

NEGROS NA PISCINA

Arte contemporânea, curadoria
e educação

F
●
S
F
●
R
●

Diogo Lima (org.)

NEGROS NA PISCINA

Arte contemporânea, curadoria
e educação

- 11 Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação
DIANE LIMA
- 33 A poética negra feminista: a força, as formas e as ferramentas da recusa
DIANE LIMA E DENISE FERREIRA DA SILVA
- 43 A plantação cognitiva
JOTA MOMBAÇA
- 51 Violentamente pacífica: arte, decolonialidade e inserção institucional
AMANDA CARNEIRO
- 59 Produção afrodescendente no Brasil: possíveis estratégias
ROSANA PAULINO
- 69 Sobre as curas: uma conversa com curadoras indígenas
NAINÉ TERENA
- 75 E se...? Caminhos de recusa: a arte como reinvenção de futuros
THIAGO DE PAULA SOUZA
- 89 Começos da arte na selva: Nakoada por meio da arte contemporânea
DENILSON BANIWA
- 97 Arte_cu_ções em anticuradoria
BRUNA KURY E PÉDRA COSTA
- 111 Para caboclas y sereias que insistem em navegar
CÍNTIA GUEDES
- 123 Tratado sobre educação e curadoria em três atos
ANA RAYLANDER MÂRTIS DOS ANJOS, FIAPO MARROM E RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS
- 131 Criando raízes entre as estrelas: um diálogo sobre processos curatoriais em cinema a partir da ideia de opacidade
JANAÍNA OLIVEIRA E KÊNIA FREITAS
- 143 Estamos tentando não desistir
VIVIAN CROCKETT E IGOR SIMÕES
- 155 Prosa temporariamente suspensa
FABIANA LOPES E CHARLENE BICALHO
- 169 Curadoria expandida em literatura, cultura, política e educação
CIDINHA DA SILVA

179 Educadoria afro-brasileira
CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA

187 Carta a Sidney Amaral
DANIEL LIMA

199 Superfícies e movências
institucionais
CAMILLA ROCHA CAMPOS E
TIAGO SANT'ANA

205 Um mapa sem orientação:
forte como os ventos,
pesado como as águas
ARIANA NUALA E
PAULETE LINDACELVA

213 Mapeamento de curadores
negras, negros e indígenas:
um exercício metodológico
para o estudo da curadoria
LUCIARA RIBEIRO E
MAYARA CARVALHO

221 Curadoria e reflexividade:
desafios e perspectivas
MARCELO CAMPOS

233 Inter.Pel.Ações sobre
curandeiria e éticas de
restituição
IGI LÔLÂ AYEDUN E
A TRANSÂLIEN

241 Lugares
KEYNA ELEISON

249 Introdução
CAROLLINA LAURIANO E
RENATO SILVA

261 Reflexões para práticas de
articulações curatoriais: um
fazer coletivo, por isso não
escrevemos sozinhos
MARIO LOPES E ANA LIRA

271 Curadoria como
autopedagogia
JAIDER ESBELL

276 Biografias

282 Créditos do caderno
de imagens

PARA CATÚ, DAG, DAN E DENI.
AQUELAS QUE ME ENSINARAM A NADAR.

(1)

LEDA MARIA MARTINS,
"PERFORMANCES DO
TEMPO ESPIRALAR".
IN: GRACIELA RAVETTI
E MÁRCIA ARBEX
(ORGS.). *PERFORMANCE,
EXÍLIO, FRONTEIRAS:
ERRÂNCIAS TERRITORIAIS
E TEXTUAIS*. BELO
HORIZONTE: POSLIT/
UFMG, 2002, PP. 69-91;
LEDA MARIA MARTINS,
*PERFORMANCES DO TEMPO
ESPIRALAR: POÉTICAS
DO CORPO-TELA*. RIO DE
JANEIRO: COBOGÓ, 2021,
P. 23.

(2)

ENTRE O CONVITE E A
REALIZAÇÃO, DEPOIS DE
QUASE DOIS ANOS DE
PESQUISA E PRODUÇÃO,
VUADORA FICOU EM
EXIBIÇÃO DE 26 DE
MARÇO DE 2022 A 17 DE
JULHO DE 2022 E TEVE
CURADORIA MINHA E
DE FERNANDA BRENNER.
MAIS INFORMAÇÕES
DISPONÍVEIS EM: <[WWW.
PIVO.ORG.BR/EXPOSICOES/
PAULO-NAZARETH-
VUADORA/](http://WWW.PIVO.ORG.BR/EXPOSICOES/PAULO-NAZARETH-VUADORA/)>.

Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação

DIANE LIMA

O AMANHÃ É ESCURO
Maria Catarina de Souza

O QUE NO CORPO E NA VOZ SE REPETE, É UMA EPISTEME¹
Leda Maria Martins

Como manifestação, *Negros na piscina* tem inspiração num acontecimento: uma fotografia do artista Paulo Nazareth, com quem venho, ao longo dos últimos anos, trocando infinitamente, e que, de maneira generosa, não somente aceitou o convite para ter sua obra/pesquisa como título do livro, mas também ajudou a pensar sobre as implicações que o deslocamento da obra para o livro traria.

Depois de muito tempo sem um título, e preocupada com os prazos que estouravam a cada mês, tive um estalo ao me envolver com Vuadora,² a primeira grande retrospectiva de Nazareth no Brasil, da qual tive a alegria de ser uma das curadoras. A exposição aconteceu no Pivô, em São Paulo, e reuniu mais de duzentos trabalhos, entre obras consagradas, inéditas, comissionadas, nunca antes vistas no Brasil e/ou saídas de seu ateliê no Palmital, em Belo Horizonte. Vuadora me deu a oportunidade de continuar as conversas que iniciamos em 2015, quando convidei Paulo Nazareth para o programa de educação AfroTranscendence; conversas que seguiram se adensando em minha pesquisa de mestrado, *Fazer sentido para fazer sentir: ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras*,³ na qual dediquei algumas boas páginas à prática do artista.

Um dia, ao receber a filósofa e artista Denise Ferreira da Silva — uma das autoras deste livro — para uma visita a Vuadora e estar diante de uma das fotografias, comentei que aquela era uma obra sobre a qual, em breve, eu gostaria de escrever um texto, pensando com e a partir de seu enunciado. Uma semana mais tarde, trabalhando insistentemente para que a entidade-título viesse, as palavras se manifestaram ao redor daquilo que parecia óbvio e que há muito já me habitava: *Negros na piscina*.

(3)
DIANE S. DA S.
LIMA, FAZER SENTIDO
PARA FAZER SENTIR:
RESSIGNIFICAÇÕES DE
UM CORPO NEGRO NAS
PRÁTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÂNEAS AFRO-
BRASILEIRAS. SÃO
PAULO: PUC-SP, 2017.
P. 200. DISSERTAÇÃO
(MESTRADO EM
COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA).

Os títulos têm sido um elemento importante ao longo de minha trajetória como curadora e escritora. Aqui, talvez valha respirar um pouco para contar como Nazareth e eu nos conhecemos. Retomo então sua participação no Afro-Transcendence, em 2015 — a primeira e última vez que achei que ele não viria.

PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA LTDA

Em 2015, Paulo Nazareth já era internacionalmente conhecido pela jornada de milhares de quilômetros que realizou, passando por mais de quinze países da América. Esse projeto, que muitos nomeiam como performance de longa duração, mas que o artista denomina arte de conduta, remonta a sua partida de Minas Gerais, em março de 2011, com destino à América do Norte. Fazendo o trajeto a pé e de ônibus, Nazareth chega aos Estados Unidos no mês de outubro e apresenta, dois meses depois, na Art Basel Miami Beach, uma das obras mais emblemáticas de sua trajetória. Carregando a poeira de seus pés, o agravante desse rito peregrino era cortar desertos, terras, águas e florestas, sem, no entanto, molhar os pés: tomado por pó e poeira, ele devia trazer impresso, do Sul ao Norte, memórias-solo da América.⁴

Com um trabalho intitulado *Banana Market/Art Market*, o artista criou uma feira dentro da feira, e tal como um bom feirante, apresentou uma instalação que consistia numa Kombi Volkswagen verde 1978 carregada com uma tonelada de bananas, vendidas por ele a dez dólares. Negociando com uma placa escrita à mão e presa ao pescoço, na qual se lia “My image of exotic man for sale” [Minha imagem de homem exótico à venda, em tradução livre], ele vendia a própria imagem por um dólar, deixando o cheiro da banana impregnar o espaço composto por fotografias e objetos.

