto capítulo, mas gostaria de mencionar brevemente minha experiência no programa. O projeto teve início em 2004 com a Escola de Fotógrafos Populares, iniciada por João Roberto Ripper e Ricardo Funari no Observatório de Favelas. O projeto rapidamente se expandiu e ganhou complexidade, incorporando uma agência e um banco de imagens, o que levou à criação de um novo nome para essa iniciativa ampliada: Imagens do Povo. Durante esse

¹⁵ Nesse mesmo período, estava em diálogo com Sergio Burgi, do Instituto Moreira Salles, devido a uma vaga recém-aberta para a elaboração de uma nova revista. Trabalhar no Instituto Moreira Salles atenderia perfeitamente ao meu desejo por estabilidade, e era algo que agradaria ainda mais a minha família, preocupada com a minha constante instabilidade profissional. No entanto, o forte apelo social e político que eu identificava no Imagens do Povo falou mais alto, e optei por permanecer ali.

processo de crescimento, Dante Gastaldoni, professor com vasta experiência acadêmica no ensino de fotografia (professor pela UFF, UFRJ, Gama Filho, entre outras), foi convidado para coordenar a Escola, um pouco mais adiante a Kita Pedroza assumiu a coordenação geral do Imagens do Povo. No momento da minha chegada o Ripper, o Dante e a Kita mantinham uma relação próxima com o programa, funcionando como uma espécie de conselho técnico e político, sempre acessíveis, mesmo sem fazer parte da folha de pagamento do Observatório de Favelas. Em 2012 eles desenvolveram em conjunto com a SEDES (Secretaria de Desenvolvimento Econômico Solidário) o projeto Rio Geração Consciente que consistiu em implementar três cursos de Comunicação Solidária, sendo um no Cantagalo, outro em Manguinhos e o da Maré, que se traduziu em uma edição da Escola de Fotógrafos Populares (como este é um projeto específico e dependente de patrocínio, sua continuidade é instável, e depois de 2012 ela só conseguiu ser retomada em 2022, já com um novo nome, a Escola de Fotografia Popular).

Kita, Ripper e Dante acolheram minha chegada, apostando na contribuição do campo da arte para acrescentar uma nova camada ao projeto, que tinha suas raízes na fotografia humanista e documental (herança do Ripper e a qual aprofundarei no quarto capítulo). Minha chegada coincidiu com a criação da Galeria 535, do próprio Imagens do Povo, na sede do Observatório de Favelas¹⁶, o que foi uma excelente oportunidade para promover o intercâmbio e o estímulo à produção artística que ali acontecia. A programação foi estabelecida de modo a promover uma alternância entre exposições individuais e coletivas de fotógrafos e fotógrafas do programa como Léo Lima, Fábio Caffé, Elisângela Leite, Coletivo Favela em Foco e Coletivo Pandilla, com exposições de convidados nacionais e internacionais, como Anna Kahn (RJ), Daniela Dacorso (RJ), Alexandre Sequeira (PA), Iatã Canabrava (SP), Gui Veloso (PA), Proyecto Ojo de Pez (AR), entre outros.

O Imagens do Povo sempre teve outros cursos atrelados ao seu programa, como a Oficina Artesanal de Pinhole coordenada por Tatiana Altberg, para crianças e adolescentes, e outros de aperfeiçoamento para os fotógrafos formados pela escola. Durante a minha gestão desenvolvemos o curso de Capacitação Fotografia, Arte e Mercado, sob a coordenação de Milton Guran e Marcia Mello, que culminou com a grande exposição *Na Teia da Memória* no Centro Cultural Justiça Federal. Também desenvolvemos um curso de fotografia para pessoas com síndrome de down, em parceria com a fundação +Down, que culminou com uma exposição na sede dos

¹⁶ no mesmo galpão das figuras 5 a 7.

Correios, no centro da cidade. Nesse período também editamos o primeiro livro *Imagens do Povo*, e a exposição *Ginga da Vida*, que desenvolvi a curadoria em conjunto com a curadora e artista camaronesa Ruth Belinga. Esta exposição foi apresentada na sede da Aliança Francesa em Paris, em 2012, na Aliança Francesa do Rio em 2014 e uma parte dela em 2013 no MAC, dentro da exposição *Processos em Imagens*.



Figura 4: Visita guiada com Joana Mazza na exposição *Na Teia da Memória*. Centro Cultural Justiça Federal, 2014. Autor não identificado.

Dentro destes 30 anos resumidos aqui, acredito que os três no



Figura 5: Abertura da exposição *Ginga da Vida*. Fotografia de Ração Diniz. Alliance Française, Paris, 2012.

imagens do povo sejam os mais difíceis de simplificar. Se por um lado as conquistas, a alegria de estar colaborando com esse projeto fantástico, e realizando inúmeras exposições nacionais e internacionais com eles, aprimorando a formação, ativando a agência, o banco de imagens, publicando livros, entre muitos outros projetos, era igualmente intenso e contrastado com conflitos internos relacionados a uma parte dos fotógrafos, somado ainda a violência do estado sobre a Maré, pois coincidiu com o início da implementação da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) na área, talvez a diligência mais terrível e violenta da história das UPPs¹⁷.

Durante minha permanência no projeto, enfrentei diversos conflitos internos que exigiram uma profunda autocrítica, especialmente em relação à minha inserção em um

¹⁷ Para saber mais, recomendo a leitura da dissertação de Marielle Franco (UFF/PPGAd 2014) ou o artigo “Estado que Mata Nunca Mais”: um ano de luta publicado por Alan Miranda no site do Observatório de Favelas.

contexto de favela, considerando que venho de uma realidade distinta. O estranhamento não se limitava apenas a questões de raça, gênero ou classe social, mas também era consequência da minha forma de gestão e do desalinhamento de expectativas. A condução da agência, um dos pontos mais sensíveis, gerou descontentamento em alguns fotógrafos, principalmente em função do impacto financeiro que minhas decisões acarretavam. Sendo uma agência escola, havia a necessidade de equilibrar as preferências dos clientes com a oferta de oportunidades equitativas para as mais de 70 pessoas vinculadas ao projeto. Essa ambiguidade, apesar de bem-intencionada, causava frustração, pois nem todos viam suas aspirações atendidas de maneira uniforme. Além disso, a demanda por um serviço de qualidade profissional encontrava obstáculos em questões culturais locais, como o uso de vestimentas informais, a falta de pontualidade e dificuldades na comunicação. Esses desafios iam além da técnica fotográfica ou do engajamento com os direitos humanos (preceitos básicos do projeto), refletindo tensões mais profundas relacionadas à adaptação e ao entendimento mútuo, exigindo uma gestão que respeitasse essas particularidades, ao mesmo tempo em que promovia a capacitação para o campo profissional da fotografia.

É importante destacar que esses problemas não afetavam a maioria dos casos, mas uma minoria bastante participativa durante as reuniões. Muitos fotógrafos já eram bem conhecidos pelos clientes antes da minha chegada, cujas preferências estavam claramente estabelecidas. Exemplos notáveis incluem Ratão Diniz, Fábio Caffé e Jaqueline Felix, que contavam com uma clientela fiel e eram reconhecidos como profissionais confiáveis e autores diferenciados.

Com o objetivo de redistribuir a gestão do programa, contratamos, em 2012, a Erika Tambke como coordenadora da Agência Escola. Erika, com vasta experiência internacional, foi escolhida na expectativa de ampliar a atuação da agência e do banco de imagens para o mercado internacional. Ela assumiu a responsabilidade pela logística de distribuição dos serviços, mas, apesar desses esforços, os conflitos comigo não cessaram. Embora fossem casos pontuais, que não cabe nomear aqui, a verdadeira natureza do problema não estava clara. Durante esse período, tive algumas conversas com Ripper, que acreditava que parte dos conflitos se devia a questões que envolviam o machismo. Na época, não considerei que esse fosse o único fator, embora reconhecesse sua existência em certo grau.

Os conflitos internos e externos já descritos (e mais alguns que não cheguei a mencionar¹⁸) embora desafiadores e fatigantes, não foram sozinhos os fatores que me levaram a sair da coordenação do *Imagens do Povo*. Em paralelo, em 2011, no contexto da inauguração do Galpão Bela Maré — um novo projeto do Observatório de Favelas — tive uma desavença com a comissão curatorial da primeira edição da exposição *Travessias*. Esse episódio despertou em mim a necessidade de retornar ao campo da arte, especialmente para tratar das questões estruturais e dos processos de exclusão, muitas vezes invisibilizados e naturalizados. Esse retorno ao mundo da arte e à academia culminou na elaboração desta presente tese.

Enquanto sentia que era hora de me reconectar com minhas origens artísticas, também já percebíamos que o *Imagens do Povo* precisava dar um passo importante em sua gestão. Esse movimento, previsto e idealizado desde o início por Ripper, consistia em transferir a coordenação para pessoas formadas pelo próprio programa. Assim, Rovena Rosa, Francisco Valdean, Bira Carvalho e Rosilene Miliotti se alternaram na coordenação até 2023. Atualmente Erika Tambke é a coordenadora após concluir seu doutorado em fotografia popular na ECO/UFRJ.

O caso *Travessias* ilustra as tensões entre fotografia e arte contemporânea, um conflito que marcou meu percurso desde o início. Inicialmente, acreditei que o projeto seria uma oportunidade para uma travessia de mão dupla, ou seja, com intercâmbio entre a arte e a favela da Nova Holanda. No entanto, a proposta curatorial de Daniela Labra, Fred Coelho e Luisa Duarte excluía qualquer participação local, inclusive do *Imagens do Povo*. Embora tenham sido oferecidas explicações, eu não aceitei a exclusão. Na minha visão, a produção fotográfica do projeto era suficientemente potente e merecia ser integrada à exposição, especialmente por se tratar de uma iniciativa local dentro do Observatório de Favelas.

Nós tínhamos conformado um dos acervos mais ricos e importantes sobre as favelas do Rio de Janeiro e do Brasil, especialmente porque foi conformado de forma colaborativa, sob um perfil ético, político e poético. Para o meu ponto de vista foi surpreendente que a comissão curatorial não reconheceu o valor artístico das imagens. Após muitas conversas, conseguimos incluir participantes do *Imagens do Povo* na exposição por

¹⁸ Por exemplo, durante uma reunião de equipe ampliada que, como de costume, se estendeu muito além da hora do expediente, fomos surpreendidos com uma ação violenta do BOPE na entrada da Teixeira Ribeiro. Nessa noite de terror o Observatório de Favelas ficou no meio do conflito armado que culminou com a morte de 10 pessoas na Nova Holanda. Esse episódio impulsionou uma grande manifestação na Avenida Brasil, que clamava por “Estado que Mata Nunca Mais” (julho de 2013). Ainda que não revelado publicamente, nessa época toda a direção do Observatório de Favelas foi ameaçada de morte, incluindo ações de amedrontamento com alguns coordenadores, como no meu caso.

meio de um edital interno de intervenções urbanas. Isso resultou na participação de Davi Marcos, fotógrafo e morador da Maré, que instalou gigantografias com retratos nos locais de seu próprio registro. O coletivo Pandilla, formado por Bruno Moraes, Léo Melo e Américo Junior, participou com intervenções nas motos dos motoboys da região. No entanto, o processo foi diferenciado: como a convocatória surgiu com o projeto em andamento, não havia orçamento previsto para ela. A produção conseguiu alcançar pagar pelos custos da impressão das imagens que fizeram parte das intervenções, mas, de acordo com Davi Marcos, não tinha para pagar os pregos que ele precisou comprar para poder instalar as suas fotos, por exemplo. Enquanto isso, os artistas convidados recebiam R\$ 5.000 para realizar as suas obras.

Acredito que os processos são importantes para amadurecer os projetos e as instituições que os abrigam, entretanto só nas duas edições posteriores de Travessias esta situação não se repetiu: Na segunda edição (2013) com curadoria de Felipe Scovino e Raul Mourão, incluíram o Ratão Diniz entre os convidados¹⁹ e na edição seguinte (2014), Daniel Senise integrou uma coletiva do Imagens do Povo. Depois o Imagens do Povo se distanciou completamente do Travessias, apesar de terem realizado posteriormente algumas exposições no galpão Bela Maré.

Em 2013 o, então curador e diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Luiz Guilherme Vergara convidou o Observatório de Favelas para fazer uma exposição no museu sobre suas atividades que se denominou 'Processos em Imagens':

Na varanda, simbolicamente, trazemos os 'Processos em Imagens', do Observatório de Favelas, para as bordas do MAC com a paisagem, diante do grande cenário da Bahía de Guanabara, oferecemos ao visitante um percurso especial de empoderamentos de outras vozes do grande complexo social e habitacional da Favela da Maré, onde se torna visível a emergência de outros sujeitos estéticos, artísticos, como protagonistas da transfiguração de suas vidas e de seus mundos em potência de futuro. (Vergara, 2013)

Desta forma, curiosamente do outro lado da Bahia da Guanabara, o Imagens do Povo estava sendo exposto lado a lado com o Travessias e o Solos Culturais desde uma perspectiva de processos artísticos, de potência político-filosófica identificada como caminhos possíveis da arte contemporânea. A exposição era sobre os processos em si, com vídeos, imagens e textos explicativos, além de um recorte da exposição Ginga da

¹⁹ Embora não tenha sido oficial, eu fiz a curadoria do Ratão, que teve uma sala inteira reservada para ele.

Vida ao final, de forma a apresentar um exemplo do resultado do processo do Imagens do Povo.



Figura 6: durante a abertura de 'Processos em Imagens' com Ração Diniz, Aline Oliveira, Francisco Cesar, AF Rodrigues, Elisângela Leite, Joana Mazza, Simone Azevedo, Vitor Madeira, Dilly Justino e Edmilson de Lima. Foto Fábio Caffé. MAC Niterói, 2013.

Durante a produção da exposição, as conversas com Luiz Guilherme Vergara foram particularmente inspiradoras. Encontrei nele um interlocutor sensível às questões estruturais da arte, ao qual ele abordava desde uma proposição de processos de transformação de futuros, como um sintoma possível da arte. Nesse diálogo, vislumbrei a oportunidade de reconectar-me com o campo artístico através do trabalho. Com essa motivação, me ofereci para colaborar com ele no MAC. Para minha alegria, fui acolhida de forma generosa e passei a atuar como assistente de curadoria e direção.

No início, propus ao Observatório de Favelas uma transição para o Imagens do Povo onde seguiria por meio período, com a intenção de continuar na coordenação até o final do processo de transição, momento em que se definiria a nova coordenação. Essa etapa culminou na seleção de Rovena Rosa, escolhida após uma eleição interna entre os fotógrafos e fotógrafas do programa. Com essa transferência concluída, passei a trabalhar integralmente no MAC.

Os meses que passei no MAC foram, sobretudo, uma rica experiência de aprendizado. Retornei ao campo da arte com uma perspectiva profissional, aprofundando meus conhecimentos sobre as complexidades do funcionamento do museu, que incluem

acervo, exposições, relação com o público, núcleo educativo e processos administrativos internos. Além disso, conviver com Vergara foi uma experiência singular; suas proposições e inquietações estimulavam cada projeto expositivo a buscar a participação ampliada do público.

No entanto, o principal desafio durante esse período foi a programação do MACquinho, o anexo do museu localizado no Morro do Palácio, situado no alto do morro atrás do museu. Acredito que minha experiência na Maré foi um fator determinante para minha contratação no MAC, já que, teoricamente, eu poderia contribuir para o MACquinho. No entanto, o MACquinho havia passado por um longo período de subaproveitamento e não mantinha uma relação significativa com a comunidade local, salvo algumas exceções específicas. Minha chegada ao MACquinho foi, portanto, muito diferente da minha experiência inicial na Maré. No caso do MACquinho, eu, assim como toda a equipe administrativa do museu, era completamente estranha à realidade do Morro do Palácio. Para complicar a situação, atuávamos a partir da Fundação de Arte de Niterói (FAN), vinculada à Secretaria Municipal das Culturas, ou seja, desde o poder público. O Observatório de Favelas, ao contrário, havia sido criado a partir de um movimento de moradores da própria Maré.

Embora a maior parte do trabalho durante esse período tenha sido focada no museu em si, o caso do MACquinho foi, sem dúvida, o aspecto mais complexo e desafiante do trabalho. Apesar de haver uma coordenadora específica, a Kátia Duarte²⁰, escolhida por Vergara para gerenciar o espaço, revitalizar uma relação deteriorada com a comunidade foi um grande desafio para todos nós. A solução encontrada foi expandir os projetos expositivos do museu para envolver os moradores em um processo de construção colaborativa. Um exemplo disso foi o projeto da Farmácia Baldia, que era parte da exposição *Sudário* de Carlos Vergara:

A exposição do Vergara será deflagrada da "Farmácia Baldia da Boa Viagem", como um processo especial extra-muros, envolvendo cooperação entre o Projeto Arte Ação Ambiental do MAC – a Comunidade do Morro do Palácio –, o programa Médico de Família da Fundação Municipal de Saúde, o Departamento de Arte e o Instituto de Saúde na Comunidade da UFF. A "Farmácia Baldia" foi realizada pela primeira vez no Arte Cidade 3, em São Paulo. Na Boa Viagem, esta obra territorial colaborativa se amplia como uma escultura de ação ambiental a partir do mapa das espécies de ervas medicinais que florescem no entorno do Museu. Cada erva identificada receberá uma

²⁰ Kátia Duarte é responsável pela organização Ponto Org, que busca a articulação e (des)envolvimento de iniciativas sociais e ambientais por meio de projetos culturais ligados à arte, educação e ecologia, alinhadas à cultura para sustentabilidade, aprendizagens coletivas e uma economia mais justa e solidária.

bandeira de cor diferente. Um programa de atividade será desenvolvido no Módulo de Ação Comunitária, Maquinho, em frente ao MAC na comunidade Morro do Palácio (também desenhado pelo arquiteto Oscar Niemeyer). (A exposição "Sudário" do artista Carlos Vergara, 2013)

Jessica Gogan estava à frente da coordenação deste projeto, incluindo o intercâmbio com o programa Médico de Família, assim como o Instituto de Saúde na Comunidade. Mas destaco aqui os encontros que foram realizados no MACquinho para o intercâmbio de saberes sobre as ervas entre os moradores do morro do Palácio. As ervas foram identificadas em áreas comunitárias e em residências, e as conversas giravam em torno de como cada pessoa a utilizava e para qual finalidade. O projeto Farmácia Baldia foi uma grande escola para mim. Acredito que o método de encontros para intercâmbio de saberes com a comunidade foi extremamente potente e resultou no marco de uma relação profunda com aquele entorno.



Figura 7: Encontro com moradores do morro do Palácio no MACquinho. Projeto *Farmácia Baldia*. Foto: Joana Mazza. Niterói, 2014.

No entanto, como se tratava de um espaço municipal, pouco tempo após a conclusão deste projeto, a Prefeitura de Niterói decidiu intervir diretamente na gestão do local. Inicialmente, transpassando para a Secretaria Municipal de Ciência, Tecnologia e Inovação, que designou a Breno Platais para a coordenação. Este movimento incluiu uma grande reforma. Embora estruturalmente a reforma fosse necessária, já que o imóvel não tinha a devida manutenção apesar de estar exposto a inclemência da maresia, o projeto incluiu mudanças significativas na concepção do espaço, e o transformou em Plataforma Urbana Digital (PUD) do MACquinho. O que resultou na substituição da biblioteca por uma sala de jogos com aparelhos de videogame, um

estúdio de gravação e a adição de um anfiteatro externo, entre outras alterações estruturais e simbólicas. Essa mudança significou o afastamento do MAC da programação do MACquinho²¹.

Durante o verão de 2015, o ar-condicionado do museu quebrou. O aparelho, que era original (inaugurado em 1996), já vinha apresentando problemas há algum tempo, mas desta vez a falha foi definitiva. A prefeitura não tinha previsão para a substituição do equipamento. A estrutura hermética do museu tornou-se inabitável sem climatização (para humanos e acervo), especialmente no verão, o que levou a meses de fechamento e ao processo de demissão da equipe. Embora eu não estivesse entre os nomes a serem desligados, decidi pedir demissão. Naquela época, eu já havia conhecido meu atual marido e decidi me mudar para o Chile para viver com ele.

A minha chegada no Chile foi a mudança mais radical da minha vida, e significou uma reorganização de todos os aspectos da vida cotidiana, incluindo as inúmeras características típicas de um processo imigratório isolado. Saí de um Rio de Janeiro de cerca de 16.000.000 de habitantes, para ir viver uma vida de campo na zona rural de Machalí, uma cidade pequena, de cerca de 43.000 habitantes. Ou seja, passei de uma clássica rotina urbana, vivendo em um pequeno apartamento alugado no Andaraí, na zona norte da cidade, da vida dedicada ao trabalho, e ainda com uma boa parte do tempo perdida com o trânsito, para uma situação rural, matrimonial, aos pés da cordilheira dos Andes, em uma das regiões mais conservadoras do Chile.

Essa mudança implicou em uma fissura brutal nas minhas redes sociais (as originais e físicas) e, conseqüentemente, de trabalho também. Acredito que tanto o campo da fotografia, quanto o da arte funcionam a partir de relações pessoais construídas ao longo do tempo, salvo casos em que a pessoa que chega tem a possibilidade de realizar a execução de projetos, ou acessar a rede de contatos do circuito existente de alguma maneira. Mas essas não estiveram entre as minhas possibilidades. Por isso, decidi de uma certa forma, recomeçar do início e voltei para a universidade em Santiago. Melhor, dizendo, não é exatamente um início, já que aproveitei a oportunidade para retomar a formação acadêmica, e fui fazer o mestrado em Arte, Pensamento e Cultura Latinoamericana na Universidade de Santiago do Chile entre 2018 e 2019.

²¹ Atualmente o MACquinho é um Centro Cultural de Cidadania e Economia Criativa sob a atuação da secretaria de Governo (SEMUG), a gestão está a cargo de Walkiria Nictheroy, subsecretária de Governo, moradora do Morro do Palácio e atual candidata a vereadora.

O mestrado representou um desafio imenso para mim, em diversas frentes. Primeiramente, a barreira linguística foi um obstáculo constante, já que o curso era em espanhol, uma língua que, embora eu tivesse algum conhecimento, não dominava completamente no nível acadêmico. Além disso, eu estava há mais de 15 anos afastada do ambiente acadêmico, o que me fez sentir a necessidade de readaptar-me a um ritmo de estudos, ao contrário da minha experiência prática e de gestão anterior. Outro ponto que se destacou foram as diferenças estruturais do sistema acadêmico, com metodologias e demandas próprias que variavam em relação àquilo com o qual eu estava familiarizada. E, não menos importante, a formação era noturna, na capital Santiago, o que requereu uma logística especial de acomodação e viagens para acompanhar as aulas presencialmente. Cada um desses fatores tornou o percurso do mestrado ainda mais desafiador, exigindo resiliência, dedicação e um esforço constante para me superar.

Entretanto foi uma oportunidade para me aprofundar de forma transdisciplinar, teórica e crítica ao contexto da arte latino-americana. Nesse período desenvolvi a minha pesquisa desde uma visão curatorial para abordar as complexas questões relacionadas ao papel da arte diante dos desafios da humanidade no início do século XXI. Ela parte por criar uma rede de significados ao conectar produções de artistas latino-americanas, a questão de gênero e corpo, uma análise do campo da arte na América Latina e uma cartografia da humanidade em colapso. A pesquisa se baseia nos livros *O Homem Pós-Orgânico* de Paula Sibilia e *Philosophical Posthumanism* de Francesca Ferrando, explorando as mudanças culturais e sociais causadas pelo avanço científico e tecnológico, especialmente desde uma perspectiva do pós-humanismo crítico. As obras selecionadas foram as das artistas Ana Mendieta (Cuba-EUA); Cris Bierrenbach (Brasil); Lygia Pape (Brasil); Mariana Rondón (Venezuela); Mayra Martell (México); Regina José Galindo (Guatemala); Rejane Cantoni (Brasil) e Teresa Margolles (México), que, através de suas criações, desestabilizam paradigmas dominantes e oferecem novas perspectivas sobre a condição humana. A pesquisa buscou refletir desde a pergunta central de Paula Sibilia: "O que realmente queremos ser?" De uma certa forma esta pesquisa antecipou temas que afloraram durante o colapso mundial frente a passagem das diferentes ondas da grande pandemia de Covid-19, assim como estava conectado com o estalido social chileno de 2019.

Desta forma, no mestrado parti desde um exercício curatorial de cunho ético e político de forma a dar visibilidade ao predito visionário das artistas latino-americanas, e, com o

aprofundamento teórico desde o pós-humanismo filosófico e o pós-humanismo crítico pude começar a trabalhar nas estruturas de exclusão da arte (tema do próximo capítulo).

2020 foi um ano atípico para a humanidade, e não foi diferente por aqui. A pandemia forçou a implementação de recursos tecnológicos em todas as instituições, o que permitiu a oportunidade de ingressar no presente doutorado no Brasil no modo remoto. Ainda que a pesquisa de doutorado é uma continuidade da do mestrado, em um primeiro momento propus estudar casos em que a curadoria - no âmbito brasileiro - estabeleceu rupturas no sistema de exclusão da arte. Era uma proposta focada em estudar métodos aplicados no Brasil. Durante estes últimos quatro anos a pesquisa foi se transformando junto com o próprio caminhar, e especialmente com a qualificação, ficou claro que esta pesquisa era sobre o meu próprio percurso, de forma que a fotografia e a arte inevitavelmente se entrelaçaram aqui.

De lá para cá a teoria aprendida e desenvolvida é posta à prova, e, neste interlúdio, destaco a co-curadoria junto com Maíra Gamarra de toda a programação da primeira edição do Festival de Fotógrafas Latinoamericanas, que é aprofundado no terceiro estudo de caso do quarto capítulo.

Por fim, encerro este capítulo com a minha chegada em Villarrica, lugar para o qual nos mudamos há cerca de dois anos. Esta pequena cidade idílica com cerca de 45.000 habitantes e de perfil turístico, aos pés do vulcão Villarrica e às margens do lago de mesmo nome. Nós migramos pelo desejo de conciliar mais uma tentativa minha de adaptação no Chile (ainda tentando, mesmo depois de 9 anos), desta vez em um lugar com algumas características cosmopolitas, por ser turístico, e por contar um cinturão de universidades ao redor, e, ao mesmo tempo, um lugar de uma beleza natural impressionante e hipnotizante, no coração de uma região delineada pelos Andes e cercada de uma geografia recortada entre múltiplos lagos e ativos vulcões cenográficos.

Entretanto, existe um outro lado de Villarrica, que atrai nosso etos e mobiliza nosso exercício por buscar um outro modo de (co)habitar. O lado que o estado de Chile trata de invisibilizar sistematicamente, a sua história recente de conquista, subjugação e domínio sobre o território Mapuche. A questão Mapuche sempre esteve no nosso radar, inclusive pela própria presente pesquisa, o tema dos movimentos indígenas já estava entre a minha literatura recorrente e algumas aproximações curatoriais, incluindo um módulo sobre artistas indígenas brasileiras para a Cátedra Indígena da Universidade do Chile. Entretanto, obviamente, a realidade é muito mais complexa que qualquer bibliografia poderia dar conta.

Depois de já estarmos estabelecidos aqui, me dei conta de que a cidade poderia ser identificada como um símbolo da resistência Mapuche, mas não é assim. Desde o ponto de vista Mapuche, esta região é parte do Gulumapu, o lado oeste da cordilheira. O território Mapuche (Wallmapu) ia do litoral Atlântico ao Pacífico, uma faixa de terra que cruzava o continente de ponta a ponta, dividida pela cordilheira dos Andes (o Puelmapu é o lado leste, hoje Argentina). Ao menos o Gulumapu era um território livre até 140 anos atrás, pois apesar das múltiplas tentativas de ocupação pela colonização espanhola, nunca conseguiram alcançar seus objetivos, e especialmente Villarrica é um marco simbólico, por ser um forte construído, tomado, sitiado e destruído sucessivas vezes. Constando apenas como um ponto no mapa durante o período colonial, foi apenas após a república, ao qual conquistada ironicamente com o apoio Mapuche, que o estado empreendeu uma campanha de definição de suas fronteiras, eliminando este incômodo cinturão livre do sul. Este tema irei aprofundar no terceiro capítulo.

Cento e quarenta anos é tempo suficiente para ter todo o processo de transformação registrado pela imagem técnica, a fotografia, o que aconteceu efetivamente especialmente pelo ponto de vista dos missioneiros e colonos, alemães que ocuparam a região, mas também por inúmeros aventureiros e fotógrafos dos séculos XIX e XX, e que ajudaram a consolidar o selo definitivo de transmutação para a cidade de identidade alemã que temos hoje. Tema ao qual estou me debruçando atualmente junto com a historiadora e curadora Ivi Marifilu.

Compreender o lugar em que estou chegando, assim como sua história complexa e intrincada, é algo fundamental, baseado em tudo o que aprendi ao longo desse tempo. Nesse contexto, a participação nos encontros "*Lo curatorial en contexto regional*" em Temuco foi extremamente oportuna. Durante o evento, tivemos a chance de compartilhar nossas perspectivas sobre as particularidades de atuar em um território tão único e, ao mesmo tempo, marginal, além de discutir as inúmeras dificuldades e incertezas que cercam o trabalho curatorial a partir dessa região. Essas trocas se revelaram essenciais, uma construção coletiva fundamental frente aos desafios curatoriais no contexto regional, e que estão aprofundadas no quarto capítulo.

Encerro este capítulo com o sentido de um percurso inacabado, um relato de uma vida e seu etos entremeado com um o processo de pesquisa comprometido com um claro delineamento ético e político, que buscar apresentar as estratégias utilizadas, germinadas através da própria experiência que toca e é tocada pelos lugares excepcionais que passei, comprometida com um campo artístico múltiplo, acessível, diverso e pertencente a sociedade em suas amplas variedades, sobretudo a local,

marginal e regional. Embora os resultados concretos ainda estejam em formação, o foco aqui está de fato no processo empírico desta jornada.

Capítulo 2. Zonas de resistência: Aprendizados e encontro com a própria reexistência

Você não é você. Você é a soma das pessoas que passaram pela sua vida.

Andrelino de Oliveira Campos (2016)

Desenvolver conceitos em torno do que aqui denomino como zonas de resistência é, para mim, um desafio imenso. Primeiro, porque não é do meu lugar de origem que essa fala nasce, e sim de diferentes vivências passadas ao longo do tempo, e também porque tal definição pode correr o risco de homogeneizar territórios e realidades marcadamente distintas — um paradoxo diante da complexa discussão decolonial na qual me influi diretamente. No entanto, é um exercício de aproximação, um esforço de enxergar aquilo que entrelaça os dois principais territórios que apresento neste estudo (Maré e Gulumapu): a resistência diante da colonialidade, da imposição de um modelo de sociedade que persiste continuamente desde a chegada dos primeiros europeus. Essa resistência é percebida não apenas desde a história, mas ressoa inspirada com a própria física, onde a resistência se manifesta como o ponto de convergência e fusão de forças opostas, gerando calor, potência, transformação. Uma energia que, nas suas diferenças, encontra seu poder criativo.

Autores como Ticio Escobar e Silvia Rivera Cusicanqui destacam a relevância dos territórios de resistência, não apenas como espaços de luta, mas como guardiões de modos de ser que desafiam as estruturas hegemônicas. Nestes territórios, pulsa a possibilidade de outras formas de existência, onde o cotidiano contemporâneo e o ancestral se entrelaçam, revelando inspirações alternativas para reinventarmos o nosso modo de estar no mundo. Eles nos convidam a visualizar esses espaços como potências vivas, onde o passado e o presente convergem em busca de uma existência que se afasta das amarras da colonialidade, apontando para horizontes alternativos:

Las culturas indígenas pueden acercar pistas relativas a otras maneras de afrontar lo que habrá de venir. Para los ishir, por ejemplo, el tiempo actual no antecede al futuro, sino que transcurre paralelo a él, entreabierto siempre a pasajes traspasables de ambos os lados. Los guaraníes, por su parte, conciben modalidades diversas de futuro: lo por-venir es enigmático, no en cuanto guarda contenidos indescifrables, sino porque es reenviado continuamente a dimensiones diferentes que impiden la derecha de su trayecto y el seguro cumplimiento de un término único. (Escobar, 2021, p. 20)

Entretanto, esses autores nos advertem sobre o perigo das generalizações, lembrando-nos que a complexidade da realidade latinoamericana carrega consigo um emaranhado de tensões sociais, políticas e étnicas. Essas tramas profundas tornam arriscadas quaisquer idealizações que se afastem do contexto em que os conflitos emergem. A cautela, portanto, é uma bússola necessária, para não perder de vista a densidade dos problemas que atravessam esses territórios. Só assim é possível evitar abstrações que ignoram as especificidades e desafios únicos que permeiam o tecido vivo dessas zonas:

Es necesario recalcar que este proceso de cercamiento y territorialización de la etnicidad, que comienza en lo más alto de las reformas neoliberales, ha continuado sin mayores cambios en la época del Estado Plurinacional. La paradoja es que ni el Chapare, ni El Alto, ni ninguna zona de insurgencia étnica reciente, está incluida en estos mapas étnicos de las 36 “naciones” reconocidas por la nueva Constitución Política del Estado Plurinacional. Muchas de estas zonas se llamaban antes “zonas de colonización”, y hoy se llaman “comunidades interculturales” donde se mezclan y se difuminan las identificaciones étnicas con las prácticas mercantil capitalistas en varios sectores campesinos (notoriamente, los coccaleros, que disputan los territorios indígenas de tierras bajas). Se trata de zonas donde se producen las fricciones, los roces interétnicos, los racismos internalizados, las agresiones entre (casi) iguales. (Cusicanqui, 2018, p. 117)

Embora as realidades trazidas à tona por Silvia Rivera Cusicanqui, na Bolívia, e Ticio Escobar, no Paraguai, sejam profundamente enraizadas em contextos específicos, marcadas por singularidades que respondem aos seus territórios particulares, ambos autores contemporâneos delineiam uma ética e uma política de ação que ressoam com o meu próprio caminho e vivência, apesar de operarmos em cenários e âmbitos profundamente distintos.

É precisamente por essas diferenças que o contato e o trabalho de alguém estrangeiro -como é o meu caso (inclusive me considero com uma estrangeira no contexto da Maré)- nestes territórios não pode ser feito de forma superficial ou com métodos, soluções e fórmulas pré-estabelecidos, especialmente quando se trata do campo da arte. Não me refiro a isso porque aqueles que habitam em tais contextos não sejam capazes de acessar e dialogar com esses conteúdos, mas porque esse tipo de abordagem tende a não reconhecer as conexões sociais pré-existentes com seus próprios códigos, autores já existentes que trabalham desde outras bases, ou mesmo o potencial latente presente, assim como aprisiona o potencial criativo de forma ampla. Aposto desde o lugar de aprendiz, no respeito pela complexidade de cada território, na escuta atenta e na

construção conjunta que se encontram as chaves para o desenvolvimento de soluções potentes e transformadoras, cujos frutos beneficiem igualmente ambas as partes.

Como estou abordando desde a curadoria, proponho uma curadoria cuidadosamente lenta, em um tempo a ser definido durante o processo, através da sensibilidade, e sobretudo, despretenhosa. Este último, se refere ao entendimento de que a curadoria não deveria ter a pretensão de dar destaque a curadora em si, mas usar o poder que esta função carrega para alimentar a potência da produção com a qual trabalha.

Assim, para fundamentar minha prática nas denominadas aqui como zonas de resistência, prossigo com uma reflexão mais aprofundada sobre o que a Maré e o Gulumapu representam neste estudo. Essas duas realidades entrelaçadas através do meu próprio percurso, oferecem perspectivas únicas e cruciais para compreender os desafios e as potências que permeiam a resistência, cada uma trazendo suas especificidades, histórias e lutas que enriquecem essa investigação.

2.1 O conjunto de favelas da Maré, Rio de Janeiro, Brasil

As favelas do Rio podem ser vistas como um espaço de múltiplas camadas e significados, que vai além de uma simples delimitação geográfica e com características urbanísticas especiais. Elas são frequentemente representadas pela violência e pela ausência – do Estado, de infraestrutura, de ordem, de legalidade – e homogeneizadas pelas lentes externas, ignorando a diversidade de realidades, de experiências e configurações que as compõem. No entanto, esses territórios também são um espaço de resistência, criado e mantido pela força, trabalho e cultura de seus moradores, a grande maioria são descendentes da diáspora africana, e da migração do norte e do nordeste brasileiro. As favelas são territórios ricos em solidariedade, coletividade e cultura, ainda que invisibilizadas ou marginalizadas pelas estruturas dominantes de poder. Estes territórios sofreram uma profunda transformação, sobretudo durante o movimento de adaptação da cidade do Rio de Janeiro para a recepção da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos, que veio acompanhada de um amplo projeto de especulação imobiliária que atingia diretamente as favelas em locais estratégicos, como as próximas as áreas destinadas aos jogos, as que estavam instaladas em lugares com interesses turísticos e as que estavam em lugares estratégicos para a mobilidade da cidade. Por tanto, atualmente a resistência à violência de Estado, ao mercado imobiliário e à exploração é central para a definição desse espaço, que é também desde sua origem um campo de disputa, onde as vozes dos moradores lutam contra a opressão e pela preservação de suas moradias, identidades e histórias. O território da favela, portanto,

é um espaço político e cultural, carregado de memória, luta e uma força criativa que transcende as narrativas hegemônicas.

Por exemplo, em um texto publicado pelo Observatório de Favelas em 2009, no contexto de um seminário patrocinado pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que culminou na obra *O que é a Favela, Afinal?*, As questões da ausência e da homogeneização destes espaços são alguns dos primeiros problemas que surgem em exercícios de definição do que é a favela. Essa é uma problemática central nas descrições que prevalecem na imprensa e outros meios hegemônicos, onde a diversidade e singularidade das favelas são sufocadas por representações uniformes e reducionistas:

Historicamente, o eixo paradigmático da representação das favelas é a ausência. Nesta perspectiva, a favela é definida pelo que *não seria* ou pelo que *não teria*. Nesse caso, é apreendido, em geral, como um espaço destituído de infra-estrutura urbana - água, luz, esgoto, coleta de lixo; sem arruamento; globalmente miserável; sem ordem; sem lei; sem regras; sem moral. Enfim, expressão do caos. Outro elemento peculiar da representação usual das favelas é sua homogeneização. Presentes em diferentes sítios geográficos - em planícies, em morros, às margens de rios e lagoas - e reunindo algumas centenas de moradores até alguns milhares, possuindo diferentes equipamentos e mobiliários urbanos, sendo constituídas por casas e/ou apartamentos, com diferentes níveis de violência e presença do poder público, com variadas características socioambientais, as favelas constituem- como territórios que se exprimem em paisagens consideravelmente diversificadas. A homogeneidade, no entanto, é a tônica quando se trata de identificar esse espaço popular. (Favelas, 2009, p. 16)

O reducionismo dessas representações foi desafiado a partir de uma perspectiva que reconhece a favela como uma solução urbana fora dos padrões instituídos, tanto do ponto de vista urbanístico quanto político. Longe de ser uma mera desconformidade, esses territórios expressam uma resistência criativa e insurgente, revelando modos alternativos de viver e habitar a cidade, que escapam às regras impostas pelos modelos hegemônicos de ocupação e uso do solo, especialmente quando este modelo não leva em consideração os direitos humanos da população como um todo, incluindo o direito à moradia:

Nós compreendemos que as favelas constituem moradas singulares no conjunto da cidade, compondo o tecido urbano, estando, portanto, integrado a este, sendo, todavia, tipos de ocupação que não seguem aqueles padrões hegemônicos que o Estado e o mercado definem como sendo o modelo de ocupação e uso do solo nas cidades. Estes modelos, em geral,

são referenciados em teorias urbanísticas e pressupostos culturais vinculados a determinadas classes e grupos sociais hegemônicos que consagram o que é um ambiente saudável, agradável e adequado às funções que uma cidade deve exercer no âmbito do modelo civilizatório em curso.

Todavia, ao longo dos anos, e do processo de regulação da vida social em conjunto estabelecido pelo Estado, os assentamentos em favelas, por suas características morfológicas e também por sua composição social, foram sendo relegados ao lugar da ilegalidade e da desconformidade com as normatizações que foram criadas pelos grupos hegemônicos que exerciam o poder político e econômico nas cidades. (Favelas, 2009, p. 21)

Esse processo de ocupação urbana possui uma correlação profunda com a diáspora africana, refletindo raízes ancestrais que se entrelaçam nos espaços habitados. Social e politicamente, carrega as marcas e persistentes consequências da cultura colonial-escravagista, que ainda permeiam o tecido urbano. Essa herança histórica evidencia não apenas uma resistência contínua, mas também a luta pelo direito de existir, resultando na criação de novos modos de vida:

Deve ser destacada [...] a resistência de um povo que luta há mais de 500 anos neste território que recebeu o nome de Brasil. É preciso ressaltar que este espaço chamado favela, e que existe há mais de 100 anos, é fruto do trabalho e da presença dos que vieram arrancados de suas terras para este território em que estamos hoje.

Agradeço por nossas raízes ainda resistirem neste local favelado, pelos costumes coletivos que ainda cultivamos, mesmo diante da tentativa de nos tornarem individualistas. Quero agradecer pela cultura da rua, a brincadeira nos becos e vielas, costumes que só existem porque há muita luta cotidiana para que a ancestralidade seja parte desta realidade, um costume que só existe deste lado da cidade. (Martins, 2018, p. 5)

Ninguém melhor para falar sobre a favela que seus próprios moradores e crias, como é o caso da Gisele Martins, cria da Maré, em seu texto de agradecimento na dissertação de mestrado pela UERJ, citado acima e o Repper Fiell, cria do Santa Marta, no poema *Resistir é Preciso* publicado no ano de 2013:

Morro Santa Marta, território de todos os seus moradores
Andando pelas vielas, ainda sentimos odores e muitas dores.

Uma favela famosa, onde a grande mídia empresarial sempre
fez questão de mostrar
Guerra entre o tráfico e a polícia, mas nunca mostram o
cotidiano por quem mora

Da Rua São Clemente, os pedestres ficam admirados.
Com as casas pintadas bonitinhas e com a inclinação do morro acidentado.

Se antes as grandes mídias empresarial etiquetavam os moradores do morro Santa Marta, Conivente ao tráfico,
Hoje com a midiática pacificação o tratamento está sendo bem diferente.

Estampam as capas de revistas e jornais com o a manchete:
FAVELA MODELO, COM SEIS MIL MORADORES
PACIFICADOS.

Alguns moradores aceitam essa tal pacificação, outros moradores não contestam, eu tenho crítica a essa pacificação midiática de fuzil.

Santa Marta favela modelo? Acho que não.

Modelo em minha concepção é um carro, um aparelho de tv um copo um celular uma caneta.

Favela nunca será modelo. E sim um território conquistado pelos trabalhadores com muita luta, suor e muito sangue derramado pelas suas escadas.

Favela é um território do coletivo da solidariedade e que transborda uma vasta riqueza em arte.

É preciso entendermos como funciona essa sociedade que está aí!

Mais não dá para entendermos assistindo a novela MALHAÇÃO, e nem tão pouco o jornal Nacional.

Caso contrário, sempre iremos nos perguntar:
Porque somos pobres? Porque não temos cidadania na favela?

- Vou te contar um pouco do que deveriam falar na sala de aula:

Só existe classe rica, porque tem exploração,
Seja a exploração da sua força do trabalho na empresa ou exploração dos recursos naturais do nosso riquíssimo país Brasil. Como água petróleo e terra.

