

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

QUEM NOS PROTEGE, SE NÃO NÓS?

JEFFERSON MEDEIROS DA SILVA JÚNIOR

Niterói

2020

JEFFERSON MEDEIROS DA SILVA JÚNIOR

QUEM NOS PROTEGE, SE NÃO NÓS?

Niterói

2020

JEFFERSON MEDEIROS DA SILVA JÚNIOR

QUEM NOS PROTEGE, SE NÃO NÓS?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de Processos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. LUIZ GUILHERME VERGARA

Niterói
2020

JEFFERSON MEDEIROS DA SILVA JÚNIOR

QUEM NOS PROTEGE SE NÃO NÓS?

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES.

Niterói, de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara (UFF) – Orientador

Prof. Dr. Jorge Vasconcelos (UFF)

Profª. Dra. Izabela Pucu

Dedico à todas e todos, que mesmo com todas as dificuldades, internas ou externas, insistem em construir pontes de solidariedade que liguem a vida à utopia.

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, Jefferson, por ser um grande acreditador da potência da minha produção, por ter me doado a insatisfação incondicional com as injustiças sociais, por me doar a inventividade na infância com as histórias doidas e pedagógicas.

Agradeço à minha mãe, Luciléia, por ter me emprestado sua habilidade ímpar e determinação nas artesanias, agradeço também por me ajudar a produzir trabalhos cujo a técnica eu não domino, como o corte e costura.

Agradeço à minha irmã, Joyce por também ser uma acreditadora dos meus trabalhos.

Agradeço à Laura, minha companheira, que esteve presente em todo o processo de construção deste documento, sempre valorizando e potencializando as discussões.

Agradeço ao Guilherme Vergara, como grande orientador e incentivador que é. Um fomentador de vida.

Agradeço as amigas da pós, em especial, Marina, com que caminhei mais proximamente durante esse pequeno, mas denso percurso e os diálogos foram imprescindíveis para finalização do projeto.

Resumo

O documento tem a intenção de apresentar a orientação do desenvolvimento de uma prática artística autoral. A ideia central é mostrar o trabalho de arte como uma denúncia/anúncio do cotidiano da violência periférica. A produção está pautada em uma visão de mundo constituída a partir de São Gonçalo, região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro. A visualidade dos trabalhos, não busca em qualquer hipótese monumentalizar a violência, mas, desvelar suas raízes escondidas, para alcançar a superação. O documento expõe a violência urbana como uma herança colonial, legitimada pela colonialidade. Portanto, entende-se que o trabalho assume uma posição decolonial, quando se orienta em construir um discurso autônomo sobre um lugar social, que vislumbre sarar feridas abertas do passado.

Palavras chave: Arte, periferia, decolonialidade e educação

Abstract

The document intends to present the orientation of the development of an authorial artistic practice. The central idea is to show the artwork as a denunciation / announcement of the daily life of peripheral violence. The production is based on a worldview based on São Gonçalo, a metropolitan region in the state of Rio de Janeiro. The visuality of the works does not seek, under any circumstances, to monumentalize violence, but to unveil its hidden roots, in order to achieve overcoming. The document exposes urban violence as a colonial heritage, legitimized by coloniality. Therefore, it is understood that work assumes a decolonial position, when it is oriented to build an autonomous discourse about a social place, which aims to heal open wounds of the past.

Índice de figuras

1º Capítulo	16
Figura 1. Jefferson Medeiros, 2005*2016+ – 2016.....	17
Figura 2. Jefferson Medeiros, 2005*2016+ – 2016. (Detalhe da obra).....	18
Figura 3. Jefferson Medeiros, GÊNESIS – 2016.....	19
Figura 4. Jefferson Medeiros, GÊNESIS – 2016. (Detalhe da obra).....	20
Figura 5. Jefferson Medeiros, MODESTO REGISTRO DA REDENÇÃO PARA DEUS E PARA BROCOS – 2017.....	21
Figura 6. Jefferson Medeiros, MODESTO REGISTRO DA REDENÇÃO PARA DEUS E PARA BROCOS – 2017. (Detalhe da obra)	21
Figura 7. Jefferson Medeiros, GRÃOS SELECIONADOS – 2017.....	23
Figura 8. Jefferson Medeiros, GRÃOS SELECIONADOS, vídeo – 2017.....	24
Figura 9. Jefferson Medeiros, O QUE PESA É A FALTA – 2018.....	25
Figura 10. Jefferson Medeiros, SEM TÍTULO – 2018.....	26
Figura 11. Jefferson Medeiros, SEM TÍTULO – 2018. (Detalhe da obra).....	26
Figura 12. Jefferson Medeiros, AM/PM – 2018.....	27
Figura 13. Jefferson Medeiros, PRÓTESE – 2018.....	28
Figura 14. Jefferson Medeiros, SEM TÍTULO – 2018.....	29
Figura 15. Jefferson Medeiros, SEM TÍTULO – 2018. (Detalhe da Obra).....	30
Figura 16. Jefferson Medeiros, ELE NÃO VIU? – 2019.....	31
Figura 17. Jefferson Medeiros, TRAVA SOCIAL – 2019.....	31
Figura 18. Jefferson Medeiros, RÉQUIEM EM GUADALUPE – 2019.....	32
Figura 19. Jefferson Medeiros, NEOCOLONIAL – 2019.....	33
Figura 20. Jefferson Medeiros, PODER – 2019.....	34
Figura 21. Jefferson Medeiros, MOEDOR – 2019.....	34
Figura 22. Jefferson Medeiros, PROJETO – 2019.....	35
Figura 23. Jefferson Medeiros, DESCARREGO/CORROSÃO – 2019.....	36
Figura 24. Jefferson Medeiros, SEGURA – 2019.....	37
Figura 25. Jefferson Medeiros, MURO – 2019.....	37
Figura 26. Jefferson Medeiros, BRINCADEIRA – 2020.....	30
Figura 27. Folder de apresentação do espetáculo “FALE SOBRE MIM”	43
Figura 28. Print de vídeo do espetáculo “FALE SOBRE MIM”	44

Figura 29. Fotografia de roda de conversa com estudantes da Escola Estadual Humberto Soeiro.	46
Figura 30. Bruno Abreu, Por que Tenho que Usar um Colete pra ir à Escola?	47
2º Capítulo	51
Figura 31. Jefferson Medeiros, IYA – 2016,	58
Figura 32. Jefferson Medeiros, O SENHOR TE ABENÇOE E TE GUARDE – 2019.....	69

Sumário

Introdução.	09
1. O Discurso e a Vida Gerada	16
1.1. O Discurso	17
1.2. A Vida Gerada	27
2. Por que Arte?	51
2.1. Discurso em Primeira Pessoa	52
2.2. Reorganização do Projeto, Reorganização de Si	62
3. ArtistaFronteiriço	74
3.1 Estabelecimento da Filosofia de Uma Prática Artística	75
3.2. No Horizonte da Decolonialidade	86
Considerações Finais	97
Bibliografia	101

Introdução

1.1- Histórico da pós-graduação.

O ingresso na linha de processos artísticos do Curso de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes no PPGCA- UFF em Abril de 2018, marca o início dessa pesquisa, que tem por fundamento estabelecer a filosofia de uma prática artística. Ou seja, uma investigação da dimensão essencial do meu fazer artístico. Essa prática não se inicia com a pesquisa sobre ela, mas, fisicamente nasce dois anos antes, quando foi realizada a primeira obra com intenção de arte.

É possível entender essa prática como desdobramento de um processo artístico que começa em 2008, com a intenção de usar a arte para discursar e ler o mundo. No ano de 2008, em um estágio no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, me deparei com a produção artística contemporânea, senti a necessidade de usar essa ferramenta para troca de afetividades com o mundo. Houve um hiato de oito anos até a produção da primeira obra em 2016. Importa compreender esse tempo como processo de amadurecimento e desenvolvimento de método, nunca de inércia.

Imprescindível dizer que, se a arte contemporânea se apresenta como ferramenta para pensar e praticar vida, a vida desdobrada em cotidiano periférico (meu lugar social e locus de enunciação) é aqui o material fundamental da pesquisa. Cabe a esse parágrafo orientar que a prática artística a ser pesquisada se importa com o cotidiano trágico urbano, marcado por violências (uma atenção mais acentuada para violência por armas de fogo) deixando rastros de ausências. Minha caminhada na educação alimenta meu desejo de construção de discursos coletivos sobre o cotidiano, utilizando a arte para fomentar essa enunciação. Arte/educação, como uma coisa só, da mesma forma que inspirar e expirar fazem parte da mesma respiração.

A arte tem como uma de suas características o desafio, seja das estruturas engessadas por regras de existência da humanidade, ou sendo um campo desafiador para a pessoa artista. É possível que pensar arte seja indissociável de pensar enfrentamentos. Seguindo esse raciocínio para refletir a contemporaneidade, é possível destacar a postura decolonial, dentre muitas, como um grande desafio da arte. Se a decolonialidade tem sido do interesse de diversos campos do conhecimento, e de diversas disciplinas ao sul do mundo, romper com epistemologias dominantes também interessa a arte.

As disciplinas cursadas na pós-graduação em questão, foram e são de incontestável contribuição direta à pesquisa, sem as quais seria impraticável estabelecer uma filosofia de minha prática artística. No primeiro semestre de 2018 as disciplinas

escolhidas foram: Métodos de Pesquisa em Artes, ministrada pelo Prof. Dr. Luciano Vinhosa; Autobiografia e Outras Ficções, Ministrada pela Profa. Dra. Tânia Rivera e Escola Floresta da Arte: Micro-Geografias de Afetos, Unidade Ética Tripartida da Arte, ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara, que é o orientador dessa pesquisa. No segundo semestre de 2018 as disciplinas escolhidas foram: Arte e Decolonialidade, ministradas pelo Prof. Dr. Luiz Sérgio e Espaço, Som e Escuta, ministrada pelo Prof. Dr. Giuliano Obici.

Cada uma das matérias citadas trouxe sua contribuição específica baseada em sua bibliografia de suporte e discussões. Não há aqui interesse em apresentar toda essa bibliografia, haja vista que, os textos de maior contribuição foram adicionados como referência e naturalmente aparecerão nesse trabalho. Logo, as pontuações, quando houver serão breves, para marcar os benefícios à pesquisa ou para a formação em geral. O que na verdade é essencialmente a mesma coisa, uma vez que, a pesquisa é fruto da formação ao passo que também forma.

Em Métodos de Pesquisa em Artes foi possível compreender a dinâmica das discussões contemporâneas em artes, do fazer artístico e que envolvem a pessoa artista. Com uma literatura interdisciplinar de Jacyntho Lins Brandão a Jessé de Souza, foi possível observar que métodos de pesquisa e escrita de outras ciências da área das humanidades, como a sociologia e seus métodos de observação de fenômenos sociais poderiam ser aplicados a fenômenos de arte, logo é possível considerar esse um outro caso onde não há separação, pois, os fenômenos de arte são, além de outras coisas também fenômenos sociais.

Autobiografia e Outras Ficções diferente da anterior enriqueceu o entendimento da arte como uma enunciação de si, uma auto narrativa, possivelmente como uma ficção. Uma vez que, o discurso enunciativo se projeta a partir de um lugar social, é uma construção coletiva, com experiências que são individuais e de grupo. Então, até que ponto é possível se narrar? Seria possível uma auto narrativa sem fantasiar sobre o que se é? Sendo essa pesquisa baseada na arte como um discurso periférico, esse eu artista discursa sob e sobre a realidade periférica que o constrói, ao mesmo tempo que a constrói.

Assim, esse é um discurso sobre si, pois o fruto da sociedade é sociedade em potência, não como indivíduo, mas sobretudo quando incorpora e projeta uma epistemologia coletiva. De forma simplificada, quando um indivíduo de determinado

grupo social projeta sua visão a respeito desse grupo, isso é ao mesmo tempo uma projeção desse grupo utilizando o indivíduo como canal.

A matéria propôs reflexões sobre a autobiografia poder estar interferida por traumas, recalques, medos e com isso ser um discurso falho, fictício, fantasioso.

Não se trata de dar cabo dessas questões, mas de apresentar questionamentos suscitados a partir da matéria que passaram a envolver a pesquisa e a prática. Certamente as discussões que partiram de textos de Freud, Judith Butler, Tânia Rivera entre outras, colaboraram com essas indagações, presentes logo no primeiro capítulo.

Escola Floresta de Artes, trouxe uma contribuição que no momento não se estabeleceu no campo da problematização, mas no campo da compreensão, compreensão da possibilidade da arte como agenciamento de afetos, compreensão de que o fenômeno de arte acontece para, com, a partir e através do outro, sem em hipótese alguma ignorar a subjetividade da pessoa artista. Pensada dentro da perspectiva de arte é talvez dentre as cursadas a matéria mais difícil de explicar, sendo por sua vez a de mais dócil compreensão. O que não se deve ser confundido com uma compreensão domesticável, se trata de floresta, como tal é selvagem, o que se encontra nela é a harmonia.

Já nos idos do segundo semestre de 2018 com a ideia do direcionamento da pesquisa já começando a se organizar, a disciplina Arte Decolonialidade trouxe a perspectiva que faltava. O conceito de Decolonialidade, embora trazido para discussão anteriormente em Escola Floresta passou a tomar corpo de possibilidade para minha pesquisa em arte, relacionando teóricas como Caterine Walsh, Walter D. Mignolo, Spivak... Trabalhar a decolonialidade passou a se tornar uma necessidade: já não era mais possível pensar a produção artística a ser pesquisada fora dessa perspectiva.

Se a busca era por compreender a arte, nesse caso contemporânea e periférica, como um discurso de identidade de grupo, esse discurso pode ser traduzido como uma enunciação coletiva, ou a construção de uma epistemologia periférica. Para as camadas populares da sociedade, a gerência sobre essa teoria da construção de conhecimento sempre foi negada, o que se busca, ao insistir nessa produção, nesse discurso é um lugar não marginalizado, um lugar não imposto dentro da sociedade e independente de autorização. É uma resistência que vislumbra declarar sua existência marginalizada.

Um discurso em primeira pessoa.

O primeiro capítulo é uma seleção de obras com a intenção de apresentar uma linha consistente entre os trabalhos e ainda assim uma mudança consistente na visualidade da produção do discurso. É possível perceber não só as questões sociais que movem a produção, mas também diferentes fases do processo entre 2016 e 2020. Construí narrativas sobre algumas das obras escolhidas, do lugar de observador de mim mesmo. Entendo essas narrativas como leituras quase possíveis, pois levo em consideração que sou o processo que descrevo. Assim, resgatar um olhar do passado a partir do agora é um grande desafio. Hoje sou processo, ontem sou memória.

Nesse capítulo trago exemplos da potência de gerar vida do meu trabalho, apresentando outras proposições artísticas feitas por outras pessoas e suscitadas pelo meu trabalho.

O segundo capítulo “Por que Arte?” tem como objetivo estabelecer diretrizes que legitimam a arte como fundamental para o processo formativo tanto individual, quanto coletivo. Portanto está dividido em duas sessões, “um discurso em primeira pessoa” e “Reorganização do Projeto”. Sendo a intenção de ambas apresentar a arte como ferramenta de emancipação, como produção epistemológica periférica e sobretudo como dispositivo de libertação. O que certamente poderia ser aplicado a qualquer sessão ou capítulo deste documento.

A primeira sessão tem como característica se esquivar da busca de uma justificativa técnica e teórica sobre o fazer artístico e seu produto. Deve ser lida sob a ótica da linha de pesquisa que é “Processos Artísticos”. Assim, o caminho mais curto para alcançar esse objetivo é essencialmente mergulhar no interior do artista e compreender sua relação com o mundo. Pois, esse processo vital é o processo artístico.

Referente à segunda sessão, trata-se de apresentar como esse discurso de urgência se reorganizou enquanto pesquisa, que começa baseada em uma observação íntima da violência urbana e aglomera uma base teórica necessária e capaz de respaldar o que se absorve de maneira empírica.

O capítulo se ancora na ideia de poder falar ser a legitimidade da existência, o porquê da arte no caso dessa produção, seria a busca de garantir a existência de um lugar social. Todavia atacando as estruturas impostas a esse lugar, que por sua vez são estruturas erguidas desde a colonização, perpetuadas por conta do apagamento e da marginalização. Desse modo, produzir arte como um discurso baseado em um locus social marginal é essencialmente enfrentamento.

Então, o que se produz quando se produz arte, nesse caso, é a própria existência. O discurso periférico visual invade os sentidos sem pedir permissão e não oferece a alternativa de se negar, não é como um livro que pode se negar a abrir. Quando a arte visual encontra os olhos do expectador ou expectadora ela não permite que seja desvista, ainda que se negue, ela entra. É como alguém aparecer por magia em uma festa onde não foi convidado e com ordens expressas para a segurança que impeça a entrada de indesejados.

Logo não seria apenas como entrar e estar camuflado, mas entrar, fazer um discurso em nome dos noivos e receber com grande espanto toda atenção. Nessa ilustração “alguém” é a periferia marginalizada a “mágica” é a arte, a “festa” é a sociedade de privilégios, os “noivos” representam a classe dominante, por fim o “casamento” são os pactos sociais dos quais não participam os subalternizados.

No terceiro capítulo a intenção é propor que, se somente a perspectiva de grupo tem força para conquistar liberdade, esse discurso decolonizante da arte só assume essa postura quando se comporta como grito coletivo. Por isso, a ideia é propor que para a arte enquanto discurso político periférico, ter competência decolonial, ela precisa ser fortalecida, imantada por outras vozes. Logo, para ser decolonizante não deve ser uma tradução individual do lugar social, mas um consenso. Então, para acumular força, esse discurso precisa necessariamente se dividir, ou seja, entregar-se antes à sua esfera periférica e aglomerar o espírito do lugar social, somente assim terá força de libertação.

É preciso submeter o discurso ao coletivo e observar se é uníssono, se dá cabo das necessidades essenciais dos subalternizados ou conta com ruídos coloniais. Não estou com isso propondo que a pessoa artista periférica tenha que pedir qualquer tipo de permissão para produzir arte, em hipótese alguma. Mas que na produção em questão, esse é o método (busca de consenso) a qual se submete o trabalho.

Buscar respaldo no discurso de outras pessoas, ou em espaços periféricos comuns, não é pedir autorização para produzir. É antes autoconhecimento, é entender os subalternizados como um organismo completo, onde cada indivíduo que compõe essa esfera social é um todo ao passo que também é parte de um todo. Somente a perspectiva solidária e empática sobre esse grupo possibilita ao indivíduo incorporar a voz do todo.

Somente essa voz declara independência. Apresentar, por mais detalhada que seja a realidade periférica sob uma ótica dominante, produz um discurso resignado. A pulsão por decolonizar-se não discursa sobre, discursa a partir de um lugar social

colonizado. Epistemologias sobre a periferia sempre foram produzidas pela metrópole como forma de manutenção de domínio e construção de novas amarras.

Assim, buscar respaldo nos pares para a produção visual do discurso, é repartir arte para aglomerar sentidos, e é especificamente nessas trocas que se torna possível parir horizontes.

Sobre a metodologia podemos observar que para construir uma pesquisa é necessário antes de qualquer coisa uma vontade e dedicação por parte do pesquisador ou pesquisadora. Essa dedicação deve estar voltada para elucidar ou resolver algum problema. Todavia não necessariamente é uma demanda a priori, ou um problema de fato, mas de certo é uma inquietude pessoal, que até pode estar ligada a uma demanda social. A pessoa artista então cria um ponto de conflito para executar sua investigação e conseguir uma solução que legitime.

“É @ artista quem cria os pressupostos, o referencial teórico – que pode ser textual ou imagético – com os quais dialoga, as estratégias e rotas de fuga elaborando, assim, sua teoria. Nesse sentido, pode-se considerar que a experiência da prática artística é passível de investigação e pode, em seus processos, conter elementos e caminhos que possibilitem tomá-la como índice plausível de criação de metodologia de pesquisa. Para isso, é necessário que esses elementos e caminhos se configurem como potencialidades investigativas e não somente como relatos de experiência.”
“Partindo-se do princípio que a realização de um objeto artístico – seja ele efêmero ou não – envolve experienciar tempos, espaços, materiais, pensamentos e acontecimentos, e que os processos artísticos são únicos em cada experiência, considera-se que esses processos são passíveis de registro e de investigação. A partir do conceito de experiência de John Dewey (2010) e de considerações de Larrosa (2012), entre outros autores, e de considerações sobre método e metodologia, pode-se dizer que é possível considerar o processo artístico como metodologia de pesquisa, tanto para pesquisa em Arte quanto para pesquisa sobre Arte.”

(LÚCIA GOUVEIA-2015)

Utilizando como referência, Lúcia Gouvêa, Prof. Da Universidade Federal de Uberlândia, tomo como referência metodológica, o meu próprio processo criativo, no que tange as anotações em cadernos, vídeos e outros registros, também como o registro de experimentação e interação do público com o trabalho executado. Com finalidade de compreender como ou se a produção atende aos objetivos da problematização, da luta por legitimação de um discurso decolonial e de busca por manter acesa a chama da inconformidade social utilizando a arte como meio.

Capítulo 1 – O Discurso e a Vida Gerada.

1.1 O Discurso

Aqui apresento um percurso de mudanças de compreensão e produção de vida e certamente de comportamento perante ela. Assim temos a ideia de: Conceito = Vida/Vida = Conceito. Esse é o meu discurso, o verbo cru.



Figura 1. 2005* 2016+ – 2016 (Detalhe da obra)

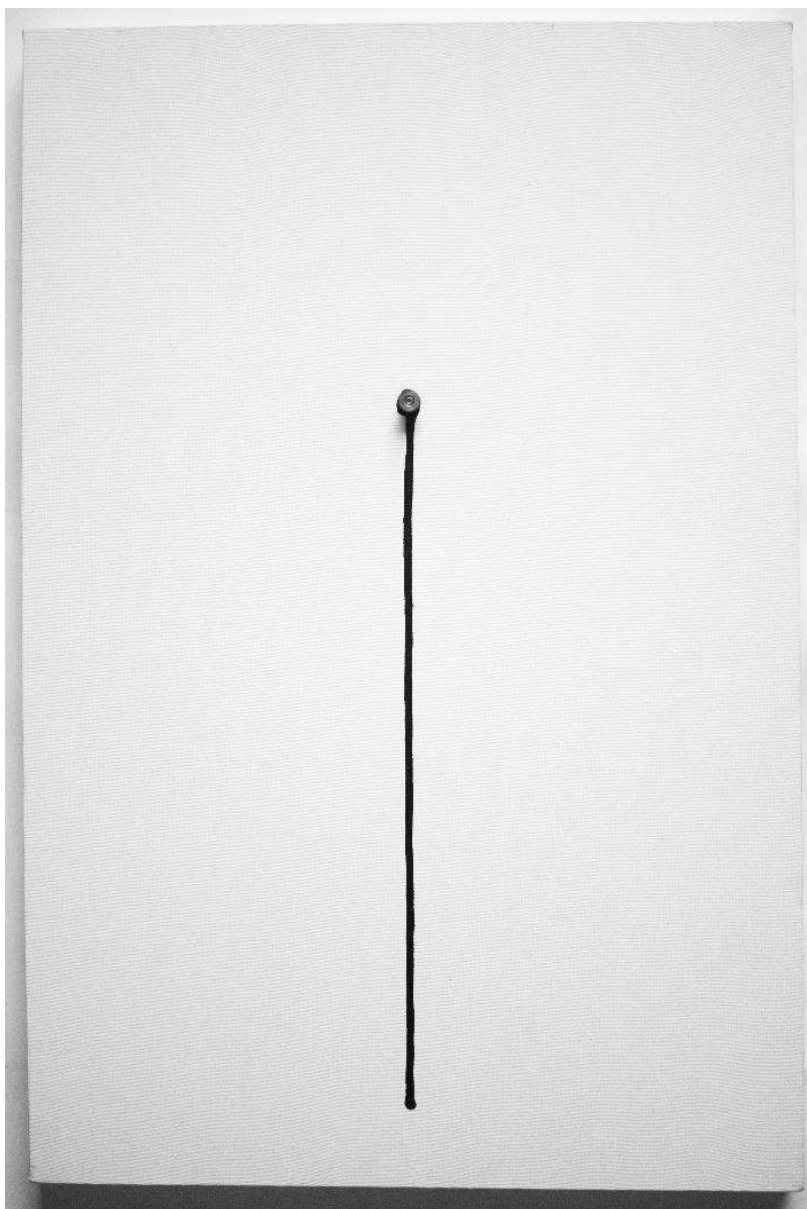


Figura 2. 2005* 2016+ - 2016
(Tela, acrílica e metal/ 60 X 40 cm)

Em algum momento a urgência do todo tornou-se a minha urgência, então eu nasci como artista. A data (título da obra), remete ao ano de nascimento e de morte de alguém. Evento trágico que aconteceu próximo à minha casa (Também marca a data de minha morte enquanto sujeito passivo). Nunca o conheci, nunca soube seu nome. Tudo o que sei é que houve uma troca de tiro entre polícia e bandido. Não sei de quem partiu o disparo. Lembro que só me importava aquela ausência tão jovem no mundo. Aquela vida vazando pelo tecido social sem poder ser devolvida.