Assim como quem está querendo saber mais detalhes dessa história, carreguei comigo essa vontade e memória por anos, até o momento em que Nazareth aceitou o convite para participar do AfroTranscendence, ou AfroT, em 2015. Lembro-me dos dias que antecederam sua chegada ao Vale do Anhangabaú, em São Paulo, na antiga sede da Red Bull Station, onde o programa aconteceu nos anos de 2015 e 2016. O AfroT foi um programa de educação que criei em 2014. Em seu formato inicial, selecionava vinte artistas para um processo de formação com pesquisadores, pensadores, outros artistas, curadores, mestres tradicionais e líderes de movimentos religiosos e sociais.⁵ Ao fim de cada ciclo, o resultado era apresentado para o público através de ativações, performances, exposições, apresentações e leituras. Artistas como Dalton Paula, Castiel Vitorino Brasileiro, Aline Motta, Ana Almeida, Rincon Sapiência, Josyara, Nara Couto e Mario Lopes, apenas para citar alguns nomes, passaram pelo projeto.

Em 2019, o AfroT se expandiu para um formato de residência artística, a PlusAfroT, com duração de três meses, na Alemanha.⁶ O Plus veio da Plataforma Plus, projeto do coreógrafo e curador Mario Lopes, que curiosamente foi uma das pessoas que conheci na edição de 2016 e é um dos autores deste livro.

Paulo Nazareth, assim como Grada Kilomba, Ayrson Heráclito,

(4)
IBID., P. 172.

(5)
UM DOS OBJETIVOS DO AFROT ERA TRAZER A LEI Nº 10 639/2003, QUE TORNOU OBRIGATORIO O ENSINO DA HISTORIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA, PARA O DOMINIO DAS ARTES, UNINDO OS SABERES ANCESTRAIS COM O CONHECIMENTO CONTEMPORANEO. ME PREPARANDO PARA AS COMEMORAÇÕES DE DEZ ANOS DO PROJETO, NO MOMENTO, O ARQUIVO DO AFROT ESTÁ SENDO ORGANIZADO E CATALOGADO PARA FUTURAS CONSULTAS E PESQUISAS. ENQUANTO ISSO, SUGIRO OS MATERIAIS AUDIOVISUAIS DISPONIVEIS NO CANAL DO AFROT NO YOUTUBE. EM: <HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/@AFROTRANSCENDENCE/VIDEOS>. ALGUMAS FOTOS DESTA PROJETO E DA MAIORIA DOS DEMAIS QUE MENCIONO AO LONGO DO TEXTO SE ENCONTRAM NO CADERNO DE IMAGENS.

(6)

AO FIM DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA QUE ACONTECIA NA VILLA WALDBERTA, IMPORTANTE RESIDÊNCIA DA CIDADE DE MUNIQUE, ORGANIZAMOS UMA MOSTRA COM ATIVIDADES DOS TRABALHOS E ABERTURA DOS PROCESSOS, CHAMADA LOST BODY – DISPLACEMENT AS CHOREOGRAPHY (CORPO PERDIDO – DESLOCAMENTO COMO COREOGRAFIA). O TÍTULO LOST BODY FAZIA UMA MENÇÃO DIRETA AO LIVRO DE 1950 DO POETA E PENSADOR AIME CESAIRE, QUE FOI ILUSTRADO PELO PABLO PICASSO. REFLETINDO SOBRE O FATO DE QUE O TERMO NEGRITUDE, CUNHADO PELO AIME CESAIRE, SURTIU NO CONTEXTO DE UM POEMA SURREALISTA – “O DIÁRIO DE UM RETORNO DO PAÍS NATAL” (1939) –, A PROPOSIÇÃO, ALÉM DE REVELAR O QUE A HISTÓRIA DA ARTE OCULTOU SOBRE A PRÁTICA SURREALISTA DOS ARTISTAS NEGROS E COMO ESTES DESENVOLVERAM PROCEDIMENTOS LINGÜÍSTICOS FUNDAMENTAIS PARA IMPLODIR A RAÇA E DAR CONSISTÊNCIA AO PRÓPRIO MOVIMENTO SURREALISTA, TAMBÉM CRIAVA UM PARALELO COM OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO QUE VINHAM SENDO TRABALHADOS AO LONGO DA RESIDÊNCIA. ASSIM, O TEXTO CURATORIAL PONTUAVA QUE “OS POEMAS NOS FAZEM TER CONVICÇÃO QUE A EXISTÊNCIA NEGRA SÓ É POSSÍVEL DE ACONTECER NA E ATRAVÉS DA LINGUAGEM E É ESTE O EXERCÍCIO DIÁRIO QUE ESTAMOS A TRABALHAR COM OS ARTISTAS NA RESIDÊNCIA PLUSAFROT 2019”.

(7)

AFROTRANSCENDENCE – WEBSÉRIE. DIREÇÃO: YASMIN THAYNÁ. ROTEIRO: DIANE LIMA. PRODUÇÃO: NOBRASIL. SÃO PAULO, 2015. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=AFa5A21E6HA](https://www.youtube.com/watch?v=AFa5A21E6HA)>. ACESSO EM: AGO. 2022.

Nêgo Bispo, Makota Valdina e Sidney Amaral (estes dois últimos já não estão entre nós), foram alguns dos nomes que ministraram palestras e workshops nas diferentes edições do projeto. À espera do Paulo que retomei as memórias do Anhangabaú e recordei que, quando ele chegou, a primeira coisa que me perguntou foi se eu achava que ele não viria. Calçado com suas havaianas brancas e azuis — que carinhosamente rebatizamos de Paulo Nazareth —, e com o RG pendurado no pescoço, iniciamos nossas trocas que pareciam vir de longe, assim como de longe vinha seu pensamento sobre fronteiras a partir de suas memórias boruns. Ele articula esse pensamento no terceiro capítulo da websérie *AfroTranscendence*. Transcrevo aqui para mais à frente voltarmos a pensar sobre as complexidades das fronteiras nas relações afro-indígenas presentes ao longo do livro:

O PODER CAMINHAR, O PODER ANDAR, É MUITO FORTE. É UM PODER. [...] EU PENSO NOS BORUNS, NOS KRENAKS, AYMORÊS, QUE SE DESLOCAM CAMINHANDO COM A CHEGADA DOS PORTUGUESES NO SUL DA BAHIA. ELES VÃO SE DESLOCANDO MAIS AO SUL ATÉ O VALE DO RIO DOCE, DEPOIS VÃO SUBINDO... ONDE ESTÁ A FRONTEIRA REALMENTE, NÊ? PORQUE QUANDO EU ENCONTRO COM OS KAIOWÁS E OS GUARANIS, PARA ELES NÃO EXISTEM FRONTEIRAS ENTRE BRASIL, ARGENTINA, PARAGUAI, URUGUAI... ESSAS FRONTEIRAS SÃO TODAS NOVAS, ARTIFICIAIS, NA REAL NÃO EXISTEM, MAS SÃO IMPOSTAS. DEPOIS DA CRIAÇÃO DOS ESTADOS, ISSO DIFICULTA O DESLOCAMENTO, CRIA OU SE DESEJA CRIAR UMA IDENTIDADE QUE NÃO PERTENCE A ELES. ONDE ESTÁ A FRONTEIRA REALMENTE?

Em outro salto do tempo, encontro Sandra Benites que, durante uma conversa, ministrou uma aula sobre essas demarcações. “As fronteiras estão em nós mesmas”, ela disse, e completou argumentando que, para além de quebrar as fronteiras físicas e geográficas, “reconhecer as nossas próprias fronteiras é mais poético, é uma chance de conhecer o outro”.

VENDO NEGROS NA PISCINA

Olhando para trás, penso que não foi mero acaso esse primeiro encontro com Paulo Nazareth ter acontecido em um programa de educação — educação que aparece como um dos pilares deste livro porque, para além de ser a protagonista dessa história, é também, e sobretudo, aquilo que fundamenta a declaração *Negros na piscina*, ou seja, foram o conhecimento e a educação como atividade elementar que propiciaram nossas presenças neste e em outros espaços.