População do morro Santa Marta, vamos resistir!
Não contra os nossos queridos vizinhos trabalhador, mais resistir a quem a nós e a todos os trabalhadores do Brasil causa muito mal. Ou seja resistir contra os especuladores, resistir contra os capitalistas. (Fiell, 2024)

Até no nome precisaram resistir. A partir do censo de 1970 o IBGE passou a designar as favelas como aglomerados urbanos excepcionais, alterando a designação posteriormente para aglomerados subnormais e desde 2023, é identificada como

favelas e comunidades urbanas. Apagar o termo favela, significava apagar também a história que há por detrás dessa palavra e o que ela representa.



Figura 8: Flavio de Barros, ao retornar da guerra, projeta suas fotografias no Rio de Janeiro. As projeções são publicitadas na Gazeta de Notícias, RJ 2/2/1898. (Paez, 2021)

Para contar a história do nome, é necessário retroceder a 1896-1897, durante a Guerra de Canudos. Nesse período, o recém-criado Brasil Republicano empreendeu um genocídio contra uma comunidade religiosa formada principalmente por pessoas escravizadas recém libertas, indígenas que haviam perdido suas terras e mestiços. Essa comunidade havia se reunido em torno do líder religioso Antônio Conselheiro e se estabelecido em uma das regiões mais áridas do país, no interior da Bahia, onde enfrentavam uma das piores secas da época, o que ocasionou agravar a fome e escassez de recursos.

Essa comunidade cresceu rapidamente e era protegida pela cultura do cangaço, o que começou a gerar tensões com os grandes fazendeiros e comerciantes da região, e, por conseguinte, atraiu a atenção do governo, da Igreja e da imprensa. A jovem República, ávida por recursos tratou de arrecadar

impostos da comunidade, sendo sistematicamente expulsa do local. Se soma a esta rebeldia uma série de confabulações²² disseminadas nacionalmente e internacionalmente e que colocava Canudos como a ameaça número um da nação. Em resposta, o governo lançou uma série de campanhas militares, que perdurou durante um ano, mobilizou cerca de 17.000 soldados, e resultou na tortura e morte de aproximadamente 25.000 pessoas, quase a totalidade da população de Canudos, e na destruição completa deste assentamento missionário autônomo.

²² Na época, espalharam boatos de que Antônio Conselheiro liderava um movimento para restaurar a monarquia e que ele estava pregando o comunismo. Essas "fake news" foram desmentidas por Euclides da Cunha em seu livro *Os Sertões*, publicado em 1902, mas já era tarde demais, pois o massacre já havia sido consumado.

Como incentivo à participação e engajamento dos soldados, o governo havia prometido conceder terras aos combatentes em caso de vitória. No entanto, ao retornarem à capital, os soldados descobriram que essa promessa não seria cumprida. Desamparados, acabaram ocupando as encostas do atual Morro da Providência, próximo ao porto do Rio de Janeiro. Em referência a um dos morros onde estava instalado Canudos, que tinha o mesmo nome do arbusto popularmente conhecido como "favela", comum nesta região, a ocupação passou a ser reconhecida por este nome.

Essa não foi a primeira ocupação com as mesmas características na região, mas rapidamente elas se expandiram a partir das políticas de transformação urbana da então capital do país durante a gestão da prefeitura de Pereira Passos (1902–1906), onde as inúmeras expropriações e a chegada de mão de obra para as grandes reformas urbanas contribuíram para uma acelerada expansão.

Atualmente, o Brasil contabiliza cerca de 13 mil favelas, que abrigam aproximadamente 18 milhões de habitantes — número comparável à população de todo o Chile. Na cidade do Rio de Janeiro, encontram-se cerca de 800 favelas, e, de acordo com a publicação Um País Chamado Favela, em 2014 a população das favelas na cidade correspondia a cerca de 1.7 milhões de pessoas, o que equivale a mais de 14% da população (dados incluem a região metropolitana), dos quais mais de 66% são negros. É importante recordar que as favelas não correspondem a blocos homogêneos, têm características diversificadas e específicas por área, bem como são compostas internamente por diferentes estratos sociais e econômicos.

O conjunto de favelas da Maré é composto por 17 comunidades onde residem cerca de 140 mil pessoas. Esses números refletem a dimensão e relevância desse território no contexto político, urbano e social do país. De acordo com o Wiki Favelas – plataforma Marielle Franco, este conjunto, atualmente um dos maiores do Rio de Janeiro, teve início nas margens pantanosas da Baía de Guanabara, na década de 1940. O processo de ocupação começou com a construção de palafitas por trabalhadores migrantes da construção civil, que participavam das obras da Avenida Brasil, rodovia que liga o centro da cidade à rodovia Washington Luiz (conectando a cidade com Minas Gerais e, mais tarde, com Brasília) e à via Dutra, que segue para São Paulo.

Nesse mesmo período, em uma área próxima, ocorreram a construção da Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a implementação da base aérea do Galeão. Esses projetos incluíram o aterramento de várias ilhas vizinhas, como a Ilha do Governador (onde estão localizados o aeroporto e a base aeronáutica),

além das ilhas Baiacu, Bom Jesus, Cabras, Catalão e Fundão, que foram integradas para formar a Cidade Universitária.

A localização estratégica da Maré, interligando o Rio de Janeiro aos principais estados do Brasil e situando-se próxima ao Aeroporto Internacional do Galeão, destaca-se não apenas por sua relevância geográfica, mas também por seu papel histórico e político no contexto urbano. Desde seus primeiros anos, essa posição privilegiada atraiu a atenção do poder público, resultando na instalação de um núcleo militar na região. Em 1947, o primeiro batalhão de carros de combate do exército foi estabelecido ali, o atual Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR). Esse movimento marca o início de uma presença militar que não se limitou a contribuir para a garantia da soberania nacional, dos poderes constitucionais, da lei e da ordem, salvaguardando os interesses nacionais e cooperando com o desenvolvimento nacional e o bem-estar social (2024), mas que rapidamente se voltou para a regulação da vida cotidiana dos moradores locais. O controle que os militares passaram a exercer sobre a população se manifestava em práticas arbitrárias, como a cobrança de taxas de ocupação não oficiais e a proibição da construção de moradias permanentes. Dessa maneira, a Maré passou a ser caracterizada por uma paisagem vulnerável, composta por palafitas de madeira sobre a região do mangue, revelando a precariedade forçada de suas condições habitacionais (Silva., 2023).

Esse controle militarizado moldou não apenas a infraestrutura da região, mas também a relação dos moradores com o Estado, gerando uma forma particular de ocupação urbana que resistia às normas tradicionais do urbanismo formal. No entanto, a precariedade também se tornou terreno fértil para o surgimento de outras formas de poder. Ao longo das últimas décadas, a Maré transformou-se em um espaço de disputas entre diversos grupos organizados que operam à margem da lei, sendo o tráfico de drogas e as milícias os mais proeminentes. A geopolítica local, marcada pela ausência efetiva de políticas públicas inclusivas e pela presença constante de forças de controle coercitivo, como o Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) da Polícia Militar do estado do Rio de Janeiro (PMERJ), resultou em uma dinâmica contínua de violência e conflitos territoriais. Esses conflitos não apenas envolvem comandos rivais no tráfico de drogas, mas também refletem a brutalidade das intervenções estatais, que muitas vezes tratam as favelas como "territórios inimigos", reforçando a estigmatização desses espaços.

A relação entre o Estado, o crime organizado e os moradores da Maré revelam a complexa sobreposição de diferentes formas de controle, resistência e sobrevivência

que persistentemente atinge a uma determinada camada social. Nesse sentido, a Maré se apresenta como um microcosmo das tensões mais amplas que atravessam o cenário urbano brasileiro, onde o acesso à infraestrutura e aos direitos civis está profundamente entrelaçado com questões de poder, segregação, violência e marginalização.

Devido a esta complexa situação, uma das primeiras associações de moradores de favelas da cidade foi fundada na Maré. A articulação de seus moradores possibilitou, já nos anos 80, que algumas destas favelas recebessem a urbanização de parte do território (água, eletricidade, esgoto, pavimentação) e os primeiros títulos de terra.

Nos anos 90, a área foi legalmente consolidada como um bairro (o que na prática não acontece à risca). Com o tempo, surgiram inúmeras associações de moradores, instituições, ONGs e OSCIPs dedicadas a pensar e agir neste território, trazendo novas possibilidades, perspectivas sociais e políticas para a área. Assim, instituições como Luta pela Paz, Instituto Vida Real, CEASM, REDES da Maré e Observatório de Favelas foram criadas, atuando desde diferentes perspectivas, perfis de atividades e em diferentes áreas geográficas e políticas dentro deste complexo.

Eu trabalhava no Imagens do Povo / Observatório de Favelas (favela Nova Holanda / Maré) quando a cidade voltou a receber uma nova reviravolta urbanística de grande dimensão, desta vez adequando-se para albergar a Copa do Mundo em 2014 e os Jogos Olímpicos em 2016. Acompanhei de perto durante este período (2010-2013) como as favelas foram especialmente atingidas, em parte devido as implementações forçadas das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), pela intensificação dos confrontos entre facções rivais pelo controle destas áreas, e pelo acelerado processo de gentrificação que culminou no despejo de moradores das localidades próximas às áreas de jogo e outros pontos estratégicos para fins imobiliários e turísticos.

A questão das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) foi alvo de intensa controvérsia, especialmente no que diz respeito à sua real eficácia e ao impacto nas comunidades que pretendiam "pacificar". Um dos relatos mais contundentes sobre essa problemática veio da vereadora Marielle Franco, cria da Maré, cujo brutal assassinato em 2018 simbolizou não apenas a violência política no Brasil, mas também a tentativa de silenciar vozes que denunciavam as desigualdades estruturais e os abusos de poder da milícia sobre as favelas. Em sua dissertação de mestrado (2014) de 2014, Marielle expôs as UPPs como uma política que, ao invés de promover a inclusão e a segurança, aprofundava as dinâmicas de exclusão e encarceramento dos jovens negros das favelas, colocando em evidência o racismo institucionalizado.

Para Marielle, a presença ostensiva da polícia nas favelas, sob o pretexto de "pacificação", não era sinônimo de segurança, mas sim de uma militarização que visava controlar e reprimir as populações faveladas. O discurso oficial, que prometia transformar as favelas em áreas seguras e integradas ao restante da cidade, mascarava uma realidade de violência seletiva, onde os principais alvos eram os corpos negros e pobres. As UPPs, nesse contexto, não atuavam para resolver os problemas estruturais dessas comunidades – como a falta de serviços básicos, oportunidades de emprego ou inclusão social –, mas sim para manter uma ordem social que criminalizava a juventude negra.

Esse processo de "pacificação", como descreve Marielle, reforçava a estigmatização dos moradores das favelas, perpetuando a ideia de que esses territórios são lugares de violência e ilegalidade, e que a resposta necessária seria o controle armado do Estado. Ao invés de lidar com as causas profundas da desigualdade e marginalização, as UPPs se tornaram uma ferramenta para manter o status quo, garantindo que os jovens negros continuassem presos em um ciclo de exclusão, sem acesso a oportunidades reais de transformação de suas vidas.

A denúncia feita por Marielle Franco não foi apenas uma crítica às políticas de segurança pública, mas também uma convocação a repensar as estruturas de poder que perpetuam a segregação e a violência contra as favelas. Ao trazer luz para essas questões, Marielle ampliou o debate sobre o que realmente significa pacificar um território e para quem essa pacificação serve, questionando as intenções e os efeitos de políticas que, em última instância, não transformam as raízes da desigualdade, mas apenas intensificam a repressão.

Esta experiência me aproximou da realidade daqueles historicamente segregados e que recebem o tratamento relacionado à condição extrema de sub-humanos dentro da sociedade brasileira, o que me permitiu olhar de perto a realidade que reflete o que o que o historiador e teórico político camaronês Achille Mbembe descreveu como necropolítica praticada pelo Estado ou pelas forças paramilitares. De acordo com Mbembe, estamos diante de uma necropolítica que associa a soberania à capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. No entanto, estes poderes não se originam exclusivamente através do Estado, mas muitas vezes através de uma rede de poder com uma estrutura de paralegalidade (2011, p. 19).

Como parte integrante deste processo, a percepção da existência do "outro" se consolida através de um suposto ataque à minha própria vida, como uma ameaça mortal

ou um perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança (Mbembe p. 28). Como Mbembe revela em seu texto sobre a necropolítica, o “outro” identificado como um risco em potencial faz parte de um jogo de poder baseado no terrorismo, e essa estrutura permite a dissociação entre razão e política.

El terror no está ligado a la única creencia utópica del poder sin límites de la razón humana. También está claramente relacionado con los diferentes relatos de la dominación y la emancipación, que se han apoyado mayoritariamente en concepciones de la verdad y el error, de lo «real» y lo simbólico, heredadas del Siglo de las Luces. (Mbembe, 2011, p. 28)

O Iluminismo é descrito como o propulsor que permite a continuidade do humanismo renascentista nas estruturas que nos afetam até hoje; nesse caso, Mbembe associa a escravidão praticada nesse período, quando, segundo ele, é evidente uma das primeiras manifestações de experimentação biopolítica. A condição do escravo é, portanto, o resultado de uma tríplice perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político (31). A transição de determinada estrutura no século XXI compreende uma bifurcação entre a vida e os corpos, pois, de acordo com Mbembe, nem todos os corpos atuais são considerados como possuidores de vida. Esses corpos estão confinados a mundos inabitáveis e lugares inóspitos. Por sua vez, eles representam uma ameaça à segurança, pois seus dados não são computáveis nem controláveis e, portanto, não têm o direito de mobilidade.

Las restricciones de movimiento contemporáneas no se limitan a las fronteras nacionales. Funcionan a escala mundial. Están profundizando las asimetrías espaciales y temporales entre las diferentes categorías de la humanidad, al tiempo que conducen a la progresiva guetización de regiones enteras del mundo. (Mbembe, 2011, p. 11)

As reflexões de Achille Mbembe sobre a necropolítica e a gestão das populações marginalizadas nos levam a enxergar a Maré não apenas como uma área favelada do Rio de Janeiro, mas como um microcosmo de um cenário internacional de controle e exclusão. Mbembe propõe que, no contexto contemporâneo, as políticas de soberania estão cada vez mais estruturadas em torno da gestão da morte e da vida dos corpos indesejados. A Maré, nesse sentido, emerge como um exemplo local de um fenômeno global: o aprofundamento das desigualdades sociais, políticas e econômicas, onde essas comunidades são marcadas pela radicalização das suas condições de exclusão.

Esse cenário se agrava no contexto pós-pandemia de Covid-19, que não apenas revelou as vulnerabilidades preexistentes, mas as ampliou. A pandemia atuou como um acelerador das dinâmicas de segregação social, onde as políticas públicas de saúde,

emprego e segurança foram insuficientes para conter o avanço da miséria, do desemprego e da violência. A Maré, assim como outros territórios periféricos ao redor do mundo, tornou-se um espaço de experimentação para práticas de vigilância, controle militar e exploração econômica de forma não convencional.

O resultado disso é que a Maré foi cristalizada no imaginário social como um símbolo de violência e impenetrabilidade. Este território, que historicamente já havia sido marginalizado, passou a ser representado quase exclusivamente como um "lugar de terror", uma zona de guerra urbana onde os conflitos entre o tráfico de drogas, as milícias e as operações policiais assumem a centralidade das narrativas midiáticas e políticas. No entanto, como Mbembe sugere, essa violência não é meramente uma resposta às circunstâncias locais, mas parte de uma política de Estado que perpetua a exclusão e o silenciamento dessas populações.

O mais preocupante é o fato de que essa violência e as consequências dessas políticas de controle, repressão e exclusão são, muitas vezes, invisibilizadas aos olhos da sociedade como um todo. A população que não vive nesses territórios frequentemente ignora ou é insensível ao sofrimento cotidiano, enquanto o Estado implementa políticas que reproduzem a precarização dessas vidas. Essa invisibilidade é também uma forma de violência simbólica, onde a ausência de reconhecimento e de voz é parte integrante do sistema que perpetua a exclusão.

Esse aprofundamento coloca a Maré dentro de um quadro maior de luta contra a colonialidade contemporânea, onde o Estado e a sociedade civil precisam reconhecer não apenas a existência dessas comunidades, mas também as potências e resistências que emergem delas, resistências que, muitas vezes, são o único recurso contra o processo contínuo de marginalização e esquecimento.

Em 2013, através da minha experiência pessoal, infelizmente acompanhei de perto o avanço acelerado da violência na região, quando a situação de conflito se intensificou brutalmente com a chegada da ocupação do território pelo exército, como parte da estratégia da instalação da primeira UPP no local, o que provocou uma alteração violenta do mapa de ação das organizações criminosas, substituindo em certa medida a ação de organizações como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando pela expansão das ações das milícias (paramilitares) na área.

Não deve ser coincidência que desde o início da implementação da UPP, a ação das milícias tenha crescido exponencialmente na cidade e, de acordo com o sociólogo e professor da UERJ Ignacio Cano citado na matéria publicada em 2018 no site G1, hoje

as milícias atuam além das favelas, incorporando bairros inteiros, incluindo outros municípios da região, com impacto sobre cerca de 2 milhões de habitantes.

Como atualmente resido no exterior percebi que, de fora, há uma compreensão que de que o Brasil parece ter a questão do preconceito racial resolvido. Acredito que um dos fatores desta distorção se deve em parte à invisibilidade dos estratos sociais com condições sub-humanas, mas também, podem contribuir a popularidade da música brasileira, ou mesmo do futebol, pois estas são algumas das referências que atravessam as fronteiras do país e consolidam uma determinada imagem de nossa cultura. Mas os números são claros no Brasil. De acordo com o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, um estudo realizado entre 2005-2014 pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e publicado pelo INFOPEN (Departamento Penitenciário Nacional) em 2014, 64% da população prisional é negra (p. 6), assim como 71% das vítimas de homicídios (p. 51).

Os desafios enfrentados pelos moradores de favelas transcendem a violência, o tráfico e as milícias. Um dos maiores obstáculos é o estigma que recai sobre esses territórios, onde seus habitantes são muitas vezes injustamente associados ao crime. Essa percepção distorcida ignora a realidade da maioria da população local, composta majoritariamente por trabalhadores, estudantes e famílias que lutam por dignidade e oportunidades. Para os jovens negros, essa realidade é ainda mais cruel, pois eles se tornam os principais alvos da violência urbana, sendo constantemente criminalizados por um sistema que perpetua a exclusão e o racismo estrutural.

O Brasil, último país do Ocidente a abolir formalmente a escravidão²³ há apenas 135 anos, ainda carrega cicatrizes sociais profundas dessa herança colonial, que se refletem na marginalização das favelas. Neste cenário, surge uma necessidade urgente de conscientizar a sociedade sobre a crise humanitária vivida nestes espaços. Diversas instituições e iniciativas, como o projeto Imagens do Povo, se mobilizam para combater essas estruturas coloniais ainda presentes. Por meio da arte e da fotografia, procuram dar voz e visibilidade às histórias, culturas e resistências que emergem desses territórios, promovendo uma narrativa que desafia o estigma e humaniza os seus habitantes:

²³ É importante recordar que a escravidão, enquanto instituição formalmente extinta no Brasil, ainda não foi completamente erradicada, como reconhecido pelo governo brasileiro em 1993, ao admitir perante a ONU a persistência de formas contemporâneas de trabalho em condições análogas à escravidão. Este tema, longe de ser uma questão do passado, continua a permear as dinâmicas sociais e econômicas do país, exigindo constante vigilância e ação. Ao longo de sua carreira, o fotógrafo João Roberto Ripper tem se dedicado a expor e denunciar essas práticas, um tema, infelizmente, ainda contemporâneo.

As favelas são representadas constantemente como campo de conflitos, espaços de propagação de uma violência atroz, além de ser compreendida como meio para a difusão e comercialização da droga ilícita. O “outro lado”, o das famílias, dos trabalhadores, das crianças, raramente é apresentado, discutido ou mesmo compreendido. A partir dos questionamentos em torno desta problemática, o *Imagens do Povo* foi criado pelo Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, tendo como objetivo principal de todo o trabalho desenvolvido: digam vocês mesmos o que a favela representa para cada um. (Ripper J. R., 2012, p. 17)

O programa surge de um compromisso ético e político profundamente engajado, com o claro propósito de promover a transformação social através da força das imagens. Diferente de muitos discursos propagados por ONGs e OCIPs, o programa nunca se propôs a "salvar" indivíduos, como frequentemente se vê em abordagens assistencialistas. Ao contrário, seu objetivo estava em uma missão mais ampla e profunda: contribuir para a "cura" da própria sociedade carioca, desafiando suas estruturas arraigadas de preconceito e racismo. Em oposição ao tradicional modelo de caridade inspirado pela moralidade cristã moderna, o programa se alinha a uma crítica incisiva às hierarquias de poder e às dinâmicas coloniais que ainda permeiam as relações sociais. Desta forma, não se tratava de oferecer auxílio de cima para baixo, mas de subverter essas lógicas de exclusão e desigualdade, criando espaços de emancipação e reconhecimento.

2.2 Mallolafken Warria, Gulumapu, Wallmapu

Início a abordagem sobre o território onde vivo atualmente adotando o nome reivindicado pelo povo mapuche, Mallolafken Warria (cidade de Villarrica), localizada no lado oeste da cordilheira dos Andes dentro do território do Wallmapu (país mapuche), denominado como Gulumapu. Hoje, a cidade turística de Villarrica, ostenta uma forte herança alemã, característica adquirida após as Campanhas de ocupação militar da Araucanía (1862-1883), também conhecidas como Pacificação da Araucanía (nome e significado coincidem profundamente com as mencionadas UPPs, nas favelas), e situa-se às margens do Mallolafken (Lago Villarrica), ao sopé do Rukapillán (Vulcão Villarrica). Uma área que atualmente reivindicamos como contendo uma significativa relevância histórica e cultural, mas que sofre de uma amnésia profunda.

Até o final do século XIX, o Wallmapu era uma nação livre e autônoma, que resistiu por séculos às investidas de ocupação, primeiro pelos Incas e, posteriormente, pelos colonizadores espanhóis. O território mapuche se estendia de costa a costa ao sul do continente, portanto, abrangendo uma faixa que ia do Atlântico ao Pacífico, e mantinha

uma complexa rede de relações sociais, política e econômica assim como uma identidade profundamente arraigada em sua geografia, língua, cultura, comercio, produção de gado e equina:

Hace tan solo un siglo y medio atrás eran dueños de todo al sur de Buenos Aires, Rosario, Córdoba, San Luis y Mendoza. Las extensas pampas fueron sus dominios. Allí vivían en sus tolderías y hacían fortuna arreando miles de cabezas de ganado desde y hacia ambos lados de la cordillera. De Puelmapu, la tierra mapuche del este, a Gulumapu, la tierra mapuche del oeste.

El ganado vacuno, lo mismo que los caballos, había sido introducido en aquellas inmensas praderas por la expedición española de Pedro de Mendoza al río de La Plata, ello en el año 1536.

Catorce navíos y cerca de dos mil hombres componían aquella flota que fundó la ciudad de la Santísima Trinidad y el puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre, ambas en tierras del pueblo Querandí. Sí, hablamos de Buenos Aires.

Pero no solo hombres componían la expedición. También centenares de cabezas de ganado y caballares, capturados más tarde por los querandíes en sus constantes ataques al poblado español.

Dispersos por las pampas estos animales se multiplicaron de manera casi infinita, siendo incorporados rápidamente por las diferentes tribus del interior como alimento y moneda de intercambio. De allí viene kulliñ, palabra del mapuzugun que hoy se traduce comúnmente como plata o dinero. Su real significado no es otro que "animal" y durante siglos hizo referencia a la moneda de uso habitual en nuestra rica sociedad ganadera y comerciante; vacas, caballos y ovejas eran los kulliñ más cotizados. Si, los mapuche del Cono Sur eran potencia ganadera. ¿Nunca les contaron esto en la escuela?

Y es que el conflicto interétnico actual nada tiene que ver con Cristóbal Colón o Pedro de Valdivia, como parecen suponer tantos en Chile y Argentina. Muy por el contrario. Tras un fiero contacto inicial con la Corona y una guerra abierta que se prolongó por medio siglo, la diplomacia de las armas y el comercio fueron posteriormente la norma. Eso durante casi trescientos años y en ambos lados de la cordillera.

La llamada Guerra de Arauco relatada por Alonso de Ercilla en La Araucana, aquella de los guerreros invencibles y del cementerio español en América, disminuyó notablemente en intensidad a partir de 1641. Aquel año se firmaron las paces en el Parlamento de Quillín y se reconoció al río Biobío como frontera entre los mapuche libres y la Corona. (Cayuqueo, 2017, pp. 30-31)

O escritor e jornalista Pedro Cayuqueo explora as complexas raízes do conflito entre os mapuche e os governos chileno e argentino no livro *Historia Secreta Mapuche*, demonstrando que as tensões não começaram com a chegada dos colonizadores espanhóis, como frequentemente se crê, mas sim após a instalação da república no século XIX. O autor descreve o Wallmapu, país mapuche, e a resistência de seu povo contra incursões coloniais, além de relatar as práticas diplomáticas, comerciais e de autogestão, evidenciadas através dos koyawtun (conhecidos como parlamentos) como o de Quillín, onde foram firmados acordos com o governo colonial.

No Chile, o território mapuche foi demarcado a partir da fronteira com o rio Bíobío para o sul, o qual se estabeleceu como limite territorial, até que a política expansionista dos Estados republicanos desenvolveu inúmeras investidas de invasões durante o século XIX. Eles mantiveram acordos de coexistência e comércio, entre o Gulumapu e o Pwelmapu, tendo como produtos de intercâmbio principais o sal, a carne, animais, a joalheria em prata e produtos têxteis. Apesar das tentativas de integração deste território pelo governo chileno no início do século XIX falharem, através da persistência e do enrijecimento das campanhas cívico-militares o cenário começou a mudar durante a segunda metade do século, ainda que seu território tenha continuado a ser considerado independente até 1883. No lado argentino a anexação do Pwelmapu começou no final do século XIX durante a campanha militar conhecida como "Conquista do Deserto." Essa campanha, liderada por Julio Argentino Roca entre 1878 e 1885, tinha o objetivo de expandir a fronteira argentina ao sul e consolidar o controle sobre vastas áreas da Patagônia.

O livro questiona a narrativa hegemônica que ignora a autonomia mapuche, assim como destaca o caráter organizado, descentralizado e sofisticado das relações diplomáticas, sua cultura de negociação, e seu papel fundamental na história da região, oferecendo uma visão crítica do impacto da colonização e das políticas de Estado sobre os povos indígenas.

Cayuqueo destaca as observações da escritora e viajante inglesa María Graham, que permaneceu no Chile entre 1822 e 1823. Em seus relatos, Graham descreve a autonomia e independência do Wallmapu (Arauco para os chilenos), revelando a força de uma nação que, apesar das pressões externas, mantinha sua soberania e modos de vida próprios. Suas anotações documentam não apenas a resiliência deste povo frente às tentativas de conquista, mas também sua complexa organização social e econômica, que contrastava com os modelos coloniais vigentes na época. Graham retrata a relação entre os mapuche e sua terra de forma única para uma observadora estrangeira,

revelando uma compreensão do Wallmapu como um espaço de resistência e afirmação cultural:

Arauco es una provincia fértil y rica, que se extiende desde el Biobío hasta el Calle-Calle, muy boscosa por lo general, llena de cerros y bien regada. Los naturales son fuertes, valerosos, amantes de su libertad; hasta ahora no han sido nunca domados y han resistido con igual éxito a los Ejércitos de los incas y los de los españoles. Ha sido una fortuna para ellos el tener entre sus enemigos un poeta como Ercilla que supo hacer justicia a su valor y preservó el recuerdo de sus peculiares costumbres y de su constitución política (Graham, 1971:29). Ctd em (Cayuqueo, p. 65)

O escritor cita adicionalmente o jornalista penquista Horacio Lara, com extrato de seu texto *Crónica de la Araucanía. Descubrimiento y Conquista*, de 1889: *em 1860, portanto, a República não havia avançado um único passo no território araucano, exceto pelo forte de Negrete, às margens do rio Biobío. A Araucanía continuou a se apresentar ao mundo como uma seção territorial independente de nossa República, com seus próprios costumes e independência*²⁴ (p.64). O Chile enfrentou grandes desafios no início de sua república ao lidar com o Wallmapu. O Congresso Constituinte de 1828 debateu intensamente questões como a cidadania e o pertencimento territorial dos mapuche, quando os parlamentares questionaram se os mapuche eram de fato chilenos e se seu território fazia parte da nação. A tentativa de legislar sobre um povo que não estava sob a soberania chilena expôs a falha do Congresso, embora o (pai da pátria) Bernardo O'Higgins tivesse decretado, em 1819, a cidadania chilena aos povos indígenas, entretanto, no Wallmapu isso passou despercebido (Holdenis Casanova, ctd por Cayuqueo p. 65).

Apesar da existência de muitos relatos de época que comprovam a autonomia e uma complexa forma de sociedade, calcada nos intercâmbios comerciais e culturais (esse último sobretudo através da língua, que funcionava como uma língua franca entre os diferentes povos pré-coloniais no sul do continente), o que se construiu por séculos foi uma imagem negativa, a de uma sociedade bárbara, sem lei, que não havia aceitado o cristianismo, o referente de civilização e modernidade. Mas de acordo com o logko Víctor Naguil Gómez, em sua tese de doutorado, *De la Raza a la Nación, de la Tierra al País. Comunitarismo y Nacionalismo en el Movimiento Mapuche, 1910-2010: a realidade estava longe disso, como expressavam as poucas vozes que, de tempos em tempos, rejeitavam qualquer tentativa de agressão armada contra o povo mapuche.*

²⁴ Tradução própria.

Como em qualquer sociedade, no país mapuche havia regras de convivência, de relações políticas e econômicas, que eram, além disso, muito rígidas (p. 130).

No século XIX, a recém-formada República do Chile empreendeu uma série de esforços estratégicos e militares com o objetivo de incorporar o Gulumapu, território oeste mapuche, à sua jurisdição nacional. Esse período foi caracterizado por uma escalada de incursões armadas que visavam submeter e controlar a região. Nas últimas décadas do século, o avanço tecnológico em armamentos deu ao Estado chileno uma vantagem decisiva, que intensificou o desequilíbrio de poder e facilitou a ocupação, consolidando assim o processo de expansão territorial sobre o Wallmapu:

La historiografía chilena considera por lo general que el proceso de ocupación comienza con la refundación de Angol en 1862 - un año después de la fundación de Mulchen- y concluye, para unos con la derrota del levantamiento de 1881, para otros con la refundación de Villarrica, el 1º de enero de 1883. Siempre es complicado establecer los límites de un período histórico, pero nos parece que, si se trata de determinar cuál es el primer acto de ocupación chilena en territorio mapuche independiente, éste es, en estricto rigor, la fundación de Mulchen. En cuanto al término del proceso, éste no debe ser confundido con el fin de la resistencia armada mapuche, que, efectivamente, cesa con la derrota de 1881, pero se prosigue en el Pwelmapu hasta 1885. Por otra parte, las operaciones militares chilenas no terminan con la refundación de Villarrica, sino que se prolongan por más de dos meses aun, hasta la fundación del fuerte de Kunko. (Gómez, 2016, p. 140)

A resistência à invasão imposta pelo Estado chileno trouxe ao povo mapuche um custo devastador, com um enorme número de vidas perdidas. Muitas regiões foram completamente destruídas, e comunidades inteiras foram dizimadas pelo exército, que avançava sobre o território com armas modernas e o apoio estrutural de um aparato estatal organizado. Milhares de jovens pereceram na defesa de sua terra e de seu modo de vida, enfrentando uma força militar tecnologicamente superior e implacável. Esse desequilíbrio foi determinante para o desfecho do conflito. Em uma visita às colônias da Araucanía em março de 1887, o agente geral de colonização, observando os efeitos dessa brutal campanha, registrou em seus relatos a gravidade da situação e as profundas transformações impostas ao Wallmapu e seu povo:

Los sacrificios que impuso la resistencia a las tribus arribanas [wenteche] fueron tremendos, y hacen honor a la energía de la raza. Rucas, sembrados, todo lo que representaba los progresos del indio en las tremendas incursiones de las fuerzas chilenas en el territorio sublevado. Lo que escapó a la espada fue destruido por el hambre, la desnudez y la desmoralización. Ahora mismo se hace notar entre los arribanos la falta casi

completa de hombres de edad avanzada. Los que habrían figurado hoy en esa categoría cayeron en los postreros combates librados en defensa de la autonomía, o, si se quiere, como yo mismo me he inclinado siempre a creer, de las vidas, propiedades y hogar de los indígenas. (I. Errázuriz (1887), *Tres razas*, Valparaíso, 1887) Ctd. em (Gómez, 2016, p. 144)

A guerra havia terminado, mas a violência persistia. Após a retirada do exército, seguiram-se hordas de aventureiros e criminosos de diferentes camadas sociais, lançando-se sobre os despojos de um povo derrotado. Saqueavam prata, roubavam os poucos animais restantes, incendiavam rukas e se apossavam das terras. Esse período logo após o fim do processo de ocupação é um dos mais sombrios na história local, marcado não só pela brutalidade contínua a que a população foi submetida, mas também pela escassez de investigação histórica que trouxe à tona pouco dos horrores vividos, perpetuando um silenciamento cruel sobre essa memória coletiva (Gómez, p. 145).

O que representava uma profunda derrota para o povo mapuche: sua liberdade, suas propriedades, suas terras, suas vidas, sua língua, sua cultura, para as autoridades governamentais, esse momento representava a vitória e a oportunidade de celebrar e exaltar um marco histórico para o Estado chileno. O presidente da República, Domingo Santa María, pôde assim declarar com orgulho em seu discurso de abertura do Congresso Nacional, em 1º de junho de 1883:

... el país ha visto con satisfacción resolverse el secular problema de la reducción completa de la Araucanía. Este acontecimiento tan importante para nuestra vida política y social, y de tanta significación para el porvenir de la República, se ha llevado a término con felicidad y sin costosos y dolorosos sacrificios. La Araucanía entera se halla hoy sometida, más que al poder material, al poder moral y civilizador de la República; y en estos momentos se levantan poblaciones importantes, destinadas a ser centros mercantiles e industriales de mucha consideración, en medio de selvas vírgenes y campiñas desconocidas, que eran hasta ayer el santuario impenetrable de la altivez e independencia araucanas.” (D. Santa María (1883), *Discurso de S.E. el presidente de la República en la apertura del Congreso Nacional*, Santiago de Chile, 1883, p.13.) Ctd. em (Gómez, 2016, p. 145)

Como ocorre em todos os casos de conquista colonial, a violência da ocupação militar é seguida pela violência da colonização. No entanto, aqui já não se trata da brutalidade aberta de uma guerra, onde, apesar da grande desvantagem em relação a um inimigo muito superior em recursos e armamento, a resistência ainda era possível. Agora, a violência é a da derrota, ainda mais cruel por ser velada: uma violência feita de abusos

e humilhações cotidianas, infligidas sobre uma população desarmada por colonos e agentes do Estado, perpetuando um domínio constante e desumanizante (Gómez, p. 151).

Em sua tese, Gómez analisa o movimento mapuche, abordando as transformações políticas e sociais que moldaram a luta deste povo entre 1910 e 2010. No contexto do século XIX, o autor explora como foi realizada a construção de uma imagem negativa pela sociedade chilena, descrito como bárbaro e sem lei. Como tratei de descrever acima, havia uma sociedade estruturada com normas e sistemas econômicos próprios, porém estas características foram ignoradas pelos discursos oficiais para poder justificar a ocupação e expropriação.

A tese aponta que a ocupação chilena não trouxe apenas a perda da independência, mas também desestruturação social, pobreza e assimilação forçada. Na nova realidade das reduções, os mapuches perderam sua autonomia, foram empurrados para pequenas áreas marginais e passaram a viver sob controle estatal. Esse período fomentou um processo de organização comunitária que levou à criação da Sociedade Caupolicán em 1910, com foco na defesa das terras, mas que logo ampliou suas reivindicações para direitos educacionais e políticos.

La población sometida debió vivir en las reducciones la pauperización económica, y el contacto en desventaja con la sociedad chilena significó la aculturación y la asimilación lingüística, en un cuadro general de racismo y violencia. Son estas condiciones de opresión que alientan a los sectores más integrados de la población, sustentándose en las reducciones, a iniciar un proceso organizativo desde 1910, cuando surge la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía. La movilización y la primera reivindicación se centraron en el conflicto por la propiedad de la tierra, pero rápidamente se extendió a otros ámbitos como el educativo y el político. (Gómez, 2016, p. 168)

O tema das expropriações que se desenvolveram após a Guerra de Ocupação é trabalhado no livro *La Historia del Despojo: El Origen de la Propiedad Particular en el Territorio Mapuche* escrito pelo historiador e antropólogo chileno Martín Correa Cabrera, no qual explora este processo e detalha as fraudes e os interesses políticos e econômicos que, desde a fundação do Estado chileno, impulsionaram a ocupação forçada do Wallmapu. A obra destaca que, embora o tempo tenha passado, a relação do Estado chileno com o povo mapuche permanece essencialmente a mesma: marcada pela marginalização e pelo controle, o que motiva uma busca contínua deste povo por sua autonomia e recuperação territorial.

O prólogo escrito por Rodrigo Curipan Levipan (werken Lof Rankilko, Malleco), enfatiza o papel da sociedade chilena e das narrativas ocidentais em romantizar ou distorcer a violência histórica contra os mapuches, apresentando a colonização como uma epopeia civilizadora, quando, na verdade, causou miséria, deslocamento e genocídio. Levipan menciona relatos da época, incluindo o testemunho da Revista Católica de 1859, que criticava a ocupação "civilizatória" armada, na qual *questionava a forma, mas não o propósito ou o fim perseguido por essas ações*²⁵ (10):

El hombre civilizado se presenta al salvaje con espada en mano y le dice: yo te debo hacer partícipe de los favores de la civilización; debo ilustrar tu ignorancia, y aunque no comprendas cuáles son las ventajas que te vengo a proporcionar, ten entendido que una de ellas es perder la independencia de tu patria; pero, con todo, elije esta disyuntiva: te civilizo o te mato. Tal es en buenos términos la civilización a mano armada. (Fuente: Revista Católica, no 598, de 1859). Ctd em (Levipan, 2021, p. 10)

Levipan destaca a carta do logko (eventualmente toqui) Mañin Wenu, datada de 1860 e direcionada ao general Justo José de Urquiza, como testemunho da liderança e autoridade mapuche na defesa de seu território frente às constantes investidas chilenas. Este documento representa não só um apelo diplomático, mas também um ato de resistência e autodeterminação, evidenciando o compromisso das lideranças mapuche em preservar o Wallmapu durante esse longo e conflituoso período:

Mi Jeneral y Grande Amigo. Los cuatros huitral-mapus están sometidos a mi autoridad de toqui principal en la guerra que sostenemos defendiendo nuestro territorio y nuestra independencia, que nos quiere quitar el gobierno Montt, de Santiago.

El gobierno patrio mandó proponerme la paz en 1837 y mi respuesta fue decirle: que podrá ser, siempre que se respetase la línea del Biobío [sic], y no permitiese pasarlo a ningún cristiano a poblarlo y menos fuerza armada. (Fuente: El Meteoro, Los Ángeles, No 141, 31 de mayo 1869). Ctd em (Levipan, 2021, p. 10)

O autor detalha ainda as condições extremas de vida a que foram submetidos os mapuches nas "reduções": pequenas áreas onde foram confinados. Nessas terras exíguas, marginalizadas e sobrepovoadas, a pobreza, a fome e a alta mortalidade infantil predominavam, enquanto o acesso aos demais terrenos e propriedades era proibido e frequentemente punido com violência. A obra expõe como essas condições

²⁵ Tradução própria.

faziam parte de uma estratégia deliberada para minar o sentimento de pertencimento à sua terra ancestral, visando enfraquecer qualquer mobilização futura pelo direito à terra:

La reducción, las tierras chicas, el hacimiento geográfico y humano, allí donde pocos quieren ver que la tasa de mortalidad infantil superaba calamitosamente la tasa de natalidad, como consecuencia de la falta de espacio para sembrar o criar animales para el sustento familiar, donde las familias eran prisioneras en sus propias tierras, porque cruzar los cercos de los fundos se castigaba con la cárcel o la muerte, si la justicia la aplicaba el colono; donde los lamentos de las mujeres y los niños huérfanos de la guerra no tuvieron socorro en el rincón de los cerros, hasta ahí donde los empujaron con la intención premeditada de borrar todo cuanto pudiese articular un sentimiento de pueblo que llevara a las futuras generaciones a reclamar las tierras ancestrales. (Levipan, p. 11)

Além da guerra, da violência e da subjugação, o processo de colonização trouxe uma grave redução das (desde o princípio diminutas) terras indígenas protegidas pelos “títulos de Merced” (designados pelo Estado chileno como recompensa) distribuídos entre 1880 e 1929. Em muitos casos, essas terras protegidas²⁶ foram ilegalmente ocupadas, e seus moradores expulsos ou até mesmo assassinados, intensificando ainda mais o impacto negativo sobre as comunidades indígenas. Esse cenário se agravou profundamente ao longo do século XX, deixando marcas duradouras e acentuando a perda territorial e cultural do povo mapuche:

Según cifras de 2007, las grandes empresas forestales poseían un total de 1.715.910 hectáreas, concentradas en las regiones del Biobío, La Araucanía, Los Ríos y Los Lagos. A título de comparación, en estas mismas regiones la propiedad mapuche proveniente de los títulos de merced alcanzaba las 584.063,64 hectáreas. Las plantaciones de las empresas forestales en el territorio mapuche triplican en superficie a las tierras mapuche. (Gómez, 2016, p. 328)

Logo após a ocupação o Estado subdividiu o território mapuche em diferentes regiões (que correspondem a estados, dentro do contexto geopolítico brasileiro), e dentro dessas regiões estabeleceu a distribuição dispersada dos títulos de Merced, em sua maioria em terrenos de difícil acesso e com baixa possibilidade de produção agrícola-ganadeira.

A perda da independência está, portanto, diretamente ligada à perda de terras e ao cerceamento da liberdade de circulação. Testemunho hoje a impossibilidade de acessar

²⁶ Terrenos sob o título de Merced não poderiam ser subdivididos e comercializados, se supõem ainda serem vitalícios para as famílias designadas. Vale ressaltar ainda que nunca houve qualquer preocupação com o aumento populacional com o passar dos anos.

lagos e florestas inteiros, cercados por propriedades privadas e rigidamente controladas. Mesmo em uma área de intensa atividade turística, como é o caso do Mallolafken e arredores, não há qualquer tentativa de dissimular esse cenário excludente. Da mesma forma, observo que diversas famílias tiveram suas terras, supostamente protegidas pelos Títulos de Merced, ocupadas e revendidas. A CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena), entidade que deveria atuar na proteção e recuperação dessas terras, enfrenta uma demanda tão alta que sua efetividade se torna extremamente limitada.

Em um contexto de empobrecimento e marginalização, a violência cultural assumiu novas dimensões, reforçando estereótipos de barbarismo, indolência e miséria. Esse discurso facilitou a subjugação deste povo, relegando-o a uma condição de "sub-humanidade" (termo que analiso nesta tese desde os estudos pós-antropocêntricos) e passaram a prepará-los para os trabalhos correspondentes, seja na lavoura, nos trabalhos domésticos, ou outras formas de trabalho serviçais e subalternos. O mapuzugun, antes central à sua identidade, foi progressivamente estigmatizado como uma língua "selvagem" e foi sendo substituído pelo espanhol, à medida que as famílias deixaram de transmiti-lo por receio de perpetuar a discriminação. Atualmente, o mapuzugun encontra-se à beira da extinção, contudo, em resposta, iniciativas para sua revitalização têm se multiplicado, como é o caso do Trafkintuwe, a instituição onde tenho aulas de mapuzugun com o kimeltuchefe Rafael Huenupe.