Figura 3. GÊNESIS – 2016
(Tela, papel, acrílica e metal)

Penso sobre uma maldição que segundo o cristianismo submetia o continente Africano à servidão. - Não seria o cristianismo ocidental a maldição, a traça que pousou sobre a África? - O que legitimou a escravização/desumanização de pessoas desse continente. Não estaria aqui uma parte da gênese da modernidade, atravessada pelo seu próprio apocalipse?

20 Edificou Noé um altar ao Senhor; e tomou de todo ⁷animal limpo e de toda ave limpa, e ofereceu holocaustos sobre o altar.

21 Sentiu o Senhor o ⁸suave cheiro e disse em seu coração: ⁹Não tornarei mais a amaldiçoar a terra por causa do homem; porque a ¹⁰imaginação do coração do homem é má desde a sua meninice; ¹¹nem tornarei mais a ferir todo vivente, como acabo de fazer.

22 Enquanto a terra durar, ¹²não deixará de haver sementeira e ceifa, frio e calor, verão e inverno, dia e noite.

Deus abençoa a Noé e seus filhos

9 Abençoou Deus a Noé e a seus filhos, e disse-lhes: ¹Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra.

2 Terão medo e ²pavor de vós todo animal da terra, toda ave do céu, tudo o que se move sobre a terra e todos os peixes do mar; nas vossas mãos são entregues.

3 Tudo quanto se ³move e vive vos servirá de mantimento, bem como a ⁴erva verde; tudo vos tenho dado.

4 A carne, porém, com ⁵sua vida, isto é, com seu sangue, não comereis.

5 Certamente requererei o vosso sangue, o sangue das vossas vidas; de todo animal o requererei; como também ⁶do homem, sim, da mão do irmão de cada um requererei a vida do homem.

6 Quem ⁷derramar sangue de homem, pelo homem terá o seu sangue derramado; porque Deus fez o homem à sua imagem.

7 Mas vós frutificai, e multiplicai-vos; enchei abundantemente a terra, e multiplicai-vos nela.

Deus estabelece um pacto com Noé

Disse também Deus a Noé, e a seus filhos com ele:

que eu estabeleço o meu ⁸pacto com a vossa descendência depois

de agora; e todo ser vivente ⁹que convosco estiver sobre a terra, as aves, com o gado e com todo o réptil, com todos os que saíram da terra, e todo animal da terra.

Eu estabeleço o meu pacto convosco; e não haverá mais dilúvio para destruir a terra.

Este é o sinal ¹¹do pacto que eu estabeleço convosco, por gerações perpétuas: o meu ¹²arco tenho posto nas nuvens, e o arco será por sinal de haver um pacto entre mim e vós e entre a terra.

7 Lev. 1.11.

8 Lev. 1.9. Ef. 5.2.

9 cap. 3.17 e 6.17.

10 cap. 6.5. Jó 15.14. Jer. 17.9. Rom. 1.21.

11 cap. 9.11. 15.

12 Is. 54.9. Jer. 33.20.

9

1 ver. 7. 19. cap. 10.32.

2 Sal. 8.6. Tiago 3.7.

3 Deut. 12.15 e 14.4. At. 10.12. 14.1 Tim. 4.3. 4.

4 cap. 1.29.

5 Lev. 17.10. 14 e 19.26. Deut. 12.23. 1 Sam. 14.34.

6 Ex. 21.12. 28.

7 Lev. 24.17. Mat. 26.52. cap. 1.27.

8 ver. 11. 17. cap. 6.18.

9 Sal. 145.9. cap. 8.1.

10 11 Ped. 3.6. 7.

11 cap. 17.11.

12 Ez. 1.28. Apoc. 4.3.

13 Deut. 7.9. Neem. 9.32.

14 cap. 10.1. 6.

15 cap. 10.32. 1 Crôn. 1.4.

16 Deut. 27.16.

10

11 Crôn. 1.5.

14 E acontecerá que, quando eu trazer nuvens sobre a terra, e aparecer o arco nas nuvens,

15 então me lembrarei do meu pacto, que está entre mim ¹³e vós e todo ser vivente de toda a carne; e as águas não se tornarão mais em dilúvio para destruir toda a carne.

16 O arco estará nas nuvens, e olharei para ele a fim de me lembrar do pacto perpétuo entre Deus e todo ser vivente de toda a carne que está sobre a terra.

17 Disse Deus a Noé ainda: Esse é o sinal do pacto que tenho estabelecido entre mim e toda a carne que está sobre a terra.

18 Ora, os filhos de Noé, que saíram da arca, foram Sem, Cão e Jafé; e ¹⁴Cão é o pai de Canaã.

19 Estes três foram ¹⁵os filhos de Noé; e de cada um povoada toda a terra.

Noé planta uma vinha

10 Começou Noé a cultivar a terra e plantou uma vinha.

2 Bebeu do vinho, e embriagou-se; e acamou-se nu dentro da sua tenda.

3 E Cão, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai, e o contou a seus dois irmãos que estavam fora.

4 Então tomaram Sem e Jafé uma capa, e puseram-na sobre os seus ombros, e andando virados para trás, cobriram a nudez de seu pai, tendo os rostos virados, de maneira que não viram a nudez de seu pai.

5 Despertado que foi Noé do seu vinho, soube que seu filho mais moço lhe fizera;

6 e disse: Maldito seja ¹⁴Canaã; servo dos servos será de seus irmãos.

7 Disse mais: Bendito seja o Senhor, o Deus de Sem; e seja-lhe Canaã por servo.

8 alargue Deus a Jafé, e habite Jafé nas tentas de Sem; e seja-lhe Canaã por servo.

9 Viveu Noé, depois do dilúvio, trezentos e cinquenta anos.

10 Foram todos os dias de Noé novecentos e cinquenta anos; e morreu.

Os descendentes de Noé

10 Estas, pois, são as gerações dos filhos de Noé: Sem, Cão ¹e Jafé, aos quais nasceram filhos depois do dilúvio.

2 Os filhos de Jafé: Gomer, Magogue, Madai, Javã, Tubal, Meseque e Tiras.

3 Os filhos de Gomer: Asquenaz, Rifate e Togarma.

4 Os filhos de Javã: Elisá, Társis, Quitim e Dodanim.

5 Por estes foram repartidas as ilhas das nações nas suas terras, cada qual segundo a

Figura 4. GÊNESIS – 2016 (detalhe da obra)



Figura 5. MODESTO REGISTRO DA REDENÇÃO PARA DEUS E PARA BROCOS – 2017
(Bíblia, metal e acrílica)



Figura 6. MODESTO REGISTRO DA REDENÇÃO PARA DEUS E PARA BROCOS – 2017
(Detalhe da imagem)

Eu sou a obra, quando sou a negação da moralidade cristã que foi depositada em mim. Começar a produzir arte inevitavelmente me despertou o interesse em conhecer um pouco mais de história da arte. Nesse contexto é que pude observar a arte com grande potencial de contribuição na construção do imaginário de uma sociedade. Podendo ser essa contribuição benéfica ou extremamente nociva como pude observar em muitos casos.

No final do século XIX no Brasil, o pintor espanhol Modesto Brocos, pintou a tela “Redenção de Cam”. Em Gênesis capítulo 9, vers. 25, Noé amaldiçoa o filho Cam, de forma que toda sua descendência deveria servir a descendência de seus irmãos, o cristianismo entendeu que Cam teria migrado para a região que hoje é a África.

Com isso a Igreja legitimou a escravização de pessoas negras, tanto católicos como todas as variações de protestantismo estiveram de acordo com essa prática atroz. No quadro, uma mulher negra, frente a uma mulher mestiça com uma criança branca no colo, ergue os braços agradecendo aos céus pela graça concedida. Essa graça seria sua terceira geração que nasceu com a pele branca. Percebe-se sentado à soleira da porta um homem branco, pai da criança.

A obra sugere que a mulher negra já havia tido a filha com um branco, filha que também teve um filho com um homem branco. Isso expõe o interesse da estrutura dominante em branquear a população e sugere que a maldição inicial é encontrada na negritude. Mais uma vez o negro como o mal. “Eis o Saldo”, um apartheid racial velado e altamente letal a população negra no Brasil.

Não podemos nunca esquecer que o Dep. Federal Marcus Feliciano quando era presidente da Comissão de Direitos Humanos, em pleno século XXI, declarou na televisão que a África possuía uma maldição. Nada diferente do que fui submetido a aprender por quinze anos na Assembleia de Deus entre infância e adolescência. Eu uso o discurso para curar mazelas.



Figura 7. GRÃOS SELECIONADOS – 2017
(Palha, feijão e cápsulas)

É o que sou, o comum, a rotina periférica diária. Vejo o mundo a partir de São Gonçalo, meu lugar geográfico e social, por isso a escolha do feijão preto. Escolher ou catar o feijão sempre foi uma rotina em minha casa e na vizinhança.

Antes dos feijões serem eletronicamente separados das pedras, era preciso ter uma atenção especial para essa função. Sempre em horários específicos para ter um tempo hábil de estar tudo pronto até a hora do almoço. Se, toda a organização do tempo vai bem, ainda é possível utilizar esse momento para aproveitar o sol da manhã, assim se desenvolve a rotina. Para além da rotina, a ideia do básico se apresenta tendo no feijão a ideia de base alimentar periférica, o alimento fundamental, aquele que não se pode deixar de comer. “Vai comer feijão sim, feijão tem ferro, tem que comer” dizia minha mãe.



Figura 8. GRÃOS SELECIONADOS , vídeo – 2017 / Disponível em:
<https://www.instagram.com/jmedeiros.ars/?hl=pt-br>

Esse trabalho é também um vídeo, onde uma mulher escolhe o feijão em sua casa. Na sua rotina, o telefone toca, cachorros latem, o carro do ovo passa e todos esses sons aparecem no vídeo. À medida que de procura pedras no feijão, algo normal de acontecer, se encontra as cápsulas, essas são retiradas, todavia, sem lamentar, sem problematizar. Então temos a violência misturada ao básico, ao cultural, à rotina periférica. Nesse contexto metafórico, esse catar feijão ao som dos dias se passando é a vida.

Nada trago de novo, nada apresento sobre a violência que não seja sentido e sabido por quem a experimenta, por tanto, a intenção é apresentar de outra maneira, de modo que não pareça normal. Busca-se quebrar com a naturalização da violência, e assim contribuir de alguma maneira ainda que mínima para a superação dessa chaga.



Figura 9. O QUE PESA É A FALTA – 2018
(Balança)

O Que Pesa É Falta é um dos primeiros trabalhos onde abdicar do uso da cápsula como símbolo da violência. O auge degradante dos conflitos urbanos é a interrupção da vida. Voltei minha atenção para o luto, cheguei a andar por alguns meses com uma fita preta no bolso para não parar de pensar em como trabalhar uma estética para o luto. Acreditei o que a visualidade do trabalho seria a partir daquela fita, mas não foi. Nesse período eu estava convivendo com o processo de luto traumático de terceiros próximos a mim. Observei que esse peso por vezes era tanto que impedia o caminhar. Foi então que pensei na balança, não deveria ser qualquer balança, eu precisava da fisicalidade dos pesos para a estética. Mesmo após ter a balança nada dava conta do peso do luto, nada que eu colocasse como contrapeso era suficiente. Foi aí que observei que naquele caso, mesmo com o trauma sendo avassalador, ele ficava em segundo plano. O que por fim pesava mais que tudo era a ausência de quem se ama, a falta. O peso as vezes não é do que se aglomerou, mas do que foi retirado.



Figura 10. SEM TÍTULO – 2018
(Arame e Cápsula)



Figura 11. SEM TÍTULO – 2018 (Detalhe da obra)

É comum que as pessoas vejam um assassinato no trabalho, ou a possibilidade iminente. Pode ser também. Mas, estou pensando em como a violência se intromete na forma de alimento já no início da vida. A cápsula como umbigo da figura antropomórfica é a relação com essa alimentação umbilical. O novo indivíduo, gestado no ventre de uma sociedade violenta, que absorve essa violência como cultura do seu lugar, sem poder decidir do que se alimentar, estando submetido ao que o corpo social dedica para a sua nutrição. Como se livrar daquilo que se absorveu involuntariamente, daquilo que é tóxico, que é trauma?



Figura 12. AM/PM - 2018
(Relógio e cápsulas)

Olhar o relógio para ter noção da hora que começou o tiroteio, pensar se hoje começou mais cedo ou mais tarde, imaginar que pela hora pode ser a polícia entrando no morro, são especificidades cotidianas experimentadas coletivamente. Isso é que o uma narrativa de experiência. O convívio com os tiros vai se naturalizando à medida que você olha para o relógio e não faz mais diferença, toda hora é hora, é como a

violência se apresenta, ela está em quantidade tão exaustiva, que ela passa a parecer que é dali.

Quanto tempo dura o terror de um tiroteio? A resposta para essa pergunta é absolutamente relativa. Para quem tem sua vida interrompida o tempo para, para quem fica com o peito cheio de falta, o estampido de um único tiro em um único segundo se repete exaustivamente como um trauma e nunca cessa.



Figura 13. PRÓTESE – 2018
(Cadeira escolar e munição calibre .50)

A escola é, ou ao menos deveria ser um lugar acessível à todas e todos. Infelizmente sabemos que o Estado Neoliberal não tem interesse em garantir manutenção ou criação de direitos para a sociedade como um todo. Muitos são os fatores que dificultam a chegada até a escola, o estar nessa instituição e o permanecer ao longo de todo o processo dessa formação basilar. Esses empecilhos se estendem de situações socioeconômicas, geopolíticas, conflitos de facções entre tantos outros...

Esse acesso negado se converte em ausências, que por sua vez são frutos da ausência do Estado de Direitos. É nas lacunas do dever do Estado, ao menos do dever do nosso modelo de Estado, é que outras estruturas encontram brecha para se firmar, ou, são propositalmente enxertadas ali. O que se verifica, é que a falha na garantia de acesso à educação é um dos fatores que proporcionam que a violência seja essa prótese que oferece suporte às necessidades de parcela dos jovens marginalizados.



Figura 14. SEM TÍTULO – 2019
(Berço de Ferro e munição)



Figura 15. SEM TÍTULO – 2019 (Detalhe da obra)

Ter conseguido em algum momento compreender as variadas possibilidades de uso de materiais diversos para produzir visualidade, certamente trouxe potência à prática artística. Essa potência, não se trata somente de enriquecimento da estética dos objetos de arte produzidos. Isso está ligado a uma competência em desenvolvimento constante que é a capacidade de encontrar poesia nas coisas.

O que digo, é que, apontar a poesia das coisas, das relações, das pessoas é a capacidade de enxergar a vida que acontece ao redor na sua forma crua. Essa poesia no olhar é a única técnica que me preocupo em aprimorar.

O que está ao redor, aquilo que envolve a fragilidade humana pode ser proteção ou ameaça. Não é possível que as vezes a ameaça tenha também aparência de proteção?



Figura 16. ELE NÃO VIU? – 2019
(Tecido)



Figura 17. TRAVA SOCIAL – 2019
(Chuteira e cápsula)

As vezes o trabalho parte de uma narrativa especifica sobre um fato. Embora, pela aglomeração de sentidos que imponho sobre a obra no processo, ela não se torna um relato, ou mesmo monumento. As vezes ouço que sinalizo muito o trabalho, como faço com o título, “Ele não viu”, remontando a frase do menino João Pedro nos braços de sua mãe. Essa frase tem me mantido acordado. Não me importo com essa alcunha, e ao bem da verdade não busco mudar isso. Lá na rua a gente chama de “Papo Reto”, o papo precisa ser sempre reto. Aprendi que se o “bagulho” é sério, não se deve enrolar o papo pra não se enrolar no papo.

À minha maneira exponho um desejo de proteção, Exponho o absurdo da necessidade de se adaptar à barbárie. Isso não é nenhuma novidade, mas acredito que essa proposta, um colete/uniforme escolar como alternativa, ilustra a degradação social contemporânea brasileira. Assim, aponta para a insustentabilidade desse modelo de sociedade . É só uma contribuição a mais na busca por desnaturalizar o absurdo.

Réquiem em Guadalupe

para Fuzil 7.62

Estado Brasileiro
Exército Brasileiro

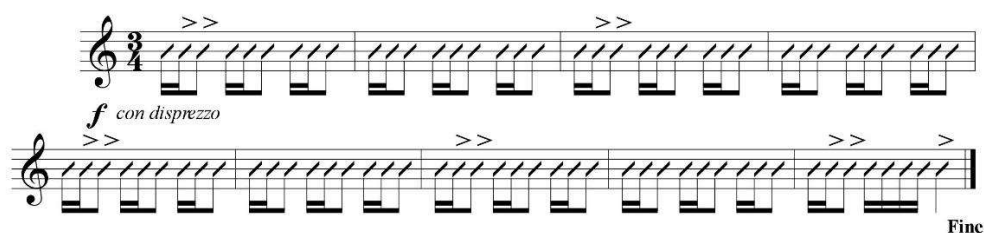


Figura 18. RÉQUIEM EM GUADALUPE – 2019
(Partitura)



Figura 19. NEOCOLONIAL – 2019
(Munição, pedra portuguesa e pólvora)

Neocolonial é o primeiro trabalho consciente da ideia de compreender a violência urbana como sintoma não como a doença. De fato, antes eu já caminhava nessa direção, entendendo como doença manifesta, a desigualdade social e racial. Entendia como agente infeccioso a colonização, no entanto, passei a considerar que esse vírus da colonização não está inativo, do contrário, se apresenta através da colonialidade. Entender a colonialidade como esse vírus infeccioso, presente no poder, no saber e no ser, viabiliza a compreensão dos motivos de ainda não termos conseguido reparar o passado, se é que isso é possível.

As pedras portuguesas foram utilizadas para calçamentos, interrompendo o contato do pé, a base do corpo com a mãe terra. Assim o ocidente cortou os enraizamentos de outros povos das mais variadas formas: sequestro, tráfico de pessoas, aculturamento, cristianização, desumanização e muito mais. Hoje, as violências que insistem em separar os rebentos de suas mães são outras, no entanto, são modernizações das modalidades coloniais, com os mesmos fundamentos de dominação. Dessa forma, colocar os fragmentos de pedra portuguesa junto com a pólvora é apontar a força oculta presente no disparo.



Figura 20. PODER – 2019
(Soldadinho de chumbo)



Figura 21. MOEDOR – 2019
(Moedor de carne e tecido)



Figura 22. PROJETO – 2019
(Metal e projéteis)

Uma obra suscita a outra, logo, todos os meus trabalhos estão costurados por uma linha de conceitos que os une como um conjunto. Poder, Moedor e Projeto são um discurso sobre aparelhos ideológicos de repressão do Estado. O processo de derreter a representação de um soldado não está intencionalmente ligado ao desfazimento do indivíduo que exerce a função de soldado na sociedade, mas ao derretimento das estruturas de coerção. Sabemos que essas não são estruturas em processo de desconstrução, na verdade, estamos experimentando progressivamente a inovação das múltiplas habilidades institucionais do Estado em fazer morrer. O que derreto aqui é a maquiagem que esconde o projeto de matar do aparelho.

As instituições de repressão exercem funções de morte, travestidas de funções de proteção. A intenção é desvelar a condição de como se estabelecem. A real face do poder neoliberal, que se comporta intencionalmente como um moedor de carne humana sobretudo negra e/ ou periférica. É a execução de um projeto bem elaborado onde a morte não assume uma direção apenas, ela atinge um grupo. Nesse caso, não me interessa pensar nessa guerra cotidiana sobre a ótica da dicotomia polícia vs. bandido, interessa pensar que nessa guerra independente do lado os óbitos são da periferia. O projeto assassino de controle de corpos.



Figura23.
DESCARREGO/CORROSÃO – 2019
(Munição e Sal Grosso)

Uma vez compreendida a situação de colonialidade – e ainda cavando para descobrir o quão fundo essa estaca foi cravada no espírito coletivo – se inicia a busca por práticas capazes de desabilitar essa força de controle, submissão e morte. Aprendi em Paulo Freire, que o poder do opressor reside na consciência do oprimido, por isso é fundamental desvelar minha condição no mundo. Só isso não me liberta, nem a ninguém, a libertação é uma ação coletiva. No mesmo autor, também aprendi que as ferramentas que quebram correntes são feitas por quem está amarrado, e não se deve esperar ganhá-las.

Compreendendo isso, quais ferramentas usar para superar condicionamentos como a violência urbana, que também é de Estado e por sua vez, da colonialidade? Como corroer essa estrutura, como criar um desfazimento da ideia de naturalidade da violência? É aqui que vou buscar respostas em epistemes negadas, ofendidas, marginalizadas pela metrópole. O Sal aqui é essa presença da forma de ser e estar no mundo, negada, criminalizada, o saber mandingueiro que purifica e resseca o mal. É também um processo químico natural de disputa de energia entre materiais e/ou ambiente, onde a munição perde para o sal e é despotencializada.