Vivíamos, entre 2014 e 2015, um momento-chave de reivindicações em relação às nossas ausências e presenças nos espaços institucionais, o que consequentemente levou a um debate acirrado acerca dos regimes de visibilidade. Regimes esses que, se hoje se concentram especialmente ao redor de críticas sobre a ultravisibilidade e a captura, naquela época giravam mormente em torno das problemáticas sobre apagamento e invisibilidade institucionais, ambas dimensões implícitas com significado primordial na construção do enunciado *Negros na piscina*, em que ser negro e estar na piscina implica um regime de visibilidade em que a produção da diferença acontece numa relação “ocularcêntrica” que se dá entre o ver e o ser visto.

Esse contexto estava atrelado ainda ao momento crucial de popularização das redes sociais no Brasil, quando plataformas como Facebook e Instagram intensificavam seus processos de captura e financeirização, ao mesmo tempo que esse mesmo espaço virtual se consagrava — ao menos tentava se consagrar — como campo de disputa para o debate político. Apesar de todas as contradições e consequências, a virtualidade adicionou uma nova camada ao fluxo de comunicação dos movimentos feministas de mulheres negras, das comunidades indígenas e também ao campo da arte e da cultura. Discutíamos o acesso aos meios de comunicação, mas também discutíamos, nesses novos meios, os regimes de verdade: quem podia ou não produzir conhecimento ou as formas científicas e não científicas de saber. E foi nesse espaço supostamente democrático, ultraneoliberal e totalmente privatizado, que muitas de nós nos encontramos, nos conhecemos e nos tornamos, inclusive, produtos das redes sociais, e, consequentemente, produtos editoriais.⁸

Nesse sentido, um outro episódio, agora sobre as relações entre o campo da arte, as instituições e as redes sociais, continua merecendo ser relatado: os protestos ocorridos em maio de 2015 contra o Itaú Cultural e a companhia de teatro Os Fofos Encenam, em razão do uso de *blackface* na peça de teatro *A mulher do trem*. O acontecimento teve intensa repercussão na internet e na mídia em geral e fez com que a instituição cancelasse o espetáculo e revisasse sua estrutura racial, gerando uma das primeiras ações de debate das relações entre racialidade e institucionalidade em trinta anos de existência do Itaú Cultural, o programa Diálogos Ausentes. Depois desse episódio, entre 2016 e 2017, fui convidada para colaborar na curadoria do programa, que tinha como objetivo discutir as presenças e ausências de artistas negros nas artes visuais, no audiovisual, no teatro, na dança, na música e na literatura, através de dezoito encontros abertos ao público.⁹ Após esses encontros, em que também realizei as mediações, a programação se encerrou com uma exposição¹⁰ curada por mim e pela artista Rosana Paulino, em São Paulo, e, em 2017, em nova montagem no Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro.

A denúncia da invisibilidade, da violência racial e do epistemicídio da cultura afro-brasileira era, portanto, tema tanto da maioria das obras quanto do conceito curatorial, o que hoje evidencia, em termos temporais, as próprias contradições e complexidades existentes ao redor das inúmeras histórias que contornam a provocação *Negros na piscina*.

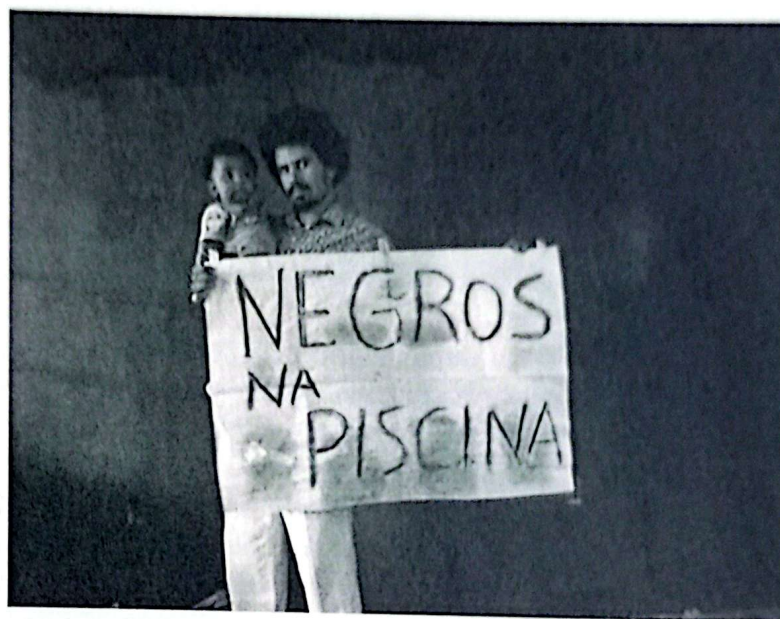
(8)
DURANTE MUITO TEMPO, PUBLIQUEI ATIVAMENTE TEXTOS NAS REDES SOCIAIS ACOMPANHADOS DE TÍTULOS E CITAÇÕES APRESENTADAS EM CARTELAS PRETAS COM LETRAS BRANCAS. UM DOS POSTS DECISIVOS PARA A REALIZAÇÃO DESTE LIVRO REFERE-SE A UMA PUBLICAÇÃO DE 2020 NA QUAL EU PROBLEMATIZAVA QUESTÕES ACERCA DA INSCRIÇÃO HISTÓRICA NO CAMPO DA ARTE. @DIANELIMA.

(9)
“MOSTRA DIÁLOGOS AUSENTES”. DISPONÍVEL EM: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. <ENCICLOPÉDIA. ITAUCULTURAL.ORG.BR/EVENTO641561/MOSTRA-DIALOGOS-AUSENTES>. TODOS OS ENCONTROS FORAM GRAVADOS E ESTÃO DISPONÍVEIS NO CANAL DO ITAÚ CULTURAL NO YOUTUBE: <YOUTUBE.COM/C/ITAUCULTURAL>.

(10)
ESSA EXPOSIÇÃO FOI ESTUDADA PELO CURADOR E PESQUISADOR HÉLIO MENEZES EM *ENTRE O VISÍVEL E O OCULTO: A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE ARTE AFRO-BRASILEIRA*. SÃO PAULO, USP, 2018. (DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL).

Assim, é possível dizer que é o próprio fenômeno da existência deste livro, ou seja, a sua performance no mundo, o primeiro a ser capaz de nos ajudar a explicar, nas páginas que se seguem, os múltiplos significados de *Negros na piscina* e todos os questionamentos que o próprio título abre. Afinal de contas, o que se pode ver para além de *Negros na piscina*?

NEGROS NA PISCINA E OS SEUS MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS



(IMG. 1) *Sem título*, 2014. Série *Cadernos de África* (2013 — em processo). Impressão fotográfica sobre papel algodão.

Se essa fosse uma fotografia do século 19, muito possivelmente Saidiya Hartman concordaria com o fato de que dificilmente poderíamos chamar Paulo Nazareth pelo nome. Mas Paulo Nazareth é nome e sobrenome, além de artista e autor do autorretrato que vemos e ouvimos. O que me faz pensar que seria um bom início de conversa, já que, ao brincar com os regimes de visibilidade, Nazareth também parece concordar com a afirmação da autora de que “a fotografia fabrica o consentimento em ser vista”.¹¹

Em meio às múltiplas linguagens pelas quais transita o trabalho de Paulo Nazareth, talvez seja a condição da fotografia a que se refere Hartman o que me fez olhar tantas vezes para essa imagem entre as mais de duzentas obras presentes em *Vuadora*. São algumas das olhadas, leituras, observações e diálogos que travei com Paulo, e olhando para Paulo, que vou dividir nas páginas que se seguem.

Na tentativa de enxergar aquilo que muitas vezes não aparece, mas ressoa na imagem, lanço minhas primeiras perguntas: seria o próprio tema do parecer o texto de que estive em busca? O que se revela e o que se esconde no momento em que o artista, ao mesmo tempo que segura

(11)
SAIDIYA HARTMAN,
VIDAS REBELDES,
BELOS EXPERIMENTOS:
HISTÓRIAS ÍNTIMAS
DE MENINAS NEGRAS
DESORDEIRAS, MULHERES
ENCENQUEIRAS E
QUEERS RADICAIS.
TRAD. FLORESTA. SÃO
PAULO: FÓSFORO, 2022,
P. 47.

uma criança no colo,¹² porta um cartaz escrito de próprio punho com os dizeres “Negros na piscina”?