2.3 Aprendizados

Compreender as complexidades que norteiam ambos cenários é essencial para identificar as abordagens, perspectivas e temas de interesse que norteiam o trabalho de artistas e autores contemporâneos que são descendentes diretos e indiretos da causa mapuche no caso do Wallmapu e da Maré no Rio de Janeiro. Em contextos marcados por profundas cicatrizes da violência colonial republicana, antropocêntrica e hegemônica, o desenvolvimento de projetos artísticos desde uma perspectiva estrangeira, como é o meu caso (mesmo no âmbito da Maré), exige uma sensibilidade diferenciada: iniciativas não podem simplesmente ser importadas e implantadas de maneira exógena, como pacotes prontos. Qualquer projeto que ignore as especificidades locais corre o risco de reproduzir, ainda que de forma velada, as mesmas estruturas opressivas que historicamente marginalizaram esses territórios e seus povos.

Diante desse contexto, sugiro a construção de processos curatoriais e artísticos que sejam cuidadosamente elaborados em coletivo e com o tempo necessário para promover o respeito mútuo, criando espaços de aprendizagem (igualmente mútua), escuta e intercâmbio que valorizem o “bem querer” (Ripper). Por tanto, me refiro a uma prática que sustente o respeito profundo às especificidades culturais e sociais envolvidas. Esse tipo de abordagem não só deveria considerar, mas também responder à complexidade dos contextos locais, permitindo que as iniciativas culturais e artísticas contribuam de maneira significativa e responsável²⁷.

Como bem destacou bell hooks, a arte tem um poder transformador. Mas para ela se tornar um agente de luta e contribuir efetivamente para reverter os danos causados pela subjugação cultural é necessário um esforço concreto em não permitir a continuidade da naturalização dos sistemas de opressão, que muitas vezes seguem se perpetrando através de nós mesmos.

Considero igualmente importante -e válido- simplesmente valorizar e apoiar as iniciativas autônomas e autogerenciadas de autores locais, inclusive reconheço que estas iniciativas se multiplicam com uma velocidade estonteante. Contudo, esses processos frequentemente encontram limitações significativas quanto ao acolhimento necessário para seu pleno desenvolvimento e amadurecimento, e muitas vezes permanecem isolados em guetos culturais. Não que isso seja efetivamente um problema, mas talvez não alcancem a potencialidade que necessitam para ativar a capacidade de transformação através da arte.

Esta última parte são reflexões que desenvolvi a partir da leitura do livro *Pegeluwan Mapuche Zomo Ñi Az: Corpo-Visibilidad y Presencias Estético-Simbólicas en la Mujer Mapuche* da lamgen artista e escritora Maria Moreno-Rayman, também conhecida como Neyen Kintulen, que conheci durante o primeiro encontro do *lo Curatorial en Contexto Regional*:

Es muy importante generar conocimiento desde nosotras y para nosotras, porque lo que se ha escrito desde la occidentalidad hegemónica y colonial, ha sido desde una asimetría y distancia segregadora. Se ha interpretado desde una visión y mentalidad supremacista cabalmente diferente a la nuestra, una representación sesgada de lo indígena, donde importa más las visiones de los cronistas, así como la definición de antropólogos

²⁷ No caso do Wallmapu, um bom exemplo é o trabalho desenvolvido pelo projeto *lo Curatorial en Contexto Regional*, que vou aprofundar no próximo capítulo, desde a minha participação como inscrita e selecionada. No caso da Maré, obviamente me refiro a meu maior referente, o *Imagens do Povo*, onde colaborei como coordenadora e curadora.

y etnógrafos occidentales para definirnos que lo que nosotros mismos tengamos que decir. (Neyen, 2021, p. 23)

Neste livro, Neyen explora a partir da perspectiva mapuche o papel simbólico e político do corpo feminino. A autora enfatiza a importância da autodeterminação e visibilidade das mulheres indígenas, contextualizando o corpo como um símbolo de resistência e identidade cultural que desafia as representações hegemônicas impostas pela colonialidade.

Neyen critica a forma como o conhecimento e as representações dos povos indígenas foram construídos a partir de narrativas coloniais, onde historiadores, antropólogos e cronistas europeus impuseram visões distorcidas sobre a realidade indígena, retratando-os de maneira exotizada e desumanizante. Ela destaca como essa visão colonial afetou a identidade indígena, moldando a autoimagem de gerações através de estereótipos depreciativos e práticas coloniais de imposição cultural.

O texto inclui citações de diversas autoras, como Silvia Rivera Cusicanqui, Francisca Cargallo, Ema Chirix, que abordam temas relacionados à resistência cultural, à importância do conhecimento autogerado, à subjetividade feminina e ao impacto da colonialidade no cotidiano. Ao valorizar as práticas culturais cotidianas das mulheres indígenas o texto aponta que essas atividades não são meras sobrevivências, mas constituem práticas políticas de resistência:

(...) las comunitarias indias y campesinas, ecologistas y luchadoras, en su cotidiano ejercen saberes, cuidados y liderazgos necesarios para la vida, el cuidado de la tierra y del entorno. Sanadoras, sembradoras, cocineras, cultivadoras, vendedoras, tejedoras, constructoras, botánicas, geógrafas, aprendices de viejas, tortilleras, patronas de salud, maestras, monjas, intelectuales de ahí mismo, hierberas, hueseras, rezadoras, se reapropian de lo usual como acción política; lo hacen explícito y trascienden la resistencia (Valdez, 2014, p.33).
Ctd. Em (Neyen, 2021, p. 33)

A autora defende que as mulheres mapuche devem recuperar a tarefa de desenvolver seu próprio saber, de se representar e de se afirmar em seus próprios termos. Ela reflete sobre o racismo presente na sociedade chilena e seu impacto na vida das mulheres mapuche, ilustrando como elas resgatam práticas culturais, como o uso de vestimentas tradicionais e o uso do idioma mapuzugun, como forma de resistência e afirmação identitária:

Venimos siempre escuchando de otros qué tenemos que hacer, como hacerlo, porque la actitud colonizadora está en todos aquellos que pretenden opinar desde su vereda sobre nuestros

asuntos y nuestras expresiones, nuestro legado y prácticas, escucho constantemente las recomendaciones, sugerencias, exigencias y enseñanzas sobre como "debo" hacer con mis decisiones y trabajo, desde muchos lugares una exigencia invasiva y colonizadora del "deberías", deberían, y es quizá muy inconsciente, pero está a tal grado instalado ese tutelaje hacia lo que somos, que se reitera en situaciones habituales, la omisión entonces se nos ha normalizado como efecto de la implantación asistencialista.

Relevar la voz-cuerpo en las mujeres indígenas, constituye una acción política de autodeterminación, del ser sujetas enunciantes activas y en posición de autorrepresentación, desde la reapropiación capacidades corporales enunciantes y empoderadas. (Neyen, 2021, p. 32)

Por fim, a obra propõe uma descolonização das imagens e representações indígenas, defendendo uma construção de identidade cultural que vá além da nostalgia de um passado guerreiro, integrando a complexidade e as contradições da realidade indígena contemporânea.

Ao longo do meu percurso, percebi que alcançar o mais alto nível da fotografia ou da arte contemporânea, e ocupar espaços de destaque em bienais e grandes exposições, não era o mais importante para mim, pois, em grande medida, esses espaços atendem à manutenção de uma elite cultural. O que realmente teve valor foi a experiência na Maré, onde contribuí para um trabalho de formação crítica, que abre possibilidades para futuros alternativos aos padrões socialmente impostos há muito tempo (não me refiro ao tráfico, como é comumente mencionado, mas sim ao trabalho servil e subalterno), ainda que o objetivo principal do programa seja combater os estereótipos impostos ao povo favelado, criado através de um espaço de construção de memória e elaboração de narrativas visuais sensíveis. Ainda que esse esforço seja um grão de areia, ele contribui para questionar e transformar a estrutura hegemônica. Além disso, aprendi a olhar de forma crítica para a sociedade brasileira e para o campo artístico. Essa experiência foi fundamental para que eu pudesse desenvolver a questão central que orienta esta tese.

Ao desenvolver as exposições do *Imagens do Povo*, o objetivo nunca foi que elas representassem a finalidade do programa. Essas ações serviam para dar visibilidade aos autores e ao próprio programa, garantindo sua continuidade e contribuindo para a inserção profissional desses fotógrafos e fotógrafas no mercado. Contudo, o verdadeiro propósito sempre foi promover um desenvolvimento crítico, ético e engajado, que favorecesse a formação profissional com base no respeito e no afeto. Poderia até defini-lo como uma espécie de “guerrilha do amor” ou “guerrilha do bem querer” — uma prática

que incorpora o espírito do *Ubuntu*, de dar as mãos, unindo a todos nós, da equipe, fotógrafos e comunidade para crescermos juntos.

Desta forma, percebi, então, que era essencial aprofundar meu entendimento sobre a realidade local antes de qualquer iniciativa. Ao chegar a Villarrica, a questão do Wallmapu passou a ser prioridade e entendi que é fundamental respeitar o tempo necessário para começar qualquer proposta. Aqui percebi que, apesar da minha intenção genuína de colaborar, tornei-me parte de uma questão histórica complexa que perdura no tempo. Esse cenário se intensificou ainda mais com o crescimento vertiginoso de Villarrica, que, após a pandemia, praticamente dobrou sua população nos últimos quatro anos, incluindo a mim e minha família. Sei que essa não foi minha intenção inicial, mas compreendo agora, de maneira mais profunda, a realidade local e o que represento. Embora ainda não tenha resultados concretos para compartilhar, estou atualmente engajada em contribuir para um processo de reparação histórica. Meu compromisso começa com o apoio às iniciativas e aos interesses fundamentais do povo mapuche, em especial, à revitalização de sua nação e língua.

Apesar dessas últimas reflexões, é importante destacar que sempre fui acolhida com muito respeito e generosidade. O logko Víctor Naguil Gómez tem sido especialmente atencioso e colaborativo nesta etapa final da elaboração do texto, oferecendo reflexões fundamentais que me ajudaram a desconstruir algumas idealizações que eu ainda mantinha. Segundo ele, o domínio do mapuzugun é o que torna alguém verdadeiramente mapuche — um conhecimento que ele, o meu kimeltuchefe Rafael Huenupe, e outros colaboradores, compartilham incansavelmente, de forma aberta e acessível a todos que desejem aprender.

Capítulo 3. Investigações desde Contextos Específicos

Para a análise dos contextos específicos selecionados, abordarei projetos e movimentos que compartilham o compromisso com uma produção artística e fotográfica enraizada no contexto que denomino temporalmente como zonas de resistência, e voltadas para atuações com princípios éticos e políticos encarnados. Em primeiro lugar, partindo pela minha própria experiência, o Programa Imagens do Povo na Maré, acompanhado do movimento da fotografia popular, que se destacam por promoverem a produção das imagens e portanto, da identidade cultural e visual pelas pessoas que habitam em contextos populares, em especial, nas favelas, conectando-se ao conceito de fotografia situada, ao mesmo tempo em que ativa o que denomino como a vocação popular da fotografia — uma prática que permite que as imagens circulem como agentes de representatividade e afirmação cultural.

Complemento a análise anterior com o projeto Cafuné na Lage, na favela do Jacarezinho, realizado por pessoas que passaram pelo Imagens do Povo, mas que elaboraram seu próprio projeto local, onde desenvolveram a pedagogia brincante, aproximando arte, cinema e educação, permitindo ressignificar o espaço da favela através de criações coletivas.

Por fim, abordo os encontros em Temuco, um projeto realizado pela fundação *La Lluviosa*, que este ano de 2024 teve a sua terceira edição, intitulado *O Curatorial em Contexto Regional*. Estes eventos trazem à tona a discussão em âmbito territorial de como a prática curatorial pode dialogar com a realidade social e cultural da Araucanía, o que envolve a complexidade relativa à interconexão contemporânea entre o Chile e o Wallmapu, valorizando a troca e a escuta em contexto intercultural.

Este capítulo explora essas experiências, revelando suas dinâmicas internas e o impacto de suas práticas artísticas e pedagógicas no fortalecimento de identidades e no enfrentamento das desigualdades e dos conflitos culturais e sociais. A análise desses contextos específicos amplia a compreensão de como práticas de produção artística e curatorial podem se fundamentar em uma ética de compromisso com a comunidade e com a transformação social livre de princípios missionários de qualquer tipo ou impositivos. Cada caso examina a inserção da arte, da fotografia ou cinema em realidades complexas, abordando temas como a representatividade, a autodeterminação e a construção de identidades culturais. Esses exemplos fornecem uma base prática e teórica para defender a curadoria como um campo de

responsabilidade social, revelando possibilidades de atuação curatorial comprometidas com a equidade e o pertencimento.

Essas experiências também articulam a importância de uma abordagem que integra a sensibilidade e o respeito pelas particularidades culturais e sociais dos territórios, abordando diferentes soluções aplicadas de como o processo curatorial pode operar para além das estruturas institucionais tradicionais. Essa abordagem contribui para a criação de novas narrativas e para uma crítica ativa à hegemonia cultural, um ponto central desta presente tese.

3.1. Imagens do Povo e o movimento da fotografia popular

Acompanhei de longe o surgimento do Imagens do Povo, em 2004, quando nessa época eu trabalhava no FotoRio. Como disse no primeiro capítulo, esse não foi o primeiro nem o único projeto de fotografia que atuava nas favelas do Rio, ou mesmo no Brasil e na América Latina, mas rapidamente se destacou pela excelência de sua formação profissionalizante, tão completa que não conheço até hoje outra escola com as mesmas características, nas quais destaco uma formação interdisciplinar de praticamente um ano, com diploma de extensão pela universidade (UFF ou UFRJ dependendo da edição), em que contempla a formação, a difusão e a inserção no campo profissional.

O Imagens do Povo surgiu a partir da necessidade de democratização da fotografia, não apenas franquear o acesso à informação e as imagens, mas principalmente aos meios de documentação (Ripper, 2004), para que fosse possível contar essas múltiplas histórias, sobretudo desde uma linguagem e qualidade profissional, apresentando uma contra narrativa desde a própria favela. Ali se deu a união entre uma formação interdisciplinar acompanhada por um time de especialistas e o acompanhamento profissional baseado nas ações de uma agência-escola com atuação no mercado. Essa combinação permitiu que centenas de fotógrafos de diferentes comunidades da cidade se desenvolvessem de forma crítica, ativista e participativa, os quais por anos alimentaram um extenso banco de imagens com uma outra narrativa das favelas. Nessas imagens abundam as boas relações humanas, ressaltando o cotidiano e o lazer dos trabalhadores, estudantes, aposentados, os momentos em família, as festas, o afeto, o amor e a alegria de viver.

O Imagens do Povo (IP) é um programa de documentação e pesquisa fotográfica do cotidiano das periferias, de formação e inserção de fotógrafas/os populares no mercado de trabalho. Fundado em 2004 pelo Observatório de Favelas em parceria com o fotógrafo documentarista João Roberto Ripper, o IP alia

técnica fotográfica à promoção de direitos e à democratização da comunicação.

O objetivo central é criar novas representações sobre os espaços populares contribuindo para desconstruir os estigmas relacionados a estes territórios. Além disso, a formação, a memória e a difusão são dois eixos fundamentais. (Sobre Nós, 2024)

O Programa Imagens do Povo representa uma iniciativa pioneira no campo da fotografia popular no Brasil, oferecendo formação, produção e divulgação de narrativas visuais a partir das áreas populares urbanas. Criado para valorizar as histórias e os olhares dos moradores de favelas, o programa utiliza a fotografia como ferramenta de transformação social, promovendo uma perspectiva humanizada e autoral sobre esses territórios. Sua atuação se articula em múltiplos projetos com impacto significativo no campo da fotografia documental, em especial no que se refere a documentação das favelas e da cultura popular do Rio de Janeiro.

A Escola de Fotografia Popular, antes denominada Escola de Fotógrafos Populares, é um dos pilares principais do programa. Ela oferece formação técnica e conceitual, capacitando moradores de favelas e periferias a desenvolver narrativas visuais sobre seus próprios contextos. Além disso, o Banco de Imagens Virtual reúne e divulga os trabalhos produzidos pelos alunos e ex-alunos, disponibilizando suas fotografias para comercialização e promoção em eventos culturais, como o FotoRio, ampliando a visibilidade das produções artísticas desses fotógrafos.

Complementando essas iniciativas, a Agência de Fotografia conecta os fotógrafos formados ao mercado profissional, promovendo oportunidades de trabalho e sustentabilidade econômica. A agência atua como uma ponte entre os fotógrafos associados e o mercado cultural, assegurando que a fotografia popular alcance novos espaços e públicos.

O programa também incorpora projetos voltados para diferentes públicos e metodologias. A Oficina Artesanal de Pinhole ensina a técnica da câmera estenopeica, promovendo a criatividade e a experimentação com recursos acessíveis direcionado para crianças e adolescentes. Já o Curso de Formação de Educadores em Fotografia Popular capacita professores e educadores a utilizarem a fotografia como ferramenta pedagógica crítica, ampliando seu impacto em contextos de educação formal e informal.

Outra iniciativa importante é o Curso de Capacitação: Fotografia, Arte e Mercado, que oferece conhecimentos sobre direitos autorais, precificação, curadoria e estratégias de

inserção no mercado artístico. Essa formação permite que fotógrafos populares compreendam e naveguem melhor pelas dinâmicas do mercado de fotografia.

O programa também se destaca por seu caráter inclusivo com o Curso de Fotografia para Pessoas com Síndrome de Down, que utiliza a fotografia como um meio de expressão criativa e interação social, respeitando as necessidades específicas dos participantes e promovendo experiências enriquecedoras.

Essas iniciativas demonstram o compromisso do Imagens do Povo com a democratização da arte e a construção de narrativas que valorizam a dignidade, a beleza e o cotidiano das favelas. Ao desafiar estigmas e criar oportunidades, o programa consolida-se como uma poderosa ferramenta de transformação social e cultural.

Ainda que estas atividades não sejam permanentes, pois dependem de patrocínio, a cada ano a composição funciona de acordo com as possibilidades. Passaram como coordenadores das formações do programa o João Roberto Ripper, Ricardo Funari, Dante Gastaldoni, Tatiana Altberg, Kita Pedrosa, Joana Mazza, Milton Guran, Marcia Melo, Erika Tambke, Rovená Rosa, Francisco Valdean, Ratão Diniz, AF Rodrigues, Elisângela Leite, entre outros.

Durante o período em que estive, destaco a edição de 2012 da Escola de Fotógrafos Populares que fez parte integrante do Projeto Rio Geração Consciente, Curso Comunicação Solidária realizado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Especial de Desenvolvimento Econômico Solidário com o patrocínio do Ministério da Justiça, Secretaria de Direito Econômico e Departamento de Proteção e Defesa do Consumidor, um projeto criado pela Cristina Chacel, com a coordenação de Kita Pedrosa, Dante Gastaldoni e João Roberto Ripper. Além dos cursos de comunicação solidária, o projeto incluiu o desenvolvimento da campanha *Pense Direito*. Os três núcleos foram: Observatório de Favelas/Maré, Rede CCAP/Manguinhos e Museu de Favela/Cantagalo.



Figura 9: Apresentação de Samuel Aranda na Escola de Fotógrafos Populares 2012.

Eu fui coordenadora do núcleo da Maré, onde formamos 46 fotógrafos, em um curso com duração de 600 horas/aulas, que compreendeu a seguinte programação: História do fotojornalismo e da fotografia documental com Dante Gastaldoni; Fotografia humanista e fotografia compartilhada com João Roberto Ripper; História das Agencias e coletivos com Ripper, Funari, Ricardo Azoury e Milton Guran, A Técnica fotográfica e saídas acompanhadas com Fabio Caffé e Rovená Rosa; História da Arte com Antônio Paiva; Filosofia com Alterives Maciel; Direitos Humanos e a história da favela com Jorge Barbosa, Mário Pires Simão, Raquel Willadino e Rodrigo Nascimento; História da Cidade com Luiz Antônio Simas; História da fotografia no Brasil Ângela Magalhães e Nadja Pelegrino; Luz de estúdio com Cícero Rodrigues; Gestão da mente no processo criativo com Evandro Vieira Ouricles; Comunicação crítica com Mônica Machado; Photoshop, Lightroom e tratamento de imagens com Evelin Bispo, Marcos Issa e Erika Tambke;. Além das apresentações dos autores Custodio Coimbra, Samuel Aranda, Miguel Chikaoka, Mestre Julio e Luis Santos, Kitty Paranaguá, Bruno Zorzal e PIUM Fotoclube. Além destas aulas ainda tivemos saídas para ver exposições na cidade sob o meu acompanhamento.



Figura 10: Turma de 2012 da Escola de Fotógrafos Populares em visita ao MAM Rio para ver a exposição de Nan Goldin - Heartbeat, acompanhados por Rovena Rosa, Fabio Caffé, Alexandre Silva, Eduardo Aleixo, Ratão Diniz e Léo Lima. Foto de Joana Mazza

Este curso teve uma programação diferente das demais edições da Escola de fotógrafos Populares, destacando o caráter interdisciplinar, onde a filosofia, histórias e direitos humanos tiveram um peso importante. Cabe ressaltar ainda, que o curso de história da arte não seguiu uma matriz acadêmica clássica, mas partia de uma abordagem transdisciplinar que transitava de modo decolonial entre a arte rupestre ao contemporâneo, uma proposição desenvolvida por Antônio Paiva.

A programação foi desenvolvida em conjunto com a equipe de coordenação do Projeto Rio Geração Consciente, Curso Comunicação Solidária, o qual fizeram também um acompanhamento qualitativo ao longo do processo, o que incluiu entrevistas com os alunos e alunas:

Por exemplo, a avaliação realizada nos permite perceber que no topo da lista de categorias mencionadas pelos alunos da Maré como características mais marcantes do curso, estão “Conhecer pessoas diversas e interagir”, um cenário que demonstra a existência de uma grande sintonia entre a valorização do processo de ensino-aprendizagem e a riqueza da interação entre alunos de perfis diversificados que passaram a se conhecer e a interagir a partir do curso. Enfatiza-se desta forma,

o curso como lócus de sociabilidade importante para grande parte dos participantes do projeto no território da Maré. Entre as demais categorias citadas ainda temos “Aquisição de nova visão de mundo e experiências” (8 menções), “Qualidade das aulas/professores” (6) e “Palestras de profissionais/fotografia” (6), o que reafirma, no espaço do curso, o elo entre aprendizado, do ponto de vista acadêmico, e a vivência de uma experiência positiva, que possibilitou, a partir da convivência com as diferenças entre os alunos, expandir a visão sobre o mundo que os cerca. (Relatório RIO GERAÇÃO CONSCIENTE, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Especial de Desenvolvimento Econômico Solidário, 2013)

De fato, a escola se caracterizou por criar um espaço de encontro que não fosse exclusivo para moradores das favelas, muito pelo contrário, pois buscamos criar uma rede mais ampla, que pudesse contemplar pessoas de diferentes partes da cidade e de camadas sociais, de modo a abrir espaço para o diálogo e para as complexidades da cidade. A qualidade da formação e o reconhecimento conquistado ao longo do tempo, permitiu atrair sempre muitas pessoas interessadas. Entretanto, este cenário não era equivalente no caso dos cursos de Oficina Artesanal de Pinhole e o Curso de Fotografia para Pessoas com Síndrome de Down, cujas famílias de fora que chegaram a nos procurar demonstraram receio de deixar seus filhos ou dependentes frequentarem a Maré. A turma da EFP de 2012 teve um acompanhamento mais profundo, e o perfil dos alunos foi detalhado no relatório final:

Segundo as informações colhidas na amostra representada pelos questionários preenchidos na segunda fase da avaliação do projeto Rio Geração Consciente, a maioria dos alunos se situa na faixa etária entre 21 e 29 anos, equivalente a 58 % da turma. O segundo maior percentual (19%) é de pessoas com idades entre 30 e 40 anos; em seguida vêm os alunos entre 16 e 20 anos (15%) e o menor percentual de idade é acima de 40 anos. É importante salientar que não aparecem na amostra alunos com menos de 16 anos. Quanto ao local de moradia, a grande maioria reside na Zona Norte do município do Rio de Janeiro, seguido por 15% de moradores da Zona Sul. A maior parte dos alunos se declarou solteira (85%), sendo o restante casados. Em relação ao número de habitantes com quem mora, este item se encontra subdividido entre 38% que moram com uma ou duas pessoas, três ou quatro pessoas (27%), 23% moram sozinhos e 12% dividem a casa com cinco ou seis pessoas. Quanto ao trabalho, os maiores índices se situam entre aqueles que trabalham e recebem ajuda da família (35%) e os que trabalham e contribuem com o sustento da família (31%); em seguida, estão os que não trabalham e cujos gastos são financiados pela família (19%), os que trabalham e se sustentam (12%). Em relação à faixa de renda da família, a maioria se encontra no patamar entre 3 a 5 salários mínimos (42%), seguidos pelas famílias que sobrevivem com até dois salários

mínimos (27%) e 15% pertencem a famílias que ganham entre 5 e 6 salários. O meio de transporte mais utilizado pelos alunos para ir ao curso é o ônibus (65%), seguido por aqueles que moram perto e vão a pé (23%). No que diz respeito às dificuldades financeiras para frequentar o curso, a maior parte do percentual é daqueles que declararam não ter esse tipo de dificuldade (77%). A maioria possui nível superior incompleto (35%) ou completo (31%), seguidos pelos possuem ensino médio completo (15%) e pós-graduação (12%). (Anexo 23 - Avaliação Projeto RGC _resultados globais, 2013, p. 17)

Ainda que eu tenha desenvolvido a curadoria da programação da Galeria 535 durante os anos de 2010 a 2013, assim como de inúmeras exposições que passaram por lá, a partir desse período também desenvolvi a curadoria de diversas exposições individuais e coletivas que estão de alguma forma relacionadas ao Imagens do Povo. Entre elas destaco o trabalho junto com Elisângela Leite, Ratão Diniz, Luiz Baltar, Amanda Baroni, além da que está atualmente em cartaz na 535, a Marejar, na qual comparti a curadoria com a Jacqueline Felix.



Figura 11: Abertura da exposição Marejar. Galeria 535, 5 de Agosto de 2024.

Aliás, compartilhar a curadoria também sempre foi uma prática que alimentei durante o período no Imagens do Povo, pois o próprio projeto já era conformado por um espírito de somar forças desde antes da minha chegada. Assim, as exposições coletivas sempre se desenvolveram de forma colaborativa. A exposição *Ginga da Vida* (2012-2013), por exemplo, assinei a curadoria junto a Ruth Belinga, a Prazer, sou do povo (FotoRio 2011) desenvolvi a curadoria junto com Antonio Paiva.

Entretanto, mais do que restringir a curadoria aos projetos de exposição que concebemos, prefiro enxergá-la como uma horta colaborativa viva e sensível, um espaço onde arte, política, cultura e sociedade se entrelaçam de forma mais profunda. A curadoria, neste sentido, é como um solo fértil: um lugar que acolhe sementes de narrativas visuais, às cuida, se transforma em alimento enquanto germinam, e permite ser tocada, transformada e polinizada pelos encontros que florescem nesse processo²⁸.

Entre as sementes que se espalharam para longe, se constituiu uma nova espécie. Poética a parte, me refiro ao que hoje se considera como o movimento da fotografia popular, o qual já foi abordado pela Erika Tambke, atual coordenadora do Imagens do Povo, em sua tese de doutorado concluída em 2023, mas a qual ainda não tive oportunidade de ter acesso. Como esse movimento se consolidou durante o período em que estou vivendo no Chile, prefiro apresentar este contexto através de quem o acompanha mais de perto.

Desta forma trago as reflexões do artista e fotógrafo popular Luiz Baltar, ex-aluno da turma de 2012 da EFP, pois ele abordou sobre o tema em sua dissertação de mestrado na EBA/UFRJ:

É possível afirmar que ao se nomearem fotógrafos populares, os alunos da EFP assumiam um conjunto de valores herdados da fotografia documental praticada por Ripper e passem a usar a fotografia como uma ferramenta de ativismo político, também é certo que muitos fotógrafos, fotógrafas e coletivos pelo Brasil se autodenominam fotógrafos populares, mesmo sem terem passado pela formação da EFP na Maré. Isso se dá por terem sido alunos das oficinas de Fotografia do Bem Querer, ministradas por Ripper durante todos esses anos, terem tido contato com o trabalho dos fotógrafos populares através das redes sociais ou das atividades do projeto Fotografia Periferia e Memória, realizado desde 2015 sob a coordenação de Dante Gastaldoni, que conseguiu em pouco mais de sete anos pavimentar um percurso que já ministrou oficinas de fotografia em mais de 30 cidades de 14 estados brasileiros, além da participação em incontáveis Lives, projetos on-line, exposições fotográficas e publicações. (Baltar, 2022, p. 100)

Não tenho dúvida de que Dante Gastaldoni e Ripper contribuíram diretamente na consolidação do movimento da fotografia popular. A dedicação dada nos últimos anos a promoção dos preceitos do Bem Querer é notável, assim como colaboram ativamente na difusão da produção dos fotógrafos populares, como é o caso da exposição, da formação e da publicação desenvolvida em parceria com o SESC Paraty (2021-2022),

²⁸ Uma referência inspirada no primeiro encontro de Temuco *Curatorial em Contexto Regional*.

onde destacaram o trabalho de AF Rodrigues, Elisângela Leite, Fábio Caffé, Léo Lima, Luiz Baltar, Meysa Medeiros, Monara Barreto, Ratão Diniz, Thais Alvarenga, Thiago Ripper e Wanderson Santos.

Dante e Ripper são também a referência central do coletivo Fotografia Periferia e Memória, do qual faço parte e integra pessoas de diferentes partes do país. Entretanto, como Baltar igualmente sinaliza, a questão da fotografia popular, não necessariamente está vinculado ao histórico do Imagens do Povo, ou a um movimento específico, como é possível observar nestas palavras:

Fotografia Popular ou periférica, como passamos a conhecer, é a fotografia usada como ferramenta de comunicação e memória nas disputas políticas por novas narrativas. Nunca foi um movimento organizado, não tem manifesto formal de criação ou acúmulo de reflexão capaz de estruturar um corpo teórico que identifique e delimite práticas comuns, mas é um movimento forte, que vem crescendo em todos os territórios populares de norte a sul do Brasil, e se tornou mais ativo nos últimos anos, com a popularização da fotografia digital, melhoria das câmeras dos smartphones e as possibilidades de uso dos novos meios digitais como mídia. (Baltar, 2022, p. 101)

Esse breve panorama não busca esgotar a complexidade que envolve a rica produção do programa Imagens do Povo. Trata-se de um recorte que reflete a minha vivência e interação com esse espaço, apresentando uma visão geral, mas sem a pretensão de capturar toda a profundidade de suas múltiplas dimensões. Cada ação, formação e imagem produzida carrega camadas de significado, resultado de diálogos, resistências e aprendizagens construídas ao longo do tempo. Este panorama é apenas um ponto de partida para ampliar as reflexões sobre o potencial transformador da fotografia popular e sua capacidade de ressignificar narrativas e identidades no contexto brasileiro.

3.1.1 O Bem Querer

Para introduzir o processo de criação do método Bem Querer, é essencial contextualizar a trajetória e as influências que moldaram a prática e o pensamento do fotógrafo João Roberto Ripper. Para começar, comparto a descrição elaborada por Dante Gastaldoni em celebração aos 50 anos de carreira de Ripper. Este texto oferece uma visão profunda e sensível sobre a metodologia, que vai além da simples documentação fotográfica. O Bem Querer não é apenas uma prática de registro, mas uma ética que permeia o encontro entre o fotógrafo, o sujeito retratado e a sociedade.

A abordagem de Ripper é uma declaração de respeito e empatia, que busca resgatar a dignidade em contextos de vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, desafiar as narrativas

estigmatizantes perpetuadas por estruturas de poder. Ao apresentar essa metodologia, enfatizo como ela se constitui como uma prática de resistência, que transforma a fotografia em um instrumento de reconstrução social e de valorização da humanidade daqueles que são frequentemente desumanizados pela sociedade.

Este subcapítulo abordará como essa prática se desenvolveu e suas inspirações, destacando o poder da fotografia como ferramenta de transformação social, ética e política.

Um dado curioso e aparentemente paradoxal é que a experiência pedagógica implantada na Maré acabou sendo decisiva para transformar Ripper em mestre. A convivência com tantos pesquisadores, aliada à exigência das aulas diárias e à necessidade de compartilhar a própria prática profissional, predominantemente intuitiva, fizeram com que, aos poucos, o fotógrafo fosse ampliando seu repertório sobre história da fotografia, entrando em contato com a obra de fotógrafos e pensadores, sistematizando exercícios de sensibilização do olhar desenvolvidos durante as atividades práticas, e, por fim, modelando um modo de ensinar centrado nas relações de afeto e solidariedade que permeavam sua produção fotográfica.

Foi, portanto, como um desdobramento natural dessa mudança que, há exatos 10 anos, tomou forma a primeira das muitas oficinas Fotografia do Bem-Querer, título escolhido para designar um estilo de fotografia documental no qual, segundo Ripper, “o fotógrafo atua como elo afetivo entre os fotografados e os que verão as fotos”. Oferecidas com carga horária e dinâmicas variáveis, seja em função das disponibilidades de agenda, seja pelas características dos distintos públicos, essas oficinas foram, aos poucos, ampliando seu raio de ação e passaram a ser ministradas em assentamentos do MST, aldeias indígenas, comunidades quilombolas e demais contingentes de populações tradicionais, movidas pela premissa de que cada um desses grupos humanos poderia contar a própria história e ajudar a combater a “história única”, aqui entendida no sentido limitador que a escritora nigeriana Chimamanda Adichie atribui à expressão. (Gastaldoni, 2022)

Para contribuir com a revista que estava sendo organizada por Dante Gastaldoni, onde também foi publicado o texto acima, realizei uma entrevista com Ripper em agosto de 2022. Meu objetivo era obter, diretamente de suas palavras, uma definição mais precisa e pessoal sobre o que ele considera ser a metodologia do Bem Querer. O diálogo nos permitiu explorar a profundidade do Bem Querer como prática ética e política, enfatizando o papel transformador da fotografia no enfrentamento das desigualdades sociais e no fortalecimento das conexões humanas:

A metodologia bem-querer é uma forma de discutir a fotografia a partir de uma informação que não contribua para a história única, que contribua para a democratização dessa informação e para colaborar, para assumir definitivamente a fotografia como um instrumento de direitos humanos. A comunicação como um todo, não é? Então, ela diz que é impossível, primeiro, você chegar a ter democracia no país enquanto existir racismo e machismo.

Enquanto existe um controle da informação que acaba transformando tudo em uma visão só, que é a visão do poder. Então, ela tem esse intuito político, sim, eu nunca fiz com a pretensão que isso vai virar uma teoria, alguma coisa que vá segui-los, mas eu queria formar pessoas discutindo isso. Não podemos colaborar com uma história única, não podemos continuar fazendo documentação para manter status quo.

A gente tem que entender que essa informação é um direito de todas as pessoas, ela não pode ser só um direito dos jornalistas. Ela é um direito, sim, dos jornalistas, e não se retira esse direito, se reconhece. Agora, só reconhecer esse direito é transformar a discussão do direito à comunicação como em direito de imprensa.

A liberdade de imprensa faz parte da liberdade de comunicação. E a liberdade de comunicação é um direito de todas as pessoas. Os jornalistas deixam a sua liberdade em grande parte, ou na maioria dos veículos, presa aos interesses dos poderes, não só o poder jornalístico, os donos de jornal, revista, TV, mas aos poderes políticos de modo geral, econômicos, industriais.

Se o jornalismo passa a ser uma costura, um alinhavo desse poder, ele passa a ser um mantenedor de status quo. Portanto, ele nega a própria essência do jornalismo. E, portanto, é necessário que se faça valer o direito à comunicação como um direito universal e de todas as pessoas, não só dos jornalistas. (Ripper, 2022)

Ripper não desenvolveu essa espécie de filosofia - na qual eu proponho aqui como uma metodologia -, para ser trabalhada desde a universidade, mas é uma ética a ser aplicada na práxis, ou seja, uma consciência crítica que interfere diretamente no modo de fazer e atuar. Compreendo que é justamente na qualidade da união entre ética e práxis que reside as bases desta metodologia, o que vai de encontro a metodologia pós-humanista proposta por Francesca Ferrando.

Suas referências são os fotógrafos estadunidenses William Eugene Smith e Lewis Hine, assim como Sebastião Salgado. O que estes autores têm em comum são suas ações como ativistas pelos direitos humanos a partir do trabalho fotográfico. Entretanto Ripper acredita que o fotógrafo pode e deve ir além, pois parte do princípio de que a liberdade é também o direito à informação, portanto, é um direito de todas as pessoas, não apenas

dos jornalistas e fotojornalistas. Isso se traduz em uma outra forma de abordar aqueles submetidos à condição de sub-humanos, trazendo para as pessoas fotografadas a participação ativa e o respeito ao seu ponto de vista na composição, criação e distribuição das imagens, além de investir na já descrita formação em fotografia nestes espaços.

Por tanto, o que Ripper constrói a partir do *Imagens do Povo*, não está conectado a noção de reconstrução de uma nação deteriorada, como vou abordar um pouco mais adiante, com relação ao surgimento da fotografia humanista, mas a contribuição para a formação de uma identidade cultural local, que atenda as características e demandas específicas para estes contextos. A metodologia do Bem Querer, por sua vez, significa ser atuante frente às vulnerações dos direitos humanos, mas sempre com atenção em não repetir os estereótipos, investindo em histórias múltiplas, valorizando a beleza, a dignidade e a sensibilidade das pessoas afetadas.

A proposta do método Bem Querer parte pela consciência crítica e política, e impulsiona para uma relação de cuidado com o outro, o fotografado. Trata-se de uma fotografia compartilhada, construída em conjunto, com consciência sobre o problema do estereótipo, atento à sua formação e a pensar em estratégias para desmontá-lo. É uma fotografia humanizada, ancorada nos direitos humanos e especialmente importante diante do atual contexto político.

Nevertheless, specific inquiries into actualizations of care have also contributed and coexist with a theoretical discussion of care as a “generic” doing of ontological significance, as a “species activity” with ethical, social, political, and cultural implications. For Joan Tronto and Bernice Fischer, this includes everything that we do to maintain, continue and repair “our world” so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web (Tronto 1993, 103, emphasis added). (Puig de la Bellacasa, 2017, pág. 3)

A metodologia do Bem Querer, dialoga profundamente com a ideia de cuidado descrita por María Puig de la Bellacasa em textos como o trecho citado acima. Bellacasa aborda o cuidado como uma atividade essencial para a manutenção, reparação e continuidade do “nosso mundo” — que inclui corpos, relações, e o ambiente — dentro de uma teia complexa de interdependência que sustenta a vida. De maneira semelhante, o Bem Querer coloca no centro da prática fotográfica o respeito, a empatia e a dignidade das pessoas retratadas, transcendendo a captura da imagem para se tornar uma prática relacional e transformadora.

Assim como Bellacasa entende o cuidado como um fazer ontológico com implicações éticas, políticas, sociais e culturais, o Bem Querer também opera nessas dimensões. Ele reconhece as pessoas fotografadas não apenas como sujeitos retratados, mas como agentes ativos, promovendo um tipo de "teia de cuidado" que desafia a lógica tradicional da fotografia documental, muitas vezes marcada por estereótipos e desumanização. Ao incorporar a participação ativa e respeitosa das comunidades retratadas, essa metodologia sustenta um compromisso ético que ressignifica o papel do fotógrafo e da fotografia no contexto social.

Por fim, tanto o Bem Querer quanto a perspectiva de Bellacasa compartilham uma visão política do cuidado. Ambos destacam que essas práticas não são neutras, mas estão profundamente enraizadas em dinâmicas de poder, desigualdade e responsabilidade mútua, propondo ações concretas que reparam, sustentam e criam possibilidades de coexistência em um processo restaurativo, consciente da responsabilidade individual, mas realizado de forma colaborativa.

3.1.2 A fotografia popular como exemplo de fotografia pós-humanista

Para poder me aprofundar na relação que estabeleci entre a fotografia popular e o que seria a fotografia pós-humanista, apresento antes um breve resumo do que seria a fotografia humanista, pois esta conexão foi proposta a partir da influência para a fotografia popular de João Roberto Ripper, quem é um reconhecido fotógrafo humanista. Essa proposição não tem o intuito de rotular um movimento que já tem nome e identidade própria, mas estimular o debate com elementos que reforcem a relevância de sua existência.

De acordo com o historiador francês André Rouillé (2009, p. 146), existe uma importante reorganização das tradições de reportagem euro-estadunidense partir dos anos 30 do século XX, onde se destacaram autores como os franceses Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, entre muitos outros (incluindo muitas fotógrafas mulheres) que buscavam dar um novo sentido para uma França devastada pela guerra, ou, no contexto estadunidense se destaca a *Farm Security Administration* (FSA), uma agência americana criada em 1937 para combater a pobreza rural durante a Grande Depressão, onde fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, Gordon Parks entre outros

(incluindo muitas fotógrafas mulheres), atuaram para gerar um arquivo fotográfico, que registrou a política do New Deal promovida por Franklin D. Roosevelt²⁹.

Para o autor, este movimento compartilha o interesse por temas como trabalho, amor, amizade, solidariedade, festas e infância. Não obstante, destaca também como a fotografia humanista perdeu espaço para a fotografia humanitária, onde, segundo ele, os retratados representam clichês que exploram as imagens de vítimas da economia, cujos direitos humanos mais básicos foram vulnerados, como é o caso do trabalho, habitação e saúde, reproduzindo o mesmo perfil de personagens estigmatizados, com fome e vítimas das drogas. *O conjunto da imagem humanitária retém apenas a suas disfunções, indivíduos entregues a seus sofrimentos, marginalizados socialmente, sem entorno nem meio* (p. 146). Eles são os exemplos do colapso do projeto modernista, tema em voga no contexto euro-estadunidense pós-guerra.

Durante este período tanto a Europa quanto os Estados Unidos vivenciaram profundas crises sociais e econômicas e precisaram se reerguer. Nesse contexto desenvolveram um olhar sensível ao sofrimento alheio, entretanto ressalvo que este processo teve início a partir da disseminação aprofundada do sofrimento interno, onde as guerras, as epidemias e a crise econômica tocaram estas sociedades profundamente. Conforme a filósofa ítalo-australiana Rosi Braidotti (2004, p. 107), o pós-modernismo surge como resposta à decadência do período industrial, profundamente ligado ao apodrecimento dos espaços industriais nas áreas urbanas e à morte do sonho modernista. É naturalmente uma resposta crítica a uma espécie de terceiro mundialização (termo utilizado pela autora) dos espaços urbanos no primeiro mundo e abre uma janela para a organização de um novo caminho para a cultura no coração do humanismo moderno. Ao fim é um movimento de aproximação a este novo cenário, pouco amigável para a Europa e muito familiar para a América Latina, por exemplo.

Essa nova divisão entre humano e o desumano se inscreve nas imagens graças a uma escrita fotográfica singular. A profundidade de campo e a sobreposição dos planos situavam os atores humanistas em seu contexto social e humano, e, na imagem, incluíam um horizonte de esperança e um delineamento de futuro; a fotografia humanitária adota geralmente pontos de vista próximos (a pornografia do plano muito próximo), que esmagam a perspectiva, que reduzem o campo externo e fecham toda promessa de saída. (Rouillé, 2009, p. 147)

²⁹ No âmbito brasileiro, além de Ripper destaco Sebastião Salgado como outro nome de relevância para este campo.