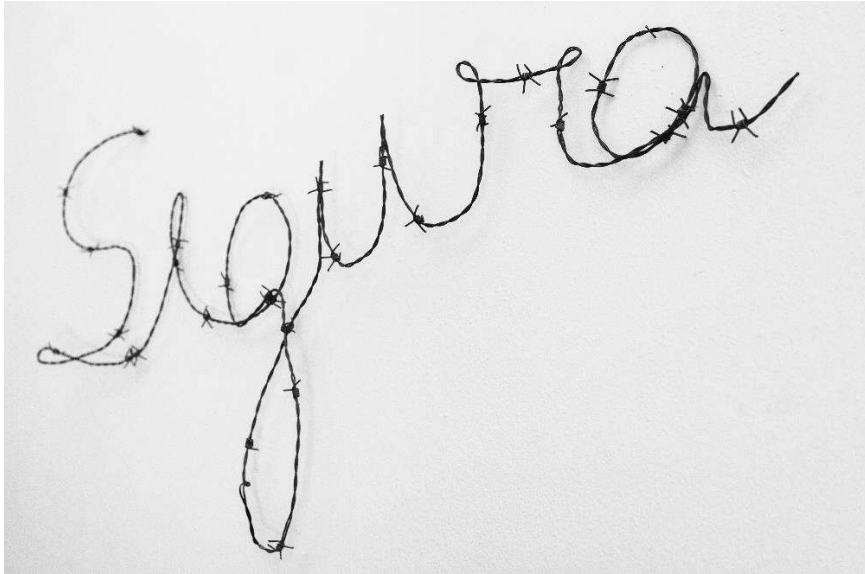


Figura 24 SEGURA – 2019
(Arame farpado)



Figura 25. MURO – 2020
(Concreto, vidro e metal)

O que ou quem nos protege, se não, nós? Quantas vezes não nos fazemos de verdadeiras fortalezas quase intransponíveis para impedir que aqueles e aquelas a quem amamos sejam atingidos? Não cabem respostas exatas para essas perguntas, talvez não seja possível pontuar. Eventualmente as pessoas me perguntam (sobre MURO -2020) se é a Marielle Franco. Eu respondo sempre com: “não, mas é também”. Enquanto expectador de mim, também pude fazer essa associação de imagem e sentido no trabalho. Embora eu não tenha pensado nela durante o processo.

No processo estava atravessado pela imagem da minha mãe, minha vó, minhas primas, amigas... Mas, a liga da massa desse trabalho é a força que se apresenta nessas figuras periféricas. Portanto, é também uma Marielle. As vezes a necessidade de endurecer frente ao mundo cria no outro ou outra uma certa resistência à aproximação. Embora todo esse endurecimento não seja uma força de ameaça, mas, de proteção, nunca de ataque, mas, de possível contra-ataque. É a imposição dos limites, é a resistência.

Brincar com arame farpado é sempre perigoso, demanda estar atento. O uso desse arame já indica a necessidade de atenção de que algo deve se manter dentro ou fora. São muitas possibilidades que a palavra e a visualidade trazem para a obra texto, “Segura”. É um aglomerado de sentidos como: O/a que não está em perigo, o/a que não oferece perigo, a/o que é corajosa/o e confiante, o que é estável, o que não cede, o que oferece certeza, o que é garantido, o que é prudente ou no que se pode confiar, em fim...

Há uma traição na palavra, inserida pelos sentidos aglomerados com a criação de uma visualidade. Além dos símbolos gramaticais, o material utilizado para construí-los também constrói significado. Não há segurança em segurar esse objeto. Se a palavra substantivo, adjetivo ou verbo não desempenha um papel estável em suas funções cabíveis, tão pouco o arame farpado exerce sua função primária de garantia de perímetros.

Não há uma segurança que garanta a concretude de um pensamento aqui, embora, o contexto seja em absoluto, concreto. O que se tem certamente, é a insegurança de não alcançar essa atmosfera de proteção, a instabilidade e incerteza dos dias, o não saber o que é, como, quando e onde estar a salvo no cotidiano.



Figura 26. BRINCADEIRA – 2020
(Cafifa/pipa)

Tive uma infância marcada pelas brincadeiras de rua, estar nessa rua me despertou atenção para o mundo, é um lugar que demanda “estar ligado” para não “rodar de bobeira”. - Preciso marcar que eu não era largado, minha mãe me mataria se eu deixasse qualquer fio de dúvidas sobre isso. - A rua é uma escola, onde se aprende as mais variadas coisas, sem distinção. Quando menino aprendi a fazer cafifa, fazer me interessava mais que soltar, não gostava muito da tora, como sou meio apegado, não gostava de ver as cafifinhas indo embora. Então, além de fazer, eu corria atrás.

Eu não era o melhor fazedor, meu vizinho, sim, moleque talentoso, espero que um dia se encontre com seu talento de cafifeiro. Soltar cafifa demanda de grande interação da molecada nas ruas, isso é lindo, a gritaria, o corre-corre, o colorido... Esse mesmo céu periférico, onde me encantam as cafifas, também são interferidos pelo que não flutua com o vento. Essas interferências interrompem as linhas das jovens vidas, majoritariamente periféricas, como já disse.

É nesse contexto de observação, e no atravessamento da vida pela antvida que passei a organizar meu pensamento. A busca por superar essas mazelas é o fio que amarra as obras da minha produção que escolhi trazer para esse trabalho.

1.2 A Vida Gerada

A persistência artística de conseguir enxergar o mundo por diversos ângulos e o desvelar de formas subjetivas, não garante a pessoa artista ver tudo, nem mesmo sobre si. As vezes o mais difícil é olhar para dentro. No momento final da produção desse documento, meu orientador, Guilherme Vergara, me perguntou: como você identifica a potência de gerar vida no seu trabalho?

Uma pergunta complexa normalmente demanda de muita atenção para a resposta, ou para uma nova pergunta. Então, me indaguei sobre o que entendia como vida dentro dessa perspectiva de arte. Nesse mergulho introvertido observei que não me interessa separar arte de vida, mais do que isso, eu não posso, não entendo como coisas distintas. Assim a potência de gerar vida a partir da arte, seria também a potência de gerar arte a partir da arte, ou arte a partir da vida. Antes, falei sobre como a minha produção é um aglomerado de vozes que ecoam do mesmo lugar canalizadas por mim, formatadas em arte para serem assimiladas por outros e outras, canalizadas novamente e formatadas mais uma vez de alguma forma que é imprevisível.

A arte nasce grávida de si mesmo, pois tem nela própria potência de gerar novas artes novas vidas, não por influenciar, mas por nutrir, por fortalecer outros discursos. Em todo caso, precisei verificar na prática, para saber se isso se constituía como fato observável em minha produção. Com ferramentas tecnológicas como o Instagram, é possível compartilhar o trabalho com um número expressivo de pessoas, embora não seja a melhor forma apresentar os trabalhos de arte é uma alternativa ao silenciamento.

Pelo Instagram conheci pessoas maravilhosas e tomei contato com trabalhos que interferiram diretamente em mim. Passei a observar que é um espaço onde as pessoas compartilham umas com as outras suas impressões no meu caso impressões sobre o trabalho. É sempre uma honra saber que meu discurso é capaz de ser identificado como comum a outro.

Dessa mesma maneira, estabeleci contato com pessoas que produziram arte a partir da minha produção. Tive a sorte de ser contactado por algumas dessas pessoas, são alguns trabalhos que chegaram até mim, que colocarei aqui para ilustrar a vida gerada. O que fiz, foi escolher um trabalho de cada modalidade de arte. O método que usei para a escolha foi simples, escolhi o primeiro de cada formato que fez contato comigo. Temos poesia, arte digital, dança, teatro, pintura, desenho enfim, um conjunto

lindo de vida gerada. Então, pedi que me enviassem por e-mail esses trabalhos para que eu pudesse inseri-los aqui e fui gentilmente atendido pelos e pelas artistas que apresento em seguida.

“Sou Aídes Gremião, formado pela faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, campus de São Gonçalo. Cursei mestrado pela mesma instituição, no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPLIN-UERJ). Atualmente, leciono na Escola Municipal Santa Teresa, sendo professor em regime estatutário da Prefeitura de Rio das Flores - RJ e curso especialização em Língua Portuguesa pelo Liceu Litrário Português - CELP-ILP-UERJ. Sou uma mistura de eus, que buscam no diálogo com a multiplicidade de vozes com as quais interajo/gem a ininterrupta constituição de minha metamorfose ambulante”

Estudei na mesma instituição que o Aídes Gremião, a UERJ – FFP, mas foi pelo Instagram que estreitamos laços. Isso tem me feito pensar nas aproximações a distância ocasionadas e proporcionadas pela internet. Eu havia apresentado um trabalho que havia acabado de concluir a visualidade, dispus uma sequência de fotos e ao final deixei aberto um espaço para o caso de alguém querer comentar algo sobre o trabalho. O Aídes, como de praxe, trouxe comentários de contribuições valiosas. Assim segui, sempre contribuindo. Quando apresentei no Instagram a obra Muro, a primeira de 2020, ele me surpreendeu dizendo que havia feito um texto suscitado por essa obra, um texto incrível capaz de perpetuar a potência de gerar vida.

Por: Aídes José Gremião Neto
aidesgremiaoneto@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/6750445381230644>

Breve reflexão sobre a obra “MURO”, do artista gonçalense Jefferson Medeiros

O Muro nos convida a suplantar suas barreiras, que, na verdade, são genuinamente nossas. É preciso vencer a primeira incursão, escavar milimetricamente frestas possíveis antes de fazê-lo ruir: a batalha do corpo, a da cultura. Somente então seremos capazes de perceber que os objetos cortantes ali expressos apontam na direção de que algo não vai bem, de que algo nos fere, senão na carne, ao menos na alma.

Os respectivos campos semânticos de tais objetos podem ser associados ao corte e à ruptura dos afetos, de modo a mover uma reflexão inicial: olhamo-nos uns em relação aos outros em busca de nosso próprio reflexo? E que reflexo seria este? As migalhas que julgamos serem ideais sobre nós mesmos? O espelhamento daquilo que o outro projeta sobre nós? Antes disso, é possível pensar que, enquanto ornamentos do corpo de

cimento acinzentado, tanto o cabelo de caco de vidro, quanto o brinco de arame farpado equivalem a índices identitários, desses que nos compõem corriqueiramente. No entanto, esses dois objetos que avultam no corpo da obra, dessa obra-corpo, não são corriqueiros e, por isso, de antemão, endereçam para uma relação de diferença e igualdade não balanceada por parâmetros éticos, perpassada pela dureza dos muros que constroem em nós, dos que nos fazem construir ou, em outros casos, dos que servem de trincheira na batalha contra o mundo, contra a cultura. Está composto o arranjo identitário de um corpo afásico, a que tais objetos integram.

Tal corpo, contraditoriamente, ainda que também não tenha olhar, parece interpelar seu observador, fazendo-o emergir numa esfera movediça situada entre o desejo de sondar a si próprio, o de refletir sobre sua relação com o outro e, por fim, o de fazer eclodir uma voz, um grito capaz de criar fendas nos muros de todas as naturezas. Este tripé de sentimentos confere ao muro, apenas no momento exato em que o observador cruza seu caminho, a capacidade de olhar, gritar e sangrar; trocas avultam dessa interação entre a imanência da obra e sua força/presença reverberada no leitor atento, porque ao mesmo tempo a arte está lá, imóvel, mas de seu silêncio é capaz de emergir um pedido de socorro, ecoado no interior de cada leitor/agente-expectador.

Na composição da obra-corpo, os itens 'brinco' e 'cabelo' que lhe cedem o contorno, sua geografia amorfa, não são apenas ornamentos: pois também constituem-se como peças chave da mente, uma vez que situam o corpo identitariamente em relação a outros corpos, instaurando uma relação de diferença e igualdade. Neste caso, a dimensão relacional por meio da qual a subjetividade está ancorada é excludente: ao brinco de ouro, a glória; ao de arame farpado, a miséria. Ao corpo do capital: honra; ao negro periférico, morte. Logo, suspeito que os itens cortantes – naturais, no caso do cabelo e naturalizados, no caso do brinco – são menos excludentes do que aqueles imaginados pelo expectador atento, que é capaz de vislumbrar em todo o contexto que ronda a enunciação do material artístico uma crítica social aguda. Tais elementos do corpo artístico supracitado, estando na superfície da obra de arte, se desnudam ao olhar do leitor, transformando-se em outros signos para além da imanência da obra, permitindo ao leitor formar junto com esta obra outra obra/corpo, dessa vez regida pela batuta de um imaginário capaz de transfigurar arte em ação.

Pensando no consenso entre pensadores da arte de que esta imita a vida – que, há muito, já ultrapassara os limites da própria representação – seríamos levados a sondar que vida é esta em pauta na obra de Medeiros. Seria a vida de Marielle Franco, assassinada por milicianos? Desconfio que sim, mas que, ao mesmo tempo, vai além, de que seria, ainda, as vidas que na Marielle estão contidas, a chama viva que ela, depois de assassinada, é capaz de inflamar, tal como a força do grito mudo que ela profere dos recâmbulos desse corpo, entre o grito e o silêncio, ou melhor, no grito que só o silêncio consciente é capaz de dar.

Nesse sentido, de meros objetos, cujos suportes são variados tanto quanto são variadas as subjetividades atravessadas por esta arte cortante, o caco de vidro e o arame farpado podem assumir contornos críticos no tocante aos processos identitários, isto é, no que se refere às formas como tais processos ocorrem em tempos de violação de corpos, de cerceamento de culturas e direitos e de insegurança, sobretudo para as vidas tiradas (e pouco lembradas) da periferia, das minorias, das marielles, dos andersons, das ágathas felix, dos marcos vinícius e de tantos outros evaldos e famílias que não podem mais atuar no 'Remelexo da Cor'...

Ao corpo tais objetos conferem alma: há uma narrativa que ali ecoa. Ainda que deste corpo cinzento não reste nada do potencial humano, de vida em termos de substância viva, é exatamente a vida que está sendo colocada em xeque. E essa obra grita para que não seja xeque mate ou só cheque, com CH mesmo; ela me segreda em eco imperativo: "que seja, antes, uma reflexão profunda capaz de mobilizar uma ação para que não

fiqemos em cima do 'M-muro', mas, sim, que o utilizemos como ponto de partida de nossa escalada, em torno da qual é possível orbitar a palavra AMOR".

O Aídes ainda disse sobre seu texto: *"pensando na dimensão de sua elaboração, considero-o muito mais um ensaio do que um poema. Talvez um ensaio poético. Foi simples, mas foi honesta e de coração esta reflexão"*. Eu, absolutamente só agradeço por estarmos juntos nessa caminha que almeja produzir vida.

Em dezembro de 2019, Luiza Rangel me contactou pelo Instagram, pedindo permissão para usar em uma peça de teatro, imagens de um trabalho meu. Quando me disse do que se tratava, eu sorri com a alma.



Figura 27. Folder de apresentação

CARTA ELETRÔNICA PARA J MEDEIROS

Olá, J Medeiros!

Sou Luiza Rangel - atriz, professora de Artes Cênicas da rede municipal do Rio de Janeiro e diretora teatral. Nasci no interior do estado, na cidade de Campos dos Goytacazes. Resido no Rio há 10 anos. Aqui cursei a faculdade de Artes Cênicas - Direção Teatral na UFRJ; Atualmente sou mestranda do Programa de Pós-graduação em Ensino de Artes Cênicas da UNIRIO.

Quero te contar um pouco sobre a pesquisa do espetáculo "Fale sobre mim"

O espetáculo foi criado por seis estudantes da rede municipal, com idade entre 13 e 15 anos e por esta professora que lhe escreve, que também se colocou enquanto atriz -performer no primeiro ato da peça.

Nossa pesquisa dramatúrgica teve como foco o trabalho com a escrita autobiográfica e a relação com a memória. Trabalhar com nossas memórias e com nossas narrativas (enquanto estudantes de escola pública e também enquanto professora) é um ato político; Nós narramos para não deixar que essas narrativas sejam apagadas ou invisibilizadas.

O objetivo da proposta foi convocar os estudantes a encontrar novos sentidos em seu cotidiano e em sua história de vida, reconhecendo que as experiências de ordem prática e sensorial são saberes culturais. O trabalho valoriza gestos autorais dxs studentxs - que são moradores do Conjunto Urucânia, no bairro de Paciência, Zona Oeste do Rio. Durante o processo, fizemos uso de material não ficcional, depoimentos, arquivos, imagens, áudios e vídeos, dialogando com a linguagem do teatro documentário e da autoficção.

Ao observar as narrativas que surgiam na sala de ensaio, notei que as experiências de violência estavam muito presentes nas lembranças e nos gestos das alunas e alunos. De certa forma, minha própria cena expõe o impacto psicológico que senti quando essa violência secular e sistêmica passou a me atingir cotidianamente. A produção de subumanidade, de descartabilidade de vidas, pautada no racismo estrutural está muito nítida enquanto vivência nos corpos desses adolescentes. Por isso a dimensão poética e política no fato deles estarem em cena enquanto corpos-testemunhas.

Conheci seu trabalho muito por acaso, numa rede social (Instagram), justamente no último momento do processo de criação da peça, às vésperas da nossa estreia no Palcão da UNIRIO. Pareceu-me que o modo com que você expõe, ressignifica e denuncia a naturalização da violência no Rio de Janeiro dialoga com muitas das conversas que tive com xs estudantes durante a criação. Fiquei fortemente impactada com uma certa crueza de algumas das suas obras, que trabalham com objetos cotidianos, ações ordinárias - um relógio, chupeta, carteira escolar, berço, chuteira, o catar feijão – e de repente, a presença e a intervenção com um projétil trazem um deslocamento de percepção, uma dimensão de brutalidade – que é justamente o que vivemos no Rio. Mostrei essas imagens aos alunos e alunas e ficamos muito movidos, de modo que fazia todo sentido que alguma dessas imagens projetadas no palco pudesse perfurar nossa cena, agregar com provocação e sensação. Agradeço pela disponibilidade em nos enviar o vídeo e espero que tenhamos a oportunidade , após a pandemia de batermos um papo sobre tudo isso lá na escola.

*Forte abraço!
Luiza Rangel*



Figura. 28
Print de vídeo do
espetáculo Fale
Sobre Mim.

Conheci a Graziela em 2008, ano que iniciei o estágio de monitoria no MAC. Quando saí do museu fui perdendo os contatos, a “Grazi” também se tornou um desses contatos distantes que temos notícias eventualmente por redes sociais. Lembro que um dia sentindo que deveria voltar as atividades de arte/educação, resolvi contactá-la, para o caso de saber sobre vagas de trabalho em museus ou áreas afins. Eu estava observando a luta da Graziela como professora de artes, enfrentando com toda força o conservadorismo que busca travar a educação plural e libertadora.

Quando passou a ter contato com meus trabalhos publicados no Instagram, decidi fazer um dos melhores convites da minha vida. Ela me perguntou se eu gostaria de mostrar meus trabalhos na escola onde ela dava aula, e conversar sobre arte, violência, novos horizontes possíveis com seus estudantes. Fiquei muito feliz pois era e é o que me interessa em termos de exposição em primeiro plano, como já disse: os pares. Pedi que ela se apresentasse e narrasse um pouco do que ela pode absorver dessa experiência.

Meu nome é Graziela Ferreira de Mello, sou arte educadora da rede pública de ensino estadual e municipal de Itaboraí. Como professora de arte considero de extrema importância ampliar o repertório visual e cultural de meus alunos de forma a contribuir para sua formação estética/sensível. Assim sempre busquei que meus alunos, oriundos de áreas periféricas, entrassem em contato direto com obras de arte de diferentes tempos e culturas. Percebo como em grande parte do tempo o que ofereço de imagens a eles é a arte colonial, branca europeia, e isso tem me inquietado cada vez mais pois ela não é tão próxima da realidade dos meus alunos.

Nesse processo de inquietação e de busca por caminhos de aproximação entre a arte e os estudantes, entrei em contato com o Jefferson Medeiros pensando em levar um artista da cidade de São Gonçalo para conversar e apresentar seu trabalho para meus alunos da mesma cidade. O bairro do Jóquei onde dou aula à cerca de dez anos é marcado pela violência e falta de investimento em estrutura pelo poder público. Todos esses problemas estão ali a mostra e afetam diretamente a escola. Nesse sentido vi o quanto o trabalho do artista gonçalense poderia trazer a reflexão da realidade através da arte, e mostrar aqueles jovens que o artista não é um ser inalcançável e distante deles. Com toda disponibilidade e gentileza lá fomos eu e Jefferson para o Jóquei para uma manhã de muito diálogo, descobertas e trocas.

Ter um artista e suas obras na escola causou todo um deslocamento dos alunos. Inicialmente a conversa seria só para as turmas do 2º ano do Ensino Médio, mas com o horário do recreio os alunos de outras turmas foram até a sala ver o que era aquelas “coisas” expostas, quem era aquele cara cabeludo diferente amigo da professora de artes. Assim os alunos puderam conversar de forma fácil e tranquila com o visitante sobre seus trabalhos e sobre como aquilo dizia muito sobre a vida deles também. O diferente estava próximo, mesmo ao causar um estranhamento inicial a proximidade dos relatos do artista e dos estudantes fez com que eles percebessem que a arte também é feita para eles, que eles também podem ocupar esses espaços, que até então pareciam tão distantes e tão elitizados. O fato do artista ser muito atuante nas redes sociais, usando-as como galeria para os seus trabalhos também contribui para que volta e meia eu o indique para que os alunos vejam suas novas produções, e também alguns alunos desde então volta e meia me pedem para enviar alguma cápsula deflagrada para se tornar material de uma nova produção do artista. Em companhia dessas cápsulas está a narrativa de um fato relacionado a violência ocorrido com essa garotada.

A partir do diálogo com o Jefferson pude observar que para aqueles estudantes que puderam passar uma manhã com ele, a arte contemporânea fez mais sentido, se tornou mais próxima. Ampliamos olhares e seguimos na nossa formação estética- poética -sensível, digo nossa pois acredito que na educação aprendemos sempre em conjunto, alunos e professores, no contato formamos e somos formados, e assim prosseguimos em nosso processo de humanização.



Figura 29. Diálogo com Jefferson Medeiros, Colégio Estadual Humberto Soeiro

O Bruno Abreu chegou até mim também pelo Instagram, onde ele, assim como eu, expõe seus trabalhos. Bruno me perguntou se poderia fazer uma ilustração a partir do meu trabalho, “Ele Não Viu?”. Não diria, nem poderia dizer não ao eco de um discurso que é coletivo. Ora, Bruno, se você se sente tocado pela vida, você faz parte dela, amplifica o discurso camarada!



Figura 30. Bruno Abreu, Por que Tenho que Usar um Colete pra ir à Escola?
(Desenho digital)

Eu sou o Bruno Abreu.

Sou Artista Visual por formação e por necessidade espiritual. Morador de um pequeno apartamento no subúrbio do Rio.

Me deparar com as fotos do trabalho do Jefferson Medeiros foi um catalisador de memórias muito poderosas, que carregam a origem de muitos dos meus sentimentos mais potentes. Sentimentos de revolta, meio combativos sabe?

Deixa eu explicar. Morei por muitos anos em uma favela. Ensino fundamental em duas escolas municipais, uma perto do jacarezinho e nos anos finais em outra, mais próxima da minha comunidade. Cara... No caminho eu via tantas coisas. Coisas marcantes que ficaram na memória. Coisas que na época eu não sabia classificar.

O Trabalho meu levou até esse passado, mas bruscamente me trouxe de volta hoje. Pra cidade violenta que a cada dia mata mais uma criança. Menos um estudante. Poderia ter sido eu. Claro que eu sei que sendo "branco" a probabilidade de morte diminui bastante, mas é assustador pensar nisso. Não assusta apenas o egoísmo do "podia ter sido eu", mas poderia ter sido um amigo meu. Meu primo.

A minha conexão com esse trabalho é profundamente sentimental. É de memória. Memória de afeto, de medo e de um pouco melancolia também. Impactado pelas fotos fiz a única coisa que gosto de fazer. Aprendi a desenhar rabiscando as mesas de uma escola municipal. Meu trabalho é um desenho digital, de 2020 mesmo, feito pra me ajudar lembrar e a esquecer. Não tinha um título, mas tem agora:

Por que tenho que usar um colete pra ir à escola?