Pergunto, pois, se tomamos a fotografia como uma performance do artista para a câmera — o que quer dizer que, em alguma medida, ele controla e/ou dirige o processo de captura, a primeira coisa que podemos especular é que se trata de uma declaração. Uma declaração direta que, por seu tom, pode ser uma denúncia, mas também um anúncio de alguém que passa a fazer parte de algum contexto, espaço ou situação antes impossível, inimaginável, de algum modo proibitivo ou mesmo ilegal. Nesse caso, uma piscina.

A dualidade que pressupõe certa dose de ironia, característica que acompanha a prática de Nazareth, nos possibilita tomá-la ainda como uma provocação que, além do espaço, nos lança a uma dimensão da história ou do tempo. Passado, presente e futuro estão segurados no colo em uma foto em preto e branco que reencena a luta de gerações e que, simultaneamente, equilibra na força dos braços a tradição de um ciclo de violência histórica que persiste.

Mais uma vez a ironia e o duplo sentido despertam nossa dúvida, interesse e curiosidade de entrar na piscina. Momento em que nos abrimos à possibilidade de imaginar aquilo a que a palavra “piscina”, usada como figura de linguagem, nos convida: a piscina-foto, a piscina-museu, a piscina-galeria, a piscina-instituição, a piscina-mercado de trabalho, a piscina-festa, a piscina-livro, a piscina-escola, a piscina-faculdade, a piscina-piscina e todas as infinitas possibilidades ou impossibilidades de ser e estar na piscina. Ou seja, todos os contextos, espaços ou situações — algumas vezes possíveis, antes impossíveis, inimagináveis, de algum modo desejáveis, proibitivos ou mesmo ilegais a corpos como o seu e os nossos — que a piscina, como campo de disputa, possibilita.

Há ainda um fator polêmico que a palavra-imagem encarna — e que é polêmico, aqui, por carregar mais de dois sentidos. Uma função que, segundo Leda Maria Martins, matiza a experiência marcadamente dialógica das performances negras,¹³ na qual se estabelece, em níveis distintos, um diálogo intertextual e intercultural em que se realiza o segredo e a luta para jogar com as ambiguidades do capital racial global. Através desses jogos ópticos de Exu, entidade que a autora retoma para explicar tais encruzilhadas semânticas, *Negros na piscina*, como um aviso literal, acaba ainda por reencenar os próprios caminhos não lineares que o artista traça em suas andanças, investigando, a partir do deslocamento espacial, as relações entre África, América, Europa e a sua própria casa. É nesses deslocamentos que os povos africanos e indígenas se encontram entre fronteiras e, como diz Nazareth, tornam-se negros nas Américas.

Desse encontro afro-indígena e da complexidade etimológica que a palavra “negro” implica tanto para os povos africanos escravizados no Brasil quanto para os povos nativos escravizados em suas terras, a piscina pode ser vista, ainda, como o espaço urbanizado e artificial que rompe com o imaginário mítico e idílico que fossiliza, fetichiza e romantiza a presença de artistas e curadores negros e indígenas nas piscinas-institucionais.

(12)
A CRIANÇA DA FOTO
CHAMA-SE CHRISTIAN
RODRIGUES AMARAL DA
SILVA E É SOBRINHO DE
PAULO NAZARETH

(13)
LEDA MARIA MARTINS
A CENA EM SOMBRAS
SÃO PAULO:
PERSPECTIVA, 1993

Também pode ser vista como um lugar onde é possível, através do encontro, fortalecer as estratégias de solidariedade que foram construídas ao longo do tempo, na direção de pensar as políticas afirmativas, sobretudo no campo da educação.

Chama-se *Cadernos de África* a série de onde provém essa fotografia sem título. É um dos projetos mais importantes de Paulo Nazareth e foi impulsionado, segundo ele, por uma espiral que nasce na cozinha de sua casa, em Palmital, Minas Gerais, e se agiganta até chegar ao continente africano. Com os *Cadernos*, o artista narra, através da memória do seu corpo, as camadas históricas que encontra nas fronteiras, bem como em tudo aquilo que nos une e nos separa como coletivo forjado culturalmente pelas categorias raciais e/ou, compulsoriamente, pela exploração do trabalho escravo e pelo genocídio.

Da casa em Palmital, o gesto remete a muitos casos, como um que ele me contou sobre o seu primeiro banho de piscina em Mangabeiras, bairro de Belo Horizonte, na casa dos patrões de sua mãe, filha da avó de quem ele herdou o nome que se tornou seu sobrenome, Nazareth:

SOU O PAULO. ME CHAMO PAULO NAZARETH. ESSE NAZARETH É PELA MÃE DA MINHA MÃE. ENTÃO, NAZARETH É UM NOME E NÃO UM SOBRENOME. NAZARETH CASSIANO DE JESUS. NASCIDA LÁ NO VALE DO RIO DOCE, DE ORIGEM BORUM. SER NAZARETH É SER MEU TRABALHO. ESSE ME TORNAR. ENTÃO, QUANDO EU PASSO A ME NOMEAR PAULO NAZARETH, ISSO TAMBÉM É MEU TRABALHO. EU PASSO A CARREGAR ESSE ANCESTRAL. MINHA AVÔ PASSA A SER ESSA ESPÉCIE DE CARRANCA, NÊ? ESSA PROTEÇÃO. ESSE EGUM QUE ANDA COMIGO E QUE ME PROTEGE. ISSO EU COMEÇO A CARREGAR COMIGO...¹⁴

(14)
PAULO NAZARETH,
"PAULO NAZARETH".
LABORATÓRIO
DE CULTURAS E
HUMANIDADES
DIGITAIS, 10 JUN.
2019. DISPONÍVEL EM:
<LABCULT.ECI.UFMG.BR/
EPISTEMOLOGIA
COMUNITARIA/INDEX.
PHP/PAULO-NAZARETH/>.
ACESSO EM: 23 SET.
2023.

Mesmo tendo vivido a experiência do primeiro banho de piscina em uma piscina cuja água nem sequer estava limpa, o fato não os livrou, a ele e a toda família reunida, do constrangimento e da cobrança que vieram em seguida, depois que os patrões descobriram o festivo banho.

Sendo essa experiência do primeiro banho de piscina um evento racial, tanto pelas condições da água quanto pelo constrangimento sofrido, o episódio, tal como proclamado na fé da proteção de Nazareth, deu origem a outro encontro impossível: estudar na mesma piscina-universidade que um dos filhos do patrão de sua mãe. Com ambos agora a frequentar institucionalmente a mesma piscina, segundo o artista, a criança que aparece em seu colo celebra a ruptura daquele episódio como herança de despossessão familiar, ao mesmo tempo que questiona a possibilidade do fim da violência generativa em forma de provocação. É nesse momento que escuto vir de *Negros na piscina* o tom duvidoso da interrogação.

A PRÁTICA DA RECUSA

Mesmo tendo controle técnico, instaurando uma ética e assumindo uma consciência poética no processo de autorrepresentação; mesmo sendo protagonista de uma imagem assinada com o valor simbólico e econômico que passou a ser acumulado através de seu nome como um artista contemporâneo inserido no mercado financeirizado da arte; e mesmo tendo produzido uma fotografia que não foi construída nem é advinda de um sistema de vigilância como os arquivos com personagens sem nome do século 19, Paulo Nazareth parece continuar questionando a própria ultravisibilidade da imagem que criou por meio da segunda imagem que a fotografia cita: aquela que ele nos leva a imaginar quando diz “Negros na piscina”.

Nesse caso, é a possibilidade radical da imaginação e a própria história que nos dão as condições para pensar sobre o reflexo da fotografia no presente. Ao retratar a si mesmo, o artista parece perguntar: seriam a ultravisibilidade de sua imagem e o valor de sua assinatura capazes de livrá-lo da acumulação negativa¹⁵ e da história de despossessão que origina seu nome? Estaria ele de algum modo também sendo forçado a aparecer? Que riscos perpassam a relação entre o tornar-se visível e a manutenção do valor em ser visto? O que vemos quando ouvimos “Negros na piscina”?