Se por um lado, no humanismo vemos retratos de pessoas socialmente ativas e participativas apesar das dificuldades e necessidades que muitas vezes abundam nas imagens, por outro, na fotografia humanitária o aspecto da catástrofe, da disfunção, da inércia e dos estereótipos prevalecem (p. 146). Mas em ambos os casos, jamais se poderia considerar os retratados como autores das próprias imagens, ou mesmo que pudessem opinar sobre a sua imagem captada pelo fotógrafo. Estes dois últimos aspectos (autoria e coparticipação) foram os que motivaram o Ripper a propor um giro radical com a criação da filosofia do Bem Querer e a criação do *Imagens do Povo* em 2004.

Autodidata e com formação profissional no fotojornalismo, Ripper rapidamente percebeu que os jornais atuavam como mantenedores das estruturas de poder, tendo como um dos principais artifícios a questão da permanente manutenção do estigma. Por exemplo, até muito pouco tempo, salvo raras exceções, jovens, negros e favelados não teriam destaque nos jornais se não fossem nas páginas policiais ou de futebol. Especialmente nas páginas policiais o perfil era um só, reforçando o estigma de que todos os jovens favelados fossem iguais e estivessem na mesma condição, e, o que é ainda pior, em imagens que ressoam com a escola humanitária descrita por Roullié, e *com ela parece que o intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana* (p. 147), entretanto, no contexto brasileiro, essas imagens são encharcadas no sangue da violência social e da necropolítica.

As estruturas de discurso visual repetitivo foram descritas pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie como o problema dos perigos da história única (2009). De acordo com Adichie, estes estereótipos são instrumentos para manipular a realidade de forma a sustentar a marginalização ou mesmo a exclusão de certos grupos sociais. Se olharmos para este tema desde a perspectiva pós-humanista, tais estereótipos auxiliam na manutenção da condição sub-humana imposta a determinados grupos sociais. No caso do Brasil, persistem diversos níveis de grupos e classes sociais, cujas linhas divisórias se revelam inclusive no contexto da organização urbana, como asfalto (humanos) x favela (sub-humanos), elevador social (humanos) x elevador de serviço (sub-humanos) e suíte (humanos) x quarto de empregada (sub-humanos). Entretanto, essa questão não é exatamente mais bem resolvida no âmbito europeu, como é possível identificar nas palavras de Rouillé sobre a questão do “outro” na fotografia. Em suas palavras, *é o estrangeiro, o mestiço, o “sem” direito, o excluído, o descentrado, o marginal, [...] O “Outro” é o menor. Aquele que desafia o maior, como o rosto de um “sem-teto” é sempre um desafio lançado na cara daqueles que têm onde morar* (p. 181).

A questão do “outro” foi amplamente discutida desde as diferentes correntes pós-coloniais e decoloniais. Uma das principais referências é o psiquiatra, ensaísta e ativista martinicano Frantz Fanon que, em 1952, reconheceu que a dualidade existente entre branco e negro ao fim se traduz em “ser” e “não ser”, gerando um jogo de forças criado para manter a estrutura de uma hegemonia, cujos efeitos são analisados desde a psicologia por Fanon como um complexo de inferioridade germinado na mente de cada indivíduo.

Fanon, identificou os negros como não humanos para a sociedade da época, o que permitiu abrir a discussão fundamental para os pós-humanismos filosófico e crítico, referente a estrutura antropocêntrica e dualista humanista. Em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), Fanon analisa as formas de dominação contra a população negra, em primeira instância por uma identidade construída com base em uma representação elaborada a partir do ponto de vista branco, o que resultou na categorização do negro como um povo inferior ou rudimentar. O autor inicia com uma análise da representação do negro no cinema americano e na publicidade francesa, que ele considera emblemática na formação de um imaginário moderno baseado em uma imagem estereotipada e inferior. Em seu texto, ele lembra Léopold Sédar Senghor, que em 1940 já havia analisado a imagem do soldado senegalês usada na campanha francesa de cereais sob o slogan *y'a bon banania*. Nessa campanha, o soldado aparece com sua arma apoiada no chão e com um grande sorriso enquanto come o cereal, ao mesmo tempo em que o slogan da campanha francesa é inspirado no idioma criado no ambiente colonial chamado *petit nègre* (literalmente, pequeno preto), o que, por sua vez, coloca o personagem em uma posição intelectual inferior, como se ele não fosse capaz de falar francês corretamente. Essa forma de construção da identidade colonialista continua a produzir seus produtos, mas autores como Aimé Césaire, Senghor e Fanon tentaram desconstruir essa estrutura para lançar a possibilidade de uma autoconstrução da própria identidade, inicialmente associada ao conceito de negritude, mas não limitada a uma única estrutura teórica.

Aqui, ao contrário, assistiremos aos esforços desesperados de um preto que luta para descobrir o sentido da identidade negra. A civilização branca, a cultura europeia, impôs ao negro um desvio existencial. Mostraremos, em outra parte, que aquilo que se chama de alma negra é frequentemente uma construção do branco. O negro “evoluído”, escravo do mito negro, espontâneo, cósmico, a um dado momento sente que sua raça não o compreende mais. (Fanon, 2008, p. 33)

A questão da construção da identidade e da subjetividade se tornaram temas centrais em discussão no início do século XXI. Se as estruturas modernas e antropocêntricas

foram questionadas dentro do movimento negro por autores como Fanon, Césaire ou Senghor, o que vemos hoje é uma reestruturação acompanhada e influenciada pela complexidade presente no nosso tempo.

Não bastassem as estruturas de controle humanistas que venho trazendo para o debate ao longo de toda a tese, ainda é preciso levar em consideração a como a nossa realidade é hoje impactada pela disseminação do tecnocosmos e do universo digital que abriu infinitas possibilidades e desafios. Dentro deste novo cenário, outras formas de controle surgem também. Entre elas, temos o controle global através da inteligência artificial. Assim, é possível supor que, se antes a identidade era estabelecida com base na estrutura antropocêntrica, hoje a identidade é estabelecida por meio do complexo sistema de inteligências artificiais. Por trás desse processo estão as corporações globais que aspiram a se separar de todas as outras ao mesmo tempo em que exercem vigilância sobre todas as outras (Mbembe, 2019, p. 6). O poder dessas corporações agora é determinado pela capacidade de prever e antecipar subjetividades globalmente, porque seus consumidores agora também são seu produto, uma fonte de bancos de dados comercializáveis e manipuláveis, de modo que elas possam direcionar a produção de bens e serviços para futuras mudanças de comportamento.

Assim, a ilusão de uma identidade fixa e estável, característica da sociedade moderna e industrial, vai cedendo terreno aos “kits de perfil padrão” ou “identidades prêt-à-porter”, segundo as denominações da psicanalista brasileira Suely Rolnik. Trata-se de modelos subjetivos efêmeros, descartáveis, sempre vinculados aos voláteis interesses do mercado. (Sibilia, 2015, p. 34).

Se antes os movimentos políticos e sociais eram importantes para desconstruir as rígidas regras da modernidade, a reorganização da sociedade com base na inteligência artificial tem uma impressionante capacidade de apropriação e desvio (Mbembe, p. 8). Diferentemente da era moderna, quando tínhamos, de um lado, os corpos dóceis e úteis de sujeitos disciplinados e, de outro, aqueles que estavam excluídos dessas estruturas, hoje as corporações globais fazem uso de sistemas de processamento complexos para antecipar as identidades e subjetividades em constante mudança de seus públicos produtores de consumo. Nesse cenário, as noções de massa e povo, bem como a ideia de indivíduo em uma perspectiva moderna, estão perdendo força. A identidade passa a ser estruturada com base em informações, cujo processamento segmentado está ligado à inteligência artificial, que também opera com dados econômicos, informações de saúde, além de métodos de identificação por chip, biometria etc.

Neste cenário em que a contemporaneidade se estabelece sobretudo através das possibilidades do universo digital, a questão do acesso a essas ferramentas passa a ser também mais um elemento agravador das diferenças sociais. Por enquanto, pode ser um importante aliado para os que não eram, até pouco tempo atrás, contemplados com a possibilidade do desenvolvimento intelectual e técnico, mas não podemos perder de vista que existe outro aspecto a ser considerado: uma possível universalização do conhecimento, novamente atuando para apagar as diferenças culturais e as múltiplas histórias (Adichie). Contudo, o mais grave está vinculado ao tema de quem tem acesso às tecnologias mais recentes, como consequência, os mais ricos terão acesso prioritário, enquanto outros estratos econômicos alcançarão a tecnologia em sua escala gradual de desvalorização e obsolescência, tanto em relação à tecnologia quanto à informação. Em uma estrutura que não pretende, de forma alguma, apresentar soluções para as diferenças sociais, mas talvez tenha o objetivo exatamente oposto.

No âmbito da fotografia, a questão do acesso à tecnologia, aos equipamentos e insumos se consolidaram como um fator determinante de exclusão de acesso aos mesmos dentro do contexto de profundas diferenças sociais e econômicas no âmbito latino-americano, desde o seu início no século XIX até o começo do século XXI. Com a gradual disseminação dos *smartphones* - telefones celulares com câmera e internet e a as câmeras digitais acessíveis, esse cenário vem mudando vertiginosamente. Entretanto, as estruturas de poder, como sinalizei acima, seguem operando desde novas perspectivas.

A disseminação do acesso à produção fotográfica, assim como o apoio na difusão deste material, somado a uma metodologia de respeito, de bem querer, de construção coletiva, valorizando a cultura própria que existe em áreas que a sociedade brasileira considera como marginais, carregadas de estereótipos, mas que no fundo são construídas a partir da resistência, onde consiste uma cultura própria, todos estes elementos somados contribuem para consolidar o porquê considero a fotografia popular inovadora em sua qualidade do “outro” como o sujeito-autor. Parece banal, mas é revolucionário.

3.1.3 A vocação popular da fotografia em tempos da inteligência artificial

Em 1888, nos Estados Unidos, George Eastman criou a Kodak e os filmes em rolo com a pretensão de que fossem *tão populares quanto o lápis*, ou seja, muito acessíveis. Embora de fato a centenária companhia foi a principal responsável pela popularização

da fotografia no século XX, essa não era a realidade nas camadas mais populares do Brasil, assim como na América Latina como um todo.

A Kodak possibilitou a disseminação da fotografia sobretudo nos países mais ricos, entretanto isso não significou que as imagens feitas desde a produção amadora, doméstica ou mesmo técnica (para uso empresarial/industrial) tivesse tido a devida atenção na história da fotografia ao menos até a segunda metade do século XX. Por exemplo, Rouillé toca eventualmente nesta produção desde o termo “banal”, pois não estava dentro de seu campo de interesse, que girava entre o campo profissional da fotografia, no qual correlacionou a uma ideia de encruzilhada entre documento e expressão, e a questão da fotografia no campo da arte, onde ele estabeleceu uma divisão entre a arte feita por fotógrafos e a fotografia utilizada pelos artistas.

Atualmente a produção feita fora das cânones do mercado da arte e o da fotografia está sendo revisitada desde a concepção de fotografia vernacular, que, embora seja um termo que já fosse utilizado há décadas, está ganhando uma revitalização através do historiador e curador de fotografia francês Clément Chéroux, quem é atualmente o curador-chefe de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, com passagens também pelo Centre Georges Pompidou, em Paris, e no Museu de Arte Moderna de São Francisco. Entre seus muitos livros, destaco o *Since 1839 ... Eleven Essays on Photography*, publicado em 2021 pelo MIT, o qual infelizmente não consegui ter o acesso ainda, pois não foi possível localizar um pdf disponível para leitura. Entretanto, trouxe aqui algumas informações diretas e indiretas que encontrei, pois trazem elementos que são interessantes para esta pesquisa:

I'm interested in a kind of holistic approach of photography, there is one sentence in a Susan Sontag's book on photography that I liked very much where she said that a mere snapshot could be as eloquent, beautiful, I think poetic or something like that, as a fine art photograph, and I truly believe in that, I truly believe that vernacular photography is as important as fine art photography. I'm working a lot on John Szarkowski at the moment, I'm preparing an anthology of his essays and Szarkowski in one of his texts of the 70's he says that he's interested in the wool, in the wool of it, in the wool of photography. It's really the idea that in photography everything is interesting, it's great when there is a great artist behind the camera, but it's also great when it's a photograph made by an automatic camera in a bank or something like that and Szarkowski exhibited some bank automatic photography. I truly believe that, yeah for sure, vernacular photography is as interesting as fine art photography. (Chéroux, 2021)

Ainda que eu esteja totalmente de acordo que a fotografia amadora, doméstica e mesmo a produzida por dispositivos eletrônicos, pode ser muito interessante, me chamou a atenção nesta fala a ausência do sujeito-autor. Chéroux correlaciona a fotografia vernacular a uma fotografia utilitária, heterotópica e doméstica, que pode ganhar um novo sentido ao ser exposta nas galerias de um museu. Entretanto, identifico este trio como sendo construído baixo o mais puro antropocentrismo, como é possível observar ao ler a monografia de Alice Teychenné realizada a partir de sua obra, para a Sorbonne Nouvelle, intitulada *A institucionalização da fotografia vernacular: Entre o reconhecimento artístico e estético*, onde a autora descreve o conceito de vernacular proposto por Clément:

D'après Clément Chéroux, le mot « vernaculaire » est construit en français comme en anglais sur la racine « verna » qui signifie « esclave » en latin. Ainsi, le terme « vernaculaire » renvoie à l'idée de la servitude associée intrinsèquement à l'esclavage et à la personne de l'esclave. Par conséquent, il désigne quelque chose d'utile. En effet, l'esclave n'existe que par son utilité et sa dépendance. De plus, dans la Rome antique, et notamment dans le droit romain, « vernaculus » désigne une catégorie d'esclaves « nés dans la maison » par opposition à ceux achetés ou échangés. Cette catégorie bien particulière d'esclaves est donc liée à la domanialité, au foyer domestique, à la maison. C'est du « home made », c'est à dire une consommation personnelle qui reste interne au foyer. Par conséquent, le « vernaculus » échappe au marché et reste extérieur aux flux mondiaux de la société de consommation. C'est donc une hétérotopie. Ainsi, les trois axes principaux qui définissent le « vernaculaire » selon Clément Chéroux sont sa fonction (utilitaire), son lieu (domestique) et son esprit (hétérotopique). On comprend alors la définition qu'il avance : « Le vernaculaire est donc à la fois utilitaire, hétérotopique et domestique ». (Teychenné, 2021, pp. 20-21)

Gostaria de me aprofundar sobretudo na seguinte frase: *Portanto, o termo “vernáculo” refere-se à ideia de servidão intrinsecamente associada à escravidão e à pessoa do escravo. Portanto, ele se refere a algo útil. De fato, os escravos só existem por causa de sua utilidade e dependência. Além disso, na Roma antiga, e particularmente no direito romano, “vernaculus” se referia a uma categoria de escravos “nascidos em casa” em oposição àqueles que eram comprados ou negociados.* Como é possível ainda hoje, alguém associar a ideia de escravidão a algo útil sem uma revisão crítica do que isto representa? E o que é pior, a fotografia vernacular de fato dialoga com um conceito de produção anônima, como se, por trás das imagens, não houvesse pessoas com a intenção de fazer a foto, ao menos no caso das imagens domésticas e amadoras.

Mas a invisibilidade desses autores não é uma questão para Chéroux, que, pelo contrário, reforça a ideia de útil ou de utilitário, assim como de algo relacionado a baixa cultura, e, novamente sem uma visão crítica ao que isso representa:

So first I want to say that the vernacular is something which is quite a difficult word in itself, the etymology of the word is super helpful, the word vernacular is coming from Latin roots, the word verna means slave in Latin, so it already explains that the word verna means slave in Latin, so it already explains that the word verna is related to something which is servile, something which is useful, something which is a... Budlier in the 19th century had in his salon in 1859 wrote about the role of photography as a servant of the art and the science and it's not very far from the idea of something that should be in the service of something else. And I think it's super important to understand the utility or the utilitarian importance of photography, but if you start looking much more in depth in the Latin roots of the word vernacular so there is verna which means slave, but *vernaculus* means a slave which is not a slave which is bought on the market, it's a slave which is born at home, so it immediately opens another important element of the understanding of the word there is always something which is related to a domestic area in the vernacular, which is also super important and then, if you look at the position of the slaves in the roman rite, the slave is always the lower position in roman rites, so that's also mean that vernacular is something which is lower position in roman rites, so that's also mean that vernacular is something which is low, compared to the high, it's something which is related to the, not the high culture but the low culture. And so, I have the feeling that just thinking about the etymology, I'm usually not so much into etymology, but in that case, I think it was super helpful to understand what vernacular photography is, it's something which is useful or utilitarian. (Chéroux, 2021)

Discursos como esse só reforça a ideia de que as estruturas de opressão seguem presentes e naturalizados, pois Chéroux, ainda que tenha demonstrado um certo incômodo ao mencionar a palavra escravo no vídeo, não deixou de fazê-lo, nem de relacioná-lo com a ideia de útil, assim como abriu espaço para um retorno da naturalização desta história. Não me parece ser sem sentido que este historiador não tenha o hábito de fazer uma análise etimológica das palavras, afinal, sua obra é construída sob as premissas colonialistas, das quais não quer abrir mão.

Além disso, como pode um curador de fotografia apontar que a fotografia é uma serva das artes e não questionar o que está dizendo? Ou talvez a pergunta mais adequada seja: que fotografia é essa da qual ele é curador? A fotografia vernacular de Chéroux é aquela onde o “outro”, o ser insignificante para o humanismo, está em seu máximo apogeu, na inexistência, apesar da existência.

Mas em termos gerais, para o meu ponto de vista, a “fotografia vernacular” designa a produção do “o outro”, o “incapaz” de ser profissional no sentido antropocêntrico, por tanto é comumente associado ao banal, sem valor e sem identidade. E o que não tem valor de mercado, pode eventualmente se tornar interessante na mão de algum curador ou colecionador:

Nous pouvons également considérer Sébastien Lifshitz comme étant un théoricien et un acteur majeur sur le même sujet. En effet, à travers son exposition « L’inventaire infini », il interroge de même la valeur de la photographie vernaculaire : Est-elle intrinsèque à l’image ou est-elle construite par le collectionneur, le regardeur, ou encore par la mise en scène et l’accrochage? (Teychenné, 2021, p. 20)

Eu não compactuo com o termo vernacular, pois a forma de abordagem a esta produção é colonialista desde o princípio. Mas, ao invés de buscar outro nome, e desta forma insistir em reproduzir o mau hábito de qualificar e achatam diferenças, sobretudo se tratando de uma produção tão vasta e com tantas variáveis, continuarei aprofundando desde a ideia da vocação popular da fotografia. Além do fato que, desde o prisma do movimento da fotografia popular, elaborar as imagens do cotidiano se transformou em um ativismo ético e político, ali o ordinário se transforma em algo extraordinário, na forma do afeto e do cuidado da relação no modo de fazer, como bem sinalizou a Erika Tambke durante a apresentação da revista *A fotografia popular por ela mesma* no Foto em Pauta em Tiradentes. (2023). Neste mesmo encontro Ratão Diniz, um das maiores referências na fotografia popular hoje, comentou sobre a importância do acervo do Museu da Maré para sua própria reflexão sobre o seu lugar de origem. Este acervo, que foi conformado a partir dos próprios moradores, foi formado em grande parte pelos álbuns de família, que muitas vezes se resumiam a caixas de sapatos com fotos impressas, monóculos e vídeos. Esse material ali reunido lançou uma construção de um imaginário sobre o que é a Maré além de salvar a sua memória.

Até o início deste século milhões de brasileiros com sorte contavam com um único retrato feito para o documento de identidade. Esse parece ser um passado distante frente à realidade das turbulentas redes sociais, cujos atuais smartphones -que concentram em um único aparelho o que até então eram a câmera fotográfica, filme fotográfico, laboratório, scanner, computador, programas de edição, tratamento de imagem e o acesso à internet- permitiram efetivar a disseminação da fotografia de um modo até então nunca visto.

Portanto, um movimento de popularização que começou no século XIX no modo analógico, alcançou um apogeu frenético quando se transformou no formato digital.

Atualmente o volume de informação e imagens é tanto que apenas plataformas com inteligência artificial são capazes de administrar. O problema principal disto é que estas plataformas estão concentradas em poucos gigantes tecnológicos, cujos interesses não são neutros.

Por exemplo, no caso do Google, uma das principais plataformas contemporâneas de busca de informação e comunicação, sua missão se refere a organizar a informação do mundo e torná-la útil e acessível a todos. Não obstante, seu diretor de engenharia e um de seus principais líderes, Ray Kurzweil, é igualmente assessor do Conselho Consultivo de Ciências do Exército (Army Science Advisory Board/EUA), e um dos principais pensadores do movimento da singularidade, que, a sua vez, está em diálogo com as outras linhas do pós-humanismo conforme mencionei ao princípio. Kurzweil, apresenta a informação como a principal disputa da humanidade no início do novo milênio, principalmente porque acredita que tudo de valor será composto de informações (p. 387). Mas para tentar contextualizar o pensamento deste autor, destaco que em termos muito resumidos, é possível descrever a singularidade a partir de alguns princípios básicos: o entendimento do DNA (que carrega nosso código genético) como um software manipulável; crença da obsolescência do corpo orgânico e a proposta de transcendência orgânico-tecnológica para uma elite internacional a partir da biotecnologia e da nanotecnologia.

Por sorte não são poucos os intelectuais que estão atentos e críticos a estas correntes de pensamento, como é o caso do sociólogo e filósofo português Hermínio de Martins e da antropóloga e ensaísta argentina Paula Sibilia que identificaram estas correntes como uma tecnociência com uma "vocação faustiana" (2005), que sonha com a supera o da condi o humana. Em minha disserta o de mestrado identifiquei ainda que a singularidade d  continuidade aos preceitos da eugenia e da evolu o da espécie humana, correntes que tiveram um ápice durante o Terceiro Reich nazista, na primeira metade do século XX.

O processo de transforma o que já vinha se conformando desde o surgimento dos primeiros computadores e a dissemina o do acesso   internet ganhou uma nova dinâmica nos últimos anos, especialmente depois de sofrermos os efeitos das diferentes ondas da pandemia relacionadas   Covid-19. Neste recente período vimos acelerar ainda mais este processo de mudanças para uma digitaliza o de quase todas as nossas estruturas sociais, não apenas no Brasil, mas também no cenário internacional, assim como fomos testemunhas de um agravamento da concentra o de riquezas nas mãos de uma selet ssima elite.

Essas alterações estão provocando uma acelerada reorganização nos sistemas de comunicação, inclusive na América Latina. Se por um lado, as redes comunitárias de comunicação que até poucos anos atrás trabalhavam arduamente para distribuir conteúdo crítico e alternativo, por outro, vemos a proliferação de todo tipo de influencers, e, que, a sua vez, podem vir a alcançar um público muito mais amplo. Neste contexto se dinamiza a propagação de conteúdos, bem como seu excesso, cuja organização e seleção ficam a cargo das já mencionadas gigantes tecnológicas e suas sem-fim e duvidosas formas de propaganda de todo tipo.

Frente às profundas mudanças de paradigmas que vão muito além do campo da comunicação, pensar na vocação popular da fotografia inevitavelmente deveria ser também pensar a fotografia desde uma visão crítica pós-humanista, sobretudo frente ao acelerado crescimento de produção de imagens realizadas a partir da inteligência artificial. Estes, são temas que estamos discutindo no coletivo *Fotografia, Periferia e Memória*, mas não alcançaram a ser desenvolvidos a tempo de incluí-los nesta etapa da tese.

3.2 Cafuné na Laje (observações de uma admiradora)

Cafuné é uma das palavras mais lindas do português brasileiro. No uso coloquial fala de um gesto de carinho que se faz em quem se tem muito afeto, e, de acordo com o dicionário Michaelis, seu significado se refere ao ato de coçar levemente a cabeça de alguém, produzindo estalos com as unhas, como quem cata piolho. Essa palavra que traz tanta ternura foi adotada por Aline Santos de Deus e Léo Lima para nomear sua iniciativa audiovisual-pedagógica pela mesma qualidade, ao se inspirarem em uma cena de carinho entre dois gatos que resultou ser a pedra fundamental do projeto.

De acordo com João Vitor dos Santos, mais conhecido como JV Santos, outra pessoa importante na história do *Cafuné*, em sua monografia dedicada ao projeto, sinaliza que essa palavra também traz um outro lado relacionado com as diásporas africanas e a criação do Brasil, fruto da colonização portuguesa. Com origem em Angola, a palavra e o ato chegaram neste continente no contexto da escravidão (pág. 18). Em certa medida, faz alusão à história da constituição das profundas diferenças sociais e a consequente formação das favelas, como é o caso do Jacarezinho e do morro Azul, onde nasce o projeto. A ambiguidade presente na palavra atravessa a criação e seus autores, mas é também o elemento pulsante que o caracteriza e ativa sua qualidade transformadora: o afeto como instrumento para a ressignificação do cotidiano e da identidade cultural e social.

Vale a pena ressaltar outro aspecto emblemático incorporado em seu nome: a laje. Esse é o espaço do encontro social, das festas, onde as crianças soltam pipa, onde se instala a caixa d'água, entre outras infinitas possibilidades. Mas a laje é também a parte da casa em que se prepara para o por vir, para uma possível expansão quando a família cresce, ou quando, por exemplo, um filho ou filha necessita ter o seu espaço. Por tanto, pode ser entendido como o lugar do lazer e da potência de futuros.

De acordo com esta apresentação, o encontro das palavras cafuné e laje poderia ser entendido como esse carinho no futuro, especialmente desde um contexto complexo. Uma construção de outros horizontes a partir do projeto pedagógico brincante que utiliza o vídeo e o cinema como instrumento de elaboração crítica de narrativas com afeto e diferentes subjetividades, desconstruindo estigmas e construindo, em seu lugar, a confiança entre as crianças e demais moradores do Jacarezinho.

Aqui o tema do cuidado e do afeto é abordado sob o prisma de um compromisso ético e político, que igualmente direciona para a metodologia participativa desenvolvida pelo Cafuné na Laje. Esse objetivo tem forte inspiração no Ripper e na metodologia do *bem querer*, e também coincide com o proposto por María Puig de la Bellacasa no seu livro *Matters of Care* (2017), que sustenta o cuidado como um significativo instrumento para apreciar a afetividade e as dimensões ético-políticas nas práticas do conhecimento.

3.2.1 A Pedagogia Brincante do Jacarezinho

Léo e Aline, criadores do Cafuné na Laje, tinham formação em fotografia e comunicação audiovisual (Imagens do Povo e ESPOCC / Observatório de Favelas, Maré) e experiência prévia de trabalho com crianças. Por exemplo, Léo foi professor de *pinhole* para crianças e adolescentes no Imagens do Povo, na oficina coordenada por Tatiana Altberg. Esta vivência permitiu instrumentalizar ambos para desenvolver novos projetos, mas, por outro lado, também os alimentou de críticas com relação à formação na favela a partir de convidados externos, o que era uma realidade do Imagens do Povo até este momento. Em uma entrevista feita com Léo Lima para esta pesquisa, ele conta que o que o motivou a criar o Cafuné na Laje foi a necessidade de conceber um projeto feito “por” e “junto com” os moradores. Também é preciso destacar que Léo cursava Pedagogia na UFRJ e Aline fazia licenciatura em Ciências Sociais quando elaboraram o projeto:

Cafuné é uma iniciativa independente em arte-educação que se propõe a refletir e questionar a construção da imagem, da representação e narrativas acerca das favelas do Rio de Janeiro. Tem a ideia de reunir pessoas através da arte e do audiovisual,

mostrar para os moradores que o cinema e a fotografia não estão distantes deles, que são tão próximos como o grafite, como a caneta e como o papo de bar. É mais um motivo para estarmos juntos. (Léo Lima, 2021)

De acordo com Léo, o formato do projeto foi sendo elaborado junto com as crianças vizinhas, a partir dos desejos e curiosidades que elas demonstravam. Essa construção se consolidou em um conjunto de atividades realizadas no mesmo dia com o objetivo de gerar vídeos curtas-metragens, compreendendo elaborar uma história, produzir e gravar todas as cenas e editar ao final. Todas essas etapas devem ser elaboradas e desenvolvidas coletivamente. O mais importante deste processo é ser desenvolvido desde uma perspectiva “brincante”. Também se destaca compartilhar os resultados com a comunidade, de forma que as famílias e demais moradores possam conhecer a produção de seus filhos e vizinhos e, sobretudo, os enxergar dentro de outras narrativas que não sejam a da estigmatização e associação com a violência (mais uma referência a questão da história única sobre o contexto da favela). Apesar do exercício de descrever o método, esse processo não é exatamente uma fórmula. Se dá no encontro, de forma orgânica e espontânea.

A família do Léo foi uma das primeiras que chegaram na favela do Jacarezinho, zona norte do Rio de Janeiro, mais especificamente no Azul, uma área no topo da favela. Esse território foi o seu principal foco de interesse e pesquisa durante sua formação como fotógrafo. Ele era conhecido na região como o “Léo que tira foto” e a fotografia era um instrumento de estreitamento de laços com seus vizinhos antes de dar início à proposta. A mudança se deu de fato quando levou Aline, que era da Taquara, zona oeste do Rio, para viver com ele na tal laje.

A laje virou o ponto de encontro para vários jovens intelectuais de favelas e do subúrbio carioca que haviam se conhecido no contexto do Observatório de Favelas na Maré. Muitos deles estavam finalizando a graduação, o que viabilizou que se desse uma conjunção de forças entre essas diferentes especializações e competências, abrindo a oportunidade para que o projeto pudesse ser desenvolvido sem patrocínio ou apoio de alguma instituição. Essas pessoas são o principal pilar de sustentação, oferecendo seu trabalho e contribuição de forma voluntária.

Desde o princípio outras parcerias foram surgindo, o que permitiu por um lado a concretização do projeto, e por outro, a expansão para outros territórios, inclusive para a Maré. Também deve ser destacado o patrocínio através de um edital do primeiro documentário, *Favela que me viu Crescer* (2017), que retrata a vida de Tia Dorinha, Vó

Chiquinha³⁰, Tião do Azul e Mais Preto. Na página de divulgação do YouTube consta a seguinte apresentação: “A partir dos seus relatos e cotidianos, o filme entrelaça suas narrativas e relações de afeto construídas ao longo do tempo com o Jacarezinho, lugar que viram crescer e onde cresceram juntos”. Léo e Aline decidiram aproveitar o patrocínio do filme para comprar equipamentos ao invés de serem remunerados, e assim adquiriram os dispositivos utilizados no projeto desde então.

Para a realização deste texto foram realizadas algumas entrevistas, a primeira delas foi com Léo Lima (11 de fevereiro de 2021). Um dos importantes aspectos associados à educação se refere a questão da receptividade das famílias com relação ao que está sendo realizado com seus filhos. Sobre esse tema Léo responde:

Os pais ainda têm no imaginário de que a gente está tirando os filhos deles do tráfico ou de outra violência maior. Temos que deixar claro que não estamos salvando a vida de ninguém. O que estamos fazendo é apresentando uma possibilidade de viver, não profissionalmente apenas, se sim, por que não, mas viver simplesmente. E sim, eu vejo por parte dos pais uma gratidão enorme, assim como sentem falta da continuidade, especialmente durante a pandemia. São narrativas muito diferentes das que eles assistem na tv, como na Rede Globo e outros canais tradicionais. (Lima, 2021)

Da conversa com Léo, destacam-se mais duas passagens: a primeira, que reforça que este projeto de pesquisa é um projeto que elabora narrativas contra a violência: *A gente emana amor, a gente fica junto, e, estando juntos, nos protegemos*. E, ao final, para despedir-se cita o escritor e integrante do coletivo Norte Comum, Carlos Meijueiro: *[nunca] precisamos [tanto] de professores com alma de alunos bagunceiros*.

A proposta gira em torno de uma revisão do modo de fazer cinema, adaptado para a realidade das crianças do Azul, transformando este fazer em uma forma colaborativa e, portanto, não hierárquica. As crianças podem optar por qual função realizam em cada dia de oficina e dessa forma podem transitar entre as diferentes funções do cinema.

Já o JV Santos, o segundo entrevistado (10 de março de 2021), é atualmente a pessoa responsável pelas principais ações do Cafuné na Laje e contribuiu enormemente através da sua experiência prévia com o cinema, que começou na ESPOCC / Observatório de Favelas e foi aprofundada nos Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense, onde cursou licenciatura em Cinema e Audiovisual. JV também tem ampla experiência

³⁰ Avó do Léo Lima.

no campo da fotografia através da formação no Imagens do Povo e de ações colaborativas por meio da sua atuação no coletivo Norte Comum.

De acordo com JV, as principais referências teóricas para a construção da metodologia brincante são Antonio Nóbrega (músico, ator e inventor da pedagogia brincante) e João Roberto Ripper. Eu gostaria de complementar que no Imagens do Povo conheceram a Tatiana Altberg – em cuja equipe Léo chegou a trabalhar por alguns anos – e Luiz Antonio Simas, que foi professor em 2012 do curso *Memória da Cidade*, pessoas que, acredito, serem também influências, mesmo que não dito³¹. De acordo com JV, Aline por sua vez trouxe para o projeto as contribuições do feminismo negro, com bell hooks, Angela Davis e Lélia Gonzales.

Devido à própria complexidade natural do cinema, o processo de atuação do Cafuné sempre foi em conjunto com outros grupos de trabalho. Desta forma, foi natural dar prosseguimento à ideia original desvinculada do território do Jacarezinho. JV segue desenvolvendo e aplicando a metodologia do Cafuné na Laje em outros pontos do Rio de Janeiro, desde oficinas na Escola SESC de ensino médio a ações conjuntas com o coletivo Arame Farpado, com aulas online via Zoom, espetáculos, entre outros.

Durante a entrevista comigo, JV descreveu a metodologia da seguinte forma:

Tem essa ideia do cinema brincante, que a Cafuné na Laje talvez seja a prática dessa metodologia. E então é uma ideia de utilizar o cotidiano, as memórias, a relação com o espaço, com o lugar, as memórias de infância, o lúdico do cotidiano, as coisas mais importantes das menos importantes da vida para a construção de narrativas, principalmente através do cinema, mas também através da fotografia, enquanto uma prática dentro do cinema. Santos, 2021)

A metodologia brincante ganha novas camadas quando alimentadas com as questões éticas e políticas que estão por detrás das construções dessas narrativas. É possível considerar que a formação que eles obtiveram no Observatório de Favelas permitiu que desenvolvessem projetos com uma visão crítica e, ao mesmo tempo, que atuassem com consciência em relação aos direitos humanos, historicamente violados no contexto da favela. Este desenvolvimento vai ao encontro de Paulo Freire, permitindo instrumentalizar os jovens para as necessárias forças de adaptação e transformação:

Despolitizando a educação e reduzindo-a ao treino de destrezas, a ideologia e a política neoliberais terminam por gerar uma

³¹ Em uma conversa recente, Léo Lima complementou que o artista e pesquisador brasileiro Alexandre Sequeira também é uma grande referência para eles.

prática educativa que “contradiz” ou obstaculiza uma das exigências fundamentais do próprio avanço tecnológico. A de como preparar sujeitos críticos capazes de responder com presteza e eficácia a desafios inesperados e diversificados. Na verdade, o treinamento estreito, tecnicista, habilita o educando a repetir determinados comportamentos. O de que precisamos, contudo, é algo mais do que isto. Precisamos, na verdade, de saber técnico real, com o qual respondamos a desafios tecnológicos. Saber que se sabe comendo um universo maior de saberes [...]. Saber que não se reconhece indiferente à ética e à política, mas não à ética do mercado ou à política desta ética. O de que precisamos é a capacidade de ir mais além de comportamentos esperados, é contar com a curiosidade crítica do sujeito sem a qual a invenção e a reinvenção das coisas se dificultam. (Freire, 2000, pág. 57)

O Cafuné na Laje é um exemplo de saber técnico real, capaz de desenvolver soluções próprias e que responde aos desafios que Leo, Aline, JV e tantos outros encontraram ali. Os filmes foram desenvolvidos de acordo com os seus propósitos, ou seja, regidos pelo princípio do cuidado, que parte pela construção coletiva com o objetivo que esta seja uma base de criação de vínculos, de forma que permita buscar o fortalecimento comunitário e indispensável para atuar frente às adversidades do contexto da favela.

A motivação para estimular cada um destes jovens a acreditar na simples possibilidade de viver é uma necessidade que não toca outras camadas da sociedade brasileira. Léo Lima fez uma entrevista para o TCC do JV Santos, onde conversaram, entre outros temas, sobre a necessidade de rever a proposta pedagógica das escolas da favela:

Então tipo o professor que eu não queria ser, era um professor omisso mano. Tipo porra, e um professor omisso quer dizer o que, caralho, tá rolando tiroteio na Nova Holanda pára tudo e vamos falar do tiroteio na Nova Holanda tá ligado, de como que a fotografia tá dentro desse contexto. Entende, porque aí você consegue intervir educacionalmente, porque a parada não é uma ficção né, a pedagogia é ela não tem que ser uma ficção. Ela é tratada como uma ficção nas escolas, tipo assim, as crianças estão saindo debaixo de bala e você tá falando de Pedro Álvares de Cabral tá ligado. Tipo, sem criticar o Cabral né, tipo, falando com você tivesse descobrindo a porra do Brasil né, tipo, enfim isso não não é o tipo de coisa que eu quero fazer não e não é o que eu faço tá ligado. Leo Lima apud (Santos, 2019, p. 25)

Ainda que as entrevistas tenham sido concedidas antes do massacre de 6 de maio de 2021 no Jacarezinho, onde morreram 25 pessoas - superando assim o massacre de Vigário Geral de 1993 - (Internacional, 2021), a violência gerada entre os diferentes grupos paramilitares e o estado já era uma terrível realidade, não apenas para o Jacarezinho, como para a Maré e muitas outras favelas da cidade do Rio de Janeiro.

Portanto, não é de surpreender que este tema tenha aparecido em diversos momentos da entrevista de Léo Lima para o JV, como, por exemplo, quando falava sobre a sua prática fotográfica no território, especialmente registrando as festas e os momentos de confraternização nas lajes:

Porque caralho é o momento em que a galera, e tipo de famílias arrasadas pelo Estado, arrasadas. Muitas das famílias que eu fotografei foi de gente que teve pai morto, assassinado, filho e o caralho. E tipo, eu tô ali registrando talvez um dos poucos momentos da vida deles que eles estão rindo mané. (Léo Lima apud dos Santos, 2019, pág. 57)

A fotografia de Léo Lima tem a marca da alegria, da confraternização e confiança, cujo foco destina-se aos registros delicados e fraternos do cotidiano. Essa experiência contagia sua participação no Cafuné na Laje, tornando o cinema um suporte que permite o compartilhamento de saberes e afetos, além de abrir a possibilidade de imaginar outros mundos possíveis através de um processo lúdico.

Em seu TCC de graduação sobre o Cafuné na Laje, JV destaca também a importância de outras epistemologias que são utilizadas na construção das narrativas do cinema brincante:

A importância de salientar referências como Exu, as encruzilhadas, os saberes oriundos dos povos africanos, indígenas, quilombolas, ribeirinhos, dos migrantes nordestinos, na formação histórico-cultural do Brasil podem ser entendidos como um dos pilares na formação do fazer de Léo Lima, Aline Santos de Deus e da Cafuné na Laje. Dessa maneira podemos entender o cinema brincante como uma prática de descolonização. (dos Santos, 2019, pág. 25)

A metodologia do Cafuné na Laje busca desconstruir os estereótipos apresentados para as crianças do Jacarezinho, estimulando a construção de narrativas próprias e identificação com referentes conectados com suas origens ancestrais, normalmente apagadas pelo discurso hegemônico. Inspirada na metodologia brincante de Nóbrega, busca recuperar um modo de agir da cultura popular, driblando as diversidades com humor e dando atenção às diferentes manifestações culturais presentes no cotidiano.

Apesar da referência ao Antonio Nóbrega e a metodologia brincante, JV igualmente questiona o próprio significado da cultura popular e da produção cultural das favelas, trazendo para o debate o pensamento da antropóloga brasileira Lélia Gonzalez:

Desnecessário dizer o quanto isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc,

que minimizam a importância da contribuição negra. (GONZALEZ, 1988, p.70 apud dos Santos, 2019, pág. 17)

A influência do movimento negro abriu caminho para questionar as estruturas sociais enraizadas, ao mesmo tempo que desperta a consciência tanto para as variadas manifestações culturais quanto para os estereótipos que mantêm a cultura popular em uma categoria marginalizada e estigmatizada. Nesse contexto, práticas orientadas pelo "bem querer" e pelo cuidado promovem criar uma outra relação cultural, uma criação de uma identidade compartilhada, movida através do sentido de interdependência. Elas visam fomentar a criação coletiva de outros mundos possíveis. As ações do projeto Cafuné na Laje partem da premissa de construir laços afetivos, sustentados pela ideia de coabitação, ainda que os participantes não sejam todos oriundos do mesmo território. Mais do que uma noção de comunidade, essas relações ressoam com o conceito de família.

3.2.2 A Família

A noção de família que perpassa por quem faz parte da história do Cafuné apareceu indiretamente na conversa com Léo e JV. Confirmei essa impressão na conversa com Mariluci Nascimento (26 de março de 2021), que sugere que pode estar baseada em duas mulheres fundamentais: uma é a Aline e a outra é a tia Beta, mãe do Léo. Ambas parecem compartilhar a capacidade de fazer aproximar as pessoas, por mais diversas que sejam. Mariluci é cria da Maré, formada em história pela UFRJ e direção cinematográfica pelo Instituto Brasileiro de Audiovisual / Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Conheceu Léo quando estava trabalhando na Companhia Ensaio Aberto, no Armazém da Utopia, no Cais do Porto, onde Léo foi convidado a participar de um projeto de documentação do Morro da Providência. Ela conta que a identificação entre eles foi espontânea, descrevendo o Léo como uma pessoa cativante, que exerce com absoluta entrega e amor tudo o que faz, inspirando assim a quem está ao seu redor. Qualidades que eu corroboro.

Essa capacidade de agir a partir do afeto emerge na descrição de como se deu o surgimento do projeto registrado na entrevista que Léo fez para o JV:

O primeiro cafuné começou na laje da minha mãe. Enquanto conversava com Aline Santos, minha falecida companheira e mãe de minha filha Malu, percebemos o cafuné entre dois gatos. Ao vermos aquele carinho sincero, sorrindo falamos: "É cafuné na laje gostoso". Nessa ocasião ouvíamos a música "A Cada Vento" do rapper Emicida. Embebidos dessa influência de sensações, pegamos nossa câmera filmadora e começamos a filmá-los, de perto, nos olhos, os percebendo ainda mais através

das lentes. Acompanhar o cotidiano dos gatos e das crianças nas lajes vizinhas foi o ponto de partida para pensar a vida na favela como dispositivo para o cinema e sobretudo para a educação. Fomos muito bem acolhidos pelo Jacarezinho e seus moradores. No Azul, localidade mais alta do morro, estão as crianças que dão o sentido a nossas ações, o desejo aliado ao brincar, que nos faz até hoje pensar a arte e a educação partindo sempre da vivência no lugar como inspiração fundamental para que as peças fílmicas continuem a brotar. (Léo Lima apud dos Santos, 2019, pág. 24)

Mariluci se apaixonou pelo projeto desde a descrição feita por Léo, ainda trabalhando com ele no Armazém. Depois passou a frequentar a laje até que a Aline a convidou para fazer parte da equipe do documentário *Favela que me Viu Crescer*, onde acabou assinando a assistência de direção e assistência de produção:

MN: Comecei a frequentar o Jaca muito assim, né? Porque é muito apaixonante a relação com as crianças, a maneira como tudo se dá. Aí a gente começou a fazer forró, e começou a fazer vários eventos, né? Tipo, teve um forró coladinho que lembro que foi muito legal que a gente fez, teve as exhibições do filme que foi muito emocionante, quando a gente exibiu o filme na praça. Nossa, aquele dia foi muito incrível.