Quando entrei na faculdade conheci o Gustavo, ele estudava sambistas antigos e falava muito bem sobre o assunto. Gustavo tinha o apelido de Francês na faculdade, nunca soube se isso devia ao fato de ser muito polido e educado ou por falar francês. Prefiro pensar que se tratava do domínio do idioma, já que da educação ocidental conhecemos bem sua verdadeira face, como foi discutido anteriormente. O Gustavo certamente não representa essa postura, é um representante da vida e da educação. Assim como os outro foi pela internet que ele tomou conhecimento da minha produção de artes e me convidou para levar meus trabalhos na escola onde lecionava.

Dados:

Colégio Estadual Comendador Valentim dos Santos Diniz

Núcleo Avançado em Tecnologia de Alimentos (NATA)

Professor de Filosofia: Luiz Gustavo Mendel Souza.

Exposição: 25 de fevereiro de 2019.

Apresentado para as 12 turmas de Ensino Médio

Total de expectadores: 302 alunos, 12 professores e 3 pedagogos

Instagram: jmedeiros.ars

A etimologia da palavra “estética” está relacionada àquilo que te faz sentir ou compreender algo. Não inicio meu relato desta forma por ser um mero recurso diletante, mas por revelar algo íntimo que atravessou meu corpo através da experiência com a arte. Quando era adolescente (faz mais de 15 anos), fui à exposição no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), lá me deparei com uma obra que me deixou muito aflito e aficionado. Era uma imagem do sagrado coração de Cristo (de mais ou menos 60 cm) atravessado por uma capsula de fuzil, ao seu lado havia uma imagem do sagrado coração de Maria (de mais ou menos 45 cm), também transpassado por outra munição. Circulando estas duas entidades havia um conjunto de representações de santos católicos (de 15 cm) e caboclos. Aquela obra não tinha nenhuma descrição, mas a aflição era tanta que fui atrás de um dos monitores do MAC para que me explicasse. O rapaz que me

atendeu me disse que o nome da obra era “Que (h)ora são?” e que era de livre interpretação, mas revelou-me a sua: “todas estas entidades são cristãs, mas também fazem parte do universo da Umbanda, como os caboclos e os santos sincretizados. Ver o sagrado coração de Cristo e de Maria transpassados por uma capsula de fuzil faz nos questionar que ‘oração’ podemos fazer? Para quem devemos orar ou rezar em meio à uma violência que não poupa nem mesmo os deuses?”.

Esta foi a mesma sensação que tive ao ver as obras de Jefferson Medeiros exibidas em sua conta no Instagram (jmedeiros.ars). As capsulas retornaram a atravessar as obras artísticas, mas dessa vez eram roupas, relógios, objetos do cotidiano e representações de corpos. Isso é angustiante! Isso é o que deixa muitos aficionados, inclusive eu!

Sou professor da Secretaria de Edurede pública estadual do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ), ministro aula de Filosofia para o Ensino Médio de uma escola técnica no município de São Gonçalo. Muitas vezes fui abordado nos corredores da escola pelos meus alunos para que ouvisse suas histórias de vida. Todos tinham em comum o fato de serem moradores da Região Metropolitana do Estado do Rio de Janeiro e conviverem cotidianamente com a violência. Violência esta que se tornou tema de muitas de minhas aulas, inclusive as possibilidades de pensar como os alunos como agentes são capazes de agir em meio a essa violência. Violência que tem em sua etimologia a noção de violação, violação de direitos, de ser e de pensar.

No início de 2019 encontrei Jefferson nas barcas de Niterói, já o conhecia da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, em nossa conversa propus uma exibição de seu material artístico no colégio que trabalhava e ele aceitou prontamente. A ideia principal era criar um debate entre os alunos da rede pública de ensino com um artista morador de São Gonçalo que também foi discente do colégio público. Os alunos teriam a possibilidade de dialogar com um intelectual com características pessoais bem próximas a eles, que vivencia a mesma violência cotidiana, mas que reflete e produz algo com essa experiência. A exposição seria uma equalização de vozes silenciadas, materializadas pelas mãos de um indivíduo fruto da educação pública de qualidade. As obras de Jefferson Medeiros dariam a oportunidade para que os alunos relatassem suas vivências atravessadas pelas violações cotidianas, mas não como algo que gerasse desespero ou desesperança, mas como esses discentes são verdadeiros sujeitos/agentes do cotidiano das periferias. Criar este espaço de debate na escola é, sem dúvida alguma, uma ação política por excelência.

O evento ocorreu no dia 25 de fevereiro de 2019 no Colégio Estadual Comendador Valentin dos Santos Diniz, nele opera o Núcleo Avançado em Tecnologia de Alimentos (NATA). O colégio é uma parceria público privado da SEEDUC-RJ com o Instituto Pão de Açúcar ofertando Ensino Médio integrado aos cursos técnicos em assuntos alimentícios com ênfase em Panificação e Laticínio. O evento ocorreu na parte da tarde, na sala de cinema da escola, algumas das obras foram expostas em duas mesas e a outra parte do conjunto artístico foi exibida através do projetor. Ao todo a exposição alcançou os 302 alunos inscritos na escola, mais 12 professores e 3 pedagogos.

Foram feitas três sessões para atender todo esse corpo de alunos, cada uma das sessões duravam cerca de uma hora e trinta minutos, sendo dividido da seguinte forma: 1) os alunos tendo contato com as obras expostas; 2) a exposição oral de Jefferson através da exibição do PPT; 3) o debate com os alunos.

No momento do debate era possível perceber que muitas das perguntas dos alunos eram voltadas ao por que de se inspirar em capsulas vazias ou projeteis intactos e alterados fisicamente? Algumas questões eram direcionadas para obras bem pontuais que serão detalhadas mais a frente.

Sobre as questões dos projeteis, Jefferson disse que não foi atrás de nenhum destes objetos. Na realidade, são seus amigos e parentes próximos que os encontram pelas ruas e o entregam. O conjunto de munições frutos de

“balas perdidas” encontram um território em comum no segundo município mais populoso do estado do Rio de Janeiro. As falas dos alunos compartilhavam da mesma experiência com a coletânea de resíduos das ferramentas criadas pelo homem para tirar vidas, todas encontradas dentro dos terrenos de suas casas ou, até mesmo, dentro de seus doces lares. Não são “balas perdidas”, elas são o produto da violência que a periferia sofre diante do confronto armado entre os poderes paralelos e alinhados (aliados) ao Estado.

As duas obras que despertaram maior curiosidade entre as centenas de jovens que participaram da exibição foram:

1. *AM/PM – 2018 (relógios e cápsulas de munição / diâm 20 cm X alt 4cm): Segundo Jefferson Medeiros, os dois relógios de parede são “por mais louco que pareça, eles são um mapa da violência no local onde moro!”. O artista diz que prefere o horário da noite para estudar, pois não haveria o barulho cotidiano dos transeuntes e dos vizinhos da parte do dia. Mas o silêncio da noite traria consigo os ruídos da violência do confronto armado, o PM que demarca o período da tarde serviria para revelar a violência proporcionada pela Polícia Militar (PM) do Estado do Rio de Janeiro.*
2. *R.I.P – Hop 2018 (Bonés e cápsulas de munição): “No dia 25.03.2018, um domingo - marcados por encontros afetivos - em Maricá, cidade litorânea do Rio de Janeiro, a notícia de que as luzes de cinco jovens poetas pretos e periféricos, militantes do Hip-Hop foram brutalmente apagadas acinzentou o Estado.” Foi predominante a identificação entre os alunos e este relato descrito em cinco bonés expostos em círculo tendo como detalhe uma capsula.*

Tanto as obras quanto a exposição elaboradas por Jefferson Medeiros trazem consigo o mesmo questionamento que estava cravado a capsula de fuzil no sagrado coração de Cristo: para quem orar em um momento como este? “Que (h)ora são?”. Porém, diferente da obra de arte que presenciei em minha juventude e que me atravessou através de uma experiência estética única, vejo na arte de Jefferson Medeiros um redirecionamento do olhar do artista. Seu material não pensa em lidar com a violência cotidiana voltando-se para uma relação com o transcendental, mas para uma experiência concreta do real. Entender como os sujeitos conseguem continuar vivo em meio às coleções de cápsulas vazias ou esvaziadas nos territórios dos seus lares.

Foi uma alegria imensa poder contar com essas colaborações, infelizmente algumas pessoas não conseguiram enviar suas contribuições para esse documento.

Capítulo 2 – Por que Arte?

2.1 Discurso em Primeira Pessoa.

De certa forma, na introdução desse trabalho, já foi falado sobre quem sou de forma genérica, sabemos que ser, é algo bem mais amplo do que o que se pode ser entendido através da nacionalidade, naturalidade, profissão... Porém, esse capítulo pode contribuir na compreensão da minha pessoa enquanto sujeito social, para quem possa interessar, já que o que me motiva a produzir arte não só está intimamente ligado ao que e a quem sou, mas é essencialmente o que e quem sou. Portanto nesse primeiro momento não farei uso das minhas tão estimadas referências teóricas, escreverei essencialmente o que penso/sinto.

Aqui escrevo como interessado em explorar quem sou, não no sentido de estar perdido, mas no sentido de conseguir visualizar o que me importa em primeiro plano, entendo que um dos caminhos para entrar em contato com esse eu essencial, é saber definir o que me importa ao ponto de ser mais forte que outras estruturas que demandam a minha dedicação, como trabalhos de outras vertentes que não arte, por exemplo. Não é nada incomum que eu esteja com o corpo no trabalho e o espírito voltado para construir uma estética discursiva, para uma proposta de compreensão de mazelas da sociedade almejando uma emancipação popular.

Assim se dá meu processo artístico, você, leitora ou leitor, não deve se espantar por ler aqui que considere minha produção artística de maior competência que qualquer teoria que eu possa produzir sobre ela. Embora, é justo que eu deixe bem claro que valorizo muito a teoria e não recuso a sua importância. Se não fossem as produções teóricas, nas quais me ancoro para produzir vida, arte e teoria, eu provavelmente não teria metade da minha produção. O que digo é: somente no discurso que tange a arte, me sinto mais confortável com a produção de arte.

Tenho formação acadêmica em História, mesmo com toda admiração e respeito pela disciplina, o embate burocrático para ingressar na ordem dos discursos historiográficos constitui uma batalha que no momento não me apetece. Estou muito interessado na vida imediata, na autoproclamação da existência.

E aqui que reitero o que foi colocado na introdução, nosso discurso é nossa vida, quando se fala em defesa da vida dos outros, pensando no individual, e no grupo, essa voz é coletiva. Por isso, quando digo nosso, é porque entendo que não se trata de mim, mas essencialmente de nós. No meu caso, da experiência coletiva periférica.

O que disse sobre a burocracia da História enquanto disciplina (conceito explorado no capítulo 3) é a necessidade de adequar-se a um método para alcançar a autorização do discurso, repetirei quantas vezes for preciso. Esse discurso que proponho tem como interesse a autoproclamação de uma existência periférica independente, que pode ser narrada, se dizer ao mundo sem precisar ser traduzida, e menos ainda autorizada.

Nesse caso a arte tem o poder de ser, não um falar, mas, um grito. O existir através da fala pressupõe ser ouvido por alguém, esse ouvir é a autorização da existência. Garanto que nós, daqui não precisamos e nem queremos autorização para existir, já existimos, e com uma construção epistemológica altamente refinada.

A arte é um grito que invade sem precisar de autorização, ela não necessita de atentar para uma linha racional, e ousa dizer mais, a arte é um discurso que pode ser compreendido até por quem não tem instrução formal e dominadora. Na modalidade específica aqui, a visualidade invade o indivíduo, não é possível desver, pode no máximo ser recalçada. Pra além da questão racional, a arte tem a projeção metafísica, que suscita o inexplicável.

Oras, tudo encontra um limite, sabemos, essa analogia não vai dar conta de toda intenção de demonstrar a ideia de ocupação dos espaços de discurso. O trabalho em um museu ou galeria necessita do interesse do público se dirigir até lá para ter contato com a obra. Esse ir ao espaço expositivo pressupõe a autorização do discurso contido nos trabalhos expostos, por quem foi até lá. Da mesma forma que se predispor a ouvir é autorizar a existência do outro através da fala.

Bom, esse é um impasse, um dilema pessoal que enfrento enquanto artista periférico. Busco condensar um discurso coletivo na visualidade das minhas obras, atuando como um amplificador de vozes. Essa condensação se dá através de conversas no cotidiano, não há registros, não se trata de um estudo do outro, mas de uma construção recíproca involuntária, orgânica. Como quando se conversa com uma pessoa desconhecida no ônibus, na volta do trabalho para casa é o resultado dessa troca despreziosa que chamo de condensação. O que se constrói nesses momentos, não passa sem afetar, é aí que percebo os anseios dos meus pares, as vezes muito tempo depois. Dessas relações não sobram registros, se não marcas no espírito. Esse conceito de autorização do discurso foi explorado na introdução para que aqui pudéssemos seguir sem empecilhos teóricos. Logo, é como se eu voltasse do zero, me sentisse atado, ou tão solto como quem se depara com o nada.

Então, como esse discurso periférico em arte, pode invadir esses espaços de discurso autorizado e as estruturas engessadas internalizadas pela sociedade? Entendo que o primeiro movimento de ruptura de estruturas acontece em mim, compreender que não preciso estar ancorado nas epistemologias dominantes e produzir discurso de uma identidade empírica é se confrontar em mim com os engessamentos sociais. Sou eu, meu primeiro campo de batalha. Eu enquanto sujeito individual (indivíduo) vencendo dia após dia meu eu sujeito coletivo que defino como o Indivíduo Engrenagem, que tem toda a sua subjetividade negada em detrimento da estrutura social.

O grande problema que encontramos na estrutura social brasileira hoje, é que nossa cultura é herança da modernidade/colonialidade. Ou seja, uma sociedade alicerçada nos ideais da branquitude masculina europeia. De antemão, dentro dessa perspectiva de sociedade, todo ser não branco, periférico, não masculino, não hétero é marginal.

Assim, gritar alto para dentro de si, vencendo o Eu Sujeitado Coletivo é a primeira ocupação não autorizada, a ocupação da própria identidade. É óbvio que não há vitória individual, (aliás, considero que só há vida justa dentro de uma perspectiva solidária. Ou seja, priorizando os interesses coletivos ao individual) por isso é necessário amplificar o discurso, gritar para fora, gritar o grito sufocado dos semelhantes.

É onde voltamos a problemática da autorização, se tratando de um discurso coletivo, o grito não é individual, por isso, o lugar que declaro de primeira necessidade a ser ocupado pela arte periférica, é o eu do próximo. Não acredito que eu possa libertar ninguém das amarras ideológicas da sociedade, mas posso compartilhar minhas ferramentas de libertação, assim ofereço suporte ao outro ou outra, apresentando o meu discurso, para que esse ou essa consiga gritar para dentro de si quebrando suas próprias amarras.

Então, gostaria de ratificar que o espaço do qual se busca ingressar é no próprio espaço periférico. Se, porventura, meu discurso ingressar em espaços institucionais de arte, será sempre consequência dos ecos desses gritos coletivos periféricos que já quebraram suas amarras. (sabendo que sou apenas mais um artista periférico nessa busca intermitente). Logo, a partir desse lugar social, invadir espaços é invadir os eus, com as obras/discursos apresentadas nas escolas públicas, rodas culturais nas praças e até mesmo espaços digitais de mídias sociais, onde é possível ser visto sem que o outro ou outra espere ou decida querer ver aquilo.

Nesse momento, ocorre o grito para o espaço interno de cada um e uma. É como uma corrente, gritei meu discurso de forma que uma professora de artes do meu bairro viu pelo Instagram, que por sua vez me convidou a expor os trabalho/discursos nas escolas públicas que ela trabalha na cidade onde moramos, e assim outros professores e professoras o fizeram. Pronto, eus invadidos. A partir daí não tenho mais como gerir a forma que isso reverbera no interior de cada um ou uma. O fato é que muitas devolutivas são relatos de identificação com o trabalho.

A força e intensidade desse discurso periférico, proferido por diversos canais das mais variadas formas, vai crescendo. Logo se torna tão alto, que até nos espaços institucionais, fica inviável não expor trabalhos que consistam em epistemologias marginalizadas, ao ponto que produza a curiosidade no expectador de ir ver do que se trata. Agora, o ir não se trata mais de autorizar, mas de submeter-se a atmosfera de desejo de conhecimento daquilo que conquistou seu espaço de direito, ou seja, com isso o trabalho periférico se faz conhecer, não é descoberto.

Obvio, essa projeção organizacional e estruturante de acontecimentos não deve ser tomada como fórmula científica, contudo, pode ser submetida a análises científicas de disciplinas que se dediquem a compreender a interação entre arte e sociedade. Não confunda com achismos, se trata do sentimento que impulsiona meu processo artístico. Não seria possível estabelecer a filosofia de uma prática artística sem se basear no processo artístico. Essa ideia de filosofia da prática é justamente a contraposição da arte como um universal genérico. É uma busca por superação da ideia de que as teorias ocidentais imperialistas são superiores às práticas periféricas, é uma busca por apresentar a experiência periférica como produtora de saberes.

O que me proponho a fazer nesse capítulo, é expor unicamente, enquanto artista e propositor de discurso, a forma como o entendimento de arte acontece em mim, por certo, assim como na introdução, no próximo capítulo não estarei dado às flutuações do desejo, mas ancorado em dados que justifiquem os despertares do meu intento artístico.

Até aqui entendo que não há grandes dificuldades de compreensão no que disse, tudo flutua no campo da necessidade de liberdade e desejo de vida. A bibliografia complementar para que de fato se possa internalizar o que escrevi até aqui e continuarei escrevendo, não se encontra na literatura, mas, é antes a leitura sensível do material visual que me ocupo em produzir. Sugiro que intervale aqui o texto para ler as obras, ainda que somente sua reprodução, algumas estão dispostas no último capítulo desse texto. Caso não tenha interesse no trabalho visual, perde tempo com essa teoria, que é

somente espectro da prática, mais honesto é que não se desgaste, isolado, esse capítulo não levará a nada.

Adiante! Podemos pensar: de que adianta anunciar problemas comuns do lócus social? Não os conhecem aquelas e aqueles que vivem? Não os conhecem aqueles que herdaram nas contas ou no físico os privilégios, e ignoram o ônus da vida do outro em detrimento de seu bônus? Todas e todos sabem, há aqueles e aquelas que além de saber sentem, é um saber com identidade.

Com isso, quero dizer que talvez não seja de grande urgência criar algo que apenas evidencie a realidade, mais importante é criar um discurso que suscite mudanças a partir da evidência. Não sei se consigo de fato suscitar essas mudanças, eu certamente quero dizer que sim, mas o que posso dizer é que estou incessantemente nessa busca. Estou convicto que em nossa sociedade, mudanças que valorizem as vidas de forma solidária e empática, só podem ser alcançadas com propostas de forma horizontal, como plebiscitos. Ou seja, acredito que só seja possível suscitar mudanças no caso da arte alinhando discursos com os pares do lugar social de onde se profere a enunciação, como antes já havia exposto.

Um novo desdobramento seria pensar o que mudar? Desde saneamento básico à segurança pública, às políticas de gênero, sabemos que é preciso mudar nas camadas periféricas. O que a arte muda na periferia, se sabemos que ela não vai asfaltar as ruas do meu bairro tão pouco reparar os danos causados pelas reincidentes enchentes?

De todas as possibilidades de discurso para tentar estabelecer um diálogo extenso com meus pares, escolhi as artes visuais, embora eu seja músico e jamais me furte ao ofício de historiador/professor, é na arte que me dedico mais a esse falar de liberdade. Portanto a resposta para “o que mudar?” é: mudar antes de tudo a compreensão sobre si em relação ao mundo. Isso perpassa pela possibilidade de ouvir sua própria voz na voz do outro, de tomar contato com o eco do seu desejo de ser ouvido, reprimido. Essa abertura do entendimento de um novo horizonte possível talvez possa ser alcançada por um caráter mimético da arte.

Para que ninguém seja traído pela palavra, com o que eu disse, quando trago a ideia de mimese para cá, é na ideia de representação que me oriento. Podemos então pensar a representação, ou como aquilo ou aquele que finge ser o outro ou aquele ou aquela que vem em lugar de alguém. Quando penso meu trabalho como um condensador de vozes, estou pensando em seu caráter mimético de poder ser cada um e uma se apresentando para o outro, e ao mesmo tempo sendo síntese de um lócus social

representado para o todo. E para além de tudo isso, o efeito catártico, que certamente é agente definidor desse “por que arte?”.

Mas é claro, sendo eu um aglomerado de sentidos e sentimentos empíricos, construídos no interior de um lugar social periférico, acho que não poderia estabelecer um motivo justo se não falasse em catarse, só não quero acreditar que todo processo se baseie nisso, por isso, dedicar aqui o tempo a construir um entendimento sobre a causalidade do meu fazer artístico.

Há também um sentimento que até me parece um tanto quanto vaidoso, mas não me incomoda. Acho que posso colaborar para que a existência dos que me cercam seja um pouco menos objetiva e regular e mais abstrata e inusitada. Para que possamos lembrar sempre que não somos máquinas, apesar da ordem sistêmica da lógica de produção contemporânea nos empurre cada vez mais para esse sentimento. Tenho medo de me tornar uma espécie de intelectual que produz conteúdo em escala fordista¹. Aqui cabem risos desesperados, “Fordismo artístico-intelectual”.

A interação gerada do público com a obra, no meu caso influencia no fazer artístico (está bem definido que busco o diálogo). Em especial, um evento que aconteceu no ano de 2016 na Faculdade de Formação de Professores em São Gonçalo, polo da UERJ, exigiu que estivesse muito atento e assumisse uma grande responsabilidade com meus discursos visuais.

O evento foi o I SEMINÁRIO CONTRA O EXTERMÍNIO DA JUVENTUDE NEGRA NO RIO DE JANEIRO. Fui convidado a expor meus trabalhos pelos dias que duraria o seminário, assim o fiz. Como de costume, nos seminários pessoas e movimentos sociais são convidados a falar, apresentar suas pesquisas e experiências. Em um dos dias o coletivo de mães “Mães de Manguinhos”, foi convidado a compartilhar sua luta por justiça para seus filhos assassinados na favela de Manguinhos.

Uma das mães do coletivo, que caminhava pela exposição como quem minuciosamente procura algo sem saber ao certo o que pode encontrar, agarrou um dos meus trabalhos que chamei de IYÁ, apertou com força contra o peito e começou a chorar. Ainda segurando meu trabalho começou a perguntar quem havia feito o trabalho. Eu, que observava de média distância, demorei alguns segundos até vencer o medo que me paralisava e me apresentar como o artista. A mulher, que segurava o trabalho como se segura uma criança com apenas um braço e ainda chorando, pôs uma

¹ O *Fordismo* é um modo de produção em massa estruturado pela linha de produção idealizada por Henry Ford, Fabricantes de motores estadunidense.

das mãos em meu peito e disse algo como: fazem alguns anos que, depois de perder meu filho, as pessoas me perguntam como estou e eu não sei dizer como estou. Mas você soube, eu vou tirar uma foto, quando me perguntarem como estou vou mostrar essa foto e dizer que assim que eu me sinto.

Não posso garantir que essas foram as palavras exatas da Mãe, pois, só as tenho guardadas na memória. Mas, de certo a essência está completa. Passei então a carregar o peso da responsabilidade, uma vez que, para dialogar com o sentimento alheio é preciso ter responsabilidade, ser solidário e estar disposto a compartilhar afetos. Esse evento mudou exponencialmente a forma que eu via o trabalho de arte no ano em que fiz a primeira obra.