Essas questões nos fazem pensar em como a fotografia em si mesma performa e pratica a recusa. Ao dizer “Negros na piscina”, o artista parece nos convocar a pensar que o chamado à representação e à visibilidade pode não ser capaz de produzir uma redistribuição que reorganizaria em definitivo os históricos de expropriação econômica, bem como de nos livrar da violência sistemática que opera nas estruturas institucionais no campo da arte.

É nesse sentido que a obra, como um empreendimento da Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda., pode ser lida como provocação de um artista que, ao jogar com a especulação e a produção do valor de seu trabalho, ginga e mandinga com o mercado de arte, articulando numa mesma imagem estratégias de recusa, autodefesa e negociação. Como afirma Tina Campt, trazendo a negação como uma força generativa, nessa imagem Nazareth cria “modalidades radicais de testemunhar que recusam formas autoritárias de visualidade que funcionam para recusar a própria negritude. É uma prática que caracterizo como nem utópica nem autônoma, nem pessimista nem futurista. Em vez disso, funciona por meio de relacionalidade e adjacência, e seu poder reside em sua capacidade de engajar a negação como generativa”.¹⁶

Na qualidade de enunciado que evoca ou deflagra uma ação, e como título de um livro que reúne as experiências do cotidiano de trabalho de dezenas de pensadoras, curadoras e artistas,¹⁷ vemos que é a própria obra que nos permite ultrapassar os limites do que superficialmente poderia ter apenas uma conotação festiva. Pois o que *Negros na piscina* e os inúmeros textos aqui reunidos nos mostram é que, embora essa reunião agora esteja sendo possível, nossas presenças não estariam sendo especialmente celebradas se não fosse uma exceção. Ou seja, *Negros na piscina* certamente nem sequer existiria ou seria

(15)

DENISE FERREIRA DA SILVA, *A DÍVIDA IMPAGÁVEL*. SÃO PAULO: OFICINA DE IMAGINAÇÃO POLÍTICA E LIVING COMMONS, 2019. P. 173.

(16)

TINA CAMPT, “BLACK VISUALITY AND THE PRACTICE OF REFUSAL” *WOMEN & PERFORMANCE*, 25 FEV. 2019. TRAD. DIANE LIMA.

(17)

AO LONGO DO TRABALHO DE EDIÇÃO DEBATEVOS INÚMERAS VEZES COMO CONTORNAR O BINARISMO DE UMA GRAMÁTICA NORMATIVA PRESENTE NA CONSTRUÇÃO DA FRASE “NEGROS NA PISCINA”. NO ENTANTO, TRATADO-SE DO MODO COMO O ENUNCIADO SE CONSTROÍ, E CONSIDERANDO QUE MUITOS DOS TEXTOS DÃO CONTA DE FRICCIÓNAR A QUESTÃO, OPTAMOS POR MANTER A ABORDAGEM GENERIFICADA ORIGINAL DA OBRA DO ARTISTA. VER AINDA A SESSÃO “A PERFORMANCE DE UM TÍTULO”.

necessário se a história de violência racial não nos impusesse, desde sempre, como destino compulsório, ser produto da própria categoria e diferença racial. O que precede, então, a alegoria da representação coletiva como sinônimo de conquista e justiça é essa beleza terrível.

A BELEZA TERRÍVEL

Quando olhamos para uma outra narrativa conceitual que o artista propõe na fotografia, uma nova camada histórica se impõe e se apresenta como citação. Trata-se da história de segregação racial nas piscinas públicas dos Estados Unidos que, até os anos 1960, quando finda a Era Jim Crow, eram exclusivas para brancos.

A construção de piscinas públicas nos Estados Unidos, no início do século 20, ganhou fôlego por elas serem defendidas como espaços saudáveis e seguros para convivência e para contenção da delinquência juvenil, e como elemento propulsor para resolução de conflitos sociais em áreas da classe trabalhadora. Isso fez com que, até a década de 1940, praticamente todas as cidades americanas tivessem ao menos uma piscina municipal.

Com as lutas pelo fim da segregação racial e o crescimento da relevância desses espaços de sociabilidade, as piscinas passaram a ser palco de uma série de eventos de violência racial, a exemplo do caso conhecido como protesto Monson Motor Lodge, de 1964, que aconteceu em Saint Augustine, Flórida, no sul dos Estados Unidos, região onde as leis Jim Crown foram ostensivamente decretadas e impostas. Esse protesto foi mais um de uma série de eventos ocorridos durante o movimento pelos direitos civis e aconteceu no contexto do Saint Augustine Movement,¹⁸ campanha liderada por Martin Luther King, e da Conferência da Liderança Cristã do Sul, que tinha como objetivo apoiar protestos locais contra a discriminação e aumentar a conscientização sobre o movimento dos direitos civis na cidade mais antiga do país. Foi assim que, em um episódio ocorrido em 11 de junho de 1964, dr. King, ao tentar entrar no restaurante do hotel Monson, onde não era permitida a presença de afro-americanos, foi preso.

Uma semana mais tarde, no dia 18 de junho, os protestos continuaram e um grupo de ativistas negros e brancos se jogaram na piscina do hotel. O gerente do estabelecimento, um homem branco chamado Jimmy Brock, despejou uma garrafa de ácido muriático nos ativistas para que eles saíssem da água. O momento foi capturado por uma fotografia que se tornou internacionalmente conhecida pela obscenidade de sua crueldade e por estampar a primeira página do *The Times*.¹⁹ Tempos depois — dias construídos ao longo de anos de luta — o Senado dos Estados Unidos aprovou, em 2 de julho, a Lei dos Direitos Civis, decretando o fim da segregação racial em espaços públicos e privados em todo o país.²⁰

A entrada indesejada nessas águas — que para a supremacia branca norte-americana simbolizavam o medo da mistura racial, a perda

(18)
A ESSE RESPEITO, VER
THE MARTIN LUTHER
KING JR., RESEARCH
AND EDUCATION
INSTITUTE. DISPONÍVEL
EM: <HTTPS://
KINGINSTITUTE.
STANFORD.EDU/
ENCYCLOPEDIA/ST-
AUGUSTINE-FLORIDA>.

(19)
NIRAJ CHOKSHI,
"RACISM AT AMERICAN
POOLS ISN'T NEW:
A LOOK AT A LONG
HISTORY". THE NEW
YORK TIMES, 1º AGO.
2018. DISPONÍVEL EM:
<HTTPS://WWW.NYTIMES.
COM/2018/08/01/SPORTS/
BLACK-PEOPLE-POOLS-
RACISM.HTML>.

(20)
O MOTIVO PELO QUAL
NÃO REPRODUZIREMOS
ESSA IMAGEM AQUI
SE RELACIONA COM
OS ARGUMENTOS
APRESENTADOS NO TEXTO
DO AUTOR THIAGO
DE PAULA, QUE, AO
APROXIMAR AS RELAÇÕES
ENTRE IMAGEM E
IMAGINAÇÃO ATRAVÉS
DE UM OUTRO EPISÓDIO
MUITO CONHECIDO DE
SEGREGAÇÃO RACIAL QUE
ACONTECEU NOS ESTADOS
UNIDOS, TAMBÉM
ARTICULA COMO A
HIPERVISIBILIDADE DAS
IMAGENS NÃO TEM SIDO
CAPAZ DE IMPEDIR QUE
A REPETIÇÃO DE CENAS
DE "VIOLÊNCIA TOTAL"
CONTRA POPULAÇÕES NÃO
BRANCAS CHEGUE A UM
FIM.

da pureza da branquitude pelo temor da exposição e da segurança das jovens brancas nas piscinas, bem como pelos efeitos das políticas eugenistas que disseminavam que a população negra carregava doenças transmissíveis que poriam em risco a saúde dos brancos — perdura até hoje em estereótipos largamente difundidos aos quais este e outros trabalhos de artistas se endereçam. Origina-se desse contexto, por exemplo, o mito de que negros não sabem nadar.²¹

É importante mencionar que esses e outros relatos foram todos narrados nas muitas conversas que tive com Nazareth, nas quais pude constatar que a proibição do uso da piscina liga-se à sua história como objeto de valor, de poder matrimonial/patrimonial e de socialização recreativa — seja através do aparato jurídico ou do modo sutil, mas não menos punitivo, em que se deu a experiência vivida pelo artista em Belo Horizonte.