Ela conta que passou a frequentar muito mais o Jacarezinho, a propor coisas lá e hoje tem uma relação muito próxima com a tia Beta, tanto que elas se falam com frequência, viramos uma família, eu acho, ela diz. Com relação à tia Beta, ela responde:

MN: Um apoio muito grande que ela sempre deu para a gente, né, sempre, eu fico imaginando que muita paciência também, né, porque são muitas crianças e criança faz bagunça. Nosso processo de construção não era um processo tipo alguém falando e alguém ouvindo, numa mesa, sentadinho, silencioso. Não, era aquela bagunça e ela aguentava isso tudo na casa dela. Então, acho que era muito apoio mesmo. E ela sempre apoiou. A gente era muito bem recebido lá na casa, por isso que acho que era meio como se fosse uma família mesmo, e ela participou de várias coisas lá, tem filme que ela fez.

Outra participação fundamental era a Aline, responsável por elaborar o formato original do projeto e captar os apoios e patrocínios para o filme. Ela tinha a preocupação de buscar recursos mais a longo prazo, estruturar o projeto e conseguir apoio para oferecer lanche para as crianças.

MN: A Aline eu acho que era a grande, assim, eu acho que hoje a gente não consegue estar como estávamos antigamente porque não tem a Aline. A Aline era a pessoa que

realmente reunia todo mundo. Ela era a pessoa que, é isso, ela me colocou no filme, não tinha mais coisa e acabei ficando com duas funções, ela era muito foda, muito foda mesmo, assim. Eu lembro da gente correndo o Jaca pra pedir apoio pra fazer o filme, porque é isso né, a grana não era tão grande, então a gente foi no mercado, sabe, a gente foi em vários lugares e a Aline sempre estava junto, assim. Sempre estava comigo. A Aline era fundamental.

Depois do falecimento da Aline, o Cafuné na Laje não teve projetos estruturados como o documentário. Aline veio a falecer de um câncer súbito logo depois do nascimento da Malu. As cicatrizes desta despedida inesperada deixaram marcas até hoje no projeto e a todos que compartilharam com ela essa história. Entretanto, é preciso frisar que a dificuldade posterior em conseguir patrocínios não se deve apenas à sua ausência. Nesse período, o Brasil estava passando por uma crise política intensa, que impactou seriamente a área da cultura, agravada durante o governo Bolsonaro e também por conta das sucessivas ondas da pandemia COVID-19. Além disso, se deve destacar que Léo se mudou para a Cidade de Deus. Apesar de todas estas dificuldades, o projeto seguiu sendo levado adiante e produziu até hoje mais de 40 vídeos junto com as crianças pelos territórios que passou. Uma grande parte está disponível no canal do YouTube /Cafuné na Laje.

A gente é forte mano, a gente cria para resistir né, a gente se reinventa porque a gente tá resistindo a uma violação muito séria de direitos. E tipo assim, a gente está resistindo fazendo arte, sem ter grana, sem ter privilégio né, na sua maioria galera preta, pobre, que as balas perdidas sempre encontram. (Léo Lima apud (Santos, 2019, p. 31)

Léo Lima é atualmente professor de fotografia no Programa Cultura de Direitos, realizado pela prefeitura de Maricá, enquanto o Cafuné na Laje segue ativo através do trabalho do JV Santos em parceria com o coletivo Arame Farpado. Mariluci Nascimento segue como produtora cultural, pesquisadora e Doula.

3.3 Encontros em Temuco: "Lo Curatorial en Contexto Regional" (observações de uma participante)

Logo após minha mudança para o Gulumapu (Villarrica, Araucanía), tive a oportunidade de ser selecionada para participar do primeiro encontro "Lo Curatorial en Contexto Regional" em Temuco, capital da Araucanía. Essa ocasião reuniu curadores e curadoras de diferentes regiões do Chile para discutir a prática curatorial a nível regional. Vale destacar que essa região possui o menor PIB per capita do país e é considerada o coração atual do Gulumapu, tema explorado no capítulo anterior. A questão regional

levantada no encontro trouxe à tona a problemática da centralização do campo artístico em Santiago e Viña del Mar, que, em grande medida, privilegia essas áreas em detrimento do resto do país — vasto e culturalmente diverso.

Em sete anos vivendo no Chile, não tive a oportunidade de vivenciar nada semelhante a essa experiência (até o momento desconheço outra iniciativa equivalente). A condição de imigrante me manteve praticamente à margem do circuito da arte, situação agravada pelo fato de ter residido até então em uma das áreas mais conservadoras do Chile, a região de O'Higgins. Esse período de isolamento foi significativo para meu retorno à academia — primeiramente com o mestrado no Chile e, posteriormente, o presente doutorado, o qual coincidiu com o período deste encontro.

Embora este tenha sido o resultado de um planejamento familiar de anos, ao chegar ao Gulumapu, o estado de avanço da minha pesquisa atual, me permitiu perceber a necessidade de uma preparação especial. E como coincidiu com o encontro de Temuco, esta instância permitiu-me conhecer colegas que partilhavam preocupações similares quanto à prática curatorial nas periferias políticas e geográficas e o papel da arte nesse contexto. Os projetos e caminhos apresentados foram diversos, destacando-se a busca de uma prática curatorial com significado local, muitas vezes fora dos circuitos consolidados da arte contemporânea:

Buscamos abrir desde los contextos regionales una discusión que habilite otras miradas al tema, para intentar posibles respuestas a las preguntas que vertebraron este encuentro: ¿qué es la curatoría?, ¿que significa ser curador/a hoy en un contexto regional? y ¿para qué y quienes hacer curaduría?. (Aliste & Isla, 2023)

No próximo subcapítulo, dedicarei especial atenção a este primeiro encontro, explorando os tópicos abordados, em grande parte através de memórias pessoais e da publicação resultante, que reúne reflexões dos mediadores convidados para cada mesa. Este evento coincidiu de forma significativa com a minha pesquisa e com a questão: Como atuar no contexto do Gulumapu? Esta pergunta, por sua vez, guiou minha apresentação, intitulada: *É possível que a curadoria de arte não seja humanista?*

O encontro de curadores proporcionou uma oportunidade estratégica para repensar o campo da arte a partir de uma abordagem interdisciplinar, inerente à prática curatorial. Ao ampliar o debate além da produção artística e do espaço institucional — incluindo museus, galerias, centros culturais e até a academia —, o encontro permitiu integrar temas que tocam esferas sociais, éticas e políticas. Dessa forma, as discussões trouxeram à tona um cenário historicamente invisibilizado no âmbito nacional, revelando

uma profunda relação com a violência colonial, que ultrapassa o marco temporal da colonização espanhola e reverbera ainda no campo da arte contemporânea.

O encontro foi idealizado e organizado pela artista, pesquisadora independente e mediadora Nicole Aliste, juntamente com o produtor, pesquisador, diretor e dramaturgo José Isla, com produção da Fundação La Lluviosa, da qual Isla é cofundador. Essa mesma equipe também desenvolveu as duas edições seguintes do evento, adaptando o formato para dar ênfase à conformação de projetos formativos. Por conta de minha agenda, pude participar apenas da última edição, intitulada *Des/enterrar o arquivo: ativações e desafios a partir da prática regional 2024*, que ainda está em sua fase final, direcionada para a produção de uma publicação.

Nesta edição, realizada de julho a outubro de 2024, o evento seguiu um modelo híbrido, com encontros remotos e presenciais no KOM Espaço de Criação e Cultura Contemporânea, um espaço atualmente gerido pela Fundação La Lluviosa, que também é responsável pela produção do evento.

Nesta última edição, desenvolvi, junto com a curadora Ivi Marifilu, que conheci na primeira edição do encontro, em 2022, uma aproximação crítica ao acervo fotográfico histórico da Diocese de Villarrica. Trata-se de um acervo com uma profunda complexidade relacionado a sua formação (são registros feitos pelos missionários capuchinhos, sobretudo alemães, no contexto de “modernização” do território após a *Ocupação da Araucanía* efetuada pelo Estado Chileno, mas que a sua vez, apresenta ao mesmo tempo, uma alta qualidade técnica e um volume significativo de imagens que cobrem estes últimos 140 anos de contato intercultural e de transformação cultural, social e urbana), o qual havia sido analisado superficialmente previamente por nós durante uma pesquisa para a elaboração de um projeto de exposição fotográfica, histórica e contemporânea sobre Villarrica. Aproveitamos esta formação para colocar o tema frente ao grupo de colegas e professoras, de forma que foi uma oportunidade ímpar para amadurecer a abordagem com comunidade e com a Dioceses, a proprietária do acervo.

Desta forma, participar de um evento como este ofereceu a oportunidade de construir uma rede de colaboração com outros profissionais que compartilham interesses semelhantes. As trocas e colaborações proporcionadas por esses encontros fortalecem a possibilidade de se desenvolver uma prática curatorial que realmente dialogue com as especificidades regionais. Os encontros expuseram a necessidade de pensar a arte para além dos grandes centros culturais, como Santiago, reconhecendo o valor das

práticas curatoriais em contextos regionais e periféricos, assim como reconhece a importância na construção de narrativas próprias, focadas nas questões culturais locais.

3.3.1 Curatorial en contexto regional 2022

O encontro *Curadoria en contexto regional*, realizado de 27 a 29 de outubro de 2022 em Temuco (Araucanía/Wallmapu), reuniu curadores, artistas e pesquisadores de diferentes regiões do Chile para explorar a prática curatorial sob uma ótica regional, descentrando-a dos pólos urbanos tradicionais. O evento buscou responder a questões sobre o significado e a relevância da curadoria em contextos regionais, considerando a quem e para que ela serve.

As atividades incluíram mesas de discussão e dispositivos de participação ativa, como uma "olla común" (um termo que não existe uma tradução óbvia para o português, mas tem o sentido de uma panela onde se cozinha de forma colaborativa), em que os participantes depositavam perguntas, que, no final, eram reunidas e exibidas. Além disso, mesas ampliadas no fim de cada sessão incentivaram a interação e a co-construção dos debates. As sessões tiveram início a partir do tema sobre o cuidado de sementes nativas e o *trafkintu* (troca de sementes), abordados pela cozinheira e curadora de sementes Zuny Lepin Henriquez, conectando práticas culturais locais à ideia de curadoria.



Figura 12: Curatorial en contexto. 29 de outubro de 2022. Na imagem: Natalia Arcos, Nicole Aliste, Carolina Castro, Carolina Lara Bahamondes, Sebastián Lovera, Valentina Inostroza, eu e a olla comum ao centro.

As discussões giravam em torno de um caráter político, envolvendo conceitos como crise, defesa, intercâmbio, cuidado e preservação, reflexões que atravessaram os debates do evento. Além disso, uma publicação disponível na plataforma Issuu foi produzida com impressões e contribuições do grupo de assessores composto por: Ana María Saavedra (Galeria Metropolitana/ Santiago), Carolina Lara Bahamondes (Mesa Ocho/ Tomé), Gonzalo Castro-Colimil (curador independente/ Temuco), Loreto González Barra (curadora independente/ Iquique), María Moreno Rayman-Neyen (escritora e artista/ Chucawko mapu) e Paulina Varas Alarcón (CRAC/ Valparaíso).

Contextualizar el rol de curador o curadora a la realidad regional en un país como Chile; de fricciones, contradicciones, afinidades y contagios de prácticas artísticas y culturales locales; no solo plantea un desafío importante, sino que asume la tarea por la generación de saberes desde posturas descentralizadas, implicadas, situadas y colaborativas. (Contexto, 2022)

Este encontro curatorial, idealizado por Nicole e José em 2019 e realizado em 2022 em Temuco, Araucanía/Wallmapu, buscou questionar o papel dos curadores nos circuitos artísticos regionais. Com o intuito de promover um debate mais amplo e aprofundado, reuniu um grupo de curadores de diferentes áreas artísticas e regiões do Chile. A equipe de coordenadores e mediadores convidados contribuíram na organização das mesas de discussão e na estruturação das reflexões durante e após o evento.

O evento teve um caráter itinerante, passando por diferentes espaços de Temuco, não necessariamente culturais, como o restaurante Zuny Tradiciones e a granja agroecológica Arboleda Emaluisa, e concluindo a sua programação na galeria de arte municipal Plaza Anibal Pinto no centro de Temuco. Esse formato explorou o papel do curador não apenas como gestor de exposições, mas como articulador cultural, responsável por criar pontes entre os artistas, o público e o espaço expositivo. No encontro, discutiu-se o impacto da curadoria na escolha e visibilidade dos artistas, e como a decisão de mostrar ou não uma obra pode relacionar-se com fatores sociais, econômicos e culturais que moldam a experiência pública da arte.

O encontro começou em seu primeiro dia, explorando a relação entre o conceito de curadoria em arte contemporânea e o papel das "curadoras de sementes" — mulheres que mantêm práticas agrícolas de preservação e proteção de sementes nativas. A palavra "curadoria" aqui retorna ao seu significado original de "cuidar", o que se reflete no zelo dessas mulheres ao selecionar e manter sementes que carregam a memória do ambiente em que foram cultivadas, preservando a diversidade biológica e o conhecimento ancestral. A cuidadora de sementes Zuny Lepin, conecta o trabalho do

campo à soberania alimentar e resiste à homogeneização genética, promovendo práticas como o trafkintu, uma cerimônia de troca de sementes.

La figura del curador o curadora reúne en un espacio expositivo pensamientos artísticos y estéticos encarnados en piezas, instalaciones y/o procesos para construir discursos que repercutan en las culturas a través de su exhibición, pudiendo alcanzar la construcción y renovación de los relatos de la historia del arte que históricamente se han escrito desde los circuitos de poder. (Contexto, 2022)

Estas tensões propostas aos participantes buscam explorar a prática curatorial como uma ação que vai além da exposição de obras, enfatizando a responsabilidade de criar experiências significativas para o público. *O que há em relação a esse cuidado na prática curatorial da arte contemporânea?* Essa pergunta reverberou no encontro e foi plasmado também na publicação, ali, Carolina Lara, uma das curadoras, descreve a curadoria como um processo que deve propor experiências significativas que vão além da mera contemplação, abrindo seus sentidos para o coletivo. Paulina Varas acrescenta que a prática curatorial ativa relacionamentos entre objetos, registros e textos, promovendo uma abordagem ética e política ao aproximar estética e política no contexto atual. Saavedra descreve a curadoria como um *exercício micropolítico, crítico e emancipatório*, integrando componentes como afeto, educação, pesquisa e diálogo com o bairro popular onde a Galeria Metropolitana está instalada, além de destacar o papel transformador da curadoria como ferramenta de resistência cultural e social, especialmente em contextos periféricos.

A sua vez, o texto de Neyen apresenta um enfrentamento com o campo da arte, destacado o fazer curatorial, que ela descreve a partir de *raguiñelwe*, (mediadora), uma figura de intermediação e influência dentro da cultura Mapuche, que busca aproximar, dialogar e decidir de forma coletiva. A arte e a curadoria nesse caso claramente não são mais importantes que a luta de um povo que busca sua independência:

Mi postura siempre es crítica en relación a estos preceptos y planteamientos del arte convencional occidental por lo que me interesa abrazar otras formas de relación social, más equitativas, colaborativas e insurgentes donde se desafíe la validación y reconocimiento de un arte que tiene una carga patriarcal, eurocéntrica, elitista y sobre todo colonial en este territorio, wallmapu, territorio mapuche en resistencia. Territorio en lucha por su liberación nacional y autodeterminación.

En este sentido me planteo otra forma de arte, desde lo mapuche, donde tiene otras lógicas de entendimiento y existencia, desde y para el territorio, que hoy es también violentado.

Me apropio del rol de rahuiñelwe, que podría traducirse como mediadora en este caso, que interconecta, acerca, dialoga, que tiene un cierto grado de influencia en las decisiones importantes, donde socialmente la discursividad ha tenido un rol de suma importancia para encaminar las resoluciones y /o conflictos incluso. Retomo este concepto porque me interesa aterrizar la práctica artística a mi propia realidad, descolonizar los actos/gestos y maneras que abordan nuestro quehacer creativo/expresivo. (Neyen ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 8)

A preocupação de Neyen ganha objetividade quando apresenta o problema da classificação da obras das autoras mapuches que trabalham desde a fibra vegetal, como elas são automaticamente classificadas como artesãs, a exemplo da *arte têxtil, que sempre foi depreciada e reduzida à serialidade e à falta de teorização e visibilidade* (p.8).

Já para Gonzalo Castro- Colimil, a curadoria é uma maneira de promover um encontro, onde é possível dialogar através de distintas linguagens, sempre e quando o objetivo seja dinamizar e catalisar reflexões geopolíticas, e que possam aportar ao substrato cultural:

Mi contexto son diversas vertientes que llegan a un gran cauce y una de las características de este flujo es la persistencia de modelos coloniales que nos toca vivir en lo cotidiano acá en wallmapu. Mi relación la entiendo de una forma directa, lo curatorial es una postura política donde mi interés es aportar a la masa crítica y sensible en los espacios que me desenvuelvo. (Colimil Ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 10)

Ainda que com uma grande variedade de formas de abordar a curadoria, as pessoas presentes compartilham a percepção das *práticas curatoriais entendidas como parte de uma processualidade, mais próximas de um ofício do que de um conhecimento altamente institucionalizado* (Varas 19). Complemento ainda com a atenção colocada sobre as relações humanas que se estabelecem desde a prática. Entretanto, há uma diferença profunda entre as demais e as posições de Gonzalo e Neyen, pois em ambos os casos, as questões geopolíticas e históricas marcam profundamente a reflexão sobre a prática. Ambos são mapuches, mas estas questões devem ser exclusivas deles?

A primeira mesa foi coordenada por Paulina Varas Alarcón, intitulada *Práticas curatoriais, arquivos e memórias pendulares.*, com a participação de Ivi Marifilu, Catalina Valdés e Patricio Alvarado Barría. De acordo com meus registros de áudio, Paulina inicia a conversa apontando sobre as tensões que a mobilizaram antes de chegar ao encontro:

Por ejemplo, hablar de curaduría acá, en Temuco, en ese territorio, es algo que no necesariamente está tan relacionado de principio, no. Entonces, es interesante estar pensando desde

a que venir, no solo porque que venir, si no, ¿que venir hablar sobre la curaduría acá? ¿Desde qué lugar? ¿Desde traer algo desde afuera? ¿dialogar con este lugar? me preguntaba también ¿si es que el territorio se tiene que adaptar? ¿A ver que puede decir de curaduría, o es la curaduría como practica que tiene que adaptarse al territorio? (Paulina Varas, 2022)

Durante o encontro, a curadoria foi abordada desde distintos pontos de vista e estudos de caso. As qualidades de fluidez, adaptação, intercâmbio e interdependência ganhou força, direcionando a prática como uma potência real e palpável, capaz de atuar fora dos âmbitos institucionais e consolidados da arte, mas sem uma direção certa, cambiante e cambaleante.

Un tema clave que atravesaba las presentaciones, debates y conversaciones era la noción de encuentro, lo comunitario, la importancia de la relación entre los cuerpos, saberes y experiencias. ¿Qué es en definitiva “comunidad”? ¿Cómo la vamos armando, potenciando? ¿Cómo aportar a esos encuentros en realidad y profundidad? Finalmente, hacia dónde tenemos que ir, cómo asumir las prácticas curatoriales. Y, sin embargo, estuvimos muy lejos de definir las o –tal vez– este constante expandirse, contraerse, expandirse y reinventarse lo curatorial como una herramienta política de cambio y que cambia también en sí misma, imposible de asir de una sola manera desde nuestros contextos precarizados, sea otra clave. (Lara Ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 31)

Longe de encontrarmos um consenso, as conversas foram revelando paradoxos, descortinando conflitos que perpassam o atuar no campo da arte em um cenário profundo de transformação. As proposições foram debatidas com profundidade, mas devido a hospitalidade especial alimentada pela boa comida que rodeou as conversas, um ambiente de proximidade, de acolhimento e de receptividade também foi instalado. A questão geográfica também foi outro fator importante, não apenas não estávamos (ao princípio) em alguma instituição cultural, nem ao menos no centro, mas estávamos na periferia da periferia, em zonas afastadas do centro de Temuco, ao menos nos dois primeiros dias. Essa combinação de plantas, comida, curadoria e periferia funcionou para nutrir as intervenções e reflexões.

La conmoción al iniciar una reunión dedicada a los cultivos de la curaduría, terminó siendo una verdadera paradoja. Ya que al guiarnos por la lógica del verbo “curar” concluimos que el concepto hace referencia a la posibilidad de cuidar, limpiar, proteger. Lo cual, naturalmente nos lleva a un lugar inquietante. Pero, ¿qué pasa cuando, a medida que se van presentando las ponencias, el abanico de plantaciones se muestra (a favor del diálogo crítico) contradictorio? (González Ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 37)

Certamente foi na última mesa, coordenada pelo Gonzalo Castro-Colimil, em que participaram Carolina Castro Jorquera, Cristian Vargas Paillahueque e Claudia Cofré Cubillos a que gerou o debate mais acalorado. Esta última mesa, centrada nas práticas curatoriais no contexto do wallmapu levantou questões profundas sobre como os artistas e curadores mapuches dialogam com as institucionalidades, tema que ressurgiu claramente na fala de conclusão tanto de Neyen como de Colimil:

creo que ya han sido demasiados siglos de imposición del sentido estético burgués maquillado de buenas intenciones pero donde hay también banalización de lo diferente, donde ha existido y continúa habiendo un manejo del arte indígena, por ejemplo para que encaje en el paradigma occidental mercantilista, una maquinación de conveniencia que no profundiza y solo sigue apropiándose y sacando de contexto. Hablo sobre algunas experiencias de la última jornada, sobre cómo el arte mapuche funcional a las instituciones transgrede todo el sentido profundo desde donde emerge para prestarse para el exhibicionismo y sin siquiera hacerse cargo de los cuestionamientos que genere. Se dio esta instancia de discusión/ reflexión muy necesaria y es lo que más me deja este encuentro, poder defender nuestras posturas, miradas, sentipensares y creaciones desde la sinceridad y el ímpetu de creer y reafirmar lo que somos y queremos, más allá de las complicidades des posesionadas, en el ser y vivir libres del condicionamiento y disciplinamiento normativo que no permite ver más allá de esas miradas delimitadas que deciden que es arte y que no lo es. (Neyen Ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 43)

[...]

Destacaré algunos conceptos que obtuvieron mayor presencia en nuestro encuentro como la problemática del reconocimiento, políticas de la identidad e interculturalidad. “Tránsito interrumpido” se refiere Carolina a piezas arqueológicas que se encuentran cooptadas en distintos museos y por supuesto en colecciones privadas, pero ella señala dos trabajos de Francisco Huichaqueo que pretende descolonizar estos espacios, por ejemplo la sala arqueológica del MAVI, donde el artista - F. Huichaqueo - realizó una composición de las piezas con gran maestría embelleciendo y blanqueando los problemas de fondo, por ejemplo, que las políticas públicas están muy retrasadas en temas de restitución del patrimonio y siguen perteneciendo al estado chileno y no a las naciones de origen, sumando la pérdida del valor cultural que poseen en sus dimensiones política, ceremonial, espiritual entre otros. Casi de inmediato se me viene a la cabeza la frase de Audre Lorde “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo”. (Colimil Ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 49)

Francisco Huichaqueo (1977), o artista, cineasta e curador apresentado através da fala da curadora Carolina Castro, teve duas obras que abriram discussão no contexto da

mesa. A apresentada por Castro foi *Wenu Pelon / Portal de luz*, exposto no Museo de Artes Visuales de Santiago / Museo Arqueológico MAVI entre 2015 e 2021 e a segunda foi *Trig Metawe Kura / Cántaro de Piedra Roto* exposto em 2022 no Centro de Extensión, Palacio Pereira, ambos em Santiago.

De acordo com o site do MAVI, a exposição *Wenu Pelon* não foi uma mostra *arqueológica de objetos inertes, mas sim de utensílios cotidianos e espirituais carregados de energia e história* (2022). Ainda de acordo com o site, Huichaqueo concebeu a exposição em um sonho, onde o instinto espiritual prevalecia a razão ao observar a exposição. Uma premissa que ele reforçou em um vídeo institucional, alegando que gerou ali um lugar para curar-se e para reflexionar, pois o lugar foi benzido antes da abertura. (UC, 2017)



Figura 13: *Wenu Pelon / Portal de luz* de Francisco Huichaqueo. Fonte site MAVI 2024

Confesso que por coincidência eu estive visitando esta exposição em 2015, e em nenhum momento identifiquei ali alguma subversão da lógica museográfica antropológica. Não comento isso como uma crítica, muito pelo contrário, apenas gostaria de somar ao debate as minhas próprias complexidades. Em meus registros de memória estão muito presentes as exposições do Museu do Índio do Rio de Janeiro, na época, sobre a direção de José Carlos Levinho, as quais eu sempre esperava cada uma com muita alegria, e eram caracterizadas pelos sofisticados projetos lúdicos desenvolvidos pela Simone Lux que davam uma incrível ambientação a cada curadoria.

Os desafios de trabalhar com acervos de museus e coleções antropológicas não seguem um percurso linear; ao contrário, apresentam-se como questões intrinsecamente complexas e delicadas. Esse tema é central quando se trata de coleções históricas de povos que habitavam estas terras antes da chegada dos europeus. A redução dessas memórias a uma categoria homogênea sob o conceito genérico de "indígena" já constitui uma forma de violência simbólica. Além disso, faz

parte da percepção mapuche que muitas dessas coleções no âmbito do Chile foram formadas em contextos de guerra e expropriação, e a invisibilidade das circunstâncias de sua origem é um fator que agrava essas contradições.

Por outro lado, é relevante mencionar que, no caso do povo mapuche, como destaquei no capítulo anterior, existia uma tradição de comércio ativo, o que pode indicar que algumas peças ou mesmo coleções inteiras possam ter sido adquiridas de forma justa. No entanto, até o momento, parece não haver estudos específicos e aprofundados que analisem esses contextos em particular. É possível que falte interesse em realizar essa análise, já que, independentemente de como as coleções foram formadas, o deslocamento das peças de seus contextos originais e a perpetuação das bases conceituais que sustentam o termo genérico "indígena" permanecem como os principais pontos de crítica. Essas questões refletem as reflexões mais profundas associadas à descontextualização e à simplificação das identidades culturais.

3.3.1.1 É possível que a curadoria de arte não seja humanista?

Embora a minha apresentação neste encontro tenha sido uma espécie de resumo dos avanços da presente pesquisa, vou destacar aqui alguns pontos apresentados, pois podem ajudar a elucidar em que contribuí nos debates (ou não), assim como podem esclarecer em que etapa eu estava da pesquisa há dois anos.

Para começar, preciso dizer que estou morando no Wallmapu há muito pouco tempo. Cheguei aqui no final do ano passado, mas antes disso morei por sete anos em Machalí, na região de O'Higgins. Digo isso porque o que vou apresentar não é um relato de uma prática realizada aqui neste território, mas é uma combinação, por um lado, das questões sobre as quais estou trabalhando na minha atual pesquisa de doutorado, que ainda estou ouvindo, observando, estudando e me questionando, e, por outro lado, vou falar um pouco sobre a experiência que tive como coordenadora do Programa Imagens do Povo - um caso de prática ético-político-artística (isto é, se é possível considerar a fotografia documental como uma expressão de Arte, como eu considero) que, embora não tenha ocorrido no Wallmapu, baseia-se em uma interessante metodologia desenvolvida lá denominada como Bem Querer.

A pergunta com a qual intitulo esta apresentação: "É possível que a curadoria de arte não seja humanista?" é uma derivação mais genérica de outra pergunta que tenho como princípio orientador em minha pesquisa: "Como posso ser uma curadora estrangeira no Wallmapu de modo que minha prática e meu processo não seja humanista, ou seja, colonialista, antropocêntrica e dualista? (minha fala durante o encontro)

A apresentação partiu por uma análise crítica e detalhada sobre as bases históricas e filosóficas do humanismo e sua conexão com os processos de exclusão e hierarquização que moldaram o campo das artes, da fotografia e das práticas curatoriais. A argumentação partiu do surgimento do humanismo no Renascimento, destacando sua centralidade na figura do homem europeu e sua relação com as estruturas coloniais e de exploração.

Os principais pontos abordados foram, a origem do humanismo e as suas estruturas excludentes, partindo pelo deslocamento do teocentrismo medieval para o antropocentrismo, o qual carregava uma lógica hierárquica e discriminatória. O termo “humano”, derivado do grego *Anthropos*, excluía mulheres, crianças, escravos e “bárbaros”.

A apresentação seguiu com a questão do colonialismo e o controle do conhecimento, apontando a como o colonialismo europeu consolidou estruturas de dominação, exemplificado através do debate histórico entre Bartolomé de Las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda, que refletiam o controle dos colonizadores sobre a definição de humanidade, ou seja: se os nativos poderiam ser cristianizados e assim serem incluídos na nova sociedade ou se deveriam ser escravizados. Citei ainda Edward Said e María Lugones para destacar como o controle do conhecimento foi usado para deslegitimar as culturas e práticas dos povos colonizados.

Aterrissando sobre os campos da arte e fotografia, abordei como as narrativas eurocêntricas dominam o campo artístico e fotográfico, excluindo historicamente, mulheres, negros, indígenas e classes sociais vulneráveis. Essas premissas foram apresentadas desde o texto de Linda Nochlin e seu clássico ensaio de 1971.

Os desafios pós-humanistas e curatoriais foram apresentados dentro da percepção de que é necessário desconstruir as estruturas dualistas e colonialistas que ainda regem os campos das artes e da curadoria. Também levantei a questão de como os avanços tecnológicos e científicos se apresentam como novos paradigmas que desafiam a sociedade como um todo e exigem adaptação e crítica.

Como estudo de caso, apresentei o *Imagens do Povo*, e com ele exemplifiquei as práticas metodológicas de transformação estrutural no contexto do conjunto de favelas da Maré. Ali a combinação de uma formação interdisciplinar, a produção e difusão de imagens feitas por fotógrafos oriundos das camadas populares, eram movidas através da ética do *Bem Querer*. Trata-se de uma agência-escola que não só capacita, mas

também possibilita o acesso ao mercado profissional, oferecendo um contraponto às narrativas estigmatizantes das favelas.

Durante a apresentação, aprofundi na questão de como o programa *Imagens do Povo* surgiu em um contexto de crescente vulnerabilidade nas favelas do Rio de Janeiro, marcado pela violência policial, pela gentrificação acelerada e pela marginalização social e econômica. Durante a preparação da cidade para receber os eventos como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, essas comunidades enfrentaram processos intensificados de desalojamento e repressão, evidenciando o que Achille Mbembe define como necropolítica: um tratamento sub-humano dado aos moradores desses territórios.

Destaquei ainda como o fotógrafo João Roberto Ripper, em resposta a esse cenário, idealizou a metodologia do *Bem Querer*, que fundamenta hoje o programa. Na qual se resume a uma abordagem ética e sensível que busca combater estereótipos, valorizando a dignidade humana e retratando o cotidiano positivo das favelas, como relações afetivas, momentos familiares e celebrações. O envolvimento ativo dos fotografados na criação, composição e distribuição das imagens é central, desafiando as narrativas tradicionais que associam esses territórios exclusivamente à violência.

Apesar de seu potencial transformador, abordei igualmente os desafios significativos que tanto o programa como os fotógrafos que passam por ele enfrentam, como o racismo estrutural e a desigualdade de oportunidades no mercado, o que limitam as possibilidades de muitos fotógrafos formados no projeto. Soma-se ainda, as exigências de sustento que muitas vezes impedem a dedicação integral à fotografia como profissão, evidenciando as barreiras impostas pelo contexto socioeconômico.

Para encerrar, apresentei como a metodologia do *Bem Querer* conecta-se ao pós-humanismo de Francesca Ferrando, que enfatiza a união entre ética e prática como motores de transformação social. As reflexões do programa dialogam também com os estudos decoloniais de Frantz Fanon e Chimamanda Ngozi Adichie, ao questionar as estruturas de exclusão e as dualidades de "ser" e "não-ser" que perpetuam a marginalização. Nesse sentido, *Imagens do Povo* representa uma contranarrativa visual poderosa, subvertendo o estigma sustentado pela história única e inspirando novas perspectivas sobre as favelas e seus moradores. Apontei desta forma como a experiência vivida no programa influenciou diretamente na minha pesquisa acadêmica e as minhas próprias práticas curatoriais, demonstrando que a ética, a sensibilidade e a prática colaborativa são fundamentais para a transformação social e cultural.

3.3.2 Des/enterrar el archivo: activaciones y desafíos desde el quehacer regional 2024

O tema dos arquivos havia surgido durante a última mesa do primeiro encontro, coordenada por Gonzalo Castro-Colimil, especialmente durante a apresentação de Cristian Vargas Paillahueque. Nesta ocasião, Paillahueque enfatizou as dificuldades de acesso aos arquivos e à memória mapuche, especialmente aqueles que se relacionam com a produção artística contemporânea:

Dicho esto, me queda la sensación nuevamente de no poder contar nuestra historia nosotrxs mismxs, Cristian Vargas abre su intervención contándonos sobre la producción, reflexión y tensiones que elaboraron distintos artistas Mapuche durante la década de los noventa, en el marco de la conmemoración crítica del V Centenario. Se pregunta por qué no hay un archivo de una escena artística Mapuche, lo expresa en tono de emplazamiento a la poca atención que se le brinda al arte contemporáneo mapuche y lo difícil que se le ha hecho lograr recabar estas informaciones. Sabemos que hay una serie de agentes culturales que ya están realizando este trabajo sistemático para en un futuro cercano sociabilizarlo. Lo que provocó Cristian va en proyección de la “política de identidad”, gracias a los ejemplos que compartió: la brigada Muralista Awkatun y El Encuentro Zugutrawün, ambas son respuestas anticoloniales produciendo pinturas o gráficas Mapuche al igual que un encuentro donde se discutieron la impronta poética y visual del wallmapu (Cultural). Me quedo con dos puntos discutidos ese día: ¿Por qué el arte mapuche actual o en su mayoría no contiene esas reflexiones y prácticas anticoloniales? ¿Será que lxs artistas son condescendientes a modelos globales de circulación artísticas y culturales? Es muy interesante confrontar estas 2 escenas y sus compromisos entre arte y política. Ahora dentro del archivo levantado por su investigación surgido desde el Wallmapu y que pretende ser donado al CEDOC-CNAC, nuevamente nos deja con esa sensación de poca consideración hacia los lugares de origen al no existir retribución en los territorios trabajados, existiendo un archivo de suma importancia para el territorio como el archivo regional³² de Temuko, quienes sin duda ha sido un pilar fundamental para distintas causas Mapuche, ¿por qué no se dona a este archivo ahí? (Colimil ctd. (Aliste & Isla, 2023, p. 49)

Embora Colimil e Paillahueque não tenham participado do processo formativo de 2024, *Des/enterrar o arquivo: ativações e desafios desde a prática regional*, suas contribuições abriram precedentes importantes que possibilitaram ampliar posteriormente a

³² Destaco neste acervo a guarda dos Títulos de Merced e dos mapas que comprovam as delimitações das reduções legais dos territórios indígenas, aos quais, muitas famílias mapuches tiveram essas terras ocupadas de forma ilegal. A consulta a estes documentos é uma das principais atividades do Arquivo Regional de Temuco. Vale ressaltar ainda que eles não dispõem de arquivo de fotos ou vídeos.

discussão. Nesta edição de 2024, o projeto incluiu um ciclo formativo abrangente, com aulas e visitas a acervos, adotando um modelo híbrido que combinou encontros presenciais em Temuco com reuniões remotas.

A iniciativa, parte mais uma vez do projeto *Curatorial em Contexto*, e buscou fomentar discussões críticas sobre o conceito de arquivo, sua relevância histórica e cultural, e suas aplicações contemporâneas. Durante os meses da formação realizada de julho a outubro de 2024, os encontros exploraram as práticas artísticas e curatoriais relacionadas ao trabalho com arquivos, enfatizando os desafios e as possibilidades desse campo no contexto da região da Araucanía/Wallmapu.

Seus criadores, Nicole Aliste e José Isla, destacaram na convocatória a crescente relevância da "arte de arquivo" na América Latina, caracterizada por práticas que utilizam ou criam arquivos como forma de memória cultural e histórica. Este campo, no entanto, enfrenta tensões relacionadas às definições e usos de arquivos, especialmente em contextos regionais marcados por desigualdades e interculturalidades. Conceitos como "anarquivo" e "contra-arquivo" ilustram essas disputas e questionam o papel do arquivo como mediador cultural.

A edição de 2024 convidou especialistas como María Francisca Jara, Romina Resuche, Dani Negri e Nicolás Venegas, que conduziram uma formação composta por quatro blocos, culminando em visitas a espaços documentais regionais como o Arquivo Regional da Araucanía, o Centro de Estudos e Documentação Mapuche Liwen, e o Acervo Fotográfico de Patricia Pichun. A iniciativa buscou abordar a relação entre documentos institucionais, autônomos e íntimos, explorando o impacto de suas localizações e procedências no conhecimento e na prática artística.

A proposta visou não apenas fomentar a profissionalização do campo das artes e da cultura, mas também questionar e revalorizar arquivos não oficiais ou marginalizados pela história oficial. Ao analisar arquivos dentro das dinâmicas territoriais e simbólicas da Araucanía/Wallmapu, o projeto promoveu uma reflexão crítica sobre a gramática da vida e as possibilidades de reorganização do pensamento artístico como resposta às complexidades interculturais.

A última etapa do projeto ainda está por concluir, e se refere à produção de uma publicação. Eu trabalhei em conjunto com Ivi Marifilu a partir do arquivo da Diocese de Villarrica.

3.3.2.1 Archivo de la Diócesis de Villarrica

Como curadoras, e atualmente residentes em Villarrica, começamos a explorar o vasto arquivo da Diocese de Villarrica com o objetivo de desenvolver um projeto de exposição e estudar possíveis elaborações de outros materiais. Ao nos depararmos com esse arquivo, não pudemos ignorar a intrincada complexidade que envolve seu processo de formação, bem como a impressionante qualidade dos registros históricos que documentam a transformação não apenas de Villarrica, mas de todo o Wallmapu, especialmente após as campanhas da Ocupação da Araucanía (1862-1883), que culminaram no Parlamento de Putüe, realizado no sopé de onde a cidade está localizada hoje. Esse processo selou a entrada definitiva do recém-criado estado chileno nesse território, apoiando-se pela distribuição de terras para colonos europeus e missões capuchinhas.

Esses 140 anos de registros proporcionam uma janela de tempo, suficiente para testemunhar o processo de transformação capturado pela fotografia, tecnologia que se consolidou nesse mesmo período e cujos acontecimentos foram capturados sob a ótica dos missionários. Somam-se a esse arquivo o imaginário composto pelos colonos alemães que se estabeleceram na região, bem como inúmeros aventureiros e fotógrafos dos séculos XIX e XX que contribuíram para a cristalização da identidade alemã que hoje caracteriza a cidade.

Ter contato com esse arquivo é, portanto, uma abordagem profunda das complexidades que permearam e moldaram esse território. Ele revela não apenas as narrativas de colonização e ocupação, mas também as sutilezas dos encontros culturais, a resistência e a imposição de uma nova ordem. Cada imagem e registro traz consigo os ecos de um processo de transformação que ainda ressoa, muitas vezes de forma quase invisível, no cenário social e cultural que habitamos hoje.

A formação fornecida pelo *Des/enterrar el archivo* foi extensa, trabalhando a partir de uma variedade de perspectivas, incluindo a aplicação do conceito de arquivo no campo da arte. Em nosso caso, tivemos a oportunidade de entender as diferenças históricas e estruturais que constituem os arquivos documentais e as coleções de museus, embora a fotografia habite ambos. As fotografias que compõem o arquivo da Diocese, por sua vez, refletem essa ambiguidade e nos convidam a uma profunda reflexão.



Figura 14: Retrato de grupo com o vulcão Villarrica ao fundo. No centro, atrás, está o Padre Ruperto Jordan. O grupo na frente é composto supostamente por um Logko, suas esposas, seus filhos e sua família estendida ao redor deles. Atrás do grupo está uma floresta após um incêndio. Ano c.1910-1920



Figura 15: Representação de três meninas mapuches em torno de uma estatueta da Virgem de Carmen, duas delas rezando enquanto a terceira posiciona um vaso ao lado da Virgem. Ano desconhecido.



Figura 16: Retrato de um grupo bebendo mate (chimarrão) com o sacerdote Pascual Alcapang (o primeiro sacerdote mapuche). Supõe-se que Alcapang esteja falando em mapuzungun com a lamgen ao seu lado. Ano c.1930



LOCALIDAD: VILLARRICA

Localidad relacionada:
Mallolafken, Gulumapu

ARCHIVO PRINCIPAL: ARCHIVO HISTÓRICO
DE LA DIÓCESIS DE VILLARRICA

Autores: monjes capuchinos no identificados

Fecha de creación: [1848-2024]

Tipo de archivo seleccionado: Fotografías

Género: Histórico

Descripción del contenido: El Archivo Histórico de la Diócesis de Villarrica, cuenta con una colección de dos Fondos: bienes gráficos y documentales, conformada por fotografías, manuscritos, planos, cintas de audio, registros legales y administrativos que corresponden en su totalidad a la trayectoria histórica de esta Institución eclesiástica a partir de su fundación, primero como Prefectura Apostólica en el año 1848, elevada a Vicariato en el año 1928 y a partir del 2002, designada Diócesis de Villarrica. Este Archivo, contiene en sí, y es la relevancia como acervo patrimonial, la historia del proceso misional llevado a cabo por la orden Capuchina en el sur del país.

Contexto Social: Mapuches, misioneros capuchinos, colonos.

Tipo de actividad: Registros fotográficos de los misioneros capuchinos

Notas: Expresamos nuestro sincero agradecimiento a la Diócesis de Villarrica por la amable cesión de uso de imagen para esta publicación

Capítulo 4. Curando a curadoria

O estudo do passado não deve se limitar a um mero conhecimento da história, mas deve, através da aplicação desse conhecimento, procurar dar atualidade ao passado.

I CHING (2006, p. 97)

A curadoria, como prática independente e estruturada, é relativamente recente e começou a ganhar destaque especialmente a partir do século XX. Originalmente conectada ao campo da arte, ela evoluiu rapidamente, expandindo suas funções e áreas de atuação. Hoje, além de seu papel tradicional na seleção e organização de obras, a curadoria abrange processos interpretativos, contextuais e interdisciplinares que dialogam com campos diversos, como a história, antropologia, ciência, tecnologia, ciências sociais e a filosofia. Esse desenvolvimento reflete um esforço contínuo de adaptação e reinvenção, fazendo da curadoria um processo dinâmico que tanto organiza quanto propõe novas narrativas. Desse modo, a prática curatorial emerge não apenas como um método de mediação estética, mas como uma ferramenta de articulação crítica, capaz de intervir nos modos de produção e nos discursos culturais contemporâneos, promovendo diálogos e questionamentos que vão além do espaço expositivo.