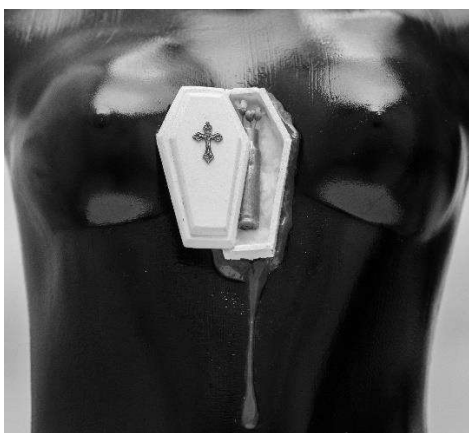


Figura 31. – IYÁ – 2016
(Polipropileno, flor, acrílica, cápsula,
MDF, Durepox e metal)

Essa visualidade dolorida já não tem me interessado tanto, certamente meu trabalho se modificou nos anos que se passaram. No entanto, o que pude verificar com esse evento, além da necessidade de cuidado com o sentimento a ser despertado no outro, foi a possibilidade de apresentar um discurso de condensação, quase como um processo químico, que concentra a matéria em forma de gás, que está dispersa no espaço e muda seu estado para o líquido. Nesse caso, concentra a vida em forma de memória e transforma em forma de lágrimas.

Pois insisto ainda na ideia de condensação, não buscando uma analogia química, mas, entendendo que os lugares sociais aproximam as experiências independente do espaço geográfico onde se vive. O trabalho IYÁ, de fato foi executado a partir da coleta involuntária de depoimentos de sofrimento de uma jovem mulher de São Gonçalo, do meu círculo de amizade. O trágico evento causador do sofrimento foi o assassinato de seu irmão mais novo.

Após toda essa absorção eu estava literalmente pesado, e executei um trabalho que era parte leitura do sentimento alheio, parte meu sentimento, como coloquei acima. Aconteceu que, no espaço de convivência da Universidade, uma mulher periférica, negra, sentiu-se totalmente representada pela representação da realidade de uma outra mulher periférica negra. Uma de Manguinhos e outra de São Gonçalo. Nesse sentido, considero que há uma condensação de vozes.

A ideia é que assim posso pensar que minha produção é a partir de São Gonçalo, e não estritamente sobre minha cidade, uma vez que a realidade vivida aqui, podendo ser experimentada indiscriminadamente em outros lugares, faz com que essas experiências não sejam características somente de um lugar geográfico, mas de uma lugar social.

A ideia do “se”, é algo que não encontra lugar na História, de tal modo que não podemos imaginar como seria o curso da história se algum evento tivesse ocorrido de outra maneira que não a que se verifica como fato. Assim também é possível examinar o meu fazer artístico. Meu grande incômodo é a violência decorrente das mais variadas formas de desigualdade e opressão.

Logo, não é possível pensar meu trabalho destacado desse incômodo, tão pouco, imaginar que tipo de trabalho seria se essa mesma violência não me afetasse de forma tão consistente, ou mesmo se eu fizesse a partir de uma camada social que gozasse de privilégios em lugar de ter direitos negados. Provavelmente não haveria trabalho.

Meu trabalho também pretende apresentar o avesso do êxito neoliberal. Seguindo essa lógica de agir como uma promotoria artística fica muito difícil não criar uma exposição do horror. Ninguém, ou quase ninguém está interessado em contemplar o horror. De toda forma mostrá-lo é decorrente da realidade, não intencional do processo.

Toda essa violência é antes de qualquer coisa, política, herança política colonial, e projeto político da hedge republicana brasileira, que é oligárquica, branqueadora/racista e patriarcal. Estar centrado nela, faz com que grande parte dos trabalhos partam da relação afetiva com uma determinada história, ou fato, que embora não isolada, pode ser específica. Ou seja, é como se muitos trabalhos fossem “in memoriam” de quem na verdade nem conheço, mas sinto por eles.

Alguns dos meus discursos partem de pontos como esses. Mas sempre aglomero narrativas e condenso experiências a história, que forma o trabalho. Dessa maneira, não

assumem uma forma de relato ou mesmo de monumento. Talvez possa assumir um lugar de memória que é capaz de abarcar amplamente discursos diversos.

Sinto a ideia de público um pouco abstrata, não no sentido de compreender um grupo de pessoas dispostas a assimilar ou admirar determinado conteúdo produzido. Mas no sentido de entender qual é o meu público, ou mesmo se há necessidade de estar direcionado a um em específico, saber o que esperam do meu trabalho, se eu posso entregar o que esperam, e ainda se existe algum grupo que espera algo de mim.

Se por um lado tenho horizontes estabelecidos para a comunicação em meu peito, também observo que essa comunicação em sua maior parte não desempenha de forma objetiva o papel dentro das minhas expectativas. Tudo isso gera surpresa, ou mesmo frustração, logo, posso perceber que estou em processo, estou em obra, em formação contínua. Observo também que o trabalho desempenha maior sentido quando se sustenta em si, para isso não pode depender de um único vetor de comunicação estrito que demande uma resposta, necessita antes que atravesse fronteiras, se amplifique e não gere só respostas, mas questionamentos, gerando um círculo de vicioso.

Essas são considerações pessoais, despida de referenciais teóricos diretos, se trata do que sinto enquanto pessoa, que nunca se separa do que sou enquanto artista. Portanto, que está intimamente ligado à minha formação intelectual.

Como professor de História, observo que para assimilar um determinado conteúdo/discurso, as vezes é preciso antes ter internalizado outros. Se levo à sala de aula, um conteúdo de luta por terras no Brasil, é necessário que antes o educando ou educanda para compreender a crescente de injustiças que nos traz até aqui, tenha tomado conhecimento da estrutura oligárquica da República Velha, e antes da Lei de terras do Segundo Reinado e assim, voltando até chegar em Capitâneas hereditárias.

O que digo aqui, é que para assimilar de forma justa um discurso dessa natureza, é necessário possuir referências antes, embora de maneira nenhuma, alguém deva ser tolhido de qualquer informação por uma eventual defasagem de conteúdo. No passado, pude verificar algo similar na arte, tanto em mim quanto em meus pares ao estar em um espaço expositivos de arte contemporânea, a necessidade de entender o que significava, ou com o que dialogava (de certo, hoje posso entender que isso não é o que mais importa, outras esferas de sentido podem ser despertadas pela arte).

Pois, por vezes é necessário estar familiarizado um pouco com a História da Arte, com os materiais, ou com o lugar geográfico e social de onde é proferido aquele

discurso de arte. A reação imediata frente aquilo que não dialoga em nada com sua realidade, ou conhecimentos, pode ser a indiferença e até mesmo repulsa. Eventualmente pode brotar a curiosidade, onde eu me enquadrava.

Não tenho o interesse aqui de explorar se interesse ou curiosidade acontecem geralmente ou são exceções, mas estabelecer que ambas as possibilidades são observáveis. Em todo caso, não se sentir acolhido ou representado pode gerar certo distanciamento do trabalho, causando interferência ao discurso. Do meu ponto de vista (agora já como artista), acredito que devo construir o máximo de pontes possíveis no trabalho, a fim de que a ideologia que sustenta a obra seja por princípio, inclusiva.

A forma utilizada para criar essas pontes está na escolha do discurso, está na escolha dos materiais. Já explorei essa ideia que tange o conteúdo ideológico do trabalho. Não se trata de uma escolha aleatória ou embebida por mero interesse ou curiosidade, é sim uma opção, mas por proximidade, afeto, uma necessidade existencial de dizer.

Quando falo em construir a própria história, falo em reescrever a forma de se estar e entender o mundo. Muitas vezes ressignifico objetos, me valendo dessa técnica amplamente difundida para criar palimpsestos, apagando suas marcas originais e criando espaço para escrever novas narrativas convenientes.

Os materiais são os que estão ao meu alcance, são restos de obra da minha casa, são minhas próprias ferramentas, as cápsulas de munição encontradas na minha rua ou na rua de amigos e amigas, cimento, é o lixo... O uso desses materiais inevitavelmente aproxima minha produção dos meus pares. O contato direto com a referência fortalece o sentimento de poder compreender (reitero que não considero que haja extrema necessidade de compreensão, assentar o trabalho dentro de suas referências já é o suficiente), de não se sentir à margem.

Todo grupo, diariamente constrói e carrega suas epistemologias, mas, os grupos periféricos têm as suas negadas e rebaixadas ao status de achismo. Discursar utilizando arcabouços teóricos universais se torna imprescindível, não universal no sentido de uma teoria hegemônica, mas no sentido de que sejam acessíveis a todos e todas. Toda produção de conhecimento é válida, e é uma necessidade urgente que haja uma integração entre as competências teóricas institucionais acadêmicas e a produção de conhecimento periférico. Essa segunda, que não é só rica, mas também é autônoma e libertária. Assim a produção artística não precisa estar distante de ninguém e pode ser utilizada como ferramenta de liberdade e emancipação do pensamento.

Nesse momento, passarei para uma nova etapa do que me motiva a fazer arte. Minha formação acadêmica me possibilitou entender que a arte pode ser utilizada como um instrumento pedagógico em moldes freirianos, apontando caminhos para que cada um e uma venha a pensar sobre sua forma de estar no mundo, buscando sempre maneiras de se emancipar.

Meu trabalho de arte é fundamentalmente uma militância em busca de horizontes possíveis, uma narrativa da experiência de minha passagem pelo mundo. Busco não me entregar a um otimismo acriançado, de forma que eu possa me iludir ou iludir. Tão pouco a um pessimismo aterrorizante, de maneira que me paralise, sufocando minha esperança, força da minha caminhada.

2.2 Reorganização do Projeto, Reorganização de Si.

O projeto enviado para a seleção do mestrado, passou por lapidações, em um processo de reflexão sobre si e sobre a própria produção artística, que busca construir a filosofia da prática. Essas reflexões ocorreram sobretudo pelos horizontes abertos com o curso. O que torna importante explicitar essa reorganização, é que essa modificação é também processo artístico em si. Não há distinção entre a prática e o pensar, o conceito já é obra. No entanto, não houve uma ruptura com o projeto inicial, como foi dito, apenas uma reorganização. Bem colocou Thiago de Mello, em seu texto a Vida Verdadeira.

*Não, não tenho caminho novo.
O que tenho novo
É o jeito de caminhar.
Aprendi
(o caminho me ensinou)
A caminhar cantando
Como convém
A mim
E aos que vão comigo.
Pois já não vou mais sozinho.*

(Thiago de Mello, 2009)

A princípio buscava-se trabalhar uma ideia de arte afro-brasileira e/ou periférica como uma forma de resistência às mazelas sociais do nosso tempo, compreendendo que minha produção voltada para pensar a violência no cotidiano urbano periférico, estaria

alocada nesse lugar. O que mudou não foi a compreensão do lugar social onde o artista/pesquisador/eu me encontro, o que mudou foi a forma como se observa a arte nesse campo.

Antes, a intenção era compreender minha produção como uma arte desse lugar periférico. Agora, busca-se compreender uma arte que além de ser desse lugar, é para esse lugar e é esse lugar. O que está presente agora é a intenção de estabelecer minha produção como um discurso periférico decolonial.

Nesse caso a arte periférica independente da sua complexidade estaria inserida nesse contexto. É preciso apontar que não se trata de reducionismo, mas, que o recorte da realidade periférica que aparece na produção é o de violência relacionada a conflitos sociais urbanos. A periferia não é feita dessas relações traumáticas, no entanto, são essas que me incomodam e estimulam meu grito. Não é preciso uma lente de aumento para observar que a população periférica e violentamente mais afetada por esses conflitos, que devido a nossa estrutura pregressa de escravidão, é majoritariamente negra e não branca.

A pesquisa está orientada nos conflitos sociais da contemporaneidade do Sec. XXI, relacionados ao racismo, marginalização e outras formas de violência. Talvez não seja possível estabelecer um ponto inicial de onde/quando comecei a pensar a violência social, as dores oriundas da mesma, os por quês, os pra quês... Acredito que viver em São Gonçalo, RJ, uma cidade pobre e com um alto índice de violência, tenha contribuído para que eu esteja atento à essa realidade. Nesse contexto, os conflitos sociais armados nunca estiveram longe da minha rotina, por vezes protagonizados por pessoas próximas. Dessa rotina nasce uma inquietação.

Em todo caso, é possível estabelecer um marco onde essa inquietação encontra parcialmente conforto na arte. Não um conforto no sentido de resolução do problema, mas um caminho a ser seguido. No ano de 2008, ano em que ingressei no curso de História da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, comecei a estagiar no MAC de Niterói. A História (disciplina) riquíssima, respeitável e fundamental, possuía inúmeras limitações para compreensão da vida, para qual não basta o saber sem sentir.

A arte contemporânea se apresentou ilimitada, amoral, livre... Uma crescente, que mais se expande quanto mais é dividida por opiniões e pensamentos. Por fim ela se mostrou eterna e terna. Com toda essa competência defini que a arte poderia ser uma ferramenta que ajudaria a me esvaziar das inquietações, até aqui estava observando a arte em seu potencial de catarse. Influenciado pelos trabalhos dos artistas como: Rubem

Valentim, Sidney Amaral, Rosana Palazyan, Carlos Zilio, Antonio Manuel, Rubens Guerchmam, Cildo Meireles, Rosana Paulino, entre muitos e muitas outras, percebi que poderia ser um caminho para expor minhas reflexões.

Houve um intervalo de oito anos entre começar a pensar o fazer artístico e dar a primeira forma. Foi um caminho longo de lapidação do pensamento sobre os sentimentos. Mas os estudos, a ampliação do campo de conhecimento, as frequentes e acirradas discussões sobre sociedade e seus problemas, o desenvolvimento de uma consciência de classe, desempenharam essa função.

Logo, vim aproximando a teoria da minha realidade com o pensar sobre as relações étnico-raciais na sociedade brasileira, desigualdades, violência. Essas ideias expostas através da arte não dariam solução, mas seriam uma forma de canalizar as inquietações.

No começo do ano de 2016, um vizinho a quem vi crescer, em uma rua próxima a minha se envolveu em confronto armado com a polícia. Nesse confronto uma criança de onze anos que brincava na rua foi atingida e morreu. Era a hora, o sentimento não cabia mais em mim.

Então, procurei respaldar meus trabalhos com pesquisas produzidas pela UNESCO e minhas experiências, “O Mapa da violência” divulgado pela UNESCO em 2015, revelou que, no ano de 2012, 42.416 pessoas foram assassinadas por arma de fogo no Brasil, uma média de 116 por dia.

O estudo apontou também que os jovens são as maiores vítimas da violência. Dos 42.416 óbitos por disparo de arma de fogo, 28.882 foram pessoas na faixa de 15 a 29 anos, isso equivale a 59% do total. O Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM) do ministério da saúde, registra raça/cor, dessas vítimas. Nesse estudo foi revelado que os assassinatos vitimaram 10.632 pessoas brancas e 28.946 pessoas negras. Observamos então que morreram proporcionalmente 142% mais pessoas negras que brancas. Se tratando de uma análise por idade, a publicação da UNESCO, mostrou que morreram 285% mais jovens que não jovens, 95% do sexo masculino.

Até o envio do projeto para a seleção do curso de mestrado, a análise para compreender de forma técnica a estrutura dessa modalidade de violência no Brasil, havia sido o Mapa da Violência da UNESCO de 2015. Agora faz-se necessário introduzir uma atualização responsável desses dados, sendo o Atlas da Violência 2018, produzido pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), o material

escolhido para compor a organização do pensamento em torno dessa nossa mazela social.

Não carrego comigo intenção de negar a esperança que transbordou em meu peito por imaginar que um novo estudo sobre violência poderia apontar para queda nos índices alarmantes. No entanto a realidade dos fatos se apresentou inóspita à esperança, O Atlas evidenciou logo na introdução que: Em 2016, o Brasil alcançou a marca histórica de 62.517 homicídios, segundo informações do Ministério da Saúde (MS). Essa marca ainda não está delimitada no objeto que permeia a produção e pesquisa de arte em questão (violência por arma de fogo), mas uma cifra tão volumosa as vezes me faz sentir como Adélia Prado, quando em um de seus belíssimos textos escreve: “*De vez em quando Deus me tira a poesia, olho pedra e vejo pedra mesmo*”. (1991)

O Atlas traz informações de que a taxa de mortes dessa natureza no Brasil chega a ser 30 vezes maior que a da Europa e que nos últimos dez anos (2006-2016, embora a pesquisa tenha sido divulgada em 2018, os dados foram colhidos até o ano de 2016.) 553mil pessoas foram levadas a óbito por violência intencional. Também é observável que os índices de violência seguem em auge em todo o mundo. No Brasil não há uma relação homogênea entre as unidades federativas em relação à essas taxas, se em regiões do sudeste há um leve queda, os estados do nordeste apresentam uma elevação estratosférica.² Embora para essa pesquisa, o estado Rio de Janeiro, com uma perspectiva a partir de São Gonçalo³, seja o enfoque principal, é necessário estabelecer a conjuntura nacional para que não se assista nossa triste realidade como um fato tópico, isolado ou pontual.

Quando o Atlas da Violência, assim como o Mapa analisado anteriormente, se propõe a fazer recortes para compreender melhor essa estrutura, é que observamos dados alarmantes. Homicídio entre jovens de 15 a 19 anos, é a causa de 56,5% dos óbitos. Quando o recorte é de 15 a 29 anos a taxa é de 142,7 execuções a cada 100mil habitantes. Se considerarmos a faixa etária anterior, essa taxa chega a 260,6 a cada 100mil.

² A discrepância se mostra em variações nas taxas de -56,7%, como no caso de São Paulo, a +256,9%, como no Rio Grande do Norte. Os dados mostram como a situação é mais grave nos estados do Nordeste e Norte do país, onde se situam as sete UFs com maiores taxas de homicídios por 100 mil habitantes, sendo elas: Sergipe (64,7), Alagoas (54,2), Rio Grande do Norte (53,4), Pará (50,8), Amapá (48,7), Pernambuco (47,3) e Bahia (46,9). (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2018)

³ Cidade da Região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro.

Como já salientado anteriormente, não é necessário a aplicação de métodos científicos para observar que a população negra e periférica é a que mais sofre com a violência. No entanto, é imprescindível expor essa realidade fundamentada nesses mesmos métodos científicos, para que não haja dúvidas e não se possa em hipótese alguma negar o que se estabelece como um verdadeiro genocídio.

O Atlas, novamente, assim como o Mapa estabelece, além de outros, um recorte por raça/cor. O documento publicado em 2018 é categórico em dizer que nos últimos 10 anos o índice de mortes violentas de pessoas negras aumentou em 23,1%, enquanto essa causa mortis de pessoas brancas diminuiu em 6,8%. O que legitima que esse genocídio tem endereço racial e de classe é o Atlas afirmar que: *“71,5% das pessoas que são assassinadas a cada ano no país são pretas ou pardas.”*. Em um solo social ressecado como esse brasileiro é preciso semear solidariedade e afeto para fazer brotar esperança, nem que seja regada a lágrimas. *“Nem tudo está perdido amigos/ nem tudo está perdido camaradas/ Há médiocres/ imbecis/ preconceituosos/ mas é grande o número dos puros/ dos simples/ dos que creem no amor”* Solano Trindade, 1999.

Como anteriormente demarcado é necessário ressaltar a conjuntura nacional. O Atlas apresenta um acentuado aumento em mortes violentas para as unidades federativas do Norte e Nordeste, fora desse eixo o único estado que apresenta esse aumento é o Rio Grande do Sul. De qualquer maneira, o que se busca em específico com essa análise é encontrar dados que possam legitimar a constatação orgânica de um gradativo aumento da violência no Estado Rio de Janeiro. Sem a confirmação estatística dos índices poderíamos patinar em dúvidas sobre a situação fluminense ser fatídica, ou parte de uma cultura do medo que impregna e paralisa a sociedade, servindo bem a interesses políticos de ação contra a violência com mais violência ainda. Segundo o Atlas:

Em 2012, o Rio de Janeiro encerrou uma fase de diminuição consistente das taxas de homicídios, algo que vinha acontecendo desde 2003. A partir de 2012, observou-se uma oscilação nos indicadores de letalidade violenta, sendo que em 2016 houve forte crescimento nos índices. Pode-se dizer que 2016 marcou o final de um período positivo para o estado e a capital, com grandes eventos internacionais. O final das Olimpíadas demarcou essa transição, quando a falência econômica e política deram a tônica ao novo cenário.

(ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2018)

Com base na pesquisa é possível observar que não há fantasia em relação a esse aumento. Por conta dessa necessidade de estabelecer dados, a ideia central, que é a arte, parece estar um pouco afastada, retomo o vínculo propondo não ser uma mera coincidência que a minha primeira obra de arte tenha sido produzida no ano de 2016. Nessa mesma introdução já foi exposto que o período de atenção consciente dedicada a estrutura de violência da sociedade, casada com o desejo de discursar sobre ela através da arte, se estendeu de 2008 a 2016. Esse período de atenção consciente, que para o meu fazer artístico chamo de Período de Incubação, compreende o recorte onde o Atlas revela que houve uma estabilidade, seguida por oscilação das taxas de violência. Por fim, em 2016 o final de um período positivo para o Estado. Foi nesse ano de 2016 que, por um estado de atenção social, não pude mais suportar, e expeli o incômodo na forma de arte. Ainda na ideia do fazer artístico, chamo esse ano de Ano do Despertar.

Talvez não seja possível descrever o alívio de observar o simples acontecer de uma gota espessa de tinta acrílica preta, barata, escorrer por uma superfície branca, plana e vertical, lentamente até que a umidade dessa tinta fosse transferida para o ar e ela desistisse de seguir. Aquela linha continha, naquele momento, tudo que eu precisava dizer a mim e ao mundo. A tinta escorria de uma cápsula de projétil deflagrado e nomeei-a de “2005-2016”, o meu primeiro trabalho.

Considerando esse momento de grande importância, a intenção é esgotá-lo. Somente a partir do Atlas de 2018, foi possível entender que o Despertar artístico de 2016, até então entendido como um Despertar autônomo, se deu, possivelmente como reflexo de um fenômeno social.

GRÁFICO 1

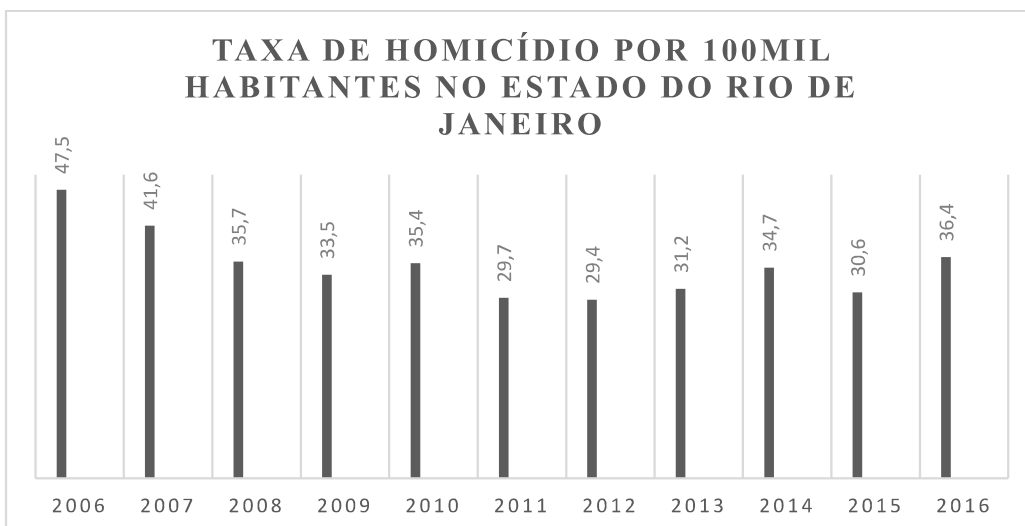


GRÁFICO 2



Gráficos segundo dados informados pelo Atlas da Violência – 2018, que foi produzido pelo Ipea em parceria com a FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública).