Carregando diversos contextos simbólicos e históricos, é assim que a prática do artista se desdobra em uma variedade grande de obras que, como pesquisa, se conectam e se complementam por meio das mais diversas materialidades, como na fotografia, no desenho, na instalação ou na escultura. É nesse contexto que surge, por exemplo, uma obra recente intitulada *Untitled [Public Pool]*, de 2022, apresentada na exposição *Stroke*, no Power Plant, em Toronto, e que faz menção ao episódio da piscina do hotel Monson.

Para encerrar o percurso com essa obra de Nazareth, compartilho um provérbio que há muito me acompanha: “quem nunca esteve numa encruzilhada, não sabe escolher caminhos”. É essa fala do pensador e líder quilombola Nêgo Bispo²² que me parece melhor ressoar aquilo que escutamos através dessa fotografia. A multiplicidade de significados que ela nos abre, a dualidade que se forja entre o segredo e a luta, e que é, certamente, o fundamento primeiro da prática de Paulo Nazareth, é o que nos faz ter convicção de que a celebração jamais poderia ser o seu único fim. Ao contrário. O duplo sentido como uma tradição das estéticas negras, como tecnologia de sobrevivência advinda da experiência colonial e da escravidão, é uma das grandes contribuições desse título para a nossa organização neste livro enquanto produtores de conhecimento. Como diz Leda Maria Martins, “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”,²³ e são muitos os textos aqui reunidos que antecipam estratégias de negociação e de recusa às políticas de representação institucionais,²⁴ ajudando-nos a compreender as nossas posições como trabalhadores e trabalhadoras da cultura e da arte, bem como as armadilhas e violências estruturais que seguimos encontrando pelo caminho. Se vivemos num momento efervescente de visibilidade do discurso racial no sistema da arte contemporânea, quais contradições esse tempo nos abre? O que podemos especular sobre o nosso futuro? Como diz Maria Catarina de Souza²⁵ na citação que abre este livro, o amanhã é escuro.

E esta é a melhor coisa que o futuro pode ser.

(21)

“RACIAL HISTORY OF AMERICAN SWIMMING POOLS”. NATIONAL PUBLIC RADIO. 4 MAI 2008. DISPONÍVEL EM <WWW.NPR.ORG/2008/05/04/20080504/RACIAL-HISTORY-OF-AMERICAN-SWIMMING-POOLS>

(22)

VER FILME AFROTRANSCENDENCE TEMPO DE CURA. DIREÇÃO: ANA PAULA MATHIAS. DIREÇÃO ARTÍSTICA/ CURADORIA DIANE LIMA. PRODUÇÃO BRASIL. SÃO PAULO. 2016. DISPONÍVEL EM <WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=WTTKNELNDG>

(23)

LEDA MARIA MARTINS. AFROGRAFIAS DA MEMÓRIA: O REINADO DO ROSÁRIO DO JATOBÁ. SÃO PAULO: PERSPECTIVA. 1997.

(24)

PARA UM DEBATE SOBRE COMO UM CONJUNTO DE ARTISTAS VEM CRIANDO ESTRATÉGIAS DE FUGA ATRAVÉS DA ABSTRAÇÃO PARA ESCAPAR DAS ARMADILHAS DA REPRESENTAÇÃO. VER DIANE LIMA. TEMPO NEGRO: ABSTRAÇÃO E RACIALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. MAC USP PROCESSOS CURATORIAIS: CURADORIA CRÍTICA E ESTUDOS DECOLONIAIS EM ARTES VISUAIS — DIÁSPORAS AFRICANAS NAS AMÉRICAS. 2021. DISPONÍVEL EM <ESTUDOSDECOLONIAIS.MAC.USP.BR/PAINEL-CURATORIAL/DIANE-LIMA/>

(125)

MARIA CATARINA DE SOUZA NASCEU EM 1912 NO POVOADO DE ITALEGRE, COMUMENTE CONHECIDO COMO PEDRAS, DIVISA ENTRE OS MUNICÍPIOS DE BAIXA GRANDE E MUNDO NOVO, NA BAHIA. FOI TRABALHADORA RURAL, COZINHEIRA, LAVADEIRA, E ERA UMA PROFUNDA CONHECEDORA DE PROVERBÍOS, REZAS E PLANTAS MEDICINAIS. FALECEU EM 2016 COM QUASE 104 ANOS DE IDADE, SENDO UMA IMPORTANTE REFERÊNCIA PARA A CIDADE DE MUNDO NOVO COM A PORTA DA SUA CASA SEMPRE ABERTA, CONTAVA HISTÓRIAS, DISTRIBUÍA CONSELHOS E, ATRAVÉS DA ORALIDADE, TORNOU-SE FONTE DE SABEDORIA PARA TODOS QUE IAM PEDIR A BÊNÇÃO E APRENDER. LIVRO-HUMANO, CATU, COMO ERA TAMBÉM CHAMADA, É MINHA BISAVÓ E PRINCIPAL INSPIRAÇÃO NA CRIAÇÃO DO AFROTTRANSCENDENCE, SENDO UM PROGRAMA DE IMERSÃO EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO. O AFROT QUESTIONAVA A AUSÊNCIA E O APAGAMENTO DOS NOSSOS SABERES NAS INSTITUIÇÕES DE CONHECIMENTO, E DESTACAVA A IMPORTÂNCIA DAS NOSSAS CASAS, MEMÓRIAS E ANCESTRALIDADES COMO ESPAÇOS LEGÍTIMOS DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO PARA O FAZER ARTÍSTICO.

(126)

LEDA MARIA MARTINS, "PERFORMANCES DO TEMPO ESPIRALAR", OP. CIT.

(127)

IBID

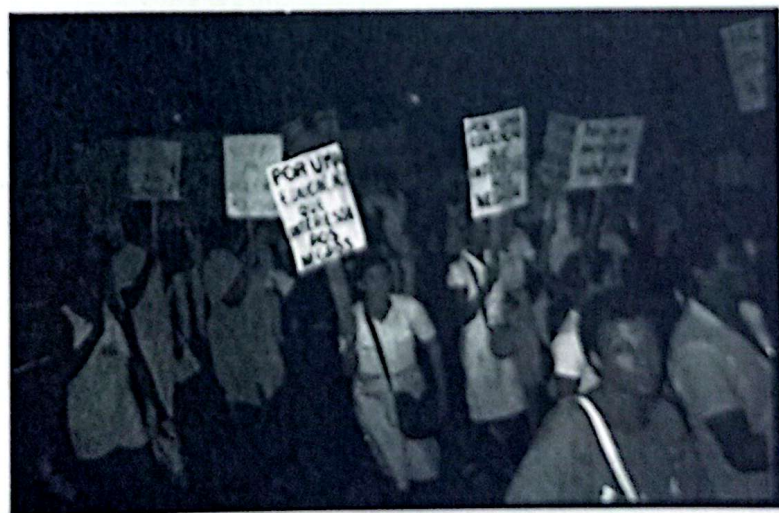
EDUCAÇÃO: O LIVRO ANTES DO TÍTULO

Como comentei anteriormente, foi olhando para a educação e a produção de conhecimento que este livro, na ocasião ainda sem título, começou a ser organizado. Com ele, vinham apenas as perguntas que lhe davam consistência como lugar da memória das lutas dos movimentos negros, indígenas e sociais, e do legado das políticas afirmativas que tornaram possíveis nossas presenças nos sistemas de trabalho no campo da arte e da cultura nos dias de hoje.

Considerando o objeto-livro como um espaço institucionalizado de produção de saberes, pensar em como a memória do conhecimento se relaciona com aquilo que Leda Maria Martins vai chamar de "lugares da memória" e "ambientes da memória" tornou-se a questão central do nosso convite.²⁶ Motivo pelo qual tomei uma outra fotografia, dessa vez uma imagem documental, como ponto de partida para fabular como o nosso conhecimento vem se recriando e se transmitindo a partir de repertórios orais e corporais, "cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes".²⁷

Desse modo, foi através de uma imagem da década de 1980, do Zumvi Arquivo Fotográfico, que o convite ao grupo de autoras e autores aqui presentes se deu. Uma fotografia que nos ajuda a imaginar como a provocação *Negros na piscina* torna-se possível. Reflexões fundamentais para compreender a centralidade da educação no entendimento da prática curatorial e artística em nosso contemporâneo.