Como estou analisando a minha prática desde o que denomino zonas de resistência, trago o texto *Sobre la Curaduría en la Periferia*, do Curador de arte mexicano Cuauhtémoc Medina, para iniciar uma análise mais aprofundada sobre a prática. Nele, Medina discute a expansão do papel do curador nas regiões periféricas e a transição do sistema artístico global do "monólogo dos centros" para uma cena multicultural. Medina vê o curador como figura estratégica e provocadora, que opera num campo de tensões políticas e culturais, trazendo uma visão crítica às estruturas de poder por um lado, enquanto que, por outro, *deve abanar o artista, dar-lhe água e fornecer-lhe uma cadeira, e então provocá-lo com uma ideia, mostrar-lhe um dilema ou convocá-lo para onde ele não imaginava que seria chamado* (1). Essa função requer negociações e colaborações complexas, e, de acordo com Medina, é inerentemente política e adaptável:

En efecto: la noción de "curador" nos lanza de lleno en el mélange postmoderno de cierta confusión disciplinaria. Fenómeno que lejos de ser una aberración, es el acompañante lógico de un arte, que en sus mejores expresiones plantea un desacomodo, una crítica o una desobediencia de las vías instrumentales y las convenciones epistemológicas de la

sociedad. Pero la curaduría no asume su canibalismo sin discreción. La selección de sus tácticas y encarnaciones tiene que ser estratégica. (Medina, 2008, p. 1)

Seguindo com a discussão no âmbito latino-americano, trago o artigo *La curaduría como (in)disciplina* do curador e crítico de arte cubano Juan Antonio Molina, no qual explora a curadoria como uma prática que desafia as normas tradicionais da museologia, relacionando-se com a noção de “morte do curador”, como uma metáfora para o seu papel flexível e contestador dentro das artes. Molina vê o curador como um mediador entre o artista e o público, e também entre a obra e o espaço institucional. Inspirado por Medina ele argumenta que a curadoria deve incluir uma “desobediência” às normas estabelecidas, potencializando a arte como um campo de resistência cultural e política:

El rompimiento en la relación entre los artistas y el museo propició un quiebre también en la relación entre el curador y el museo, generando el modelo de funcionario que constituye el curador contemporáneo, figura que no sólo media entre la obra de arte y el público, sino también entre la obra de arte y el espacio de exhibición. Pensar la curaduría como (in)disciplina implica colocarse en la encrucijada de saberes y de funciones en que se ubica el curador contemporáneo. Pero de alguna manera, con esa terminología se sugiere también que el curador contemporáneo es una figura surgida del reto y la confrontación a la disciplina de la museología contemporánea, contribuyendo a su modificación. (Molina, 2010)

Ao analisar os textos de Molina e Medina, identifiquei que ambos os casos provocam importantes reflexões críticas, mas ainda não alcançam demonstrar soluções concretas para profundas mudanças epistêmicas. Sem dúvida percebem o problema desde a realidade latinoamericana, o que naturalmente os faz abordar desde a margem, desde a periferia das instituições de arte, mas ainda estão inseridos nestas mesmas estruturas, ainda que provocando fissuras desde dentro.

E o que são essas instituições, como os museus? De forma a introduzir a abordagem sobre os museus, trago o texto *Museus no Horizonte Colonial da Modernidade* (publicado originalmente em 2011) do semiólogo e professor argentino Walter D. Mignolo, onde analisa os museus como parte do projeto da modernidade, que, desde o período colonial, construiu e organizou o conhecimento de maneira eurocêntrica. Os museus, assim como outras instituições acadêmicas e culturais, surgiram como veículos de validação de um saber ocidental que deslegitimam outros modos de conhecimento, sobretudo os das culturas indígenas, africanas e asiáticas. Essa "colonialidade do saber" significa que os museus não apenas preservam e expõem objetos, mas fazem

isso de acordo com narrativas e categorias de valor que reforçam uma visão hierárquica e racializada do mundo.

Os museus se consolidaram como instrumentos de controle cultural, onde o ato de exhibir objetos das colônias servia para afirmar o domínio imperial e justificar o colonialismo. Ao apropriar-se de artefatos de culturas indígenas e colocá-los em exibição, os museus reforçam uma visão de mundo que via essas culturas como "descobertas" e os seus saberes como objetos de estudo e consumo, em vez de reconhecê-los como parte de um sistema autônomo e complexo de conhecimento:

Ou seja, os museus começaram a ser divididos basicamente em dois tipos: os museus que contribuíram para a construção da história interna e identidade da Europa (das antiguidades gregas e romanas à pintura e outros artefatos); e os que se concentraram na história externa à Europa: das colônias e dos estranhos, como os Chineses, que nunca foram colonizados, mas cuja história não fazia parte da história europeia. (Mignolo, 2018, p. 312)

No texto, Mignolo cita museus e projetos que têm explorado abordagens decoloniais, especialmente a partir do caso da instalação de Fred Wilson de 1992, *Mining the Museum* (Garimpendo o Museu), como um exemplo de como um artista afrodescendente possa participar ativamente na curadoria e definição das narrativas em torno de seus próprios objetos e histórias. De acordo com Mignolo, propostas como essas funcionam como espaços de resistência e valorização da diversidade cultural, desafiando a colonialidade ao promover representações que reconhecem as histórias, os valores e os saberes dos povos colonizados. Ele enfatiza que essa prática exige um compromisso ético e político para além da estética, onde os museus devem se tornar locais de diálogo intercultural e não apenas de exibição.

Neste texto Mignolo aposta em uma abordagem decolonial para os museus, sugerindo que a estrutura e a curadoria das exposições sejam repensadas a partir das perspectivas dos povos colonizados e de seus descendentes. Entretanto, como vou mostrar adiante, os esforços que estão sendo feitos nesse sentido estão enfrentando complexidades profundas, tanto que talvez indiquem que este não seja necessariamente o melhor caminho. Nesse sentido, destaco que essas iniciativas estão enfrentando uma realidade problemática e por muito tempo postergada, que é a questão de como muitos museus europeus formaram suas coleções a partir de peças adquiridas de suas colônias e outros processos exploratórios, não raramente frutos de processos de despojo e violência.

É preciso esclarecer que esta não foi uma questão até hoje abordada em meu próprio trabalho, simplesmente porque trabalhei sobretudo desde a produção dos próprios autores para expor temporariamente nas paredes de galerias e museus. Mas, com exceção de quando trabalhei como curadora assistente no MAC Niterói, cujo acervo dedicado à arte moderna e contemporânea brasileira foram adquiridos por doações diretas realizadas pelos artistas ao museu, ou, principalmente, através da coleção João Sattamini, da qual o museu tem a guarda. Em ambos os casos não identifico similaridades com as questões levantadas por Mignolo, salvo o fato de que este acervo de forma geral não contempla a produção fora dos padrões hegemônicos da arte contemporânea.

4.1 Origens da curadoria

Desde a sua origem, a curadoria é fundamental para a interconexão entre artistas, instituições e o público, além de ser responsável pela amálgama que ativa as reflexões e expande a relação das pessoas com a obra. Por outro lado, pode ser responsável por condicionar uma visão da arte e de sua história, bem como excluir do circuito produções indesejadas utilizando o artifício da seleção. Igualmente pode ser responsável por estipular e/ou divulgar os cânones e parâmetros artísticos para a sociedade na qual está inserida, bem como estar comprometida com a esfera política e institucional. Apesar disso, é importante notar que estas características descritas não são as únicas possíveis, como não se aplicam necessariamente a todos os casos.

A pesquisadora colombiana Ana Maria Sánchez Lesmes elaborou uma definição desta prática analisando suas origens históricas. Segundo a autora, a prática da curadoria tem origem no Ocidente principalmente a partir de dois eixos históricos: por um lado, ela apresenta a raiz franco-espanhola que deu origem à nomenclatura *comissário* e, por outro lado, ela apresenta a origem anglo-saxônica também aplicada na América Latina pelo termo *curador* (p. 107). Assim, o termo *comissário* nasceu entre os séculos XVII e XVIII, quando a sociedade europeia começava a se organizar para apresentar ao público as coleções das diferentes monarquias, figuras aristocráticas e membros da Igreja, formando assim os primeiros museus. Por exemplo, seguindo os passos da tradição francófona, temos o impacto da Revolução Francesa³³, que, embora marcada pelo confronto direto com a monarquia e o clero, optou pela preservação dos objetos e coleções reais ao invés de sua destruição, reconhecendo seu valor para a construção

³³ Vale recordar que o lema da Revolução Francesa era Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Inspirado no Iluminismo, esse movimento político não tinha pretensão de alcançar os departamentos ultramarinos (colônias) da França, a relembrar a Revolução Haitiana e as violências coloniais na parte das Antilhas francesas.

da identidade nacional e do legado histórico (p. 107). Nesse contexto, o Palais du Louvre foi transformado em museu público em 1793, exibindo as coleções da realeza para a população. Inicialmente, a relação entre o palácio e os objetos monárquicos parecia natural, dado que essas obras integravam o ambiente da corte. Contudo, em pouco tempo, o Louvre assumiu um novo papel político e cultural, tornando-se o Museu da República Napoleônica. Suas galerias passaram a exibir obras de arte e outros acervos adquiridos durante as campanhas napoleônicas, reforçando o poder simbólico e imperial da arte como um meio de consolidar a hegemonia do império e a identidade da nova República.

Vale destacar que, segundo a museóloga brasileira Maria Cristina Oliveira Bruno, a abertura dos primeiros museus europeus significou o início do desenvolvimento de uma série de atividades profissionais, como seleção, organização, pesquisa, custódia, restauração e, por fim, mas não menos importante, a compreensão da necessidade de comunicação e treinamento do público que entrou em contato com estas obras pela primeira vez (p. 2). Entretanto, nesse período a lógica moderna que atuava desde a separação das atividades não contemplava o surgimento de uma atividade interdisciplinar.

Quanto à origem do termo curador dentro da linha anglo-saxônica, Lesmes destaca sua relação com as formações dos primeiros museus inspirados nas coleções dos gabinetes de curiosidades e salas de maravilhas (séculos XVI e XVII), que por sua vez estavam diretamente ligadas à expansão global da Europa, incluindo a conquista da América, colonização na África e o estabelecimento de novas rotas comerciais para a Ásia. Estas compilações foram o resultado de pesquisas dentro do campo do naturalismo e continham elementos culturais destes “novos mundos” carregados pelo estigma do exótico e do selvagem, como é possível perceber nas palavras do curador suíço Hans Ulrich Obrist: *O Wunderkammer apresentava, em um cômodo ou grupo de cômodos, miscelâneas de curiosidades, aqueles objetos que eram misteriosos ou estranhos* (p. 56).

Lesmes aponta que no caso das Américas, a adoção do uso anglo-saxão se dá através de experiências como a do precursor Charles Willson Peale, fundador do primeiro museu deste continente, o Peale Museum (1783), cuja coleção foi composta com ênfase no naturalismo. Peale procurou se distanciar dos padrões culturais do imperialismo europeu em busca da consolidação de uma espécie de identidade nacional, através do naturalismo como uma construção do passado da nação (p. 107).

De acordo com Maria Cristina Oliveira Bruno, as principais diferenças decorrentes destas duas origens históricas são:

Por um lado, os acervos de espécimes da natureza necessitavam de ações inerentes a “proceder à cura” de suas coleções e, por outro, os acervos artísticos exigiam ações relativas a “proceder à manutenção” de suas obras, impondo ações diferenciadas, permitindo a diversidade de modelos institucionais, potencializando a especialização de museus e o surgimento de diferentes categorias profissionais. (Bruno, 2008, pág. 19)

As diferenças originais entre o curador e o comissário conservam assim diferenças estruturais na forma como lidam com suas coleções. Isto porque o comissário originalmente continha uma semântica produtiva, associada à figura de uma autoridade e um modo de atuação, bem como os procedimentos de administração, divulgação e preparação do novo público para o contato com as obras da coleção. Até então, esta função se traduzia principalmente na qualidade de ser responsável por um projeto ou instituição. Em contraste, a noção de curador está semanticamente relacionada à curadoria, *ōris* (RAE, 2001), ligada à relação curador-conservador, aquele que cuida de algo que não está em condições de se autogerenciar (Lesmes, p. 108), diretamente relacionado a uma coleção naturalista, contendo objetos naturais, etnográficos, históricos, entre outros.

De acordo com este breve panorama, a prática curatorial tem suas origens associadas a atividades de natureza diferentes, consolidando-se como uma prática interdisciplinar. Não obstante, parece que esta atividade teria sido necessária pelo menos desde o século XVII, mas sua concretização na história ocidental somente se deu a partir do final do século XIX. Portanto, creio ser possível afirmar que a sociedade ocidental moderna foi incapaz de aceitar e desenvolver uma função de tal amplitude e interdisciplinaridade, já que a lógica da setorização do conhecimento e das atividades persistiu até o fim da modernidade, quando as funções eram exercidas dentro das instituições, seja como diretor de um museu, ou seja o que Hans Ulrich Obrist aponta como os *décorateurs* do Louvre, por exemplo, que desempenhavam o papel de organizadores de exposições (p. 41).

É importante notar que ambos os processos históricos de formação das coleções contemplam uma realidade vivida por uma elite aristocrática seleta, cujo propósito era se destacar entre seus contemporâneos através de suas coleções e do conhecimento acumulado com elas. Este jogo de poder, inteiramente estruturado através do

antropocentrismo, estabeleceu o princípio do sentido hierárquico e excludente do processo de moldagem do sistema artístico que permaneceu através do tempo.

Quando os primeiros curadores apareceram, suas raízes na estrutura humanista estavam sedimentadas e eles naturalmente continuaram as linhas de pensamento derivadas do antropocentrismo, dualismo e colonialismo. Prova disso, como definiu Mignolo, as grandes coleções que compunham os museus europeus estavam, em geral, divididas entre *os museus que contribuíram para a construção da história interna e identidade da Europa (das antiguidades gregas e romanas à pintura e outros artefatos); e os que se concentraram na história externa à Europa: das colônias e dos estranhos.*

Embora o naturalismo estivesse na origem dos museus americanos como base para a formulação de uma identidade nacional, em questão de tempo surgiram novos contornos com a criação do MoMA (1929) em Nova York³⁴, onde se desenvolveu o conceito do cubo branco, que, por sua vez, se estabeleceu como uma forte influência sobre os espaços expositivos desenvolvidos desde então. O conceito do cubo branco baseia-se na construção de espaços neutros, livres de excessos e ornamentos -que é o caso dos museus europeus instalados em antigos palácios-. Por sua vez, segundo o historiador e curador inglês Nicholas Serota, o cubo branco está associado às construções ininterruptas de labirintos de galerias destinadas a orientar o caminho dos visitantes e induzir suas leituras e percepções sobre as obras (p. 13).

Embora mantendo as devidas diferenças temporais e culturais, é possível identificar relações entre a abordagem do cubo branco e a do *Wunderkammer*. Enquanto ambos compartilham a descontextualização de suas coleções de suas circunstâncias originais, o gabinete de curiosidades procurava apresentar o máximo possível da coleção em suas salas, enquanto a orientação do cubo branco busca exatamente o oposto, ou seja, criar um espaço de respiração entre as obras, trabalhar a neutralidade do ambiente e direcionar o caminho e a percepção do visitante através de um planejamento labiríntico.

Of the various museum types, art museums have traditionally been the most wedded to a system of display that privileges the object and, disregarding evidence to the contrary, takes visual perception to be universal. They have also ostentatiously cultivated their association with hegemonic culture, or, as John Berger puts it, "The majority take it as axiomatic that museums

³⁴ Apesar de não ter me aprofundado ainda sobre este tema, devo dizer que acredito que a inovadora proposta da Galeria 291 de Alfred Stieglitz em Nova York -que existiu entre 1906 e 1917- seria uma forte influência para a criação do cubo branco. Com sua origem no universo da fotografia, as salas de exibição desde sua inauguração buscavam montagens minimalistas e lineares.

are full of holy relics which refer to a mystery that excludes them: the mystery of unaccountable wealth.” (Sherman, 1994)

O historiador da arte estadunidense Daniel J. Sherman analisa criticamente o papel dos museus de arte como instituições que exemplificam e reforçam as dinâmicas culturais e econômicas da modernidade. No texto "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism", ele utiliza três perspectivas principais para explorar as complexas relações entre museus, arte e capitalismo. Ele começa apresentando o arquiteto e crítico de arte francês Quatremère de Quincy (1755-1849), quem, desde os primórdios da formulação dos museus os indentifica como "sepulcros de arte", lugares que retiram os objetos artísticos de seu contexto original, neutralizando sua vitalidade cultural. Essa crítica inicial estabelece a base para discutir o impacto da musealização como um ato de poder que descontextualiza e reformula significados. Quatremère apresenta a questão desde a perspectiva da descontextualização da escola italiana, da qual, a relação com os monumentos romanos e a *Campagna* são essenciais para a compreensão desta escola. *O país, afirma ele, é o próprio museu* (p. 127).

Sherman segue o texto compartilhando reflexes sobre Walter Benjamin, em especial a partir do conceito de aura, no qual Benjamin crítica como os museus, enquanto espaços de preservação e exibição, contribuem para a perda da autenticidade da arte. Ele relaciona isso à reprodução mecânica e à alienação do espectador em um mundo onde os objetos artísticos se tornam mercadorias. Por fim, Sherman nos remete a Karl Marx, e conecta o conceito de fetichismo da mercadoria com os museus, argumentando que eles funcionam como espaços que escondem as condições materiais e históricas da produção artística. Os museus transformam as obras em bens que simbolizam valor cultural enquanto perpetuam relações de poder e hegemonia capitalista.

De acordo com o curador alemão Hans-Michael Herzog³⁵ em seu texto *El dogma del contexto* publicado em 2019 em seu próprio blog, a questão do contexto de origem de uma obra de arte foi amplamente debatida no âmbito hegemônico em período recente:

Es evidente que todas y cada una de las obras de arte provienen de un contexto específico que debemos conocer y respetar. Hasta ahí, todo bien. ¿Y qué? No importa cómo se fabricó la obra de arte, ni quién ni cuándo ni dónde fue creada; tan pronto se venda –y, en consecuencia, cambie de manos y de ubicación– será arrancada para siempre de su contexto anterior al instalarse o exhibirse en un lugar diferente. (Herzog, 2019)

³⁵ Deve-se ressaltar que Herzog era o curador da Casa Daros (e da Daros Latinamerica Collection) no Rio de Janeiro que funcionou entre 2013 e 2015.

No texto publicado Herzog destaca a possibilidade de que as obras possam vir a ganhar outras formas de leituras e compreensões para além da intenção do próprio artista e realça positivamente a valorização da obra pela exposição em museus, feiras ou coleções que, segundo o autor, são etapas importantes para a valorização da mesma no mercado. Neste mesmo blog, na parte dos comentários o curador e crítico de arte mexicano José Springer responde:

Los nuevos públicos ven el arte a través de infinidad de filtros, con lo que el contexto ha desaparecido y se ha multiplicado por el número de espectadores, multiplicado por el número de intermediarios y por los criterios institucionales prevalentes (me refiero al coleccionismo de museos o privado), lo cual deja al autor de la obra como punto en una línea o líneas contextuales, sin principios que puedan arrojar coeficientes confiables para evaluar una obra. Esa es la nueva normalidad de la experiencia estética del arte. (José Springer, 2019)

Além das questões relacionadas ao mercado, que não abordarei nesta pesquisa - inclusive por reconhecer que minhas proposições críticas caminham para sua insustentabilidade como é concebido hoje -, é essencial refletir sobre o papel das instituições, como os museus, na hegemonia humanista contemporânea. Enquanto símbolos dos processos civilizatórios modernos e iluministas, os museus começaram a enfrentar seus primeiros problemas estruturais já no século XX, como no Brasil. Exemplo disso são as obras de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que, ao serem expostas no contexto museológico, perdem sua proposta de interação quando recebem a emblemática restrição “não tocar”. Mais grave ainda é a marginalização de produções fora da narrativa hegemônica, relegadas às salas de museus de história natural, onde são descontextualizadas das sociedades de origem, ignorando aspectos culturais, políticos, históricos e sagrados.

4.2 A curadoria transdisciplinar e algumas reflexões sobre os exercícios decoloniais e interculturais

Conforme apresentado anteriormente, a curadoria, como se trata de uma profissão relativamente recente, possui uma natureza interdisciplinar que facilita a criação de conexões essenciais para o desenvolvimento de um projeto, desde sua concepção até a execução. Ela não se restringe ao campo da arte, podendo ser aplicada como método de trabalho em uma ampla gama de especialidades. Desde seu surgimento, a prática curatorial foi influenciada por várias áreas além das artes, abrangendo tanto os níveis institucionais e executivos quanto o campo social, pedagógico e estético.

Este estudo propõe uma análise cuidadosa da curadoria com a responsabilidade de promover transformações no campo da arte, sob uma ótica ética e política. A arte é aqui destacada para além do âmbito institucional, correlacionado aos museus e ao mercado de arte, mas como um meio de produzir identidades culturais, ensaiar protótipos de futuros eticamente comprometidos, e refletir sobre outros modos de ser e existir a partir de uma base de respeito e interdependência, criando subjetividades com potencial transformador, entre tantas possibilidades já existentes ou que continuarão a se desenvolver.

Vivemos um momento de mudanças sociais, políticas, filosóficas, científicas e tecnológicas intensas e instáveis, que também afetam profundamente o campo da arte e da prática curatorial. As reflexões aqui desenvolvidas partiram da minha experiência profissional, e direcionou-se para uma análise crítica da prática curatorial e do compromisso ético-político-encarnado que considero essencial, especialmente no contexto latino-americano.

No campo da arte, esse processo de transformação, embora cada vez mais acelerado, não teve início neste milênio. É relevante, portanto, revisitar criticamente o impacto das vanguardas modernistas nesse percurso. Reconhecer que os processos de ruptura promovidos por esses movimentos influenciaram a criação de estruturas herméticas para a produção artística, ainda que com pontos de fuga e contestação, ajuda a compreender como o campo artístico se modificou e como essas mudanças afetam a prática curatorial hoje.

A crítica de arte, curadora e historiadora brasileira Aracy Amaral explorou profundamente essa questão em seu texto *Arte para quê?*, no qual analisa a evolução da vanguarda brasileira em relação à sociedade e sua conexão com a política nos anos que se seguiram. Uma de suas principais críticas aponta para a disfunção da arte intensificada pela disseminação das vanguardas modernas, e como a distância entre arte e sociedade reflete um afastamento da arte em relação à sua função social e cultural (pp. 3-5).

À princípio disruptivas, as vanguardas reforçaram a percepção da arte como algo excepcional, conferindo aos artistas uma aura quase divina. Em uma visão irônica, pode-se dizer que, antes do Renascimento, a arte na Europa era vista como obra dos deuses; no auge do humanismo moderno, no entanto, os artistas passaram a ser vistos como divindades em si mesmos, fenômeno perceptível no impacto de figuras como Picasso e outros expoentes da modernidade.

No livro *A Sociedade do Espetáculo* (2007), com texto original de 1967, Guy Debord analisa como a lógica do capitalismo transformou a obra de arte em mercadoria, alienando seu valor original e integrando-a ao regime de comodificação típico do mercado-mercadorias. Para Debord, o espetáculo é uma construção social que organiza as relações humanas em torno de imagens e produtos, mediando essas interações por meio de uma lógica de consumo. A obra de arte, nesse contexto, não escapa dessa dinâmica. Debord descreve o fetiche artístico como um subproduto da mercantilização, em que a obra de arte perde sua singularidade ou função crítica para se tornar um objeto de contemplação e consumo. Esse fetichismo é alimentado pela dissociação entre o objeto (a obra) e seu significado social ou histórico original, transformando-o em um produto esvaziado de seu valor crítico ou revolucionário. No espetáculo, a arte é capturada e integrada à lógica do capital, servindo para reafirmar os valores da sociedade burguesa e perpetuar a alienação. Dentro desse regime, o valor da obra de arte é frequentemente reduzido ao seu preço no mercado ou ao status que confere a seu proprietário, deixando de ser uma expressão autêntica de criatividade ou de resistência. Debord identifica essa transformação como parte da reificação generalizada no capitalismo avançado, em que objetos culturais, incluindo a arte, são transformados em mercadorias fetichizadas, exaltadas por seu valor de troca e consumidas de forma estética e superficial. Assim, para Debord, a obra de arte no contexto da sociedade do espetáculo serve menos como veículo de emancipação ou crítica e mais como um reforço das hierarquias e valores da sociedade capitalista. Ao invés de uma prática que desafia o status quo, a arte, em sua forma espetacularizada, frequentemente contribui para a manutenção das estruturas de poder existentes.

Diante desses pressupostos, surge uma questão crucial: seria possível que a curadoria de arte transcenda a manutenção do sistema hegemônico, criando bases alternativas para dialogar genuinamente com a arte do "outro"? Além disso, para alcançar tal objetivo, seria necessário subverter as estruturas institucionais existentes ou seria mais eficaz construir novas plataformas que sustentem esses diálogos e práticas transformadoras? Embora não haja ainda respostas para essas perguntas, elas ressoam sob outra pergunta: o que é a curadoria que eu estou projetando, construindo ou dialogando com?

Eu parto do pressuposto que a arte é uma atividade inerente ao humano e que reconhecer o "outro" como potencial criador é uma urgência — ou seja, admitir que qualquer pessoa pode desenvolver a sua capacidade artística, seja através de uma formação, um aprendizado cultural coletivo, ou mesmo através da própria sensibilidade.

Esse reconhecimento é essencial para reestruturar o papel da arte em sua relação direta com a sociedade. Aqueles “outros” historicamente excluídos desse processo devem ser incorporados não mais como modelos, inspiração ou público, mas como agentes do processo artístico e da reconfiguração do sentido público da arte, promovendo pertencimento e participação ativa na sociedade.

Nos interessa trazer o conceito de justaposição e reversibilidade de opostos para esta zona híbrida onde a (re)territorialização enquanto prática curatorial, artística e pedagógica exige um cuidado com as interações sociais, a formação de novos narradores e narrativas, esculturas sociais de agenciamentos de subjetivação e afetos. (Vergara, 2013, p. 68).

O curador e pesquisador brasileiro Luiz Guilherme Vergara explora a relação entre arte e compromisso social em seu texto *Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea: Acontecimentos solidários de múltiplas vozes*, publicado em 2013. Nele, Vergara aborda a virada ética das artes — incluindo a função do curador — em resposta à primeira onda de manifestações populares ocorrida no Brasil naquele ano. Ele destaca a importância da arte como uma força terapêutica social e catalisadora de agenciamentos de poéticas coletivas em jogo na produção de sentido e partilha do comum em um momento de transições geopolíticas. Vergara ressalta, ainda, o papel paradoxal da arte quando concebida como “geografias da arte” em uma condição contemporânea globalizada (p. 68) e sublinha a necessidade de estabelecer parâmetros críticos e sensíveis em relação às *ambições modernistas de choque e ruptura missionária da arte* (p.68).

É essencial prestar atenção ao método de trabalho na curadoria, que deve começar pelo reconhecimento dos princípios éticos e políticos que a orientam a reterritorialização decolonial do fenômeno artístico. Como ensina o antropólogo, fotógrafo e curador brasileiro Milton Guran, em artigo publicado na revista *Studium* em 2011: *toda curadoria reflete um propósito definido, estabelece valores e nunca é descomprometida. É uma espécie de manifesto estético e cultural — e, portanto, político — cujo critério deve ser transparente e explícito* (p. 2).

Considerando o contexto latino-americano, é fundamental reforçar a ideia de que a curadoria, em si mesma, constitui entre outros, um exercício de poder, que em geral atua desde a manutenção do hegemônico. A análise do alcance desse atributo é, portanto, essencial. Como observa o curador colombiano José Roca, *o curador deve usar responsabilmente o poder que deriva das possibilidades de visibilidade dos artistas que seu próprio trabalho implica* (p. 34). Roca também destaca a importância de tornar claros para o público os critérios de seleção adotados.

Essa questão merece um debate mais profundo, especialmente na América Latina, onde o sistema artístico tem sido um palco de processos de exclusão, amplamente influenciado pelo sistema hegemônico euro-estadunidense. O curador brasileiro Paulo Herkenhoff trouxe essa discussão à tona na XXIV Bienal de São Paulo em 1998, propondo o evento como um exercício de construção de histórias da arte mais plurais e menos eurocêntricas. Essa iniciativa representou um marco importante ao propor uma subversão às lógicas excludentes:

Também reconhecemos a multiplicidade dos fios da história e que, no caso da arte, a postura eurocêntrica, com sua orientação hegeliana, havia criado parâmetros excludentes no circuito da arte. Nossa opção, na negociação dos empréstimos de obras, implicou um debate com diretores de museus que tradicionalmente negam empréstimo para exposições temáticas, contrapostas a mostras históricas, que agregam conhecimento novo. (Herkenhoff, 1998, pág. 22)

Sob uma perspectiva pós-humanista, os desafios para a curadoria e a pesquisa no novo milênio estão intrinsecamente ligados à desconstrução dos sistemas de opressão hegemônicos eurocêntricos. Esse processo começa com o reconhecimento das estruturas dualistas, antropocêntricas e colonialistas que, ao longo do tempo, estabeleceram e consolidaram processos de exclusão. Ademais, é necessário adaptar-se à realidade do tecnocosmos e aos avanços tecnológicos e científicos que trazem novos paradigmas e redefinem o tecido social como um todo. Estamos, assim, diante de um momento complexo de mudança sistêmica.

Embora relativamente recente, a prática curatorial nasceu da necessidade de interconexão entre áreas distintas, como museologia, colecionismo, instituições, crítica de arte, história e a própria produção artística. Desde seu início, ela foi marcada por um caráter interdisciplinar, consolidando-se como prática no século XX e conquistando relevância no campo justamente pela capacidade de integrar essas atividades diversas.

Ainda que existam diferentes correntes que definem o que é a curadoria, Vergara propõe o cuidado como um método, *que começa no poder capaz de ativar e vibrar forças criativas*³⁶, e que tem a possibilidade de cruzar fronteiras físicas e subjetivas. Desta forma, ela permite a abertura de um amplo espectro de novas possibilidades que ainda são possíveis de se desenvolver, especialmente quando se trata de responsabilidades sociais. Esta consciência começa com o princípio da micropolítica, a tomada de

³⁶ Fala realizada durante palestra em janeiro de 2019 no Instituto IDEA/USACH no Chile.

autonomia do indivíduo para um espectro muito mais amplo, como diz a psicanalista, curadora e crítica brasileira Suely Rolnik:

En la micropolítica una se junta con los otros, se coopera distinto porque es desde una resonancia, desde el saber del cuerpo, de una resonancia entre los cuerpos, de las subjetividades en resistencia. Lo que está empezando a germinar, frente a un ahogo de las fuerzas, de la vida. (Rolnik, 2019)

Se a curadoria já nasceu interdisciplinar, melhor seria se incorporasse a transdisciplinaridade proposta pelo psicanalista, filósofo e ativista francês Félix Guattari em seu texto *La transdisciplinariedad debe convertirse en transversal*, onde o autor propõe que a abordagem interdisciplinar não é suficiente para o encontro de disciplinas no campo das ciências humanas e ambientais, pois não permite uma (des)compartimentação do problema e dos modos de expressão coletados.

Isto é particularmente verdadeiro no caso da América Latina, que tem características específicas que não deveriam ser negligenciadas em favor de uma desterritorialização neutra. A neutralidade está relacionada a um padrão normativo específico, do qual nós, como latinoamericanas, como mulheres, como membros de uma grande variedade de subjetividades com questões culturais, regionais e raciais, não poderíamos aceitar se reconhecemos que esta normatividade não nos representa.

Segundo Guattari, a transdisciplinaridade passa por uma reinvenção permanente da democracia em diferentes fases do campo social. Ele reconhece o quanto os europeus poderiam aprender com as experiências dos povos então identificados como o terceiro mundo. A complexidade da realidade dos países latino-americanos indica que temos que aprender e desenvolver soluções a partir da adversidade e da pluralidade. A transdisciplinaridade consistiria, portanto: *em voltar para o nível planetário e problematizar as questões locais com base em horizontes que colocam em jogo toda a vida e às relações internacionais*³⁷ (p. 131).

Somos cada vez mais responsáveis pelo destino, não apenas de nossa espécie, mas do ecossistema do planeta como um todo. Esta responsabilidade também deve ser levada ao nível individual, atuando desde a micropolítica e tomando consciência de todas as nossas ações, incluindo a prática curatorial. Especialmente em um contexto de profundas alterações e crises como as atuais, precisamos estar conscientes de como

³⁷ Tradução própria.

estamos respondendo a essas novas possibilidades e como elas podem ou não contribuir.

Guattari argumenta que devido à tamanha mudança de paradigmas na qual estamos vivenciando, um novo Renascimento está em curso. Vale recordar que o Renascimento foi caracterizado por um movimento de profunda alteração social, política, econômica e artística na Europa, quando ocorreu a mudança do teocentrismo ao antropocentrismo, ou seja, quando a igreja católica deixou de ser o centro e orquestrador da sociedade europeia em prol do homem europeu. Como já foi apresentado, esta mudança significou as bases que tornou possível a expansão econômica da Europa em escala global e a colonização de uma boa parte do planeta neste momento. Concomitantemente, neste período ocorreu o desenvolvimento da imprensa, e conseqüentemente, a multiplicação dos livros; o que contribuiu definitivamente para a disseminação do humanismo. A arte também teve um papel crucial neste processo para disseminar a identidade cultural da Europa e a sua concepção de civilização.

Este modelo humanista renascentista permaneceu como base estrutural da sociedade ocidental e foi atualizado ao longo do tempo. Por exemplo, se supõe que alcançou a liberdade com relação aos dogmas da igreja durante o iluminismo europeu dos séculos XVIII e XIX, e trato como uma suposição porque, apesar desta ser a bandeira principal desta época em prol dos intelectuais disfrutarem da liberdade de expressão -o atual e crescente movimento conservador demonstra que a igreja segue muito influente, mesmo que no âmbito do Brasil o Vaticano esteja perdendo forças para a Igreja Universal do Reino de Deus e outras similares-, até hoje existam disputas no âmbito latino-americano inclusive nas políticas públicas (a notar temas como o casamento homossexual ou aborto) ou na investigação científica (medicina reprodutiva, etc.), por exemplo.

Esta estrutura teve os primeiros sintomas de seu colapso analisados após as guerras euro-mundiais do século XX através do pós-modernismo. Não obstante, este processo é lento e estas fissuras abertas estão sendo disputadas por muitas forças diferentes. Ainda hoje é muito difícil prever, dentre tantas influências presentes disputando estas novas bases culturais e sociais, quais delas se sedimentarão no processo de construção do futuro. Entretanto a arte, como sempre, tem um papel crucial neste processo.

Com relação ao momento contemporâneo no Chile, cuja realidade me está mais próxima nos últimos anos, vejo que estes temas estão em discussão entre artistas,

galerias e museus, mas não posso afirmar que estejamos diante de soluções definitivas, que mudaram radicalmente o cenário institucional da arte.



Fig. 21: fotografia de Joana Mazza em 26 de novembro de 2022

Sala de Artes de la Universidad de la Frontera (UFRO). Temuco, Chile.

Em dezembro de 2022 tive a oportunidade de ir assistir à exposição *Werken* do artista mapuche chileno Bernardo Oyarzún na Sala de Artes de la Universidad de la Frontera (UFRO), localizada no centro de Temuco, capital da Araucanía³⁸. Esta visita deu-se em um dia da semana quatro dias depois da sua inauguração. Nesta ocasião me deparei com a impactante exposição, que havia sido inaugurada pela primeira vez em Veneza com a curadoria de Ticio Escobar em 2017, mas me deparei com a sala completamente vazia.

La instalación invita al público a sumergirse en una sala de luz tenue donde se encuentran mil máscaras kollong, las que fueron talladas a mano por 40 artesanos de diferentes localidades del sur de Chile. Instaladas sobre soportes metálicos, las máscaras miran directamente a los ojos de los asistentes. Además, los muros perimetrales de la sala sostienen letreros led que dejan correr la escritura de apellidos mapuche, tanto de los extintos como los que permanecen vivos en la actualidad, generando una

³⁸ Vou aprofundar sobre a questão da Araucanía e do território Mapuche no subcapítulo *Encuentro de Temuco “Lo curatorial en contexto regional”*.

línea lumínica que marca el perímetro de toda la exhibición. («Werken»: obra del artista visual Bernardo Oyarzún que viajó a Venecia, llega por primera vez a la Región de La Araucanía , 2022)

Uma semana antes de ver a exposição *Werken* eu havia ido a Santiago para ver a exposição *Muestra itinerante de la 34ª Bienal de São Paulo* no Centro Nacional de Arte Contemporáneo em Cerrillos onde incluía obras de Gustavo Caboco (wapichana), Jaider Esbell (macuxi) e Seba Calfuqueo (mapuche) e igualmente me deparei com o museu completamente vazio.

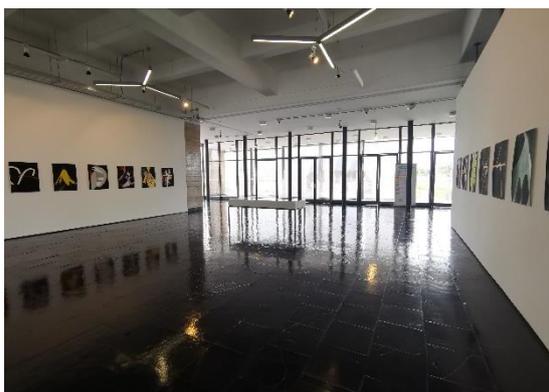


Fig. 22 e 23: fotografías de Joana Mazza em 12 de novembro de 2022.

Centro Nacional de Arte Contemporáneo.
Santiago, Chile.

As complexidades deste cenário não param na questão dos espaços vazios. Tenho conversado com diversos artistas e curadores de origem indígena e o tema dos museus e das instituições é um tema recorrente. Para dar uma ideia, em uma entrevista com o cineasta, artista e curador mapuche chileno Francisco Huichaqueo para a curadora e investigadora chilena Carolina Castro Jorquera publicada pela revista de arte contemporânea *Artishock* em 2021 ele tensiona a necessidade de ocupação dos museus:

Para Francisco Huichaqueo (1977) el museo es una herramienta de descolonización que debe ser utilizada por la nación mapuche para recuperar su patrimonio, un concepto difícil de imaginar en relación con lo que nosotros huincas entendemos cuando hablamos de objetos indígenas. Históricamente, los objetos almacenados por los museos han sido vistos como objetos “sin vida”, pertenecientes a pueblos “extintos”, como parte de las continuas políticas de blanqueamiento de nuestra identidad mestiza. (Jorquera, 2021)

Essa entrevista girava em torno do convite do Museo Arqueológico de Santiago feito a Huichaqueo para fazer a curadoria dos objetos mapuche da coleção. Este artista já havia construído uma longa trajetória de propostas decoloniais com instituições hegemônicas, como é o caso de uma ação no Ethnologisches Museum no contexto da Bienal de Berlim de 2020, por exemplo. É deste mesmo artista a instalação *Trig Metawekura. Cántaro de Piedra Roto* que ocorreu em 2022 no Palacio Pereira em Santiago, obra que abriu polêmica no contexto do encontro de Temuco *Lo curatorial em contexto regional*. Durante a última seção do Encontro, artistas mapuches que haviam ido na exposição em Santiago afirmaram que se sentiram incomodados com o deslocamento e resignificação do espaço sagrado mapuche proposto por Huichaqueo nesta instalação. Irei aprofundar mais sobre este tema no desenvolvimento do subcapítulo dedicado a este encontro.

Se por um lado identifico tensionamentos com relação à ocupação dos espaços hegemônicos no âmbito do Chile e do Brasil, por outro, na Europa pude perceber um cenário bem diferente. Em 2022 tive a oportunidade de ir a Bienal de Veneza e aproveitei para visitar algumas exposições. Jaider Esbell, por exemplo, estava com destaque tanto na Bienal como na exposição *Les Vivants* organizada pela *Fondation Cartier pour l'art contemporain* exibida no hall do Gare du Nord em Paris. Tanto na Bienal como nesta exposição suas obras estavam dispostas junto com outros artistas “ameríndios” como diz o texto de divulgação da Fundação Cartier, com uma clara diferenciação entre estes núcleos com os de artistas contemporâneos europeus. A minha impressão foi de que se formaram grupos temáticos que seguiam a lógica da “verdadeira arte” idealizada por André Breton no início do século XX ao ter contato com artistas do Haiti e Martinica.

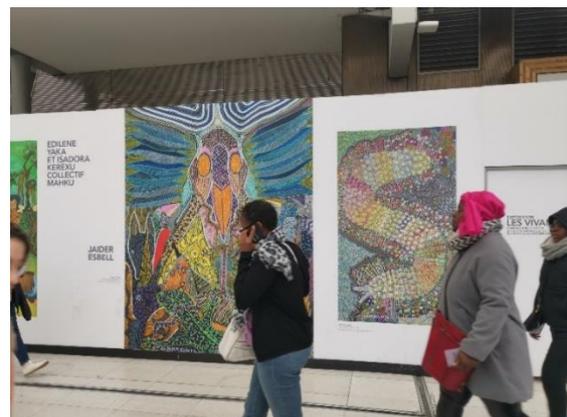




Fig. 24 a 29: fotografias feitas por Joana Mazza em 27 de maio de 2022.
Exposição *Les Vivants - Fondation Cartier pour l'art contemporain* na estação Gare du Nord, Paris.

La Fondation Cartier pour l'art contemporain développe depuis plus de vingt ans une programmation qui explore les grands enjeux écologiques actuels. L'exposition "Les Vivants", constituée d'un ensemble exceptionnel d'œuvres d'artistes amérindiens contemporains, nous invite à considérer les animaux et les végétaux comme égaux, dans le monde commun des vivants. (Exposition les vivants en gare du nord, 2022)

André Breton definiu o conceito de verdadeira arte ao conhecer a produção do Haiti e Martinica durante a segunda guerra mundial, nas quais identificou um caráter puro, fantasioso e primitivista desenvolvido pelos artistas visuais caribenhos da época. Entretanto, o Surrealismo não é o único caso das vanguardas que buscam suas referências fora da Europa, como também é possível observar no cubismo:

Há alguns anos, uma exposição em Nova Iorque apresentou em paralelo obras cubistas e produções daquilo que se convencionou chamar de arte primitiva. Correlações formais, formalistas e finalmente bastante superficiais, eram assim

depreendidas, por estarem as duas séries de criação destacadas de seu respectivo contexto – por um lado, tribal, étnico, mítico e, por outro, cultural, histórico, econômico. Não se deve esquecer que o fascínio que as artes africanas, oceânica e indígena exercia sobre os cubistas não era só de ordem plástica, mas estava também associado a um exotismo de época, que se estendia às explorações, aos diários de viagem, às expedições coloniais, aos romances de aventura, cuja aura de mistério estava sendo intensificada pela fotografia, pelo cinema, pelas gravações sonoras e pelo desenvolvimento da etnologia de campo. Se não é ilegítimo e se é sem dúvida inevitável projetar sobre o passado os paradigmas estéticos da modernidade, isto só pode acontecer com a condição de se considerar o caráter relativo e virtual das constelações de universos de valor, às quais dá lugar este tipo de recomposição. (Guattari, 1992, págs. 128-129)

Ainda que o tema da arte em si será desenvolvido em um capítulo próprio, trago esta referência do psicanalista e filósofo francês Félix Guattari neste texto de 1992, onde ele aponta a questão da convenção de arte primitiva e como ela influi no desenvolvimento do cubismo dentro das vanguardas modernistas, e pior, o conflito que é gerado ao colocá-las lado a lado, em uma exposição contemporânea, revelando as estruturas de poder e apropriação que estão por detrás destas produções. Como cereja do bolo, Guattari ainda levanta a questão a partir de um estudo etimológico de que a “arte primitiva” tem um sentido de ser a primeira etapa de um processo evolutivo, e, portanto, pertencente automaticamente a algo do passado.

Ainda que a minha experiência mais próxima com a questão indígena seja relativamente recente, desencadeada especialmente pela mudança para vir a residir em Villarrica, neste período aprendi a olhar com olhos críticos sobre a “questão indígena”. Este termo, criado pelos colonizadores, forja uma concepção exotizante e homogeneizante, ignora 500 anos de resistência, contato e intercâmbio cultural posterior a chegada dos europeus, e os qualifica dentro de uma idealização do selvagem. O que é pior, atualmente lança-se mão de um discurso de que a cosmovisão do “selvagem” irá salvar a humanidade. Todas essas leituras são desvios da realidade. Idealizações e conceitos gerados para estabelecer um poder epistêmico.