Pelo gráfico é possível visualizar que o Período de Incubação iniciado em 2008, aconteceu em um período de oscilação em queda dos índices, e o Despertar aconteceu em um pico precedido pelas quedas. Oras, durante o Período de Incubação, houve 48.196 mortes violentas de seres humanos iguais a mim, somente no estado do Rio. Em um estado de atenção social permanente esse despertar foi inevitável para mim.

Os gráficos não estão especificados em tipificações dos homicídios ou mesmo faz qualquer recorte racial ou social. A intenção nesse momento foi especificamente apresentar quantitativos e estabelecer o choque.

Embora seja interessante, também não foi e não é intenção atribuir aqui a culpabilidade para o Estado ou para criminosos. É preciso dedicar uma atenção

específica no sentido de compreender as ações violentas da polícia como de um aparelho ideológico do Estado. Segundo o Atlas, as informações sobre as ações policiais que resultam em morte são precárias e confusas. Uma vez que o SIM, usa dados do IML para relatar autoria das mortes, essas informações possuem lacunas. Quando há uma entrada no Instituto, os legistas não têm acesso pleno a informação que definiria quem foi o autor da execução, sendo assim, registra como morte violenta, sem relação com intervenção policial. Portanto fica muito difícil estabelecer essas atribuições.

É nesse ponto que residem os equívocos, pois os dados não batem com os do *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, que tem base nos registros policiais. É interessante ressaltar que as ações policiais nesse sentido, são e devem mesmo ser de interesse da sociedade. Essas discussões devem estar em campos de destaque para aprimoramento da democracia brasileira. Como um aparelho do Estado, a polícia não pode em hipótese alguma ferir a democracia com a violação dos direitos humanos, da qual é frequentemente acusada.

A pesquisa do Atlas tem recorte limitado em 10 anos, no entanto, a minha pesquisa não finaliza o interesse no ano de 2016. Do contrário, se o Estado de Atenção possibilitou um Despertar, o Despertar fortalece por sua vez o Estado de Atenção Social, resultando em um fazer artístico/educacional. Esse fazer, intenciona interferir na estrutura de alguma forma, nem que seja ocasionando uma pausa na linearidade da rotina que internaliza a violência como algo endêmico da sociedade, que por sua vez passa a normatizar o absurdo. Essa pausa consiste em uma interferência visual no meio do caminho, que tenta dizer: não, isso não pode ser normatizado, a barbárie não pode definir nossos dias.



Figura 32. O SENHOR TE ABENÇOE E TE GUARDE – 2019
(Louça e projétil)

O que se propõe como fator determinante para a intensificação da minha produção artística é a observação do aumento da violência na sociedade. Para o período, pós 2016 até o ano de 2019 (recorte temporal adotado para coleta de dados), como até o momento de produção dessa sessão não houve divulgação de documentos produzidos pelas instituições já adotadas para a pesquisa. Essa questão da violência pôde ser observada por outros dispositivos. Além da constatação empírica que não foi deixada de lado.

Para observar índices do ano de 2017, o 12º Anuário Brasileiro de Segurança Pública⁴ publicado no ano de 2018, referente ao ano anterior, oferece dados que não devem ser ignorados. Em todo caso, o Anuário ao fazer uma relação entre os dados de 2016 e 2017, apresenta uma variação para mais no número de mortes violentas intencionais, MVI⁵, em relação ao Atlas. Sendo apresentadas 6.262 mortes violentas no ano de 2016 pelo Anuário, contra 6.053 apresentadas pelo Atlas, como vimos anteriormente. É uma variação extremamente considerável, pois aqui não falamos de números, mas de sonhos interrompidos. De qualquer maneira, no ano de 2017 o Anuário registrou a lamentável marca 6.749 óbitos violentos no Rio de Janeiro, um acréscimo de 487.

Referente ao ano de 2018, a divulgação de material idôneo foi projetada para o segundo semestre de 2019. Em todo caso, aqui busca-se apresentar, e legitimar de forma técnica os gatilhos do processo artístico, o já foi alcançado com a exposição dos dados trazidos até aqui. Com tudo, é muito importante ressaltar que essa pesquisa não se pretende sociológica, aplicando todo o rigor que essa ciência demanda, tão pouco se pretende um estudo antropológico sobre violência urbana. Mas, é antes de qualquer coisa, uma pesquisa em artes, que por sua vez está fundamentalmente imbricada com a forma como se experiencia a vida. Logo, a realidade do cotidiano urbano e minha produção artística não devem ser pensadas separadamente, pois, minha produção de

⁴ “Concebido com o objetivo de suprir a falta de conhecimento consolidado, sistematizado e confiável no campo, o Anuário Brasileiro de Segurança Pública compila e analisa dados de registros policiais sobre criminalidade, informações sobre o sistema prisional e gastos com segurança pública, entre outros recortes introduzidos a cada edição.” Retirado de: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2018/> / acessado em: 04/06/2019

⁵ “A categoria Mortes Violentas Intencionais (MVI) corresponde à soma das vítimas de homicídio doloso, latrocínio, lesão corporal seguida de morte e mortes decorrentes de intervenções policiais em serviço e fora (em alguns casos, contabilizadas dentro dos homicídios dolosos, conforme notas explicativas). Sendo assim, a categoria MVI representa o total de vítimas de mortes violentas com intencionalidade definida de determinado território. O número de policiais mortos já está contido no total de homicídios dolosos e é aqui apresentado apenas para mensuração do fenômeno.”

artes não é apesar da realidade social onde ela está inserida, ela é por causa da realidade social onde se encontra.

Em hipótese alguma tenho a intenção de cercear, ou orientar a compreensão sobre minha produção artística, mas, especificamente em estudos como esse, me interessa dizer que meu intento com a arte não é produzir um discurso sobre violência, pois é a minha arte a própria violência. Esta afirmação pode parecer um tanto pretensiosa: pretendo me fazer claro. Ora, o que podemos definir como impulso fundamental para o fazer artístico é tanto a personalidade do artista quanto o contexto social/cultural/econômico/religioso, entre outros que a pessoa artista está inserida. A intenção é deixar claro que não observo as obras que produzo como um reflexo da violência, mas como um desdobramento dessa violência. É como se fossem águas que caem com toda a força exercida pela gravidade do alto de uma imensa catarata e são amparadas por um lago. Essa, por sua vez forma um rio serpentino com modestos ângulos em declive. As águas violentas amparadas pelo lago passam a correr calmas, porém, não deixa de ser água.

É claro que existe um limite para a analogia, a transposição de signos não tem competência para dar conta de toda a ideia, por tanto estacionemos aqui. Mas, sigamos nesse ponto que importa muito elucidar da melhor maneira possível. Considerando a sociedade como agente fundamental na formação do indivíduo, é possível compreender que sou em quantidades, aquilo experiencio ou a ideia internalizada advinda da sociedade. Considero também o que sou, caracterizado mais por ideia, que por matéria finita. Assim, é minha produção artística organização espacial da minha ideia, que por sua vez é a ideia sintetizada advinda da sociedade. Por fim, se o trato aqui é a ideia de violência, essa produção é no primeiro momento, organização espacial da ideia de violência da sociedade filtrada por mim, mas que continua sendo violência. No segundo momento é que a produção se desdobra em discurso.

É claro que não estou cometendo a ingenuidade ou mesmo a irresponsabilidade de categorizar minha arte como violência no mesmo patamar que uma chacina, um assassinato ou mesmo a uma abordagem policial racista, discurso de ódio... Mas, assim como o medo, a ansiedade, pânico, estresse, desesperança fazem parte de toda essa ideia de violência de modo geral, minha produção artística também faz, por ser condensação dos mais variados sentimentos periféricos que esse discurso artístico se empenha em ser.

Para exemplificar, pensemos o que eventualmente caracterizamos como função política e religiosa da arte, elegendo essas duas que são funções bem presentes em nossa sociedade. (mais uma vez reitero, aqui não há intenção de discutir funções da arte ou se ela tem alguma função, mas antes, utilizar conceitos legitimados pela sociedade como exemplos). Não seria possível pensar que, a arte que se pretende política carrega em si a própria política? Oras, uma vez que a arte continua mudando e seguindo por caminhos diversos, dependendo de quem a contempla, podemos dizer que ela tem potência de desencadear sentidos, independente do desejo da pessoa artista que produziu.

Isso propõe que ela não se limita ao desejo de comunicar do artista, mas que pode desencadear novos entendimentos políticos, justamente por ser também a própria política. Para ilustrar com nosso passado recente, podemos usar o exemplo da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*,(2017) que foi perseguida por movimentos conservadores de direita onde se encontrava exposta, no Santander Cultural, Rio Grande do Sul.

Se tratava de obras que no geral levantavam questões de gênero e diversidade sexual. A expo. foi duramente perseguida, assim como os artistas e as obras. Uma das obras mais abominadas foi a “Cena do Interior II” de Adriana Varejão, finalizada no ano de 1994. Portanto era uma obra de 23 anos, já apresentada a uma outra geração que não a rechaçou. Que tipo de competência política essa obra assumiu dentro dessa exposição que foi capaz de causar tanto incômodo político moral? É possível que a arte não só represente a política nesse caso, mas exerça a política, pois é ideia lançada em constante fermentação.

Se até aqui traçamos a progressão da violência no estado do Rio de Janeiro, cabe agora um último recorte, voltar a atenção para São Gonçalo, não é escolher aleatoriamente uma cidade do RJ para observar a incidência de violência sobre ela. Se trata de compreender a Cidade de São Gonçalo, Região metropolitana no Estado do Rio de Janeiro como a grande oficina onde fui socialmente, moralmente e filosoficamente construído. Ou seja, minha produção discursiva a partir de SG. A realidade social experimentada nessa cidade por mim, pelos meus pais, pelos pais dos meus pais e pelos pais dos pais dos meus pais, que embora tenham sido diferentes por suas épocas, forjaram meu devir artístico.

No ano de 2008, a Secretaria de Segurança do Estado inaugurou um projeto que pretendia funcionar como polícias comunitárias nas favelas do Rio de Janeiro, em

especial na capital. Essa medida pulverizou o tráfico pelo estado do Rio, nesse contexto, São Gonçalo, uma cidade dormitório, com uma administração pública altamente precária, com acesso à Baía de Guanabara e cortada pela BR 101, se tornou um dos palcos ideais para receber uma parcela desse capital humano ligado ao tráfico. Isso foi fator determinante para a ascensão da violência em São Gonçalo.

A fim de poupar esse documento de descrição ou enumeração das frequentes barbáries noticiada nos periódicos, interessa para encerrar essa etapa, observar o que relatou nos últimos três anos seguidos, o jornal de maior circulação na cidade, O São Gonçalo. O periódico estampou em sua capa a triste colocação de SG, como a cidade campeã em número de tiroteios⁶ em todo o Estado do Rio. A escolha desse período coincide com o tempo de produção das obras. Embora, como anteriormente afirmado, que a produção nasça no mesmo período onde os picos de violência aumentaram na minha cidade natural e no meu Estado, esta relação não deve ser tratada como simples acaso.

Todavia, deve-se observar as fases de formação pessoal que culminaram na produção. O Estado de Interesse; que compreende toda minha vida, portanto é um estado genérico, onde a situação de violência periférica sempre foi e é do meu interesse. O Estado de Atenção/ Incubação, que como já dito é o período entre 2008 e 2016, que é o tempo que dura a ponte que liga o desejo de produzir até a primeira obra. Nesse tempo a atenção foi dedicada a compreender essa questão social, empírica e teoricamente. Por fim o Despertar, que se inicia em 2016, quando o que se experimentou por uma vida eclodiu em discurso de arte. Se separei como fases, foi apenas para melhor compreensão do percurso. Na prática as fases são o processo e o processo é a vida que não cabe na teoria. Logo deve-se considerar que a segunda e a terceira fase cabem dentro da primeira, pois é preciso estar interessado sempre para que a produção seja viva. Assim como o primeiro e o terceiro estado cabem no segundo, considere que estar atento é essencial para compreender aquilo pelo que se interessa. O terceiro estado também carece de ser permanente, pois se tratando de uma produção que se pretende solidária, empática e política, manter-se despertando a cada reorganização de conjuntura é imprescindível.

⁶<https://www.osaogoncalo.com.br/cadernos/26190/sao-goncalo-lidera-ranking-de-tiroteios-e-populacao-fica-no-fogo-cruzado> 2017 acesso em: 17/06/2019
<https://www.osaogoncalo.com.br/seguranca-publica/50636/janeiro-registra-recorde-de-tiroteios-no-rio-de-janeiro> 2018 acesso em: 17/06/2019
<https://www.osaogoncalo.com.br/seguranca-publica/56733/sao-goncalo-e-campeao-no-numero-de-tiroteios-em-todo-o-estado-do-rio> 2019 acesso em: 17/06/2019

Capítulo 3 - Artista Fronteiriço

3.1 Estabelecimento da filosofia de uma prática artística.

Considero esse o momento de começar a desenvolver a filosofia da minha própria prática artística, uma vez que a prática já vem criando, adquirindo e aprimorando seu método dentro do próprio processo. Podemos observar que a arte tem como uma de suas características o desafio, seja das estruturas engessadas por regras burocráticas da humanidade, ou sendo um campo desafiador para a pessoa artista. É possível que pensar arte seja indissociável de pensar enfrentamentos.

Seguindo esse raciocínio para refletir a contemporaneidade, é possível destacar a postura decolonial, dentre muitas, como um grande desafio da arte. Se a decolonialidade tem sido do interesse de diversos campos do conhecimento e de diversas disciplinas ao sul do mundo, romper com epistemologias dominantes, criando a sua própria, também deve interessar a arte.

Para seguirmos, preciso reiterar que escrevo lendo o mundo para e pela minha produção artística, que mergulha no trágico do cotidiano e enfrenta a falta. Não criando a presença das ausências, mas se propõe a dar visualidade ao que se presentifica nos rastros e como raiz da violência. É possível pensar essa função da arte e lugar do artista no texto, *Corpo Vibrátil*, de Suely Rolnik, onde escreveu: “*A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte*”. Ao trazer Rolnik para o diálogo, observamos a arte como um campo de introspecção do artista em um acirrado embate entre seus eus e suas relações com o meio social.

Minha produção propõe um enfrentamento direto com a estrutura social, que mantém abertas feridas como a exclusão socioeconômica e racismo (entre outras). É nesse contexto, que o conjunto de obras, resultado de interlocuções sobre medos, desejos, esperança, saudade, revolta, descaso, abandono se amplia em discurso com potência de diálogo num campo que transcende seu lugar de origem, tocando a outros grupos e camadas da sociedade.

A produção não consiste em ser lugar de chegada ou partida, mas se apresenta essencialmente como ponte. O conjunto de obras não intenciona traduzir as vozes de quem em maior proporção experimenta e resiste ao cotidiano periférico, mas tem a intenção de trazer essas vozes ao espaço expositivo, de forma intrínseca, na visualidade das obras. Como já dito, minha produção é a violência, é a realidade que se vive e que se sente.

Trata-se de uma produção, que, quando proposta para exposições com maior duração de tempo propõe também que sejam gerados fóruns baseados na conectividade presencial, são encontros de afetos múltiplos, que propõe fortalecer um espaço imantado de convergência de vozes. A proposta é convidar grupos de estudantes de escolas públicas da região, oriundos de bairros marcados pela violência endêmica para puxar discussões sobre suas perspectivas sobre a estrutura social e proposições para ela. Assim, como coletivos organizados em defesa dos direitos humanos, pautados em superar essa realidade periférica, a ideia é pensar coletivamente dentre as diversas questões que tangenciam a arte e a sociedade, se o imaginário pode gerar uma virada radical na sociedade.

Avançando no escritos de Rolnik: *“A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem de enfrentamento do trágico”*. Por esse ângulo é possível pensar no devir artista e na pessoa artista que se propõe a questionar seu processo contínuo de formação colonial. Pensar as espécies invisíveis que povoam nosso corpo bicho é pensar em como as ideias e processos de outros indivíduos passam a habitar nosso corpo e nossos processos coexistindo, uníssono.

Dessa forma, a sensibilidade da pessoa artista, aliada a suas posturas empáticas pode proporcionar uma ideia de unidade com o todo e o meio. Assim o sentimento do trágico não precisa estar diretamente ligado com o sofrimento do seu próprio corpo, qualquer sofrimento alheio é também o seu. As ideias que se penetram criam um sentimento de organismo onde existe o entendimento de que um é apenas parte de um todo. Logo, talvez não seja possível haver tragédia que não abale quem identifica sua existência unicamente possível por existir o todo. Seguiremos agora pensando o discurso como uma autobiografia coletiva, como ferramenta de enunciação de múltiplas vozes, sendo arte compreendida como uma forma de discurso.

Considerando Walter Benjamin, autor que se propôs a pensar a estrutura da arte política no cenário da primeira metade do séc. XX, talvez possamos enxergar a importância da produção de artistas que adotam uma perspectiva contra hegemônica para as relações sociais, de classe, gênero e raciais no Brasil do século XXI. Em 27 de abril de 1937, Benjamin, em conferência pronunciada para o Instituto de Estudo do Fascismo, que originou o texto “O Autor Como Produtor”, coloca que a técnica de uma produção artística tem sua qualidade equivalente a qualidade do discurso exercido

através da produção. O autor fala sobre a corrente política sob a qual uma produção artística pode estar pautada, denominando esse fenômeno de “Tendência”.

Tomemos nesse primeiro momento a produção de arte afro-brasileira no séc. XX, como representante da produção de discurso contra hegemônicos no país. Para efetuar o diálogo entre Benjamin e a produção artística afro-brasileira da primeira metade do séc. XX, precisamos estar afinados com os tensionamentos das relações raciais e sociais no Brasil. Para além disso, é preciso observar que em um cenário artístico protagonizado pela burguesia branca, e que tinha na representação da pessoa negra uma projeção do exótico; a auto representação artística da negritude era antes de mais nada, uma inovação da resistência política. Sendo assim, essa produção estaria submetida a uma “Tendência”.

No texto “O Autor Como Produtor”, Benjamin ainda legitima que o público pode demandar que o artista siga uma Tendência correta, também como exigir qualidade na produção. Por sua vez, o termo “correto” pode ser submetido a uma interpretação subjetiva. Portanto, para decidir o que considerar como correto no que tange à postura política, e não estar demasiadamente submetido a múltiplas subjetividades, podemos utilizar um dos maiores pensadores da história do Brasil, Paulo Freire (1921-1997) em um dos mais célebres postulados atribuídos a ele: *“Não existe imparcialidade. Todos são orientados por uma base ideológica. A questão é: sua base ideológica é inclusiva ou excludente?”*

Logo, abominável por sua crueldade, uma postura política excludente é imérita de permear a sociedade e deve ser combatida em todas as frentes. Essa luta se trava em nome do respeito incondicional às diferenças. Portanto, só há como justa a postura inclusiva. Logo, é de pronto observável o movimento de artistas negros e mestiços na prática de suas artes como um movimento de resistência política, e inclusivo/auto inclusivo. O que culminaria segundo a proposição de Benjamin, que a produção desses artistas estaria submetida a uma tendência, que por sua vez seria a tendência correta.

podemos dizer que uma obra caracterizada por uma tendência justa não precisa ter qualquer outra qualidade. Podemos também decretar que uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades.

(BENJAMIN 1987:121)

Em todo caso, o autor se nega a aceitar como decreto o que expõe de imediato, mas, para legitimá-lo se propõe a prová-lo. Entende que ao buscar a compreensão do

equilíbrio entre a questão técnica da arte e a questão política (conceito), mais simples seria trazer à tona discussões mais antigas, que tratam da relação entre forma e conteúdo. Embora mais simples, talvez não desse conta da ampla necessidade do assunto. Guiado pela necessidade de uma postura política nas artes, ele coloca:

...Abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modifica-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação podem assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propaga-los sem colocar seriamente em risco sua existência e a existência das classes que o controlam.

(BENJAMIN 1987:128)

Dessa perspectiva, enxergamos essa força crescente de resistência afro-brasileira no campo das artes. No início do século XX no Brasil, Além de toda mazela causada pela escravização de pessoas negras sequestradas de África, a política de branqueamento e as práticas eugênicas constituíam um novo mecanismo de impedimento para a existência da pessoa negra no Brasil, frente ao ideal branco. Dentro dessa conjuntura, se auto representar negro e valorizar isso, não é só um desafio à estrutura da cultura branca colonizadora, é uma luta travada no campo da construção do imaginário social brasileiro sobre a pessoa negra. Isto em um período que a negação dessa existência era um projeto político nacional.

Em um cenário hostil como o do Brasil do século XX. Orientado por uma cultura de formação de identidade que previa o desaparecimento gradual do negro no Brasil, não se estranha que a valorização de uma cultura que não a dominante, não encontrasse espaço por aqui. Ora, se podemos compreender a arte também como uma ferramenta de discurso, com sua poética e linguagem, qual discurso é tolhido da construção do imaginário da sociedade brasileira pós escravistas e republicana? Sobretudo quando o modernismo brasileiro (branco e proprietário) representou o negro brasileiro na perspectiva do exótico, criando os mais variados estereótipos negativos.

Se logo sabemos qual voz é negada, mais importante é o porquê e o que se nega para além da voz. Segundo Frantz Fanon (2008:33): *“Atribuimos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem(...)Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro.”* assim, podemos reiterar que o que se nega é antes de qualquer coisa, a existência negra na sociedade. Essa negação se dá pelo impedimento da participação pública, da impossibilidade de estabelecer relações de troca com a sociedade e total

indeferimento do ingresso da população negra da esfera cidadã. “*Falar é estar em condição de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qualquer língua, mas é sobretudo sobre assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização*”. Fanon (2008:33)

Esse processo dolorido de negação se deu em diversos campos como: cultural, social, econômico e religioso. Lançados a geografia marginal da cidade e da sociedade, a população descendente de escravizados não obteve permissão para torna-se classe média trabalhadora brasileira, o que implicou na formação da classe popular subalternizada negra e mestiça do século XXI.

Forjado por mais de cem anos, esse grupo se estabeleceu em um lugar específico dentro da sociedade, ocupando espaços geográficos marginais. É a partir da experimentação desse lugar e formação de um olhar sobre essas relações, que esse grupo amadurecido sob uma história de negações, vai demandar espaço para suas múltiplas vozes e respeito ao seu discurso. Se todavia, as demandas são outras, diferentes das do final do século XIX e da primeira metade do século XX, foi essa vanguarda afro-brasileira que nas artes fez escola e desembocou nas ricas poéticas de resistências atuais.

Se tomamos como justo o argumento de Fanon, quando o autor afirma sobre o ato de falar ser existir de fato para o outro, precisamos por mais óbvio que pareça, demarcar em primeira instância, que esse ato de falar não se refere a uma faculdade fonográfica corporal, mas implica em uma narrativa sobre suas formas de vencer os desafios da existência. Em segunda instância, - um pouco mais complexa - a proposta é entender esse falar como uma produção legítima de saberes múltiplos, que resulta da compreensão de mundo produzida por múltiplas vozes a partir das experiências de um lugar social, e que convergem em um discurso comum.