POR UMA EDUCAÇÃO QUE INTERESSE AOS NEGROS



(IMG. 2) *Por uma educação que interesse aos negros*, 20 de novembro — Protesto no Dia Nacional da Consciência Negra, Salvador / BA — Brasil, Década de 1980. Fotografia: Jônatas Conceição. Fonte: Arquivo Fotográfico Zumvi.

À luz da hipervisibilidade digital, do legado dos movimentos abolicionistas e sociais, e dos efeitos das políticas afirmativas, sobretudo no sistema educacional brasileiro, um debate ganhou destaque na produção artística e cultural contemporânea: a ausência e a presença de artistas negros, indígenas e dissidentes nos circuitos institucionais do país.

Tendo como ponto de partida uma série de fatores, tão múltiplos como os modos de contar a história daqueles que, como se sabe, foram excluídos da narrativa da humanidade, tanto o museu quanto as instituições culturais e artísticas passaram a ser alvo de questionamentos a respeito de suas poéticas e políticas de exibição e de seus sistemas de representação.

Revirando os arquivos da memória, invisíveis para esses espaços institucionais, encontrei, por meio da performatividade de uma fotografia, o modo como me pareceu ser possível, àquela altura, situar essa reviravolta racial que inaugurou o século 21.

Na cena, registrada durante um protesto ocorrido nos anos 1980, em Salvador, duas mulheres negras, cercadas por muitas outras, empunham cartazes que, em meio às muitas palavras de ordem ilegíveis, dizem: “Por uma educação que interesse aos negros”.

Era 2018, eu estava em viagem de pesquisa a Salvador, e a imagem se perdia entre os mais de 30 mil fotogramas salvaguardados pelo Zumvi Arquivo Fotográfico, localizado na pequena edícula de paredes verdes no bairro da Fazenda Grande do Retiro, onde mora o coordenador do arquivo, o fotógrafo Lázaro Roberto. A foto, como inúmeras outras que hoje fazem parte da história de mais de trinta anos do Arquivo Zumvi, é de autoria do fotógrafo e poeta Jônatas Conceição, que, em 2006, três anos antes de falecer, entregou seus registros aos cuidados do Lente Negra, como ficou conhecido Lázaro.

Já a pesquisa que motivou a viagem se deu tendo em vista o convite que fiz ao Zumvi para comissionarmos a instalação *Zumvi: A gente se acende é nos outros* para o 3º Valongo Festival Internacional da Imagem, em 2018.²⁸ Era uma estrutura de grande dimensão, feita de andaimes com aproximadamente dez metros de altura, que recebia uma projeção mapeada com fotografias do arquivo. A obra pública se acendia ao cair da noite, na paisagem do bairro do Valongo, em Santos, criando com a presença das pessoas uma manifestação ao redor daquela manifestação, tão marcante quanto a presença da fotografia sobre a qual resolvi seguir me debruçando.

No alto contraste que nos oferece o seu preto e branco, enquanto uma terceira mulher²⁹ em primeiro plano nos encara como quem especula o próprio futuro, a primeira reflexão que a imagem oferece é a constatação do quanto, na segunda metade do século 20, a educação e a produção de conhecimento se consagraram como campo de disputa de políticas e práticas antirracistas, ainda que o próprio arquivo, como sinônimo de salvaguarda, tenha tragicamente colecionado os seus abandonos.

Fazendo das lacunas aquilo que primeiro constitui essa obra como arquivo, se, por um lado, tal diagnóstico dá a ver a precariedade imposta às contribuições afro-indígenas nos setores da arte, da cultura e do patrimônio, por outro, parece que, mesmo com a incerteza da data, daquilo que

(28)

DE TÍTULO NÃO ME AGUARDE NA RETINA, O CATÁLOGO ESTÁ DISPONÍVEL EM: VALONGO FESTIVAL INTERNACIONAL DA IMAGEM 2018: NÃO ME AGUARDE NA RETINA, VALONGO, 2018. DISPONÍVEL EM: <HTTPS://ISSUU.COM/BDLF/DOCS/2018_VALONGO_N03_EDITADO>

(29)

NO DIA EM QUE ESCREVI A PRIMEIRA VERSÃO DESSE TEXTO, INTITULADO “POR UMA EDUCAÇÃO QUE INTERESSE AOS NEGROS”, QUE FOI PUBLICADO NA REVISTA ZUM, FIZ A SUA LEITURA COMO PARTE DA MINHA PROPOSTA PARA UMA AULA QUE MINISTREI NO INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS MILTON SANTOS (IHAC/UFBA), EM SALVADOR, BAHIA. SEM SURPRESAS, O ARQUIVO PERFORMOU MAIS UMA VEZ: APÓS A LEITURA DO TEXTO E A EXIBIÇÃO DA IMAGEM, VEIO A REVELAÇÃO, POR PARTE DO PROFESSOR TIGANÁ SANTANA, DE QUE ESTÁVAMOS FALANDO DE UMA DAS MAIORES PENSADORAS NO DEBATE SOBRE EDUCAÇÃO E QUESTÕES RACIAIS NO PAÍS. A PROFESSORA ANA CÉLIA SILVA, UM EPISÓDIO FELIZ QUE ATESTA A RADIAÇÃO DESSA IMAGEM E QUE, COM ISSO, TROUXE-ME UMA SEGUNDA VERSÃO EM MINHA TRAJETÓRIA COM ELA, ANTES MESMO DA SUA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO.

não se pode mais ler e dos nomes nunca reconhecidos, para além da sua capacidade “ocularcêntrica”, essa imagem nunca desistiu de ser objeto da imaginação: ao extrapolar a função de lugar de memória que sua condição musealizada de acervo circunscreve, o excesso que tenho escutado de suas bordas se refere à força revolucionária da sensualidade que emerge do evento sônico e da pulsão de liberdade que anima as performances pretas que dão vida à sua (re)produção gráfica. Portanto, a questão que interessa aprofundar a partir da aproximação com *Negros na piscina* não se encerra em como estamos vendo essa foto, mas em como estamos escutando a sua capacidade sônica e respondendo a ela.

Em *Na quebra: a estética da tradição radical preta*, Fred Moten parece nos deixar uma pista: estamos diante de uma gravação fotofonográfica “perturbada pelo traço da performance sobre a qual ela fala e pelo traço da performance sobre a qual essa performance falou”.³⁰ Isso porque, embora essa fotografia não tenha sido acessada como um objeto de arte, ainda que sua circulação seja inviabilizada como documento histórico (inclusive fazendo desse momento, para muitos, a primeira vez), *Por uma educação que interesse aos negros* chega à retina confirmando quanto foi capaz de seguir seu caminho, oferecendo-se a nós como performance. Momento em que, com ela, alcança-se a capacidade generativa da materialidade da fala contida na relação existente entre aquilo que não se ouve, mas se encena no gesto, e no grito através dos tempos.

Assim, ao encará-la de novo e mais uma vez, perturba-me seu barulho silencioso. Considerando o espetáculo generativo que ela dramatiza, percebe-se que é apenas hoje, quando a frequência sonora e o movimento por trás do seu silêncio se irradiam, que finalmente consegue-se avistá-la. Revelando-se na luz negra, diz-se que ela se tornou visível graças à frequência de suas radiações. Para explicar, aproximo *Por uma educação que interesse aos negros* da definição de luz negra formulada por Denise Ferreira da Silva: uma ferramenta analítica por meio da qual seria possível fazer “reluzir o que deveria permanecer ofuscado para manter intacta a fantasia da liberdade e igualdade”.³¹

Uma permanência que, inclusive, segundo a própria autora, consiste na falha tanto dos estudos raciais quanto dos discursos políticos do século 20, aos quais essa mesma foto pertence, que privilegiavam a liberdade e a igualdade como princípios éticos fundamentais, inviabilizando ir além do que possibilitaria o aparato ético-jurídico moderno. Ainda que não se pretenda aqui articular esse debate, é possível concluir que, se o chamado à justiça é também o chamado à subjugação, os efeitos da radiação (daquilo que a fotografia emite) podem ser notados na curva do tempo, tanto nas conquistas jurídicas quanto no desmonte das noções de democracia racial que nos dias de hoje se atualizam através do próprio direito dessa imagem em competir como objeto de valor no mercado de arte, que é, por fim, o que significa a presença dela, a partir deste texto, nesta publicação.