É preciso reconhecer que a diversidade entre os povos conquistados durante o auge do período colonial da Europa, era tão vasto, que o único que os une é a invasão europeia per se, e o fato de estar me referindo a nações e povos humanos que habitavam aqui desde antes do século XV. Além disso, só no continente onde vivemos, tínhamos vários impérios e sociedades sofisticadas e altamente desenvolvidas, ou mesmo com práticas sociais descentralizadas, mas não menos complexas. Se os bárbaros espanhóis,

portugueses, ingleses, franceses e holandeses conseguiram se apropriar de grande parte destes territórios, fala mais da capacidade bélica e ganância destes governantes, comerciantes e exploradores que dos demais povos que aqui estavam.

Mesmo que não seja um consenso sobre o não uso do termo “indígena”, para mim ficou claro que os estudos indigenistas e as curadorias que ressoam com os mesmos, tendem a reproduzir de forma acrítica, reforçando os velhos parâmetros humanistas renascentistas.

4.3 Germinando a curadoria pós-humanista

Eu não estou satisfeita com o meu próprio título, mas na falta de encontrar um mais adequado, o mantenho assim por enquanto. Entretanto, ele resume a proposta de fundo: uma atenção ao que estou construindo desde a minha própria prática curatorial, sendo que os estudos pós-humanistas (crítico e filosófico) são de fato uma grande referência teórica. Reconheço ainda que, embora eu trabalhe com autoras que são fruto dos movimentos decoloniais, feministas e raciais, em sua grande maioria, seguem sendo euro-estadunidenses. Entretanto estas autoras, em especial as italianas (Ferrando e Braidotti), nos revelaram com clareza as estruturas dos modelos de opressão humanistas (origem no Renascimento Italiano) utilizados primeiro pelos colonizadores europeus e perpetuando até o presente através dos republicanos modernos. Portanto, acho válido, que o que começou na Itália, termine de ser desconstruído na Itália. No momento cabe a nós construirmos algo novo, porque não existe a possibilidade de deixar um vazio, o vazio será preenchido facilmente pela continuação das velhas fórmulas, agora revestidas pelos preceitos conservadores.

Os estudos pós-humanistas não apenas permitiram revelar as estruturas de dominação que estavam naturalizadas e invisibilizadas, como foi possível aplicá-los para o campo da arte, tema do próximo capítulo. Entretanto sua influência nesta pesquisa não termina com a revisão teórica, mas também com questionamentos metodológicos. Ferrando, em seu texto *Towards a Posthumanist Methodology* (2012), descreve a importância de colocar uma especial atenção a questão de *o que significa adotar uma metodologia pós-humanista e como uma abordagem pós-humana pode ser empregada na filosofia aplicada e na ética normativa, transformando-se, por fim, em uma forma de investigação existencial*. Essa proposta contribui efetivamente para os estudos situados, como é o meu caso, onde pesquisador e a pesquisa estão profundamente correlacionados, de forma que inevitavelmente carregue consigo a questão da investigação existencial.

Generated from Postmodernism, Posthumanism seems to resist the notion of “method”, and it actually does. A posthumanist “methodology”, for lack of better word, finds its rhizomatic outlines in the postmodern critique of objective knowledge and absolute truth. It is in no way definitive, but dynamic, mutant, shifting; it has to be aware of the state of things in order to acknowledge current challenges and be open to possibilities. It resonates with Feyerabend's “Against Method” (1975), in the sense that its value is merely transitional and contingent. A posthumanist methodology has to be adaptable and sensitive; it has to indulge in its own semiotics, hermeneutics, pragmatics, metalinguistics, in order to be aware of the possible consequences which they might enact on a political, social, cultural, ecological level. (Ferrando, 2012)

De acordo com Ferrando, *o pós-humanismo está ciente do papel estratégico da academia no desenvolvimento de práticas culturais de produção de conhecimento, historicamente realizadas por meio de esquemas elitistas e metodologias ad hoc*. O rompimento com estas estruturas se tornou muito útil na minha própria atividade acadêmica, e igualmente serve de inspiração para a prática curatorial. Como venho descrevendo ao longo da pesquisa, não tenho uma metodologia específica na minha prática curatorial, pois percebi ao longo do caminho, especialmente através das experiências que abordo desde as “zonas de resistência” que cada caso é um caso, e a curadoria, pela sua natural transdisciplinaridade, pode ser perfeitamente adaptável e sensível.

Ferrando argumenta que uma metodologia dinâmica e mutável é essencial para ampliar o alcance epistemológico, não como resposta a demandas de correção política, mas para construir visões menos limitadas e mais inclusivas. Esse posicionamento enfatiza a importância de evitar uma abordagem homogênea, que restrinja o conhecimento a círculos ressonantes. Assim, buscar um diálogo plural e menos centrado em valores únicos pode enriquecer o desenvolvimento crítico. Concordo que desafiar nossos próprios valores é necessário para provocar transformações efetivas, ampliando o debate para além de zonas de conforto.

Ao refletir sobre minha experiência com o projeto *Imagens do Povo na Maré*, percebo que foi necessário rever minhas ideias sobre cidade, direitos humanos e fotografia. Em 2010, ao iniciar meu trabalho, compreendi que, sem a disposição para aprender e ajustar minha atuação às necessidades locais, certamente quem sairia perdendo mais seria eu mesma. Minha função ali ia além da curadoria; buscava soluções sociais efetivas, o que requer sensibilidade e uma escuta ativa. Mesmo sendo uma “estranha” ao contexto, a abertura para entender e integrar as demandas locais foi essencial.

Como isso poderia ser feito sem sensibilidade e abertura? É claro que estou falando do ponto de vista de uma estranha a este contexto, é sobre isso a tese. Não estou dizendo que pessoas estranhas a determinados contextos não podem atuar neles (e, principalmente com eles), mas é preciso se permitir alcançar que estes contextos deixem de ser estranhos e estar aberta para sintonizar com demandas concretas.

Isso leva tempo, requer esforço, paciência e muito trabalho de desconstrução interna. Entretanto preciso reconhecer que de forma alguma seja uma questão isolada. Sem o diálogo, sem a abertura mútua, sem o acolhimento mútuo, nunca será possível. Eu tive a sorte, no caso da Maré, de entrar em um projeto já consolidado em conjunto com moradores, e o sentimento de pertencimento ao projeto era muito forte, pois em todo o momento a construção foi coletiva. Nesse sentido Ripper foi o precursor desses passos que reconheço hoje como fundamentais, pois ele construiu e desenvolveu junto com cada participante o *bem querer* e a fotografia popular.

Não se trata, portanto, de dar notoriedade a um caminho e trabalho individual, mas demonstrar que a partir do meu caso, a curadoria da fotografia pode e deve ir além de desenvolver projetos de exposição, livros, projeções etc. Desde que esses resultados sejam consequência de um propósito maior e mais profundo: a reconstrução existencial do próprio curador.

Fica em aberto como sustentar projetos de longo prazo para a curadoria. As minhas reflexões e prática não são economicamente sustentáveis de acordo com os atuais modelos de projetos culturais, que, em geral, são específicos para determinados produtos, como uma exposição, um livro, ou mesmo uma formação. A continuidade de projetos ao longo do tempo é um desafio complexo. Ainda que o Brasil, e agora o Chile, tenha política para os pontos de cultura, ainda assim essas políticas são frágeis e complexas para projetos pequenos, que atuam desde a micropolítica.

Reconheço ainda que projetos de longo prazo, que está inserido na história e na experiência, com o propósito de atuar pela mudança de paradigmas das profundas questões econômicas e sociais, são preceitos da fotografia documental, a exemplo de Ripper, Dorothea Lange e muitos outros fotógrafos e fotógrafas humanistas. Talvez a diferença aqui seja que não estou mais falando de um compromisso com o real, com a verdade, mas sim deslocando o sujeito produtor: a fotografia - e a sua história - é agora situada. Eu, enquanto curadora, estou mais próxima da atividade de agenciamento e de uma curadoria contextualizada, trabalhando para o reconhecimento de seus produtores.

Capítulo 5. Desnudando a Arte: Apropriação, descolonização e revelação das estruturas hegemônicas

Do que precisaremos abrir mão para liberar a radical capacidade criativa da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo de outra maneira?

Denise Ferreira da Silva (2016)

O questionamento sobre a natureza da fotografia e sua relação com a arte é um tema polêmico e profundamente trabalhado ao longo do tempo. Como mencionei anteriormente, naturalmente surgiram perguntas através da minha própria trajetória como: *por que a fotografia não é reconhecida como arte? e por que a fotografia criada pelos moradores da Maré não é considerada adequada para uma exposição como a do projeto Travessias no Galpão Bela Maré?*. Acredito que ambas são sintomas de um problema estrutural, referente ao processo de exclusão, inerente a concepção de arte renascentista -e presente até o momento-, elaborada no berço do humanismo, de forma que não pretendo responder diretamente a essas perguntas, mas talvez encontrar outra pergunta, a que nos guie por um percurso palpável. Gostaria de poder demonstrar que a arte é uma característica inerente não apenas à humanidade, mas à própria natureza. Contudo, já seria um avanço significativo afirmar que qualquer pessoa, em qualquer contexto, pode ser artista. No entanto, essa afirmação desafia as instituições e, sobretudo, os mercados que as sustentam, criando tensões entre a produção identificada como popular, artesanal, técnica e as esferas legitimadas do mundo da arte. Portanto, proponho a seguinte pergunta *quem pode ser artista?*

Para abordar esta questão, sigo desde a metodologia pós-humanista, ou seja, revisitando os conceitos em sua origem de formação. Esta metodologia é especialmente eficiente neste caso, tendo em vista que as concepções de arte e humanismo estão profundamente interligadas em sua origem durante o Renascimento italiano. Começo resgatando um parágrafo do livro fundamental *De Pictora*, de 1435, do humanista multidisciplinar Leon Battista Alberti (48).

The number of painters and sculptors was certainly very great in those times, since princes, common people, [the] learned and illiterate delighted in painting. Meanwhile, between the first spoils from the provinces, the ensigns, and the paintings themselves displayed in theaters, one arrived [at] such a point that Paulus Emilius and, in general, not a few Roman citizens taught [their] sons painting among praiseworthy arts, to the aim of having a

pleasant and felicitous life. The best custom, that was held in very great consideration among the Greeks, so that the adolescents, born free and freely educated, were taught, together with letters, geometry, and music, also the art of painting. Nevertheless, also for women this capacity of painting was reserved as an honor. Martia, daughter of Varro, is celebrated by writers because she painted. And certainly, painting was so praised and honored that among the Greeks slaves were prohibited by an edict from learning it; certainly, this is not unjust. The art of painting, in fact, is certainly very worthy of free and most noble minds; and for me, in general, it has always been the best indication of that optimum and excellent genius, he whom I would see take strong delight through painting. Moreover, only this art, is equally agreeable both to the learned and the uncultured, something that does not occur in almost any other art, as it is true that it attracts the experts and it is also good to move the unskilled. (Alberti, 2010, p. 48)

Neste parágrafo Alberti reconhece o caráter democrático da pintura, que agrada tanto os especialistas quanto os leigos. No entanto, igualmente reflete uma perspectiva elitista, onde a arte é vista como uma forma de distinção social e intelectual, ao mesmo tempo que reforça hierarquias, como a exclusão dos escravos do aprendizado e da prática. Embora enalteça a capacidade universal da pintura de cativar diferentes públicos, a ênfase em sua associação com mentes nobres e livres (a qual identifico desde a definição de *anthropos*) revela as tensões entre a acessibilidade da arte e suas conotações de poder e status.

Alberti igualmente nos descreve como tal honra, o acesso a pintura, também poderia eventualmente incidir sobre as mulheres, como no caso de Martia, que me parece um caso de exceção que confirma a regra: A pintura era para seletos homens nobres. Desta forma temos a inauguração de um pensamento sobre a arte, estabelecido desde as bases de exclusão de forma que determina quem pode e quem não pode ter acesso a prática, e, com o intuito de enfatizar, repito as palavras de Alberti: *a pintura era tão louvada e honrada que, entre os gregos, os escravos eram proibidos por um édito de aprendê-la; certamente, isso não é injusto. A arte da pintura, de fato, é certamente muito digna das mentes livres e mais nobres* (p.48). Portanto, estamos diante da origem da questão de quem tem acesso ao status de produtor de arte.

É preciso ressaltar que o humanismo não se restringe apenas a arte, portanto é igualmente necessário recordar sua importância no surgimento de inúmeras instituições modernas no contexto do Renascimento na Europa como a imprensa e as primeiras universidades europeias sem o rígido controle da igreja, que foram fundamentais para estabelecer os alicerces da era moderna. O Renascimento surgiu como resposta ao teocentrismo medieval e tinha como principal característica a centralidade do homem e

da razão humana. Como será detalhado mais adiante, não é coincidência que este contexto de origem coincide com a expansão comercial da Europa a nível mundial e a apropriação de diferentes territórios, como o continente em que vivemos, a “América”. Nome especialmente simbólico por ser uma homenagem ao controverso comerciante e explorador fiorentino Amerigo Vespucci. Culto e instruído, era testemunha ocular do surgimento do humanismo através de membros de sua própria família. Amerigo (como seria conhecido) foi uma figura importante na história da chegada dos espanhóis aqui, apesar de ser experto em cartas náuticas, ele deixou sua marca na história através de suas inúmeras cartas contendo descrições imaginativas e distorcidas deste continente, que geraram a publicação de uma compilação delas intitulada *Mundus Novus*. Assim, ele alimentou o imaginário europeu com detalhes sobre os habitantes, fauna e flora. Mas isso não foi tudo: de suas viagens ele voltou não só com cartas, mas também com escravos e riquezas naturais exploradas aqui:

Revelaban por primera vez estos secretos de la naturaleza: las nuevas tierras descubiertas forman un continente independiente; es lícito llamarlas un nuevo mundo; los antípodas son habitables por los blancos; las gentes de esas tierras son casi todos caníbales, sin dioses, ni reyes. (Ctd. em (Levillier, 1956, pág. 5)

As descrições feitas nesta época não refletiam em nada a riqueza cultural e as múltiplas formas sociais, incluindo sofisticados impérios que aqui existiam. Este problema é agravado pela perpetuação no tempo destas crenças, que apenas se fundamentam, em parte no desconhecimento, e em grande parte no persistente desejo de conquista, exploração e dominação.

Ainda que velado, desde a origem do humanismo os conceitos de homem e humanidade são compostos por um complexo sistema de hierarquia e exclusão, cujos efeitos persistem mesmo após séculos de movimentos políticos e lutas sociais, como o abolicionismo, o sufrágio, o pensamento descolonial ou mesmo os mais recentes movimentos feministas, negros, indígenas e Queer/LGBT+.

To fully understand these terms, we need to take a further step back and note that the Greek term for “human” is “anthropos” (which is the etymon of many contemporary words, such as “anthropocentrism” and “anthropology,” among others). Although the Latin term “humanus” and the Greek term “anthropos” cannot be assimilated (Nishitani 2006), the Greek understanding of anthropos has had a deep influence throughout history on the reformulation of the notion of the human. It is worth approaching it, specifically, through Aristotle, who in *Politics*, Book 1, famously defined the human (anthropos) as a political animal (zoon politikon, in Greek), that is, connected to the “polis,” meaning the city, which represents civilization: “Man is by nature a political

animal, and a man that is by nature and not merely by fortune citiless is either low in the scale of humanity or above it” (Pol. 1.1253a). It is important to note that this “political man” is placed in a hierarchical scale through not only its external, and explicit, “citiless” people, but also its internal, and implicit, others: in Athens, for instance, women, slave, and resident aliens were excluded from the political life. (Ferrando, 2019, p. 90)

Segundo Ferrando, para fazer uma reflexão crítica sobre o humanismo é necessário voltar à cultura que o inspirou, a da Grécia Antiga. A palavra humano tem origem na antiga palavra grega *Anthropos* (ἄνθρωπος), que contém uma estrutura excludente definida pela negação do que não é, como um animal, um bárbaro, um deus ou uma deusa. *É importante enfatizar a relação com o idioma, observando que os povos que não falavam grego eram considerados bárbaros, como os persas, os egípcios e os fenícios, apesar de suas notáveis civilizações* (p.90), essa definição segue até o presente como denotativo de desumano, cruel ou incivilizado. Ainda que a razão seja um aspecto central valorizado e que está correlacionado com uma postura ética, é o privilégio de pertencer à cidade (*polis*) que determina o acesso à *paideia*, ou seja, o complexo sistema educacional que brindava a educação formal de seus cidadãos. Desta forma, para pertencer ao seletivo grupo *Anthropos*, o homem grego deveria ter passado pela *paideia*, que era restrita a um seletivo grupo de meninos (não incluía meninas). As mulheres, escravos e estrangeiros residentes, não eram contempladas por este termo. Para demonstrar a correlação etimológica entre *Anthropos* e humano, Ferrando ressalta: *“Humanitas” é a versão romana da ideia grega de “paideia”, o que nos permite perceber como o termo “humano” está intimamente ligado a outras noções correlatas, como “cultura”, “razão” e “civilização”* (p.91).

As we have noted in Part 2, the notions of *logos* (that is, language, but also reason) and *polis* (that is, city, but also, civilization) are structural to the Greek notion of *anthropos* (that is, human). By reminding these semiotic relations, we can better understand why Rosi Braidotti sharply underlines the political and social implications of the *zoē/bios* dualism, echoing the hierarchies enacted by other structural pairs, such as female/male or nature/culture. As she clarifies in *Transpositions: On Nomadic Ethics* (2006): “Life is half-animal, nonhuman (*zoē*) and half political and discursive (*bios*). *Zoē* is the poor half of a couple that foregrounds *bios* as the intelligent half; the relationship between them constitutes one of those qualitative distinctions on which Western culture built its discursive empire”. (Ferrando, 2019, p. 110)

Além da estrutura antropocêntrica, o humanismo renascentista era composto por dualismos, elaborados a partir da oposição e com bases hierárquicas para a composição da identidade, ou seja, o homem antropocêntrico se considera superior a suas

dualidades. Por exemplo, o homem é superior à mulher, o branco é superior as demais raças (que são inventadas e definidas por ele mesmo), o homem é superior às máquinas, o homem é superior aos animais, a cultura (razão) é superior à natureza, etc. Esta estrutura implica um alto nível de hierarquização e discriminação, tanto que, mesmo com uma suposta eliminação de estruturas discriminatórias entre os seres humanos, a discriminação contra outras espécies e a natureza em geral ainda persiste, assim como em relação à tecnologia que criamos.

Se a origem do termo humano está relacionada a uma conformação que contempla diferentes níveis de seres humanos, a ideia de sub-humanos está implícita. Ainda é preciso destacar que, do ponto de vista pós-humanista, o conceito de humano do humanismo era na verdade algo totalmente desconexo de sua natureza (uma espécie animal que faz parte do ecossistema da terra). Em nenhum dos casos estes aspectos foram vistos de forma crítica na época da formulação do humanismo, pois permitiram a categorização do humano, reafirmando a escravidão e o sistema de exploração colonial como base da expansão econômica da Europa. Bases que foram fundamentais para determinar o homem europeu (ou uma parte seleta destes) como o centro do conhecimento e do poder (incluindo a Arte, obviamente).

Para exemplificar como estas questões foram tratadas na época, Ferrando recorda o famoso e acalorado debate que aconteceu no início da colonização deste continente entre dois espanhóis, o frade dominicano Bartolomé de las Casas e o filósofo Juan Ginés de Sepúlveda, cujo epicentro era determinar se os índios nativos estavam aptos a serem evangelizados, alcançando assim sua liberdade, ou se eram néscios ou bárbaros e, portanto, deveriam ser escravizados³⁹. Nesta discussão não houve qualquer menção ao respeito à cultura e à língua originais, e, enquanto Las Casas defendeu a conversão ao catolicismo e à língua espanhola como uma saída para uma suposta liberdade, Sepúlveda defendeu a escravidão.

Embora em cada região das Américas houvesse diferenças significativas na forma como os processos coloniais se desenvolveram, felizmente durante este período os portugueses e espanhóis não tiveram contato com todos os povos do então chamado Novo Mundo, assim como tampouco conseguiram conquistar a todos que enfrentaram,

³⁹ A escravidão era prática comum desde a Grécia antiga ao império Romano, ou seja, as culturas que estavam alimentando as bases do humanismo, ao passo que na Europa da idade média o cristianismo havia propiciado reduzir essa prática a medida do avanço da cristianização, a substituindo pela cultura da servidão.

chegando a perder a guerra contra os povos Mapuche no sul do Chile e Argentina, por exemplo.

Este processo ainda é tema de debate, com muitas escolas de pensamento diferentes. Como a filósofa argentina María Lugones argumenta, 500 anos depois, que a transformação dos colonizados em seres humanos nunca foi o objetivo dos colonizadores. Na perspectiva do crítico palestino americano e cofundador dos estudos pós-coloniais, Edward Said, outro aspecto importante é o modo de centralização e controle do conhecimento. Também não era intenção dos colonizadores reconhecer os colonizados como sujeitos produtores de conhecimento e portadores de sua própria cultura. Pelo contrário, o colonizador toma para si a capacidade de ver e entender o que os nativos supostamente não são capazes sobre si mesmos. É, portanto, uma relação que parte da posição que o controle do conhecimento está nas mãos do colonizador, mesmo no que diz respeito ao conhecimento do outro.

Não é por menos a pergunta apresentada pelo escritor e ativista Ailton Krenak (descendente do povo Krenak da bacia do Rio Doce, Minas Gerais): *Somos realmente uma humanidade?* (12) publicada em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*. Krenak ridiculariza a presunção dos europeus brancos de assumir para si mesmos o direito de colonizar o resto do mundo, com base na crença de que eles teriam a luz e o resto da humanidade estaria na escuridão. Ele também identifica a nova possibilidade que surgiu no início do século XXI, quando pensadores de todo o mundo estão colaborando com diferentes visões originárias de múltiplas culturas para recriar novos contornos para o que ele chamou de o clube da humanidade. Krenak questiona profundamente o aspecto da disjunção do organismo do qual fazemos parte: a Terra. Ele também aponta que o projeto/conceito de sustentabilidade, tão louvado em tal clube, não compreende realmente a relação direta e responsabilidade que temos com o planeta, e adverte que se continuarmos assim, todos nós viveremos em ambientes artificiais criados pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios.

Seguindo esta linha de pensamento, não é surpreendente que as histórias de arte e da fotografia até muito recentemente não incluíssem autoras mulheres, ou racializados como negros, indígenas, não europeus em geral, e menos ainda se os produtores de conteúdo ou conhecimento vinham de camadas sociais de maior vulnerabilidade econômica. A primeira grande exceção foi o caso dos americanos, que entraram no Olimpo de arte em questão de pouco mais de um século. Os meios de exclusão nestes campos ocorreram de diferentes maneiras, mas um bom exemplo de estudos sobre eles

é o já mencionado texto de 1971 da historiadora de arte americana Linda Nochlin “Por que não houve grandes artistas mulheres?”.

É preciso ressaltar que as estruturas que alimentaram a exclusão das mulheres europeias e americanas da arte descrita por Nochlin não são as mesmas experimentadas pelas mulheres artistas latinoamericanas, e muito menos se enfrentamos as questões econômicas e sociais nas diferentes camadas da população. Isto não significa que estas autoras não existiam, apenas que as barreiras são muitas e são impostas de diferentes maneiras, acrescentando complexidades de acordo com a cor da pele, tipo de cabelo e classe social. Também não é necessário descrever aqui os problemas de nuances culturais, já que a história e definição da arte continua a se concentrar nas narrativas e na cultura euro-estadunidense.

De uma perspectiva pós-humanista e latinoamericana, os desafios para os campos da arte, e mais especificamente para a prática curatorial, estão relacionados com a desconstrução dos sistemas de opressão, ou seja, com o reconhecimento das estruturas dualistas, antropocêntricas e colonialistas que orquestraram suas fundações e estabeleceram processos de exclusão ao longo do tempo.

Mas ainda é necessário ressaltar que enquanto destaco a importância de trabalhar desde as ancestrais tecnologias de resistência cultural, concomitantemente temos que nos adaptar em uma velocidade estonteante à realidade dos desenvolvimentos tecnológicos e científicos que impõem novos paradigmas à sociedade como um todo. Estamos, portanto, diante de um intrincado momento de mudança sistêmica, além do complexo contexto político da América Latina como um todo.

Se olharmos para trás e fizermos uma comparação entre o período das vanguardas modernistas e o momento atual, é possível encontrar muitos pontos em comum relacionados a mudanças de paradigmas sociais, científicas, tecnológicas e políticas, como irei aprofundar a seguir. Esse cenário de mudanças no século passado permitiu uma desestruturação da hegemonia eurocêntrica, ao menos por um lapso de tempo, e, quem sabe, uma revisão deste processo poderia nos aportar elementos para ajudar a transformação necessária.

El contexto histórico de los veinte resulta especialmente complejo: se abrió con la finalización de la Primera Guerra Mundial y todas sus implicaciones, y se cerró con la crisis económica del año 29; la expectativa europea del progreso constante y la consolidación de un modelo civilizatorio con perspectivas de universalizarse salieron maltrechos de la guerra; el pesimismo ganó espacio y, en contrapartida, América Latina

se proyectó como un lugar de posibilidades, optimista con respecto al aporte histórico que en tal situación podría realizar. Para muchos intelectuales de la región, había llegado el momento de hacerse oír. No es casual, entonces, la puesta en tela de juicio de los que fueron modelos casi incuestionables ni que, en su lugar, se comenzara a consolidar la valorización de los elementos de pertenencia. Lo local asumió otra dimensión. (Pini & Nieto, 2012, pág. 10)

É necessário acrescentar às palavras de Ivonne Pini (historiadora de arte uruguaia baseada na Colômbia) e Jorge Ramírez Nieto (arquiteto colombiano e professor associado do Instituto de Investigaciones Estéticas) que as consequências da pandemia do vírus H1N1 - mais conhecido como gripe espanhola - foi igualmente importante neste cenário dos anos 20, e que nos permite traçar paralelos com as diferentes ondas da pandemia que se iniciou com a SARS-CoV-2, comumente conhecida como o coronavírus COVID-19. Embora a grande pandemia do século 20 não tenha alcançado a devida visibilidade na história até então, contribuiu para agravar ainda mais o caótico cenário da primeira guerra mundial. O resultado destes fatores enfraqueceu temporariamente o poder da Europa como centro do conhecimento ocidental e da produção artística, trazendo à luz diferentes correntes na América Latina que buscavam autonomia intelectual.

El virus del afán de cambio se incubó rápidamente hasta crear epidemia entre los intelectuales. El caldo de cultivo tuvo componentes políticos y sociales, en un medio en el que los ecos de las revoluciones locales y globales caldeaban el ambiente hasta llegar a alcanzar la temperatura óptima. Los canales de comunicación, en especial las revistas culturales, convirtieron la preocupación particular en pandemia. Fue así como en 1921 irrumpió, en paredes públicas de Jalapa, en México, Actual, n°1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce; el mismo año, en Buenos Aires, apareció la hoja mural Prisma, editada por Jorge Luis Borges. En Brasil se organizó, en São Paulo La Semana del Arte Moderno y se publicó la revista Klaxon en 1922, Oswald de Andrade publicó, en 1924 "Pau Brasil" y, en 1928, "Manifiesto antropófago". En Argentina, en 1924, surgió el primer número de Martín Fierro. En 1926, en Perú, irrumpió con ímpetu continental la revista de José Carlos Mariategui Amauta. En 1927, en Cuba, se inició el tránsito de la revista de avance. (Pini & Nieto, 2012, pág. 11)

Os anos 20 despertaram um fervor cultural latinoamericano de tais proporções que permitiu abraçar temas que iam além do campo estético, estendendo-se para a esfera política e social. Um exemplo disso é o Manifesto Antropofago (1928). Nele, o poeta, ensaísta e dramaturgo brasileiro Oswald de Andrade aponta questões que soam como uma postura anti-antropocêntrica:

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar. [...] Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. [...] Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. [...] Contra o mundo reversível e as idéas objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamic. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças clássicas. [...]. (Andrade, 1928)

Ao examinar os pontos de ruptura na história da arte com a estrutura humanista do Renascimento, um momento chave é a separação da lógica racionalista do modelo de visão, por um lado, e as vanguardas que iniciaram o modernismo na Europa, por outro. Segundo o crítico de arte e ensaísta americano Jonathan Crary, esta estrutura de arte renascentista prevaleceu durante séculos, sendo inicialmente contestada pelo modernismo. No entanto, as discussões deste período não abrangeram um propósito crítico.

Este segundo modelo incumbe a la invención y diseminación de la fotografía y otras formas vinculadas de “realismo” del siglo XIX. De manera aplastante, estos desarrollos han sido presentados como parte de la historia continua de un modo de visión de base renacentista en el cual la fotografía y finalmente el cine, no son sino instancias más recientes de un despliegue ininterrumpido del espacio y la percepción perspectivas. Así, a menudo permanece un confuso modelo de la visión en el siglo XIX que se bifurca en dos niveles: en un determinado nivel, existiría un número relativamente pequeño de artistas avanzados que generaron un tipo de visión y significación radicalmente nuevos, mientras que, en un nivel más cotidiano, la visión permanecería enquistada en las mismas constricciones “realistas” generales que la habían organizado desde el siglo XV. El espacio clásico es revocado, por un lado, parece, mientras que persiste por el otro. (Crary, 2008, pág. 19)

A partir desta reflexão de Crary, vale perguntar se, por trás do distanciamento das vanguardas modernas das tradições do humanismo renascentista, não existe uma auto-proteção do campo artístico para continuar desfrutando das elitistas estruturas antropocêntricas, agora vestidas sob o viés das vanguardas, já que a fotografia e o cinema iniciaram o processo de popularização dos parâmetros canônicos do século XV. Portanto, se o cinema e a fotografia fossem considerados artes neste período isso significaria renunciar a aura dos gênios especiais e “incomuns”. Ao mesmo tempo, as vanguardas europeias emergiram de um cenário mundial complexo e cada movimento artístico tentou estabelecer novos princípios para sua arte. Assim, inúmeros manifestos foram publicados ao longo deste período.

O surrealismo, por exemplo, lançou suas bases em *A Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, publicado em 1900, quando apresentou estruturas e formas de acesso ao inconsciente com argumentos sobre a importância dos sonhos neste processo, como é possível observar nas próprias palavras de André Breton (escritor francês, poeta, ensaísta e fundador do surrealismo) no terceiro manifesto surrealista: *Freud concentrou sua crítica no sonho. De fato, é inaceitável que uma parte tão considerável da atividade psíquica tenha atraído tão pouca atenção até agora* (27). Neste movimento encontramos o distanciamento da razão humanista, como o autor vai descrever em uma entrevista para Judith Jasmin anos mais tarde: *o surrealismo procurou ser contra o racionalismo, por um lado, e contra o positivismo filosófico, por outro* (1960).

Durante a Segunda Guerra Mundial, importantes membros deste movimento acabaram se refugiando nos Estados Unidos e assim fortaleceram os laços com a América Latina. André Breton, por exemplo, já havia visitado o México, depois foi obrigado a permanecer na Martinica e começou a frequentar Santo Domingo, o que o colocou em contato com artistas e intelectuais deste período, como o poeta, político e ideólogo Martinicano do conceito de negritude, Aimé Césaire. Aqui ele encontrou um ambiente cultural que veio a classificar como verdadeira arte, especialmente por causa do caráter puro da fantasia primitivista desenvolvida pelos artistas visuais do Caribe: *Há novas sociedades secretas que tentam se definir no curso de múltiplos conciliábulos no crepúsculo dos portos: há um amigo, Aimé Césaire, magnético e negro, que, rompendo com todas as cantilenas - eduardianas e outras - escreve, na Martinica, os poemas de que precisamos hoje*. (164). As experiências de aprisionamento, guerra e exílio abriram um caráter mais social dentro do terceiro manifesto surrealista de Breton:

Es indispensable que cese no solo la explotación del hombre por el hombre, sino también la explotación del hombre por el pretendido "Dios", de absurdo e irritante recuerdo. Es indispensable que se revise de arriba abajo, sin rastros de hipocresía y sin habituales dilaciones, el problema de las relaciones entre el hombre y la mujer. Es indispensable que el hombre se pase, con armas y bagajes, del lado del hombre. (Breton, 2001, pág. 165)

O terceiro manifesto surrealista irrompe com uma proposta que vai além da busca dos sonhos e da fuga da razão que marcou o primeiro manifesto. Também se distancia do aspecto político que o segundo manifesto abraçou e apresenta no terceiro manifesto uma ampla gama de questões sociais que vão além do campo estético e artístico. Manifestos como os dos movimentos surrealistas e antropofágicos podem ser entendidos como o exercício de estabelecer valores morais e sociais, critérios sobre os quais ambos os movimentos se baseiam. É possível refletir que estes fatores surgiram

em resposta à crise dos valores universais - e coloniais - constituídos até o século XIX, que finalmente perderam sua rigidez no início do século XX.

Considerando que as vanguardas tentaram tirar de seus manifestos novas propostas sociais, políticas e artísticas, estes textos em particular merecem atenção, pois podem ser entendidos como ensaios para o posicionamento do lugar de fala no campo da arte. Ainda assim, apesar do discurso progressista do movimento surrealista e até mesmo do casamento de Breton com a artista chilena Elisa Bindhoff Enet, as artistas deste movimento não experimentaram neste momento um destaque semelhante ao da artista brasileira Tarsila do Amaral dentro do modernismo brasileiro.

O caráter de preocupação social adotado pelo terceiro manifesto surrealista em 1942 pode ser identificado já em 1928 no manifesto antropófago, onde Oswald de Andrade apresenta o discurso sobre a necessidade de transformação social e encerra o manifesto com uma nova posição para as mulheres dentro de seus valores explícitos: *Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarias do matriarcado de Pindorama.*

Embora Andrade não fosse a favor das sufragistas, ele abriu novos valores para as mulheres não só no texto, mas também com a imagem de *Abaporu* obra de Tarsila do Amaral para ilustrar o manifesto antropofágico, mesmo tendo se equivocado ao escrever o nome da autora (que era sua esposa na época). O manifesto cumpre a função de estabelecer novas bases para a arte brasileira diante da estrutura asfixiante da Europa. Ele o faz buscando autonomia em seu processo intelectual, mas também aceitando a influência da cultura que dita as normas. Assim, ele faz uso de sua inspiração antropofágica e estabelece quem é o seu algoz e como tirar proveito do que lhe interessa.

Señala J. Schawrtz que el texto pone en evidencia que las fuentes explícitas de inspiración utilizadas por De Andrade fueron Marx —para la revolución social— Freud y Breton —para analizar la influencia de los elementos primitivo en el hombre civilizado— y Montaigne y Rousseau —por la revisión que le permiten hacer de conceptos como “bárbaro” y “primitivo” —. (Pini & Nieto, 2012, pág. 11)

Mas deve ser notado que em nenhum momento Andrade assumiu-se como bárbaro ou primitivo. Pelo contrário, assim como ele usou o antropofagismo para engolir a cultura antropocêntrica europeia, ele também a usou para engolir a cultura dos povos Tupi-Guarani e se apropriou dela. O movimento modernista brasileiro foi inovador em sua

abertura ao papel da mulher dentro de um movimento, mas não pode ser identificado como um movimento popular, como talvez nenhum dos vanguardistas anteriores e posteriores. Com relação ao Brasil, é possível identificar uma preocupação crescente a este respeito associada ao crescimento do impulso político que se seguiu nos anos 50 e 60, quando houve um movimento para estabelecer as bases da arte popular, mas esta atividade encontrou problemas que iam muito além do campo da arte. Em uma entrevista de 1979, o escritor, cronista e crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar comentou sua experiência como gerente da Fundação Cultural de Brasília a partir de 1961:

Allí traté de hacer arte popular y arte de vanguardia, porque creía que Brasília era la síntesis de estos dos polos de la vida cultural brasileña. [...] La arcaica artesanía del nordeste con la imaginación del urbanismo y la arquitectura atrevida, el Brasil más moderno y el más antiguo juntos. Pensé que el arte de Brasil tenía que ser arte de vanguardia y arte popular. El arte de vanguardia era posible, pero el arte popular no. [...] pero los trabajadores salían de casa a las seis de la mañana, volvían a las ocho, y estaban cansados y no les importaba nada. (Entrevista con Ferreira Gullar, 1979)

Se, por um lado, para os trabalhadores da construção civil que estavam erguendo Brasília, Gullar criou oficinas coletivas com a finalidade de que pudessem desfrutar de um espaço de lazer e cultura (ctd em Amaral 315) (2002), por outro lado, ele encontrou a realidade de trabalhadores expostos a condições sub-humanas de esforço físico. É possível que a falta de interesse fosse porque as oficinas coletivas não lhes garantiam condições de subsistência, mas também é possível que o modelo de cultura e lazer que estes trabalhadores desejavam eram outro e não estava contemplado naquele espaço.

Esta última opção vai de encontro a um tema amplamente estudado na América Latina. Um processo que é identificado como um movimento que não é exatamente o de absorver estes autores com o patrimônio cultural e artístico que já carregam, mas que tem como objetivo "levar a arte ao povo", encarregado de uma certa doutrinação de valores culturais, sociais, políticos e artísticos pré-estabelecidos. No caso do Brasil, este movimento permaneceu presente até o início do século XXI, quando começou a tomar novas direções. Dentre as possíveis causas deste novo panorama, pode-se identificar os resultados dos incentivos ao acesso à educação acadêmica para um setor da população anteriormente excluído do sistema. Isto permitiu o acesso à formação de uma nova geração de autores com diferentes procedências. Da mesma forma é importante ressaltar a importância da criação do programa Cultura Viva do governo federal para a promoção de organizações civis sem fins lucrativos e a criação do Pontos de Cultura,

que apoia institucionalmente projetos que integram estética e compromisso social, estabelecido em 2004 para garantir e ampliar o acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural.

No texto de introdução antecipei a discussão sobre a problemática da divisão entre arte e artesanato, especialmente através das reflexões de Pablo Marimán Quemenedo, quem ressaltou os problemas estruturais desta divisão imposta, que, por um lado, congela no tempo a produção cultural indígena, e, por outro, os confunde em determinações excludentes, que desmantela a autonomia cultural dos povos que seguem resistindo ao processo colonialista republicano. Por tanto, é impossível falar de artesanato -ou de arte popular-, sem falar em uma política de controle cultural por detrás.

Para entrar neste tema, trago algumas reflexões de Guillermo Bonfil Batalla, antropólogo mexicano e fundador do Museo de Culturas Populares do México, que, para a sua inauguração em 1982, realizou o *Primer Colóquio Sobre Culturas Populares y Política Cultural*, que resultou na publicação *Culturas Populares y Política Cultural*, publicado naquele mesmo ano:

Estamos involucrados en el debate acerca de la cultura y nos interesa estimularlo y enriquecerlo. Es un debate que en nuestro país apenas comienza, aunque en otros -Italia, por ejemplo- tiene ya tradición, legitimidad plena y ha producido aportaciones teóricas y experiencias prácticas de gran valor. (Batalla, 1982, p. 10)

Batalla se referia ao legado do filósofo e político marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937), quem havia elaborado -entre outros pensamentos em seus cadernos escritos durante seu período de cárcere (1929-1935)-, o conceito da hegemonia cultural. Este pensamento identifica a maneira como a classe dominante mantém o controle sobre a sociedade: em lugar de fazer uso da força ou da coerção para manter sua posição, a classe dominante se beneficia de uma hegemonia cultural para garantir que suas ideias e valores sejam aceitos como universais e naturais por toda a sociedade. Isso ocorre por meio das instituições culturais, como escolas, igrejas, mídia e outras formas de educação e entretenimento (Cadernos 13 e 19).

Gramsci argumenta que a hegemonia não é mantida pela coerção política e/ou econômica, mas através da liderança intelectual e moral. A classe dominante molda o senso comum e a ideologia, fazendo com que as classes subalternas internalizem e aceitem a sua visão de mundo como a única verdade possível, o que favorece a aceitação do status quo. Para o autor, este poder só pode ser desafiado se as classes subalternas desenvolverem sua própria contra hegemonia, com proposições de uma

visão de mundo alternativa que questiona as ideias dominantes e mobiliza uma resistência cultural e política. Ainda de acordo com o autor, isso requer um trabalho cultural e intelectual profundo, através de indivíduos que representam os interesses das classes oprimidas e lhes ajudem a desenvolver uma nova consciência de classe. Assim, a hegemonia cultural é entendida como uma ferramenta fundamental para a manutenção do poder, e a luta contra ela deve ser tanto cultural quanto política.

Batalla, em seu texto de apresentação, aborda com especial cuidado a questão política que permeia o entendimento de cultura, evidenciando como as noções de cultura estão frequentemente imbricadas em relações de poder e controle. Essa análise adquire ainda mais relevância ao considerarmos o papel crucial de Batalla como fundador de um museu público, uma instituição que, por sua própria natureza, atua como um espaço de mediação cultural e política. Museus, tradicionalmente, não são apenas depositários de objetos artísticos ou históricos; eles também desempenham um papel na construção e legitimação de narrativas culturais dominantes, de forma que moldam a identidade cultural de onde estão inseridos. Assim, ao inaugurar uma instituição pública, Batalla não apenas cria um espaço para a exibição de arte, mas também intervém no campo político, ao desafiar as concepções vigentes de cultura e arte popular. Esse movimento revela uma intenção consciente de refletir sobre a função dos museus como instrumentos de poder, ao mesmo tempo em que propõe uma reavaliação do papel que essas instituições desempenham na formação de identidades coletivas:

En otro ámbito, el de las políticas culturales del Estado, predominan las añejas tesis de la difusión de la cultura. El esquema es simple: la cultura es un conjunto restringido de productos superiores del quehacer humano; en consecuencia, es patrimonio de pocos y la democratización de la cultura consiste, esencialmente, en que esos pocos enseñen a los demás la capacidad para apreciar la verdadera cultura. Hay que llevar la cultura al pueblo, es la premisa fundamental de todo programa de difusión cultural. Con lo que, de nueva cuenta, las culturas populares quedan excluidas, se transforman en no-cultura o en franca anti-cultura; son invisibles para quien busca la Cultura -así, con mayúscula. (Batalla, 1982, p. 13)

Batalla busca ampliar e diversificar a compreensão tradicional de cultura popular, reconhecendo a necessidade de repensar os modelos e parâmetros que definem esse conceito, especialmente levando em consideração a complexa realidade mexicana. Em vez de reafirmar estereótipos, ele propõe uma abordagem mais respeitosa com as características locais, que leve em consideração as vozes e expressões culturais muitas vezes marginalizadas por não se enquadrarem em padrões pré-estabelecidos. Essa proposta inclui valorizar as práticas culturais subalternas, especialmente aquelas que

emergem das mais diferentes formas de comunidades excluídas, ou mesmo resistentes ao processo colonial, desafiando, assim, as noções dominantes e hierarquizadas de cultura.

Pese a la carencia de información suficiente, es necesario intentar una caracterización general de las culturas populares. Ante todo, aclaremos el uso de los términos. Sin entrar en una discusión que no está entre los objetivos de este ensayo, apunto solamente que, para México, entiendo por culturas populares las que corresponden al mundo subalterno en una sociedad clasista y multiétnica de origen colonial. Y si menciono expresamente el carácter multiétnico y de origen colonial de la sociedad mexicana es para destacar la intención de no adoptar mecánicamente las tesis gramscianas que están de moda en nuestro país y que no contemplan el análisis de las dimensiones étnicas y coloniales. El mundo subalterno, en México, no puede entenderse sólo en términos de clases sociales, sino que debe incorporar la problemática de los pueblos colonizados, con toda la complejidad que implica la relación entre etnia y clase. (Batalla, 1982, p. 15)

De fato, seria inadequado aplicar literalmente as ideias de Gramsci ao contexto latino-americano, pois a complexidade cultural, social e histórica da região exige uma abordagem cuidadosa e adaptada às suas particularidades. Apesar disso, é possível reconhecer que a complexidade enfrentada por Batalla no México ressoa, em certa medida, com as experiências que vivenciei tanto na Maré quanto no Gulumapu. Em ambos os casos, há desafios únicos que refletem a necessidade de evitar soluções generalizadas, valorizando as nuances e especificidades de cada contexto, sem perder de vista os paralelos que podem ser traçados entre essas realidades.