O discurso comum que tratamos aqui é especificamente o das vozes negadas pelas “sociedades de discurso” contemporâneas, propostas por Foucault em sua aula inaugural no Collège de France em 1973.

No primeiro momento desse bloco a opção foi por trazer a legitimidade do discurso em arte de um grupo da nossa sociedade, os(as) afro-brasileiros(as), pessoas negras e não brancas, base de uma classe popular subalternizada. Continuaremos tratando desse grupo, mas não se deve esquecer que a pesquisa trata de pensar um discurso artístico periférico ao lado de outros grupos de nossa sociedade plural, aos

quais também é possível aplicar essa episteme, como mulheres, indígenas e LGBTQIA+.

Concernente a essa negação de voz/existência, é possível observá-la como um projeto dessas “Sociedades de discurso”. Haja vista que sendo fechadas criam mecanismos de manutenção da autoridade hegemônica do discurso, decidindo o que pode ou não ser proferido na sociedade. É possível compreender em Foucault um dos vários procedimentos que permitem o controle do discurso...

...trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.

(FOUCAULT, 2014:35)

Podemos entender que algumas regiões do discurso são altamente proibidas e são por sua vez, diferenciadas e diferenciantes. Uma ferramenta da nossa forma social que podemos entender como excludente é o sistema de educação, sendo o mesmo segundo Foucault, 2014:41 *“uma maneira política de manter ou modificar apropriações dos discursos com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.”* Embora hoje talvez não exista uma sociedade baseada numa ordem de “segredo e divulgação”, é necessário estar atento ao funcionamento de nosso sistema educacional como uma *“sociedade de discurso”, “cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas.”* Foucault 2014:37.

Não temos grandes dificuldades em compreender nossa sociedade contemporânea como excludente. Também não encontramos grandes problemas para aceitar a existência de muros em espaços de educação, como o da academia. Porém, ainda precisamos compreender de forma mais refinada, como esse muro se apresenta no campo prático, em relação a produção de discurso legitimado. Especificamente no caso da pessoa intelectual oriunda de grupo subalternizado.

Para entender essa questão, o fato no qual devemos estar ancorados(as) é que sendo essa estrutura de conhecimento a qual estamos submetidos(as), formulada por um sistema hegemônico colonial, branco e patriarcal, está pautada em uma cultura - em seu sentido amplo - da branquitude.

Uma indagação pertinente, seria sobre como nessa estrutura da produção de discurso hegemônico branco, um discurso de produção intelectual negra e/ou periférica

seria aceita. Uma vez que essa tem sua experimentação de mundo de outra ótica. Está inserida em outra cultura, formulada para enfrentar desafios de uma existência diferente. Onde haveria espaço para a formulação de um discurso de resistência à dominação.

No livro *Plantation Memory*, 2010, Grada Kilomba não se permite cerimônias para estabelecer como essa relação se apresenta:

como uma acadêmica, eu tenho ouvido com frequência que o meu trabalho a respeito do racismo diário é muito interessante, mas não científico, uma observação que ilustra essa ordem colonial que se coloca como lugar de quem é negro, negra ou simplesmente, não branco/a: "Você tem uma perspectiva subjetiva"; "muito pessoal"; "muito emocional"; "muito específico"; "são fatos objetivos?". Tais comentários funcionam como uma máscara que silencia nossas vozes tão logo falamos.

O que está posto à prova no relato é a competência epistêmica de qualquer produção que transite fora do eixo pré-estabelecido. É o que entendemos como racismo. Essa postura nega a possibilidade de um outro eixo possível, colocando à margem os discursos contra hegemônicos. O que se produz de conhecimento fora da cultura dominante, enfrenta contraposições como universal/específico, objetivo/subjetivo, racional/emocional, imparcial/parcial, sendo empurrado para um espaço do não científico.

Não se trata de semântica, mas de uma forma de institucionalização do poder. Fica evidente a intenção de manutenção do poder sobre a produção acadêmica, uma vez que delega ao saber não branco e não masculino uma potência resumida a opinião e experiência, em contraposição a sua propriedade sobre os fatos e conhecimento. Dessa forma define-se o lugar ocupado por quem pode falar, marcando a hierarquia.

Ora, se até aqui tratamos desse verbo falar em uma ordem hegemônica do discurso, não se trata de uma forma de traduzir desafios pregressos ou latentes, tão pouco se trata apenas da intenção de expor lutas em sistemas de dominação. O discurso é aquilo pelo que se luta, é a luta e é o espaço de poder ao qual se pretende participar.

Certamente são diversas as formas e/ou princípios de controle do discurso. Podemos pensar com referência em Foucault, o princípio da Interdição (como a palavra proibida), a Rejeição (a segregação da loucura) e a Vontade de Verdade. Os dois primeiros conceitos têm menor projeção na sociedade da qual falo, em detrimento do terceiro. Embora sejam conceitos pertinentes, nesse momento nos interessa mais os procedimentos de controle situados em um campo interno, onde podemos ver o discurso exercendo seu próprio controle.

Dentre os princípios de limitação propostos pelo autor, um especificamente é muito caro a essa discussão, o princípio da Disciplina, que também poder ser uma forma burocrática da arte. De forma legítima, podemos compreender que a disciplina é um conjunto de métodos, regras, técnicas que constituem um sistema de compreensão sobre algo. Sua legitimação não está ligada a um autor criador desse princípio, sua genealogia é anônima, a Disciplina é de uso livre, para quem pode se valer dela. A Disciplina se constitui por domínio do objeto de estudo, um conjunto de métodos, proposições múltiplas com caráter de verdade.

No texto “A Ordem do Discurso” 2014:29 o autor propõe “*Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular indefinidamente novas proposições*”. Esse aspecto se torna intrigante: como ser princípio controlador e ao mesmo tempo ser princípio de fomento de novas proposições? Sinto-me atravessado por esse questionamento. O que me sobrevém a respeito dessas posições antagônicas, é pensar as disciplinas de modo geral. Essas que ainda hoje estão ancoradas em bases positivistas. Auguste Conte, propôs como conceitos interdependentes básicos para funcionamento da sociedade a ideia de “Estática” e “Dinâmica”.

Sendo o primeiro conceito referente a ordem e o segundo referente ao progresso. O que Conte propõe é que o progresso deveria estar submetido a ordem. Sendo bem vindo, desde que não alterasse a estrutura. Por não ser nossa diretriz principal, essa é só uma leitura reduzida dos conceitos de Estática e Dinâmica, todavia não é uma leitura reducionista.

O que parece possível de se compreender dessa relação é que possuir novas proposições é característica necessária da disciplina, mas o “princípio de limitação” também é matéria presente. É provável que seja mais fácil caracterizar uma disciplina pelo que ela não é do que pelo que ela é. E certamente uma disciplina não é um aglomerado de verdades absolutas sobre determinado assunto, ou mesmo um conjunto de todas as proposições aceitas sobre algum assunto.

Podemos pensar que as proposições que pretendem formar uma disciplina estão grávidas de crença, imaginação, experiência imediata e subjetividades. De qualquer forma, isto não se trata de alocar essas proposições em um lugar de erro, uma vez que: “*o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida*” (Foucault, 2015:33). É nesse momento que os princípios de controle reagem com intenção de barrar essas proposições, caso essas não partam de um discurso hegemônico.

É importante destacar que o caminho para que proposições integrem o campo da disciplina é de pedras e com exigências múltiplas. Temos em Foucault, suporte para uma sintética compreensão da ordem do discurso. O autor afirma que para uma disciplina poder ser declarada como verdadeira, antes ela precisa ancorar-se no “verdadeiro”. Esse plano do verdadeiro pode ser entendido como o conjunto de regras da estrutura hegemônica para produção de enunciados válidos (como são as regras para produzir conhecimento sobre medicina, engenharia, matemática, direito, história...).

Portanto, as proposições discursivas que confrontam os cânones da produção de discurso são reduzidas e marginalizadas. Produções alocadas em um lugar do “até interessante”, mas não científico. É nesse cenário que observemos os históricos apagamentos das vozes femininas, negras, periféricas, indígenas, LGBTQIA+... Se no campo das artes essas vozes parecem ter maior oportunidade, interessa saber se essas vozes só são permitidas para serem consumidas, ou, se uma forma epistemológica de lugares sociais historicamente subalternizados é aceita.

Quando aqui falamos de lócus social, estamos tratando de grupos de pessoas com características próximas, que por sua vez, experienciam a sociedade de maneira semelhante. Desse ponto de convergência nascem os interesses, medos, desejos e necessidades que são comuns ao grupo. De tudo o que surge de universal entre os congêneres, aqui interessa os Saberes Comunitários, que desembocam na produção de conhecimento próprio sobre a sociedade. Que tem por função vencer os desafios da vida em um aspecto geral. Que cria estratégias de sobrevivência mesmo estando deserdados da esfera dos direitos.

O conjunto de métodos que se constrói para enfrentar os desafios da vida, é a própria cultura. Cultura em seu sentido mais amplo, onde residem os saberes fundamentais de um determinado grupo, povo ou civilização. É com referência nesses saberes que podemos pensar nos princípios de exclusão e controle das vozes das camadas subalternizadas das diferentes sociedades do mundo, em detrimento dos discursos hegemônicos, patriarcais e europeus. Discursos que se institucionalizaram como hegemônicos a partir da colonização e do colonialismo. Discursos que se estabeleceram como hegemônicos através da negação da humanidade dos colonizados, reduzidos a objetos de purgar a vilania Europeia.

Uma outra questão pertinente é que esse lugar social (lócus social) subalternizado não é natural, mas é antes um lugar imposto pela cúpula das localizações hierárquicas das relações de poder. Sendo esse um lugar imposto com finalidade de

segregação, não é permitido as vozes dessas regiões ingressarem em espaços de discurso autorizado e conseqüentemente de poder. São esses subalternizados os que aqui já mencionamos, como mulheres, pobres, negros, LGBTQIA+, imigrantes... São como diria Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido*, “Os esfarrapados do mundo”.

Para além da segregação, a não legitimação de discursos subalternizados acarreta para os excluídos:

Não poder acessar certos espaços, acarreta em não ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos sejam catalogadas, ouvidas...

(RIBEIRO, 2017:64)

Vale ratificar: o que é trazido como fala não se limita a emitir palavras ou escrevê-las, retomando Fanon, no começo do texto, trata-se de existência. Dessa forma entende-se a necessidade de não analisar um discurso relacionado com a experiência individual, o interesse reside nas experiências de grupo. O grupo existe antes de nós e provavelmente depois dos indivíduos continuarão a existir.

Dedicar maior atenção para a perspectiva grupal é compreender que se esses grupos estão em determinados espaços ocupados a partir da matriz de dominação, e as falas individuais podem não representar a realidade do grupo. Ainda que uma pessoa que faça parte de um grupo subalternizado tenha incorporado o discurso do grupo opressor ela não deixa de sofrer com essa opressão. Como salienta Djamila Ribeiro, 2017, ao tratar do negro reacionário que não deixa de ser vítima do racismo por isso. E ainda não se trata de designar que o fato de fazer parte de determinado lugar social implicaria por regra, a obtenção de um discurso crítico do lugar onde se vive. O que por certo se pode afirmar é que: do lugar onde está inserido se adquire experiências distintas das de outros espaços.

Se a essa altura chegamos discorrendo sobre o falar e os falantes autorizados a dizer algo nas esferas de poder, não cabe meias palavras para anunciar o que se pretende de fato com toda essa reivindicação e defesa da voz tolhida. A intenção é atacar as ideias hegemônicas. A intenção não é apagar essas ideias do mundo, ou bani-las a um limbo, submetendo-as a um regime intenso de recusa. Certamente essa não é a postura contra hegemônica. O apagamento do saber do outro, a redução e negação do outro faz parte da agenda colonizadora. A luta é contra a hegemonia das ideias e dos discursos e não contra as ideias. “*Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de*

autorização discursiva” (RIBEIRO,2017:70). A luta é por ter direito de enunciar-se sem ser tolhido(a) ou subjugado(a), evidenciando os saberes produzidos por grupos subalternizados.

E no cenário da arte, nosso recorte de interesse, como o discurso contra hegemônico tem se estabelecido nesse campo de disputa? Certamente podemos constatar a existência de artistas que seguem na contramão da manutenção dessa estrutura colonial do pensamento. De tal modo, a presença desses e dessas artistas em espaços culturais, museus e mercado de artes, também não causa nenhum espanto.

É possível analisar a exposição Queer Museu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira de 2017, com a curadoria de Gaudêncio Fidélis, que tratando de um universo das sexualidades tropeçou ao sul do país (Porto Alegre-RS) no imoral e hipócrita conservadorismo moralista. O desfecho foi o fechamento da exposição. De toda forma, essa infelicidade conflituosa se deu por resistência da sociedade local, insuflada por setores de manobra política. O que nos interessa não é nesse momento a aceitação ou resistência de um público, mas a legitimação dessas produções pelas instituições que a certificam enquanto arte.

Por natureza a arte contemporânea já não seria plural, progressista, contestadora e contra hegemônica? Acredito que a resposta seja sim, Mas talvez nem todas as esferas do campo da arte nasçam contra hegemônicas em sua totalidade. Ou apresentem falhas. Um exemplo é que só em 2018, já com 22 anos de existência O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, construído às vésperas do séc. XXI, abrigou pela primeira vez uma exposição individual de artista negra (Sonia Gomes). Porém, submetida a uma ótica curatorial branca, onde talvez e só talvez não residiria um problema, se não fosse uma regra. Mais uma vez vale ressaltar que não se trata de um ataque ao indivíduo branco. É, portanto, como aponta Kilomba, entender o que significa ser branco como metáfora do poder.

Retomemos Grada Kilomba, no livro: *Plantation Memories* 2010:177-178, propõe que “O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta” o que segundo a autora implica no ouvir, ser um movimento de autorização da fala do outro(a). Assim aqueles que são ouvidos são os “pertencentes”. Seria possível entender que os grupos que fazem a manutenção dos discursos hegemônicos e ocupam os espaços de poder, decidem pela autorização do ingresso de grupos subalternizados em instituições como um museu de arte? Logo, os grupos subalternizados deveriam a graça de poder falar a quem lhes cala a voz?

Apesar desses questionamentos, podemos observar nas instituições de poder e construção discursiva a presença de grupos subalternizados a partir de suas enunciações. Mas essa presença ainda não é equilibrada e enfrenta resistência, e se o contra-argumento se baseia em dizer que as coisas estão se encaminhando, vale lembrar novamente que a necessidade de enunciação da qual se trata aqui é luta por existência, portanto, urgente. Logo toda demanda é imediata e toda relativização é atraso. Relativizar epistemologias subalternizadas é endossar o colonialismo.

Para além da presença nos espaços ou da questão de arte contemporânea ser naturalmente progressista, é justo marcar que as disciplinas - princípio anteriormente tratado no texto - que compõe a teorização das artes e parte da sua legitimação enquanto arte, são disciplinas aos moldes coloniais europeus. Como a psicanálise, linguística, a filosofia pós estruturalista...

Por isso, algumas perguntas giram em torno de inquietações. A presença dos grupos subalternizados nos lugares de produção de discurso, produzindo sua própria enunciação, depende da autorização dos grupos que ocupam os lugares de poder? Então, se as coisas caminham nessa direção, sobre o que, de que forma e a que ponto até o momento é permitido enunciar-se nesses espaços? São questões em aberto.

Se toda enunciação é permitida na arte contemporânea, nem todas são aceitas pelo circuito de artes, Museus, salões, grandes feiras, galerias, academia. De fato são coisas distintas Arte contemporânea e circuito de arte, porém ambas estão no campo da arte, e nesse campo o cerceamento dos enunciados subalternizados deixa de fora não só um grupo de artistas mas todo um lócus social, e se torna mais um dos lugares de poder onde se faz a manutenção desse lugar imposto. É imprescindível que não se use exceções individuais para propor a presença de grupos, ao bem da verdade sabemos que exceções não justificam regras.

Pelos motivos apresentados é possível compreender toda empreitada enunciativa artística proveniente dos “esfarrapados do mundo”, enquadradas em uma tendência justa, prescrita por W. Benjamin.

3.2 – No horizonte da decolonialidade.

Aqui estou, nesse lugar, nessa fronteira, transitando por dois mundos distintos, é só o que me interessa, o que une, o que busca semelhança e considera as diferenças algo

fundamental. No capítulo anterior, fez-se necessário buscar o máximo de pessoalidade, a fim de apresentar o caráter subjetivo da práxis artística explorada, abrindo mão de referências bibliográficas e agarrando-se a empiria. Pois, nesse bloco, a intenção é apresentar o enriquecimento acadêmico assimilado pelo trabalho de arte em questão. É o que se trata como fronteira no início do parágrafo, valorizar a relação dialógica entre as epistemes periféricas e as construídas em instituições formais de conhecimento.

A intenção da classificação, fronteiro para o artista, reside na ideia de uma supressão de hierarquias entre as técnicas de se ler o lugar em que se vive. Assim, zelando pelo potencial pedagógico da arte, não se trata de romper com cadeias hierárquicas especificamente entre a produção artística dissecada aqui e a disciplina Arte. Se trata de agir dessa forma, também com relação a História, Sociologia, Antropologia, Filosofia, Psicologia, Economia ou qualquer corrente que pretenda traduzir e formatar as construções epistêmicas periféricas em seus moldes coloniais.

Nesse contexto, enriquecendo o conhecimento orgânico com acadêmico, buscase orientar a vida e conseqüentemente toda a produção, em uma perspectiva decolonial, guiar-se pelo Sul do mundo. Ou “Sulear-se” como muito bem definiu o Físico brasileiro, Márcio D’Olne Campos, no seu texto “A Arte de Sulear-se” em 1991. Texto onde questiona demarcações geográficas e temporais feitas por países considerados centrais no planeta e questiona a intenção ideológica contida no conceito. O conceito de Campos 1991 foi abordado e reforçado por Paulo Freire em *Pedagogia da Esperança*, 1992. Sendo assim, fica estabelecido essa terminologia que não consta em nossos dicionários, como apropriada para designar as diretrizes políticas que envolvem a produção na perspectiva teórico-acadêmica.

Trata-se de condensar a natureza empírica da produção com a aquisição de conteúdo institucional. É na perspectiva teórica da decolonialidade que o fazer artístico escrutinado aqui, encontra conforto em se enquadrar em uma teoria acadêmica. Pois é possível compreender o pensamento decolonial, não somente como uma corrente teórica, mas como uma ressignificação das formas de ser e estar nas periferias do mundo.

Decolonialidade segundo Catherine Walsh (2009:27) seria: “transgredir, deslocar e incidir na negação ontológica, epistêmica e cosmogônica-espiritual que foi – e é – estratégia, fim e resultado do poder colonial.”. outra pessoa para pensar a esse conceito é o Walter D. Mignolo (2007:27), que, a respeito da decolonialidade coloca: “energia que

no se deja manejar por la lógica de la colonialidad, no si cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad”.

Após sintetizar um conjunto de autoras e autores orientados por essa perspectiva, João Colares da Mota Neto, professor do instituto de Pedagogia da Universidade do Estado do Pará, propôs que a ideia designa:

designa o questionamento radical e a busca de superação das mais distintas formas de opressão perpetradas contra as classes e os grupos subalternos pelo conjunto de agentes, relações e mecanismos de controle, discriminação e negação da modernidade/ colonialidade.

(NETO, 2018)

Pois, nesse sentido é possível compreender a proximidade dessa produção de artes e a guinada epistêmica decolonial. Uma vez que os trabalhos buscam esse questionamento radical da situação degradante da vida periférica. Situação esta, inegavelmente imposta pela colonização e fortalecidas pela colonialidade (que é o padrão de poder que permanece ao fim da situação colonial). Além, é claro dessa postura fronteiriça, de poder transitar entre a universidade e a rua, que é essencialmente decolonial, na medida que rompe com hierarquias de conhecimento.

O texto de João Neto⁷ (2018) é a grande referência para a construção desse bloco. O autor baseou o artigo em sua pesquisa de doutoramento, onde dedicou bastante atenção em compreender Paulo Freire e Fals Borda como educadores populares que contribuíram para as discussões que resultaram na proposição de uma pedagogia decolonial.

Dentre todas as mazelas, as que emergem de forma categórica através da visualidade do trabalho em questão são: racismo, desigualdade social, exploração do trabalho e violência urbana. Não se trata de eleger essas modalidades de violência com maior necessidade de atenção. Haja vista que não há hierarquia para a violência, não há uma violência pior que a outra, porém são essas que se apresentam como incômodo direto, resultando na produção.

Logo, a perspectiva decolonial é capaz de contribuir qualitativamente com o estabelecimento de uma filosofia autônoma (Singularidade) da prática artística. Sobretudo, quando atenta para a possibilidade de que pensar “con rigor” acadêmico, pode vir a ser uma auto escravidão. Pois, não seria justo para a arte engessar-se em normas disciplinares que tenham domínio sobre o saber, “mediante artificios mágicos

⁷ Paulo Freire e Orlando Fals Borda na genealogia da pedagogia decolonial latino-americana, 2018.

como la excelencia y el conocimiento experto.” Como colocou Mignolo (2015) no texto, *El Desprendimiento*⁸.

Como professor, artista, pesquisador e historiador não é possível podar o meu interesse pelas funções pedagógicas da arte. No primeiro momento da produção, o momento afeto, o instante paixão, que sente com e sente por todos, se enuncia as marcas regionais do artista, a voz de grupo. Em um segundo momento, enquanto artista educador, não é possível se eximir de buscar de forma técnica (já que se dispõe dessa ferramenta), diálogos questionadores da estrutura dominante, a colonialidade.

Esse modelo de sociedade, fundamentado nas heranças da colonialidade, se apresenta incapaz de suprir as necessidades da sociedade. Pois, concentrando privilégios em pequenos grupos, que se alimentam dos direitos negados a grande maioria da população, sobretudo a periférica. Forjando assim, para ocupar o lugar desses direitos, um horizonte de expectativas, fomentadas pelo desejo de possuir supérfluos e alcançar privilégios. Perpetuando as mais variadas formas de exploração, garantidas por um ilusionismo ideológico dominante.

Nesse caso, a potência decolonial da arte envolvida no cotidiano periférico, estaria concentrada em sua capacidade pedagógica de fomentar um “desaprender princípios que justifiquem a acumulação”. (Mignolo⁹, 2018:310). Dessa forma, questionar e pôr em xeque a estrutura.

O que se espera com isso, é compreender que o artista fronteiriço precisa submeter não somente sua produção visual à decolonização, mas, também a sua produção teórica-acadêmica. Trata-se de uma desobediência epistêmica e estética. Todavia não se trata de desobedecer a Arte, pois não há padrões e diretrizes a serem seguidos na arte como um conceito geral. Trata-se de desobedecer ao que a mentalidade dominante da sociedade determina como aceitável ou moralmente lícito. Essa desobediência, pode eventualmente se deparar com a censura moralizante, que tem por princípio o desejo de manter o controle dos costumes e da ordem vigente.

Não se trata de negar o conhecimento ocidental, ou invalidar o pensamento de autores dessa natureza, mas somar outros pensamentos, questionar os dominantes, efetuar apontamentos e ações pragmáticas. Dentro de uma perspectiva freiriana,

⁸ BOCA DE SAPO/20 Era digital, año XVI, agosto 2015. [ATLAS Y TERRITORIALIDADES] Mignolo, p.56.

⁹ MUSEUS NO HORIZONTE COLONIAL DA MODERNIDADE GARIMPANDO O MUSEU (1992) DE FRED WILSON, texto de Walter Mignolo. Revista de Pós-Graduação em Ciência da Informação da universidade de Brasília – Museologia e Interdisciplinaridade vol.7, nº13, jan/jun de 2018, pg. 310.

podemos entender a postura desse intelectual subversivo quando fala sobre: “educadores progressistas, democráticos, críticos, que desenvolvam estratégias de trabalho que possibilitem aos oprimidos revelarem sua situação de opressão e se engajarem na luta por sua transformação” (Freire, 1987).

É preciso fazer um esforço, embora não tão grande, para adequar essa colocação de Freire para arte, já que o mesmo fala em educadores. Em todo caso, tratamos aqui de um processo artístico em específico, que se pretende político e conseqüentemente, pedagógico. Embora Freire não esteja alocado em um grupo de pesquisadores decoloniais, não é possível negar que o mesmo, muito contribuiu para uma prática epistêmica emancipatória. João Neto, quando trata de Paulo Freire diz:

perfil de um educador decolonial. Trata-se de alguém comprometido politicamente com as classes populares e os grupos oprimidos; com sensibilidade ética para lidar com a dor e o sofrimento do outro; que tenha capacidade de liderança democrática, impulsionando projetos coletivos e sendo guiado por eles; com humildade e fé na capacidade das pessoas mais sofridas; que possua respeito pelos saberes populares e conhecimentos ancestrais, embora sem ser populista;

(JOÃO NETO, 2018)

Quando falamos de estrutura, dominação, mecanismos de controle, exploração entre outras coisas, soa como acontecimentos de esferas distantes. Todavia, são coisas igualmente aplicadas no cotidiano individual e transcendem as relações de produção. Portanto, a necessidade dessa desobediência se apresenta também na esfera individual.

O lado macabro da modernidade pode ser dividido para uma compreensão mais didática em três frentes de dominação que precisamos ter em mente: colonialidade do saber; do ser e do poder.

Pensar, num primeiro momento, em uma esfera econômica-política (a colonialidade do poder); num segundo momento, numa esfera epistemológica (a colonialidade do saber) e, numa terceira, a colonialidade do ser, voltando-nos a uma reflexão mais ontológica

(TONIAL, MAHEIRE, GARCIA JR. 2017)

Assim é possível estabelecer que opressão e negação fazem parte desse lado. E são constituídas pela mesma lógica, onde se percebe a sobreposição de um indivíduo sobre o outro. Viabilizando uma mecânica de dominação alimentada por relações desiguais de poder. É com os submetidos e subalternizados que se busca interação direta

pelas obras. A negação, por sua vez acontece de forma que um indivíduo nega as potências do outro, de modo que esse se sinta menor.

É na direção contrária que caminha a arte libertadora, ela precisa aglomerar sentidos que possam apresentar as potências do outro/a, valorizar, deslocar esse/a outro/a do seu lugar reprimido. Precisa apresentar as características imperiais dessa situação imposta. No entanto, não se trata de uma visão salvacionista, é somente um enunciador de eventos e realidades escondidas, uma ferramenta a mais.

Nesse sentido é imprescindível ressaltar que a ideia de decolonialidade, aqui associada ao fazer artístico, que é o objeto dessa pesquisa, não é de modo algum uma proposição de corrente teórica a ser seguida. É um compromisso que se assume perante a necessidade humana de realizar sonhos e utopias de liberdade.

Eleger textos que tratem dessa corrente de pensamento, sobretudo de uma perspectiva pedagógica tem papel fundamental para essa pesquisa. Pois é possível observar como a perspectiva de arte que se busca aqui, a cada instante pode e deve ser alinhada como a teoria produzida pelo grupo Rede Modernidade/Colonialidade¹⁰. Em razão desse mesmo grupo é que aqui se elege o termo decolonialidade para designar esse esforço transgressor.

Não interessa deixar a leitora ou leitor vagando na ideia do que de fato caracterizaria uma produção nesses moldes. Logo, com base nas orientações pregressas, o que se pode dizer, é que se trata de uma arte capaz de ativar pensamentos a partir das raízes, das formas de estar no mundo. Também, percebê-la própria dos diversos grupos que constituem uma sociedade. Não privilegiando uma retórica imperialista que demanda que para participar da comunicação, tenha-se antes assimilado os signos coloniais. Signos que hierarquicamente, dentro dessa estrutura de dominação se sobrepõem aos conhecimentos populares e periféricos.

Neto(2018), apresenta sinais específicos para explorar o alinhamento do pensamento de Freire e Borda à uma proposição pedagógica decolonial, salientando características comuns entre essas epistemologias. São esses pontos: a) necessidade de educadores subversivos; b) partir de uma hipótese de contexto; c) Valorização de memórias coletivas de movimentos de resistência; d) a busca de outras coordenadas

¹⁰ O “programa de investigação da modernidade/colonialidade latino-americano”, ou, simplesmente, “rede modernidade/colonialidade”, que reúne nomes como Enrique Dussel, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Nelson Maldonado-Torres, entre outros.

epistemológicas; e) afirmar-se como uma utopia política. Seguindo essa lógica de pareamento, pode-se pensar um lugar possível para a arte (o processo artístico em questão) nessa “energia que não se deixa manipular pela lógica da colonialidade”.

Em relação ao ponto “a”, interessa compreender que não pode haver uma separação entre subjetividade e objetividade. Ou seja, não se deve pensar a arte separada do artista. De maneira que não há movimento emancipatório na arte de um artista que opere dentro da ordem de manutenção do *status quo*. Uma vez que a estrutura de dominação vai além do plano teórico, tanto a obra, quanto pensamento e o comportamento social do artista precisa ser antagônico à modernidade. Até aqui é possível observar que existe o alinhamento que se busca explicitar, se, porventura ainda não em um nível desejável, certamente em uma constante busca por torna-se cada dia mais subversivo.

Subversivo no sentido de buscar sempre maior comprometimento com a criação e a manutenção de direitos; zelando e lutando pela soberania popular e respeitando a necessidade do conflito de ideias, que são elementos primordiais da democracia como uma forma da sociedade. Desse modo, propondo composições artísticas que incite grupos subalternizados a pensar sobre sua condição no mundo. Assim, eventualmente incomodar-se com ela. Isso fortalece a intenção de ruptura com as bases do Estado neoliberal, tendo a possibilidade de uma nova sociedade no horizonte.

A respeito do item “b”, é possível observar que o processo artístico se apresenta com um alinhamento íntimo, à medida que se fala em hipótese de contexto. Na esfera da educação, observa-se que um legado freiriano para a pedagogia decolonial é justamente a ideia de que a educação, para ser efetiva, precisa estar “organicamente” ligada a realidade da vida cotidiana dos subalternizados. Ora, é somente dentro desse contexto que se viabiliza minha produção, que é antes de tudo, como já dito, empírica. A partir da minha realidade regional se estendendo ao mundo.

O que se intenciona dizer aqui, é que da cosmovisão, à escolha dos materiais e desenvolvimento de uma técnica dentro do processo, tudo está inserido em um contexto concreto. Assim, a arte encontra abrigo no interesse daquelas e/ou daqueles que comungam da mesma realidade. Também sendo capaz de propor diálogo com os que ainda que distantes, são capazes de observar com empatia a realidade do outro.

Não se tem uma medida exata para garantir que a arte exerça a função política que se espera. Mas, possivelmente, para ter esse tipo de impacto direto na vida alheia, precisa estar ligada a seus interesses, assim como na educação. Nesse caso, buscar

símbolos e signos que estejam dentro do cotidiano periférico, além de ser natural é intencional. Não se trata de uma intenção policial, que limite a prática, mas um cuidado para não se distanciar da realidade cotidiana que une.

Em todo caso, não se trata de pensar os interesses dentro de uma lógica colonial, capitalista, voltada para o consumo de supérfluos. Trata-se de interesses fundamentais, liberdade, respeito, reconhecimento de sua humanidade, trabalho, direito à vida, situação cotidiana, entre outros. É preciso estar atento para não se deixar iludir pelos interesses forjados pelo capitalismo, que plantam desejos de consumo para estimular o mercado.

Para compreender esses interesses, é fundamental que se esteja próximo, em diálogo construtivo e permanente, com intenção de fomentar transformações. De maneira alguma trata-se de descobrir a realidade (mesmo porque, aqui se trata de já estar inserido nesse contexto), mas antes é uma estratégia de observação crítica do mundo e estímulo de conscientização social. Também não é o caso de pensar de forma arrogante, criando algo como uma obra manual, que se pretenda apontar o caminho da salvação para os oprimidos. O trabalho, nesse sentido só é capaz de ter qualquer efeito se puder dialogar com os anseios do expectador ou expectadora. O campo onde se completa a obra é o/a outro/a.

Referente ao item “c”, é possível estabelecer que, se não fosse o ensinamento produzido por essas práticas de resistência cotidiana e periférica, especificamente do movimento negro, essa produção jamais teria começado. Ao menos não dessa forma. Trata-se de que debruçar-se sobre o tema violência urbana, é também debruçar-se sobre essa nossa grande chaga herdada da colonização que é o racismo.

É certo que nossas vergonhas enquanto sociedade não se limitam a essa modalidade de tortura, que é tanto física e psicológica, quanto moral. A intenção é ressaltar que, mesmo sendo possível observar claramente que as vítimas da violência urbana são majoritariamente pessoas negras, não se poderia jamais esperar que a estrutura do poder dominante assumisse seu racismo. Faze-lo, seria sentar-se voluntariamente no banco dos réus. Mesmo não assumindo a culpa, esse banco dos réus é onde de fato deve estar a colonialidade.

Uma parcela da sociedade já consegue minimamente entender que essa estrutura de violência e morte tem fundamento racista. Esse entendimento só é possível pois as lutas do movimento negro esculpiram toda a didática para ensinar isso. Portanto, para se compreender e lutar contra a dinâmica dessa violência é preciso aprender com o

grupo que guarda a memória das formas de luta. Esses são o corpo individual e social a quem essa violência é desferida.

Na cidade outros movimentos de resistência também precisam ser valorizados: Movimento de Feminista, LGBTQIA+, Movimento do Trabalhadores Sem Teto, entre outros. Todos esses movimentos desenvolvem estratégias de sobrevivência para resistir à modernidade/colonialidade (alguns com mais ou menos tempo de movimento organizado). Não valorizar suas memórias e suas lutas é estar fadado a reproduzir a lógica de dominação. Pois esses movimentos não só resistem, mas também indicam caminhos diferentes de superação. Assim, desenvolvem suas próprias narrativa e ações, é a união dialética da teoria e da prática política, *práxis*. Fomenta-se um resgate da própria história, a valorização de suas próprias figuras heróicas.

O item “d” é de um delicado ajuste, visto que se trata de uma busca por outras coordenadas epistemológicas. Considerando que estamos falando de arte, é difícil pensar que esse fazer próprio da humanidade, comum à todas as culturas, possa estar acorrentado à uma linha específica de conhecimento. Nem mesmo a da colonialidade, que tem seu raio de dominação tão extenso. Nos anos 1960, Mário Pedrosa dizia que “a arte é o exercício experimental da liberdade”.

Em todo caso, é possível estabelecer que há o apagamento de determinadas culturas de arte em detrimento de outras, alinhavadas com epistemes dominantes. Então, propõe-se que antes de qualquer coisa, busca-se valorização das coordenadas preteridas que apontam para o sul. Aqui há um estreitamento com o item “a” e a ideia de ser subversivo, levando em consideração que “a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte” (Katia Canton, 2009). No entanto o termo “moderna” se refere ao modernismo artístico do século XIX e não a modernidade, transição temporal e cultural originária da Europa do século XIV, que deu origem a colonização e alterou a dinâmica do mundo. Contudo, o Modernismo não se eximiu de reproduzir a colonialidade.

. Poderíamos tratar do entendimento de artes africanas, que foram demonizadas, proibidas e ainda assim resistiram. Certamente, esses, assim como o entendimento de arte dos povos nativos daqui, estão em outra coordenada epistêmica. Embora, haja uma intenção cada vez maior de debruçar-se sobre toda essa produção, não se trata de explorá-las aqui. Primeiro por uma lamentável limitação de conhecimento pessoal sobre

o tema, segundo, por ser necessário manter o foco na produção autoral que se enquadra em uma linha de arte contemporânea.

Assim, antes trata-se da ideia que precede a feitura do objeto, onde o conceito prevalece sobre o resultado e sendo mais valorizado. É exatamente essa ideia que deve seguir outras coordenadas epistemológicas, ou como dito antes, esse conceito precisa buscar sulear-se. Entender alternativas de operar, a partir de suas bases, de suas próprias raízes, do seu próprio lugar social. Superando a cultura do silêncio, a violência, o mutismo, a passividade e o assistencialismo.

Por fim o item “e”, projetar-se como uma utopia política. Sem a utopia a arte está fadada a prisão da estética. Aqui, precisamos apontar para o caráter político que caracteriza todo o processo de formação humana. Acima, foi estabelecido que essa característica pode ser observada na arte, uma vez que ela naturalmente contribui diretamente nos múltiplos processos de formação da humanidade. Para além disso, ela pode ter intenção ativa, como uma dialética denúncia-anúncio da perspectiva Freiriana.

Dessa maneira, não faz somente uma crítica social, mas aponta caminhos de solidariedade. Teimando em unir aquelas e aqueles que se encontram na mesma situação degradante, nem que seja criando um elo por se compreender na mesma condição. É exatamente esse despertar para a ideia de unidade (precisamos acreditar nesse despertar), que culminaria em uma rede solidária. Nisso reside a utopia. *“La utopía está en el horizonte - dice Fernando Birri - Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.”* (Galeano, 2015). É o que se espera, continuar seguindo e seguir acreditando que é possível mudar as coisas.

Por fim a intenção nessa direção é utilizar a arte para dar esse primeiro passo da decolonialidade, primeiro desvendar e depois desfazer a retórica da modernidade, que se apresenta desonesta, servindo como sinal de interferência, impedindo que se tome conhecimento da sua outra face.

Tomar consciência de que se é colonizado culmina na decolonização do ser. É nesse ponto que se concentra a intenção de contribuição das obras. Estimulando a tomada de consciência. Novamente não como salvador, mas como combatente da mesma fileira. A estratégia para tanto é tirar do centro a estética da obra enfatizando as narrativas, assim como despertar outras narrativas, de terceiros, o que seria uma potência vital da arte, reverberar.

Espera-se que o texto tenha conseguido dar conta de que essa denúncia/anúncio tem como pauta a superação de todas as formas de exclusão social, mesmo que tocado especialmente por algumas. Também como, apontar que frente a perversidade excludente do mundo neoliberal a arte não pode consentir, tão pouco calar e ainda invoca, indissociavelmente de si, a educação como instrumento de libertação. E por fim é um aviso, que esse modelo insustentável ruiu. Mas nós, o povo, não vamos ruir com ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui chegamos ao fim desse documento, certamente não da conclusão do trabalho. Talvez a única coisa que seja possível concluir sobre arte é que, sendo vida, é processo de desdobramento contínuo e renovável, sendo educação, é troca afetiva em permanente construção.

É possível perceber que toda essa produção em nada se pretende neutra, isso certamente foi marcado em cada linha desse escrito. A busca essencial de todo o processo é por apresentar aos pares a existência de barreiras sócio-políticas que definem e limitam a movimentação periférica no espaço geográfico, nos espaços políticos, nos espaços de conhecimento, ou seja, na vida. É uma busca por desmistificar fabulações herdadas pela modernidade, que apresenta como natural, o que é endêmico e politicamente programado. Como a segregação racial e social aplicada nas periferias. A situação a se desvelar, é a submissão compulsória periférica pela estrutura dominante a um lugar sujeito, tal qual um campo de concentração.

Não se trata de trazer para as considerações finais um novo conceito, em todo o tempo foi falado sobre as heranças coloniais. Campos de concentração aos moldes que conhecemos, não são nada além de atualizações da desumanidade colonial ocidental. E se nos idos do séc. XX, ocidente atentou para esse horror, foi possivelmente por tê-lo experimentado dentro de casa, como observou Frantz Fanon. Ótica reiterada por Mbembe em seu livro *Necropolítica* (2018) quando escreve:

A partir de uma perspectiva histórica, muitos analistas afirmaram que as premissas materiais do extermínio nazista podem ser encontradas no imperialismo colonial, por um lado, e, por outro, na serialização de mecanismos técnicos para conduzir as pessoas à morte.

(MBEMBE, 2018, pg.20,21)

Por tanto, em nenhum momento o entendimento racial e social pode ser separado, tanto na produção teórico-visual, quanto na produção teórico-escrita. Bem sabemos que a Raça é uma invenção do ocidente para legitimar a dominação do outro, através da tecnologia de matar que é o racismo. Não é possível pensar as relações de dominação herdadas da colonização sem pensar esse conceito. Toda a produção está atravessada pela necessidade de superar mazelas da colonialidade, e não há superação real se não abranger todos os pontos de pressão da opressão sistêmica gerada pela modernidade.

Reitero: se o discurso que orienta esse trabalho é a violência urbana, aqueles e aquelas que convivem com isso, não é por falta de empatia ou solidariedade com todas as outras formas de resistência, mas, por ser o discurso que tenho maior propriedade. De toda forma é preciso compreender que não pode haver distinção entre demandas de setores marginalizados da sociedade. Somos um corpo, é necessário zelar pela integridade de todos os membros, somos nossos próprios e únicos recursos de luta.

Quando se reivindica sobre o trabalho ser uma condensação de vozes, é na esperança de que a visualidade dos trabalhos passam ser uma contribuição periférica, onde dizemos para o mundo como achamos que deve ser a sociedade, o que achamos bom e o que achamos ruim. Mas é também uma intimação que anuncia o que não aceitaremos mais. Esse anúncio periférico tem base epistêmica em si mesmo, está guiado pela insatisfação com a forma da qual é submetido a estar no mundo. Isso é o desencadeamento do processo educativo da luta, que é da vida, que é da arte. uma ajudando ao outro a compreender sua realidade no mundo, uma afetividade cíclica libertadora.

De certo, toda a produção está atravessada por uma crítica exponencial ao capitalismo e as relações de classe, mas isso não bastaria. Sabemos que pobre são marginalizados dentro de nossa sociedade, mas dentro da categoria de pobreza temos aqueles que por motivos de raça, gênero e sexualidade, possuem agravantes de marginalização que estão relacionados ao ser e não a economia especificamente. Esses e essas, pela condição de ser, tem a mobilidade econômica ainda mais, dificultada, o que agrava e acentua sua relação de exclusão da sociedade frente aos outros.

O segundo capítulo foi dedicado para pensar um procedimento decolonial para a produção, especificamente por entender que nossos problemas não se resumem à classe. Tão pouco, teorias que estejam atentas somente a isso, poderiam induzir práticas para a construção de realidades distantes da colonialidade.

Não se trata de encontrar uma teoria aceitável, pois não se trata de uma teoria. A decolonialidade é uma prática subversiva intermitente, solidária e educativa, ensina e aprende a liberdade coletiva, fala e ouve na mesma proporção e grita em grupo. Essa é a proposta da minha produção. Dentro desses moldes é possível compreender minha prática artística como uma prática educativa pois é troca e construção coletiva.

A proposta educativa, a proposta de vida, a proposta de arte é a de incitar a participação ativa periférica no tecido social. Sobretudo na esfera do poder público para criação de políticas públicas efetivas em lugar das políticas assistencialistas do Estado

Neoliberal. A intenção é contribuir para construir em alicerces horizontais para obra embargada que é a nossa sociedade colonizada. De São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro, observar ao mesmo tempo que se experimenta o apodrecimento da estrutura social, não é apenas comum, é inevitável. Por isso, as obras são também uma análise do que foi construído de forma abrupta, sem consentimento, através do genocídio, do estupro, da escravidão, da tortura. Ainda assim, essa construção seguiu e segue negando a reparação ao terreno. Portanto, essa meia-água segue inacabada, exposta ao tempo. Se tornando cada vez mais visível a fragilidade dessas paredes sem embolso, esfarelado a cada chuva, que são na verdade lágrimas da memória de um passado em aberto.

Identificar minha produção artística no horizonte da decolonialidade pode aparentar um modo de valorização do trabalho. No entanto, entendo que essa produção tem potencial pedagógico capaz de gerar rupturas com a subalternização das experiências periféricas. O trabalho não visa só induzir que os marginalizados tomem conhecimento de sua realidade, ele já é exemplo de que não há ingenuidade periférica. O trabalho ainda é capaz de oferecer recurso para que se questione a legitimidade das estruturas da colonialidade introjetadas na vida dos despossuídos e despossuídas.

As produções costuradas com minha produção, apresentadas no terceiro capítulo, legitimam a potência coletiva do discurso e de não ser isolado em mim. No primeiro capítulo foi tratado a ideia da condensação de vozes em um grito comum, que não se trata de identificação por proximidade geográfica, mas, por compartilhar o Lócus Social. Como isso podemos entender que a produção tem potência de criar unidade de discurso de pessoas geograficamente distantes para realidade comunal que se vive.

Por fim, o que quero com a produção é simples. Quero produzir discursos que ocupem o imaginário da lógica moderna capitalista e contribuir para miná-la. Quero demonstrar que o produto vendido pelo sistema neoliberal como sonho, se projeta como pesadelo. Quero apresentar de forma crua a sua crueldade, que é entrave na caminhada em direção à uma existência justa, solidária e horizontal.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Vol.1 São Paulo. Brasiliense 3ª edição 1987
- CANTON, Katia. Do Moderno ao Contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- CASTRO-GOMES, Santiago e GROSGUÉL, Ramón. Org. El Giro Decolonial: Reflexiones Para una Diversidad Epistémica Más Allá Del Capitalismo Global. Bogotá. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo. Edições Loyola, 2014.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 17. ed. Rio de Janeiro. Paz & Terra, 1987.
- FANON, Franz. Pele Negra Mascaras Brancas. Salvador. EDUFBA, 2008
- GALEANO, Eduardo.
- GOUVÊA, Lúcia. Processos Artísticos como Metodologia de Pesquisa. Ouvirouver ▪ Uberlândia v. 11 n. 1 p. 88-98 jan./jun. 2015
- IPEA, FBSP, Atlas da Violência, 2018.
- KILOMBA, Grada. “The Mask”. In: “Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism”. Munster: Unrast Verlag. 2. Auflage, 2010.
- MELLO, Thiago de. Faz Escuro Mas Eu Canto. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2009.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo. 1ª edição, 2018.
- MIGNOLO, Walter. Boca de Sapó, 20. Era digital, año XVI, agosto 2015. [ATLAS Y TERRITORIALIDADES] Mignolo, p.60.
- MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial, Artículo de Reflexión, 2010
- MIGNOLO, Walter. Museus No Horizonte Colonial da Modernidade: Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson, Revista de Pós-Graduação em Ciência da Informação da universidade de Brasília – Museologia e Interdisciplinaridade vol.7, nº13, jan/jun de 2018, pg. 310.
- NETO, João. Paulo Freire e Orlando Fals Borda na Genealogia da Pedagogia Decolonial Latino-americana. FOLIOS • Segunda época • N.º 48 Segundo semestre de 2018 • • pp. 3-14.
- RIBEIRO, Djamila. O que é Lugar de Fala. Belo Horizonte (MG). Letramento: Justificando, 2017.

TRINDADE, Solano. O Poeta do Povo. São Paulo. Contos e Prantos Editora, 1999.
UNESCO, Mapa da Violência, 2015