Entendo também que, Batalla, ao afirmar que a cultura popular se refere a produção correspondente *ao mundo subalterno em uma sociedade classista e multiétnica de origem colonial* se refere a estrutura excludente e antropocêntrica, ou seja, se refere ao grupo considerado “o outro” da organização social humanista, e não a um tipo de produção em si.

Essa perspectiva vai de encontro reflexão feita pela diretora e curadora do Museu do Pontal, no Rio de Janeiro, Angela Mascelani publicada na revista Mesa em 2021:

O termo “arte popular” é muito abrangente. Neste artigo indica a produção tridimensional de modelagens em cerâmicas e esculturas em madeira, ferro e tecido, feita por artistas das camadas populares. Da forma como essa noção tem sido usada contemporaneamente, remete ao fazer artístico não hegemônico, dos mais pobres, dos periféricos, dos que criam à margem da escolaridade e dos sistemas de arte constituídos. E,

nesse sentido, mesmo considerando que o uso do qualificativo “popular” implica em outros problemas que não podem ser ignorados, ou permanecerem ocultos, tais como borrar as especificidades de gênero, matrizes africanas ou indígenas, territoriais, etc, ou parecer dialogar com perspectivas dicotômicas, entendemos que nomear essa produção no contexto brasileiro se configura ainda como uma estratégia: fazer ver à sociedade que, fora dos meios ditos “cultos”, nas zonas invisíveis e silenciadas, entre os autodidatas ou os que aprendem por meio da tradição familiar, existe produção estética que pode e deve ser entendida como arte. E que, na maior parte das vezes, não o é. (Mascelani, 2021)

Para contrabalançar este tema, retomo a questão do conceito de hegemônico, pois, talvez possa ser entendido como o outro lado extremo do conceito de popular. De acordo com o dicionário Michaelis (Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa) o termo significa *superioridade em hierarquia ou categoria; preponderância, primazia, superioridade*. Contudo, se recorremos a sua etimologia, sua origem está no grego antigo, *ἡγεμονικός* (hegemonikós) que significa preeminência, derivado do termo *ἡγέομαι* (hegemón) que carrega o sentido de liderança política e ou social, como um governante. Desta forma o termo hegemônico está associado a uma preponderância a partir de um ponto dominante.

Vale recordar que abordei até aqui sobre como -o naturalizado- poder hegemônico atua sobre o campo da arte, assim como no campo da arte e cultura popular. Desta forma se estabelece a seguinte pergunta: é possível desconstruir o hegemônico da arte?

Durante o primeiro dia de encontro do evento *Lo Curatorial en Contexto Regional*, de 2020 em Temuco, aprendemos com a senhora Zunilda Lepin⁴⁰, uma guardiã de sementes ancestrais, que as instituições são criadas e mantidas por pessoas. De acordo com este ponto de vista, esta ideia abstrata de que as instituições são algo inatingível é parte da construção hegemônica. Por tanto, o que foi construído por nós, é possível desfazer e reconstruir novamente a partir de outras bases.

Como já foi mencionado existe um movimento de reinventar a concepção de arte, mas também o da nossa organização social como um todo. A exemplo, trago o livro *O Despertar de Tudo: Uma Nova História da Humanidade* de David Graeber e David Wengrow, publicado originalmente em 2021, que oferece uma reinterpretação da história da humanidade, desestruturando as narrativas tradicionais sobre a evolução das sociedades humanas. O livro questiona a suposta estrutura linear de progresso que perdurou por muito tempo nos estudos historiográficos, que normalmente apresenta o

⁴⁰ Ela é responsável pelo restaurante Zuny Tradiciones que acolheu o primeiro dia do evento.

desenvolvimento humano como uma sequência inevitável de fases: sociedades caçadoras-coletoras, seguidas de revoluções agrícolas, e então o surgimento de cidades e Estados.

Graeber e Wengrow postulam que as sociedades humanas sempre foram muito mais diversificadas e experimentais. Para tanto apresentam evidências arqueológicas e antropológicas que mostram que sociedades antigas faziam escolhas complexas sobre suas estruturas políticas e sociais, experimentando com formas de organização hierárquicas e igualitárias ao longo de milênios. Essas escolhas muitas vezes não seguiam um caminho inevitável de opressão e desigualdade. Um dos argumentos de destaque aborda que a desigualdade não surgiu inevitavelmente com a agricultura, teoria essa afirmada e reforçada ao longo do tempo, ao qual abordam desde exemplos de sociedades agrícolas que permaneceram relativamente igualitárias, assim como sociedades nômades que desenvolveram formas de hierarquia e controle. Os mesmos também refutam a ideia de que as grandes civilizações do passado estavam sempre destinadas a se tornarem hierárquicas, autoritárias e desiguais. Desta forma eles propuseram que a história da humanidade é muito mais complexa, marcada por experimentação social e escolhas conscientes. O livro desafia os mitos do progresso inevitável e da desigualdade, mostrando que, ao longo da história, os seres humanos têm sido muito mais criativos e flexíveis do que geralmente se acredita:

Já em 1936, o estudioso da pré-história V. Gordon Childe escreveu um livro chamado *A evolução cultural do homem*. Afora a linguagem sexista, esse é o espírito que queremos invocar. Somos resultado de uma criação coletiva. E se abordássemos a história humana dessa maneira? E se tratássemos as pessoas, desde o começo, como criaturas imaginativas, inteligentes, lúdicas, que merecem ser vistas dessa maneira? E se, em vez de contar uma história narrando como a nossa espécie decaiu de um idílico estado de igualdade, perguntássemos como acabamos presos em grilhões conceituais tão rígidos que não conseguimos mais sequer imaginar a possibilidade de nos reinventar? (Wengrow, 2022, p. 23)

A proposição de Graeber e Wengrow vai de encontro a pergunta de Denise Ferreira da Silva: *Do que precisaremos abrir mão para liberar a radical capacidade criativa da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo de outra maneira?*, que foi publicada no texto *Sobre diferença sem separabilidade* publicado pela 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, cuja citação na epígrafe abre e ilumina este capítulo. Ressoando com as argumentações de Batalla, em seu texto Denise aponta que a noção de diferença cultural foi utilizada para delimitar quem é visto como plenamente humano, e que as ferramentas críticas tradicionais, por serem

produtos do pensamento moderno, não conseguem desfazer essa separação ética imposta. Essas ferramentas reforçam a visão do mundo como um conjunto de partes separadas, conectadas por forças violentas ou métricas estáticas, o que acaba por legitimar a violência contra aqueles que *estão do “Outro” lado (cultural) da humanidade* (57). A autora argumenta que, para evitar essa violência, é necessário repensar a socialização fora dos parâmetros do pensamento moderno, libertando-se das certezas e permitindo que a imaginação crie formas de pensar o mundo e as coletividades humanas:

Isso exige que libertemos o pensamento das amarras da certeza e abracemos o poder da imaginação para criar a partir de impressões vagas e confusas, ou incertas, que Kant (1724-1804) postulou serem inferiores às produzidas pelas ferramentas formais do Entendimento. (Silva, 2016, p. 58)

É importante ressaltar ainda que estamos frente a uma emergência de novos paradigmas que surgem em resposta às rápidas transformações sociais, culturais e ambientais do nosso tempo. Esses paradigmas, embora ainda em formação e não completamente definidos, refletem uma mudança significativa nas estruturas de pensamento que até agora dominaram a era moderna, particularmente o antropocentrismo e o colonialismo. A referência ao *fim da era do homem* proposta por Donna Haraway (1991), sugere uma ruptura com o humanismo tradicional, que colocou o ser humano como centro do universo e acima da natureza. As fissuras e descontinuidades mencionadas indicam que essas mudanças estão desafiando profundamente as fundações dessas estruturas. Esses novos caminhos questionam a visão de mundo que sustentava as relações de poder, a exploração do meio ambiente e as dinâmicas coloniais, abrindo espaço para uma reconfiguração do lugar do ser humano no mundo, em relação aos outros seres vivos e às forças que moldam a vida na Terra. O momento é de transição e incerteza, em que velhas certezas estão sendo desfeitas, mas o que está por vir ainda está em processo de se consolidar.

Outro ponto importante nesse complexo cenário em curso de transformações diz respeito às alterações resultantes de sociedades globalizadas impactadas pelo tecnocosmos digital (Sibilia, 2005), especialmente após as diferentes ondas da Pandemia Covid-19, que forçou a adaptação mundial ao meio digital. Se, por um lado, o tecnocosmos, já faz parte - ainda que em diferentes níveis - da realidade de uma grande parte da população humana do planeta, por outro, há correntes pós-humanistas que não são críticas a este processo, como a *singularidade* e o *transhumanismo*, que estão por detrás das gigantes tecnológicas e do campo da ciência e tecnologia, e que

desenvolvem suas bases teóricas calcadas na perpetuação do humanismo, ou seja, indiferentes aos agravamentos das diferenças sociais e crises ambientais.

A difusão do *tecnocosmos* nas camadas mais diversas da sociedade, contribui para um novo fluxo de informações e a difusão do conteúdo local. Não obstante, não existe tecnologia neutra. Por detrás das gigantes tecnológicas estão as mencionadas correntes como o *transhumanismo* e a *singularidade*. Contudo não aprofundarei nestas correntes, pois foram trabalhadas na dissertação de mestrado. Enquanto o acelerado avanço tecnológico está apontando a uma mudança de paradigmas radical comparável ao período do Renascimento, o filósofo camaronês Achille Mbembe, nos adverte que o *tecnocosmos* parece diluir completamente a relação entre o humano, o animal, o objeto e a mercadoria, uma relação que antes era dada aos negros na cultura da escravidão (Mbembe, 2016). De acordo com o autor, a distinção antropocêntrica entre o homem e o animal não era válida para os escravizados daquele período.

Os negros nas Américas foram escravos, *o que significa que os negros já foram considerados propriedade. Ainda mais grave, a propriedade coisificada de sujeitos vivos. Totalmente à moda humanista, os negros têm um histórico de serem objetificados.* Essa frase do acadêmico negro pós-humano Philip Butler foi publicada em 2018 em seu artigo *Making Enhancement Equitable*. Nesse texto, ele questiona o uso do termo “animal humano” em algumas correntes do pós-humanismo para expandir a noção de humano para a relação intrínseca com a natureza, porém, alerta que para os eurodescendentes essa noção só pode causar desconforto, enquanto para os descendentes de escravos negros essa relação é absolutamente agressiva, pois torna invisível a conotação pejorativa que estigmatizou essas pessoas no passado:

U.S. Blackness, as a racial group, is replete with its own set of complexities tied to lineage, gender, sexuality, class, education, etc., and presents itself as one concrete example of the violence connected to the embodiment of what Sylvia Wynters refers to the Other pitted against “man’s” sociogenic normativity—being both human and animal (Wynter 2003, Fanon, Sartre, and Farrington 1963). (Butler, 2018, pág. 107)

A ideia de relacionar o humano com a mercadoria e o animal (no sentido de explorável), antes associada aos escravizados, volta numa perspectiva mais ampla. Esta relação se aprofunda à medida que nos tornamos a mercadoria dos serviços supostamente gratuitos das redes sociais e da Internet. Em troca destes serviços, nós, os usuários, fornecemos informações privadas, alimentando estas empresas com um perfil detalhado, que é analisado através de sistemas de inteligência artificial. Esta mecânica permite direcionar conteúdos específicos ao perfil que eles traçam sobre cada um de

nós, aproveitando nossos pontos cegos, nossas vulnerabilidades e os limites de nossas percepções para estruturar a arquitetura de nossas decisões de acordo com os interesses destas empresas (González). Assim, gera-se um novo cenário de biopolítica e estimula-se intencionalmente a criação de novas configurações corporais e subjetividades (Sibilia, p. 122).

Somos cada vez mais conscientes da nossa responsabilidade pelo destino não apenas de nossa espécie, mas do ecossistema e do planeta como um todo. Essa consciência, portanto, parte de ações ao nível individual e micropolítico para refletir um compromisso com o coletivo e com nossa casa-mundo, o planeta terra e toda a sua biodiversidade. Embora reconheça que talvez não seja necessário criar ou impor micropolíticas, mas ser sensível as que já existem, a interagir com elas. Precisamos estar cientes de como estamos respondendo a essas novas possibilidades e como elas podem ou não contribuir a nosso favor enquanto espécie e enquanto existência planetária. Obviamente estas reflexões igualmente se referem ao desenvolvimento de um ou mais sentidos de arte e cultura

O filósofo e psicanalista multifacético Félix Guattari desenvolveu em 1991, ao final da sua vida, uma proposta para a modificação das estruturas de dominação. Ele afirmou que *ainda não atingimos uma consciência coletiva de que os meios de mudar a vida e criar um novo estilo de atividade, novos valores, estão ao nosso alcance, ao menos nas sociedades desenvolvidas* (22), mas o autor também destaca que *é preciso reconhecer que temos muito a aprender com experiências realizadas em determinados países do Terceiro Mundo* (22). O texto apresenta a necessidade de uma mudança de atitude em relação aos interlocutores, assim como recomenda a transdisciplinaridade como um instrumento de transformação:

A longo prazo, se tornará cada vez mais necessário repensar a vida humana em termos de ecologia generalizada – ambiental, social e mental, o que chamei de ecosofia, e, conseqüentemente, o *status* da pesquisa em todos os domínios. A Declaração dos Direitos do Homem deveria conter um artigo sobre o direito de todos à pesquisa. Todos os grupos sociais, todas as profissões, todas as minorias necessitam de pesquisas que os levem em conta. (Guattari, 1992, p. 20)

Segundo o autor, a pesquisa não pode ser uma atividade isolada ou desconectada das realidades locais. Ela deve necessariamente estar enraizada nas questões que afetam diretamente a vida das pessoas e os contextos nos quais elas estão inseridas. Isso significa que, ao realizar qualquer estudo ou investigação, é essencial considerar não apenas as problemáticas sociais, mas também os fatores urbanísticos e ecológicos que

moldam esses contextos. Em outras palavras, a pesquisa precisa estar atenta às dinâmicas das cidades, ao impacto do meio ambiente e à interação entre as populações e seus territórios.

Além disso, o autor destaca a importância de integrar múltiplas dimensões no processo de pesquisa, como a ciência, que fornece as bases teóricas e metodológicas; o estético, que introduz uma sensibilidade para perceber a complexidade do mundo; e o político, que aponta para a necessidade de compreender as estruturas de poder e desigualdade que permeiam essas realidades. Em última instância, o engajamento local significa não apenas observar e estudar, mas também contribuir ativamente para a transformação e melhoria dessas comunidades, assumindo uma postura crítica e comprometida diante dos desafios contemporâneos. Assim, a pesquisa se torna uma prática holística e transdisciplinar, que não pode ignorar as interseções entre o social, o urbano, o ecológico, o científico, o estético e o político.

O impulso da ciência no Renascimento, se deveu, em grande parte, à descoberta da imprensa. Hoje, uma nova escritura informática pode estar para nascer. Uma escritura que não se conterà mais em transcrever signos escritos e orais, mas cujos segmentos semióticos possuirão riqueza própria, autonomia própria. (Guattari, 1992, p. 24)

O texto de Guattari traz uma análise provocativa e visionária sobre a evolução da ciência e da comunicação humana. Ele traça um paralelo entre a invenção da imprensa, que foi crucial para o avanço do conhecimento durante o Renascimento, e o potencial transformador das novas tecnologias informáticas que surgiam no final do século XX. Essa analogia é importante porque sugere que assim como a imprensa revolucionou a maneira como o conhecimento era produzido, compartilhado e acessado, a nova *escritura informática* também teria o poder de reconfigurar as formas de expressão e o próprio funcionamento da ciência.

O ponto mais interessante dessa reflexão está na ênfase que Guattari dá à autonomia e à riqueza dos segmentos semióticos no contexto das tecnologias digitais. Ele antecipa um cenário em que os códigos e as linguagens digitais não são meramente extensões dos signos escritos ou orais tradicionais, mas possuem uma dimensão própria, criando novos modos de significação e interação. Em outras palavras, a *nova escritura informática* transcenderia os limites da linguagem escrita convencional, permitindo a criação de formas inéditas de representação e comunicação.

Essa ideia de uma semiotização autônoma na era digital é fundamental para entender a transformação das práticas culturais, científicas e artísticas que observamos hoje.

Guattari antecipa a emergência de uma multiplicidade de linguagens digitais que podem gerar novas subjetividades, novas formas de produzir conhecimento e de interagir com o mundo. Assim, seu texto é um prenúncio do impacto que as tecnologias digitais – que hoje podemos associar ao tecnocosmos e a inteligência artificial – teriam sobre a cultura e o pensamento.

Se Guattari identifica que estamos vivenciando um cenário de um possível novo Renascimento, eu gostaria de alertar que talvez esse não seja um bom sinal. O Renascimento foi muito positivo para a Europa, mas não se pode dizer o mesmo para os povos conquistados, explorados e escravizados por eles neste período. Entretanto, estou de acordo que o contexto atual está se definindo como um caldeirão de mudanças de paradigmas acelerados, onde há muita disputa em jogo, inclusive no campo da arte e no da fotografia.

Desta forma ressalto que assumi a responsabilidade de realizar uma autorreflexão individual, da qual busquei destrinchar internamente as estruturas naturalizadas de opressão que aprendi ao longo da vida, aplicadas tanto na minha vida profissional como íntima. Nesse sentido, não existe uma proposição de método, ou qualquer tipo de modelo pré-definido que poderia servir de exemplo. Apenas uma convicção interior de que sim, é possível e necessário, um reaprendizado. E, talvez, a partir de múltiplas colaborações neste sentido, será possível alcançar alguma mudança sistêmica significativa. Ainda que não saiba aonde poderíamos chegar, talvez seja em direção a um nascimento de uma nova consciência planetária, incluindo a arte, e melhor ainda se fosse livre da encarnação anterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta tese pude observar como aprendi e busquei explorar a prática curatorial como um meio de autotransformação, um ponto de encontro entre ética, política, arte, cuidado, fotografia, entre muitas outras combinações possíveis. Ao longo do percurso auto-acompanhado e autocriticado, elaborei soluções situadas para a curadoria ir além de sua função convencional, no qual transcende o simples ato de expor, ampliando seu papel para um campo transdisciplinar que acolhe tanto a produção artística como as complexidades socioculturais dos contextos envolvidos.

Durante o percurso foram apresentadas inúmeras complexidades e desafios, mas ao invés de se tornarem um problema, se transformaram em um campo fértil para elaborações éticas, políticas e sociais, aos quais contribuem fortemente com provocações decoloniais para os campos da arte e o da fotografia. Desde os estudos de caso — como o Programa Imagens do Povo, o movimento de Fotografia Popular, o projeto Cafuné na Laje e os encontros *O Curatorial em Contexto Regional* de Temuco —, a pesquisa investigou como as diferenças contextuais influem e estimulam para o desenvolvimento de uma prática curatorial consciente de suas possibilidades éticas, políticas e sociais, embora esteja longe, de com isso, indicar um modelo a ser seguido.

Esses estudos de caso revelaram perspectivas complementares e, ao mesmo tempo, distintas. O Imagens do Povo, por exemplo, apresentou a potência da fotografia como instrumento de construção de contranarrativas, que atuam efetivamente a combater os estigmas impostos a uma parcela da sociedade. Já o projeto Cafuné na Laje evidenciou o poder do afeto e da ludicidade na formação de vínculos comunitários, auxiliando a restaurar narrativas afetuosas que contribuem a alimentar a resistência frente as violências de estado impostas nesta região. Por outro lado, os encontros curatoriais de Temuco abriram caminhos para um diálogo mais profundo sobre como a questão histórica regional deve se superpor a manutenção de estruturas hegemônicas na arte. Juntos, esses exemplos tecem um panorama que reafirma a importância de metodologias sensíveis às especificidades locais e às subjetividades envolvidas.

Do ponto de vista teórico, o trabalho dialogou com autores que questionam os sistemas de opressão e exclusão, assim como compartilham outras epistemologias, como Achille Mbembe, bell hooks, Donna Haraway, Francesca Ferrando, Frantz Fanon. Maria Puig de la Bellacasa, Pablo Marimán Quemenado, Rosi Braidotti, Silvia Cusicanqui, Ticio Escobar, entre muitos outros autores referenciados aqui, aos quais espelham uma

constelação de saberes, que, talvez, seria impensável até pouco tempo atrás para o campo da arte e o da fotografia. Além dos pensadores aqui reunidos, gostaria de ressaltar a importância dos conhecimentos compartilhados desde as “zonas de resistência”, e como estes saberes possibilitaram aprofundar para além do teórico em questões e encruzilhadas históricas.

A intersecção dessas referências permitiu ampliar o olhar para práticas decoloniais e pós-humanistas, conectando a curadoria com conceitos como “inter-relação”, o “cuidado” e o “Bem Querido”. A metodologia proposta por João Roberto Ripper foi especialmente significativa ao ilustrar como o ato curatorial pode ser, ao mesmo tempo, ético e transformador.

No entanto, é importante reconhecer que o campo da curadoria ainda possui muito a ser explorado. Para além do que foi abordado, futuros estudos podem investigar com mais profundidade a relação entre arte, tecnologia e justiça social, assim como o impacto das práticas curatoriais atuando nos contextos mais diversos e heterogêneos deste continente. Há espaço para ampliar as análises sobre como as narrativas criadas através da curadoria podem efetivamente influenciar políticas culturais e educacionais.

Em síntese, esta pesquisa reafirma o potencial da curadoria como um processo relacional, conectado ao encontro e a experiência, de forma que ressoa com as palavras da Marcia Schuback, *é extrapolar limites, sair de onde se está, expropriar-se, exonerar-se, abandonar-se. Não há experiência sem perda* (p. 47). De fato, precisei aprender a ser curadora e desaprender inúmeras vezes, e seguirei assim enquanto for necessário e tiver energia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «Werken»: obra del artista visual Bernardo Oyarzún que viajó a Venecia, llega por primera vez a la Región de La Araucanía . (16 de novembro de 2022). Fonte: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio:
<https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/werken-obra-del-artista-visual-bernardo-oyarzun-que-viajo-a-venecia-llega-por-primera-vez-a-la-region-de-la-araucania/>
- A exposição "Sudário" do artista Carlos Vergara. (1 de 12 de 2013). Fonte: Cultura Niterói:
<https://culturanageroi.com.br/blog/macniteroi/911>
- Adichie, C. N. (julho de 2009). *The danger of a single story*. Fonte: TED Talks:
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?subtitle=en&geo=es
- Alberti, L. B. (2010). *Leon Battista Alberti : On painting : a new translation and critical edition*. New York: Cambridge University Press.
- Aliste, N., & Isla, J. (2023). *Publicación digital Curatorial en Contexto*. La Lluviosa. Temuco: La Lluviosa. Fonte:
https://issuu.com/curatorialencontextoregional/docs/publicacion-issuu_removed
- Amaral, A. (2002). *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel.
- Amaral, A. (2003). *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel.
- Andrade, O. d. (maio de 1928). Manifesto Antropofago. *Revista de Antropofagia*. São Paulo.
- (2013). *Anexo 23 - Avaliação Projeto RGC _resultados globais*. Rio de Janeiro.
- Antonio Garcia Couto, E. T. (20 de junho de 2023). Apresentação da revista "A fotografia popular por ela mesma". *Foto Em Pauta*. YouTube. Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=kXNAspBCRqY>
- Baltar, L. (2022). Cruzos. *Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV/UFRJ*. Rio de Janeiro.
- Batalla, G. B. (1982). De culturas populares y política cultural. Em G. B. al., *Culturas Populares y Política Cultural*. México DF: Museu de Culturas Populares /SEP.
- Bellacasa, M. P. (2017). *Matters of care : speculative ethics in more than human worlds*. Minneapolis:: University of Minnesota Press.
- Braidotti, R. (2004). *El Ciberfeminismo con una Diferencia. Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómada*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Breton, A. (2001). Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o No (1942). Em *Manifiestos del surrealismo*. . Buenos Aires: Editorial Argonauta.

- Bruno, M. C. (2008). Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Em L. Julião, & J. Bittencourt, *Cadernos de diretrizes museológicas 2 : mediação em museus*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus.
- Butler, P. (2018). Making Enhancement Equitable: A Racial Analysis of the Term “Human Animal” and the Inclusion of Black Bodies in Human Enhancement. *Journal of Posthuman Studies*. V1, No 2. . State College: The Pennsylvania State University.
- Cayuqueo, P. (2017). *Historia Secreta Mapuche*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Chéroux, C. (11 de junho de 2021). Since 1839... Book Launch: Clément Chéroux. (T. Gervais, Entrevistador) YouTube. Acesso em 10 de novembro de 2004, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TF3tLIRw-s4>
- Contexto, C. e. (17 de agosto de 2022). *Curatorial en Contexto*. Fonte: Instagram: https://www.instagram.com/p/ChKxA0NuSDk/?hl=es&img_index=2
- Crary, J. (2008). *Las Técnicas del Observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Cusicanqui, S. R. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Danto, A. C. (2016). *Que es el Arte?* Zaragoza: Titivillus.
- Debord, G. (2007). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. (s.d.). Fonte: Michaelis: <https://michaelis.uol.com.br/>
- Encontro sobre Inclusão Visual*. (2018). Fonte: FotoRio: <https://www.fotorio.fot.br/2020/10/27/encontro-de-ocupacao-visual/>
- Entrevista con Ferreira Gullar. (1979). Em *Artes Visuales N° 21*. México DF: Museo de Arte Moderno.
- Eshell, J. (9 de julho de 2020). *A Arte Indígena Contemporânea como Armadilha para Armadilhas*. Fonte: Galeria Jaider Eshell: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>
- Escobar, T. (2021). *Aura Latente : Estética, Ética, Política, Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Exposition les vivants en gare du nord*. (13 de maio de 2022). Fonte: SNCF Gares et Connexions: <https://www.garesetconnexions.sncf/fr/gares-services/actualites/exposition-vivants-gare-du-nord>
- Fanon, F. (2008). *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Favelas, O. d. (2009). *O que é a favela, afinal?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro.

- Ferrando, F. (maio de 2012). Towards a Posthumanist Methodology. A Statement. *Narrating Posthumanism. Frame*, 25. 1. Utrecht: Utrech University.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Fiell, R. (6 de fevereiro de 2024). *Resistir é Preciso (poema)*. Fonte: Dicionário de Favelas Marielle Franco (Wikifavelas): [https://wikifavelas.com.br/index.php/Resistir_%C3%A9_Preciso_\(poema\)](https://wikifavelas.com.br/index.php/Resistir_%C3%A9_Preciso_(poema))
- Franco, M. (2014). *Dissertação: UPP - A Redução da Favela a Três Letras: Uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. Niterói: UFF/PPGAd.
- Freire, P. (2000). *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: UNESP.
- Gastaldoni, D. (2022). A Fotografia Visionária de João Roberto Ripper: 50 anos de militância e bem-querer. Em o. P. Paraty, *A Fotografia popular por ela mesma*. Paraty: Polo Cultural SESC Paraty.
- Gómez, V. N. (2016). De la Raza a la Nación, de la Tierra al País. Comunitarismo y nacionalismo en el movimiento mapuche, 1910 – 2010. *Tesis de doctorado*. Facultat de Ciències Polítiques i de Sociologia Universitat Autònoma de Barcelona.
- González, J. (25 de abril de 2017). Brain Hacking: los trucos de Silicon Valley para hacernos «adictos» al móvil. Fonte: <https://thinkandsell.com/blog/brain-hacking-los-trucos-silicon-valley-volvernos-adictos-al-movil/>
- Gramsci, A. (1929-1935). *Cadernos do Cárcere*. Bari.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose: Um novo paradigma estético*. São Paulo: 34.
- Guattari, F. (jan-mar de 1992). Fundamentos Ético-Políticos da Interdisciplinaridade. *Rev.TB 108*.
- Guattari, F. (2015). Transdisciplinarity Must Become Transversality. *Theory, Culture & Society Vol. 32*, pp. 131–137.
- Guran, M. (2011). *Curadoria: expressão e função social*. Fonte: Revista Studium: <https://www.studium.iar.unicamp.br/32/6.html>
- Haraway, D. J. (1991). Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. Em D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. . New York: Taylor & Francis Group.
- Herkenhoff, P. (1998). Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. Em P. Herkenhoff, & A. Pedrosa, *XXIV Bienal de São Paulo : Nucleo Histórico : antropofagia e hist6rias de canibaJrí smos , V. I*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Herzog, H. (28 de setembro de 2019). *El dogma del contexto*. Fonte: El Salón de Hans: <https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/el-dogma-del-contexto/>
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press.

- I Ching: O livro das mutações*. (2006). (A. M. Richard Wilhein, Trad.) São Paulo: Pensamento.
- INFOPEN. (2014). *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias*. Brasília: DEPEN.
- Internacional, A. (6 de maio de 2021). *Brasil: La masacre de Jacarezinho, en Río de Janeiro, condenable e injustificable*. Fonte: Amnistía Internacional: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2021/05/brazil-jacarezinho-massacre-rio-de-janeiro-reprehensible-unjustifiable/>
- Jorquera, C. C. (28 de maio de 2021). *Descolonizar los Museos desde la Espiritualidad Y Sabiduría Mapuche. Entrevista a Francisco Huichaqueo*. Fonte: Artishock. Revista de Arte Contemporáneo: <https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/>
- Kurzweil, R. (2018). *A Singularidade está Próxima: Quando os Humanos Transcendem a Biología*. São Paulo: Itaú Cultural / Iluminuras.
- Laje, C. n. (16 de dezembro de 2017). *Favela que me viu crescer*. Fonte: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JiT3ovJgbYM&t=141s>
- Lesmes, A. M. (2018). El Término Curaduría y la Acción Curatorial en Arte, un Breve Repaso . Em *Revista CPC n. 18*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Levillier, R. (1956). *Mundus Novus*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- Levipan, R. C. (2021). Prólogo. Em M. C. Cabrera, *La historia del despojo: El origen de la propiedad particular en el territorio mapuche*. Santiago: Pehuén Editores & Navarro y Echeverría.
- Lima, D. (Dezembro de 2018). “Não me aguarde na retina”. Em *Sur. Revista Internacional de Direitos Humanos / Associação Direitos Humanos em Rede* (p. 274). São Paulo: Conectas Direitos Humanos.
- Martins, G. d. (junho de 2018). Militarização da vida e censura da Comunicação Comunitária: a luta por liberdade de expressão no Conjunto de Favelas da Maré. *Dissertação para o programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Duque de Caxias.
- Mascelani, A. (27 de março de 2021). *No. 6 Vidas Escondidas: Ulisses, e as dimensões complexas do que se esconde e do que se mostra*. Fonte: Revista Mesa: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/6/editorial-vidas-escondidas/>
- MAVI. (2022). *Wenu pelon – Portal de luz*. Fonte: Mavi.UC Museo de Artes Visuales: <https://mavi.uc.cl/exposiciones-pasadas/wenu-pelon-portal-de-luz/>
- Mazza, J. (2000). *MostrArte EBA release*. Rio de Janeiro, Brasil.
- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Em A. Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

- Mbembe, A. (17 de junho de 2016). Achille Mbembe: “Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral”. *elDiario.es*. (P. L.-S. Amarela Varela, Entrevistador) Fonte: https://www.eldiario.es/interferencias/achille-mbembe-brutaliza-resistencia-visceral_132_3941963.html
- Mbembe, A. (2019). Bodies and Borders. *From The European South* 4, pp. 5-18.
- Medina, C. (30 de setembro de 2008). *Sobre la curaduría en la periferia*. Fonte: Arte Nuevo: <https://arte-nuevo.blogspot.com/2008/09/sobre-la-curadura-en-la-periferia-por.html>
- Michaelis. (26 de 02 de 2023). Fonte: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: <https://michaelis.uol.com.br>
- Mignolo, W. (2018). Museus no Horizonte Colonial da Modernidade: Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson. Em *Museologia & Interdisciplinaridade. Vol 7 no 13* (S. N. Gisele Barbosa Ribeiro, Trad.). Brasília: Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.
- Millacura, C. (2017). Introducción. Em & P. S. H. Caqueo, *Arte "Otro": Problematizaciones desde lo indígena*. Santiago: Cátedra Indígena - Universidad de Chile.
- Mix, M. R. (1991). *Los Cien Nombres de America*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Molina, J. A. (2010). *La curaduría como (in) disciplina*. Fonte: Revista Interdisciplinaria Del INAH, (89): <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2790>
- Ñanculef, J. (2016). *Tayiñ Mapuche Kimün: Epistemología Mapuche - Sabiduría y conocimientos*. Santiago: Universidad de Chile.
- Neyen, M. M.-R. (2021). *Pegeluwan mapuchezomo ñi az: Corpo-Visibilidad y Presencias Estético-Simbólicas en la mujer mapuche*. Villarrica: Mallolafken Ediciones.
- Nochlin, L. (2017). Por Que Não Existiram Grandes Artistas Mulheres? . Em A. M. org. Adriano Pedrosa, *Histórias da Sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP.
- Obrist, H. U. (2014). *Caminhos da Curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- oliveira, D. a. (jun./dez. de 2016). Legado de um professor: uma homenagem a andrelino de oliveira campos. *[syn]thesis: Cadernos do centro de ciências sociais v. 9, n. 2*.
- Pini, I., & Nieto, J. R. (2012). Modernidades, Vanguardias, Nacionalismos. Em *Analices de Escritos Polémicos Vinculados al Contexto Cultural Latino-Americano: 1920-1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care : speculative ethics in more than human worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quemenado, P. M. (2017). Arte y Cultura Contemporânea Indígena: El caso Mapuche. . Em & P. S. H. Caqueo, *Arte "Otro": Problematizaciones desde lo indígena*. Santiago: Cátedra Indígena - Universidad de Chile.
- Rayman, N. (2021). *Pegeluwan Mapuche Zomo Ñi Az: Corpo-visibilidad y presencias estético-simbólicas en la mujer mapuche*. Chukawko Mapu: Mallolafken Ediciones.

- Ripper, J. R. (20 de julho de 2004). A fotografia como instrumento de transformação. (O. d. Favelas, Entrevistador)
- Ripper, J. R. (2012). *Imagens do Povo*. Rio de Janeiro: Nau.
- Roca, J. (2012). Notas sobre la Curaduría Autoral. Em *Museología, Curaduría, Gestión y Museografía: Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rolnik, S. (24 de junho de 2019). Hay que Hacer todo un Trabajo de Descolonización del Deseo. (S. Babiker, Entrevistador) Fonte: <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-suely-rolnik-descolonizar-deseo>
- Rouillé, A. (2009). *A Fotografia: Entre o documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac.
- Said, E. W. (1990). *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, J. V. (2019). Fazer Cafuné na Laje: Modos de fazer cinema brincante. *Monografia de Graduação*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Schuback, M. S. (2011). *Olho a Olho: ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Serota, N. (1997). *Experience or Interpretation: The dilemma of museums of Modern Art*. New York: Thames and Hudson.
- Sherman, D. J. (1994). Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism. Em o. D. Rogoff, *Museum Culture : histories. discourses, spectacles*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Sibilia, P. (2005). *El Hombre Postorgánico: Cuerpo, Subjetividad y Tecnologías Digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2005). *El Hombre Postorgánico: Cuerpo, Subjetividad y Tecnologías Digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2015). *O Homem Pós-Orgânico: A alquimia dos Corpos e das Almas à Luz das Tecnologias Digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Silva, D. F. (2016). Sobre diferença sem separabilidade. Em *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva* (pp. 57-66). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Silva., C. R. (3 de outubro de 2023). *Complexo da Maré*. Fonte: Wikifavelas Dicionário de Favelas Marielle Franco: https://wikifavelas.com.br/index.php/Complexo_da_Mar%C3%A9#Hist.C3.B3ria
- Sobre Nós*. (06 de novembro de 2024). Fonte: Imagens do Povo: <https://imagensdopovo.org.br/sobre-nos/>
- Stengers, I. (julho de 2012). *Reclaiming Animism*. Fonte: e-flux Journal: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>

- Teychenné, A. (2021). *L'institutionnalisation de la photographie vernaculaire*. Fonte: Sorbonne Nouvelle Département de Médiation Culturelle: <https://museosources.fr/wp-content/uploads/2023/08/Teychenne.pdf>
- UC, M. d.-M. (20 de junho de 2017). *EXPO "WENU PELON - PORTAL DE LUZ"*. Fonte: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NTiHThWANs4&t=3s>
- Vergara, L. G. (2013). Dilemas Éticos da Arte Contemporânea: Acontecimentos Solidários de Múltiplas Vozes. Em *Revista Visualidades*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Vergara, L. G. (24 de março de 2013). *MAC Niterói*. Fonte: Cultura Niterói: <https://culturaniteroi.com.br/blog/macniteroi/118>
- Wengrow, D. G. (2022). *O despertar de tudo: Uma nova história da humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

LISTA DE PALAVRAS EM MAPUZUGUN

A língua mapuche era exclusivamente oral até o contato com os colonizadores espanhóis. Nos últimos 500 anos, vários esforços de tradução e escrita foram realizados por estrangeiros, entre eles os alemães Rodolfo Lenz, Félix José de Augusta e Wilhelm de Möesbach — esses últimos, ambos missionários capuchinhos. A influência desses estudiosos deixou marcas significativas do alemão na estrutura e na pronúncia do mapuzugun falado hoje.

Além disso, os diferentes povos que habitavam o vasto território do Wallmapu haviam desenvolvido variações regionais da língua, e até o presente estas resultaram em uma grande diversidade de grafias e nuances no significado de certos termos. Essas diferenças persistem até o presente, refletindo tanto as especificidades culturais locais quanto o impacto histórico da colonização.

A lista de vocabulário a seguir utiliza a grafia e os termos propostos pelo Trafkintuwe, sob a liderança do logko Víctor Naguil Gómez, e corresponde aos ensinamentos que recebo do kimeltuchefe Rafael Huenupe, com quem estudo a língua.

- Ayekafe** Artista, palhaço, gracioso.
- Ayekan** (verbo) Arte. Tudo o que se faz com o corpo. Tocar instrumentos musicais.
- Gulumapu** Lado oeste do Wallmapu.
- Meli witrán Mapu** (Huitralmapus) Os quatro pontos cardinais do Wallmapu.
- Kimeltuchefe** Professor.
- Koyawtun** Os parlamentos entre logkos e eventualmente convidados estrangeiros, como representantes da Coroa Espanhola, ou posteriormente da República do Chile.
- Kulliñ** Animal, dinheiro
- kura** Pedra
- Lamgen** (lamngen) Irmã querida, mas se é uma mulher que fala, também é utilizado para irmão.
- Lof** Forma de organização social e territorial, que se refere a um clã familiar de um determinado logko.
- Lof Rankilko** O núcleo da família Rankilko localizado na parte baixa de Malleko (Provincia de Malleco, Araucanía).

Logko	Significa cabeça, também é utilizada para se referir a pessoas com grande influência, líderes Mapuche.
Mallolafken	Lago Villarrica
Mallolafken warria	Cidade de Villarrica
Mapuche	Em Mapuzugun, Mapu significa terra, mas desde um princípio localizado, ressoando com o que hoje denominamos por território. Che significa gente. Juntas significam “Gente desta Terra”, portanto essa palavra já é naturalmente no plural.
Mapuzugun	A língua Mapuche.
Metawe	Jarro metawe.
Pelon	Ver, vidente.
Pwelmapu	Lado leste do Wallmapu.
Raguiñelwe	Mediadora.
Ruka (ruca)	Casa.
Rukapillán	Vulcão Villarrica.
Toki (toqui)	Líder de guerra.
Trafkintu	Troca de sementes, câmbio, negócio.
Trafkintuwe	Lugar onde se faz intercâmbio. Espaço de articulação territorial cujo eixo de ação é a revitalização de mapunzugun.
Trig	Fissura.
Wallmapu	País mapuche
Wenteche	Povo Mapuche cordilherano, ou gente de cima.
Wenu	Acima, alto, céu.
Werken	Mensageiro.
Wigka (huinca)	Quer dizer novo inca, ou seja, o colonizador estrangeiro ao território

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: turma de pintura no Pamplonão, 1998. Com Felipe Marçal, Peterson Guarino, Joana Mazza e Cristiane Geraldelli	32
Figura 2: Exposição do projeto Sensibilização do Olhar realizado pela Associação Beneficente São Martinho, uma proposta da Ana Paula Amorim. Arcos da Lapa, 2003.	35
Figura 3: O FotoRio levou seus convidados internacionais para conhecer a Escola de Fotógrafos Populares no Observatório de Favelas, na Maré. 2005. Nesta imagem João Roberto Ripper apresenta ao lado do Milton Guran. Foto de Joana Mazza, 2005.	40
Figura 4: Visita guiada com Joana Mazza na exposição Na Teia da Memória. Centro Cultural Justiça Federal, 2014. Autor não identificado.	44
Figura 5: Abertura da exposição Ginga da Vida. Fotografia de Ratão Diniz. Alliance Française, Paris, 2012.	44
Figura 6: durante a abertura de ‘Processos em Imagens’ com Ratão Diniz, Aline Oliveira, Francisco Cesar, AF Rodrigues, Elisângela Leite, Joana Mazza, Simone Azevedo, Vitor Madeira, Dilly Justino e Edmilson de Lima. Foto Fábio Caffé. MAC Niterói, 2013.	48
Figura 7: Encontro com moradores do morro do Palácio no MACquinho. Projeto Farmácia Baldia. Foto: Joana Mazza. Niterói, 2014.	50
Figura 8: Flavio de Barros, ao retornar da guerra, projeta suas fotografias no Rio de Janeiro. As projeções são publicitadas na Gazeta de Notícias, RJ 2/2/1898. (Paez, 2021)	62
Figura 9: Apresentação de Samuel Aranda na Escola de Fotógrafos Populares 2012.	88
Figura 10: Turma de 2012 da Escola de Fotógrafos Populares em visita ao MAM Rio para ver a exposição de Nan Goldin - Heartbeat, acompanhados por Rovena Rosa, Fabio Caffé, Alexandre Silva, Eduardo Aleixo, Ratão Diniz e Léo Lima. Foto de Joana Mazza	89
Figura 11: Abertura da exposição Marejar. Galeria 535, 5 de Agosto de 2024.	91
Figura 12: Curatorial en contexto. 29 de outubro de 2022. Na imagem: Natalia Arcos, Nicole Aliste, Carolina Castro, Carolina Lara Bahamondes, Sebastián Lovera, Valentina Inostroza, eu e a olla comum	120
Figura 13: Wenu Pelon / Portal de luz de Francisco Huichaqueo. Fonte site MAVI 2024	126
Figura 14: Retrato de grupo com o vulcão Villarrica ao fundo. No centro, atrás, está o Padre Ruperto Jordan. O grupo na frente é composto supostamente por um Logko, suas esposas, seus filhos e sua família estendida ao redor deles. Atrás do grupo está uma floresta após um incêndio. Ano c.1910-1920	133

Figura 15: Representação de três meninas mapuches em torno de uma estatueta da Virgem de Carmen, duas delas rezando enquanto a terceira posiciona um vaso ao lado da Virgem. Ano desconhecido. 134

Figura 16: Retrato de um grupo bebendo mate (chimarrão) com o sacerdote Pascual Alcapang (o primeiro sacerdote mapuche). Supõe-se que Alcapang esteja falando em mapuzungun com a lamgen ao seu lado. Ano c.1930 135