Retomando a ideia de radiação, pode-se aproximá-la ainda da cosmologia africana bantu-kongo de Bunseki Fu-Kiau, das palavras-frequência emitidas nos provérbios e oralituras negras. Segundo ele, as ondas e radiações impregnadas no ato de proferir palavras revelam uma cosmologia que, em virtude do preceito contido no ato, reafirmam a crença no seu efetivo poder de realização, de modo que

(30)

FRED MOTEN, *NA QUEBRA: A ESTÉTICA DA TRADIÇÃO RADICAL NEGRA*. TRAD. MATHEUS ARAUJO DOS SANTOS. SÃO PAULO: N-1 E CROCODILO EDIÇÕES, 2023. P. 50.

(31)

DENISE FERREIRA DA SILVA, *A DÍVIDA IMPAGÁVEL*. SÃO PAULO: OFICINA DE IMAGINAÇÃO POLÍTICA; LIVING COMMONS, 2019. P. 125.

a experiência manifesta na linguagem só poderá ser realizada e decodificada por aqueles que compartilham certa forma de ser e viver culturalmente: o entendimento é possível apenas para quem pode “experimentar e sentir a beleza da radiação”.³²

Assim, vemos e ouvimos que o que é produzido pela ação cinética presente na imagem não se reduz a uma evidência histórica da violência racial (ou ao seu significante) tal como ela poderia ser essencializada no espaço institucional. Antes disso, a imagem segue sua caminhada como um chamado à ação.

O ruído que a foto soa nas placas de madeira, nos risos, nas escritas das palavras tortas e na preparação das vozes das mulheres negras reinventa a cena da nossa tradição político-musical cambaleante entre gritos de horror e de libertação, que, ao se repetir no corpo e na voz, constitui, como mencionamos através de Leda Maria Martins, a nossa episteme. Esse é o motivo pelo qual a tarefa de especulação historiográfica estaria muito menos a serviço daquilo que a história apagou ou tentou apagar como arquivo, e muito mais inclinada a refletir sobre como a capacidade performativa dessa imagem expande as possibilidades de imaginar como vem se construindo o nosso futuro. Nesse caso, vale perguntar: “se, nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance”,³³ o que a materialidade fotográfica e sua reproduzibilidade como matéria física e virtual estabelece como um continuum no tempo? Estaria essa performance aprisionada na bidimensionalidade exigida no dispositivo fotográfico, fora da economia da reprodução? E, fazendo coro à pergunta de Moten, “qual a política dessa performance incontornavelmente reproduzível e reprodutiva?”³⁴

Aceitando o desafio colocado por Denise Ferreira da Silva de pensar o mundo e imaginar uma mudança radical no modo de abordar matéria e forma a *partir de e com* essa matéria fotográfica, entende-se que, da mesma maneira que eu, neste momento, não estou apenas a descrever uma fotografia quando faço uso da linguagem textual, também essa fotografia não apenas descreve uma cena real: juntas, nós, em tempos e espaços históricos distintos, ao aproximarmos fala e ação, agimos, ou seja, a linguagem traz à existência aquilo sobre o que fala. Essa capacidade generativa do performativo trouxe à existência este livro.

É, portanto, nessa cena prefigurativa, na voz alta do texto sônico e em tudo aquilo que a fotografia silencia que se escuta o eco da história, realizando vinte anos depois essa profecia fonofotográfica por meio da aprovação das leis que tornaram obrigatórios os estudos de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena, em todas as instituições de ensino brasileiras.

Considerando que essa aprovação, juntamente à implantação do sistema de cotas nas universidades, à criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e à promulgação do Estatuto da Igualdade Racial, constitui uma das maiores vitórias dos movimentos negros e sociais dos anos 2000 até os dias de hoje, conclui-se, por meio dos jogos ópticos dessa fotografia, que as produções artísticas vêm não somente inscrevendo historicamente as lutas raciais no campo da linguagem e da estética, mas, sobretudo, sendo expressivamente influenciadas e expandidas por elas.

(32)

KIMBWANDENDE KIA
BUNSEKI FU-KIAU,
AFRICAN COSMOLOGY
OF THE BANTU-KONGO:
PRINCIPLES OF LIFE
AND LIVING. 2. ED.
NOVA YORK: ATHELIA
HENRIETTA, 2001.
P. 11.

(33)

LEDA MARIA MARTINS,
OP. CIT., 2002.

(34)

FRED MOTEN, OP. CIT.,
P.30.

Mesmo que tomemos a imagem como um flagrante histórico, na medida em que ela denota as estratégias que tornaram público o debate sobre a urgência do Estado e das instituições promoverem medidas de reparação, redistribuição e justiça racial, sua performance como manifestação artística no mundo segue deflagrando as bases ontoepistemológicas que fabricaram uma musealidade e uma história da arte excludentes e que encenam, em seus regimes de visibilidade, o espetáculo da sujeição e objetificação, numa relação obscena entre espectador e testemunha, violência e prazer. Em outras palavras, tal fotografia, em sua resistência como objeto de arte nos dias de hoje, também age questionando o sistema de produção cultural e artística e os princípios fundamentados na colonialidade, nos cânones da tradição europeia e nos mecanismos de produção de valor que regem o capital racial global.

Sobre o futuro que ela nos permite imaginar e que excede os limites do arquivo: quando essa imagem se encontra com as expressões artísticas contemporâneas que performam um feminismo de recusa e que, muitas vezes, nega a representatividade como premissa ética e procedimento estético, sua atualização concentra-se na própria característica subjuntiva e atemporal do modo como a frase é construída. No atual momento de mudanças que atravessamos no cenário político nacional, talvez possamos fazer eco para repensar as falhas nomeadas por Denise Ferreira da Silva, a fim de criar estratégias para os nossos movimentos sociais e culturais que tenham como premissa, de saída, a impossibilidade de igualdade e justiça social. Esse é o motivo pelo qual *Negros na piscina* e o nosso encontro neste livro de forma alguma é uma manifestação organizada por mais representação ou uma celebração para absolver as instituições-piscina de seus históricos de obliteração. Como dito anteriormente, interessa-nos discutir como o chamado por representação e por visibilidade tanto não produz uma redistribuição capaz de reorganizar os protocolos de gestão, recursos e poder, quanto não nos livra da violência sistemática que ambas, representação e visibilidade, operam nas camadas mais sutis do cotidiano.

Essas questões só foram possíveis de serem levantadas por uma leitura de ambas fotografias guiada pelos estudos das performances pretas. Exercício que nos ensina a escutar das imagens aquilo que, muitas vezes, não podemos ver.

CURADORIA, ORGANIZAÇÃO E NOTA EDITORIAL

Desde a época em que este livro começou a ser organizado, em janeiro de 2021, com a Editora Fósforo, ele já carregava como premissa apresentar reflexões sobre curadoria que eu vinha fazendo ao longo dos últimos anos e que passavam sobretudo pelo desejo de incorporar aprendizados que o encontro entre teoria e prática vinha me proporcionando.

Havia, então, algumas possibilidades. Do ponto de vista editorial, a primeira delas, e talvez a mais óbvia e esperada, girava em torno de afirmar categoricamente conceitos e marcos teóricos nos quais muitos de nós, de um modo ou de outro, bebíamos e com os quais desenvolvíamos nosso trabalho, ou dos quais nosso trabalho se aproximava. Esse gesto, no entanto, carregava como risco rotular de modo homogêneo a prática de todas as autoras e autores do livro, desconsiderando as singularidades e a multiplicidade dessas práticas.

Nessa altura eu mesma vinha escrevendo e debatendo sobre o que seria uma curadoria em perspectiva decolonial a partir do ponto de vista das mulheres negras, e foram os aprendizados com as inúmeras palestras, conversas e trabalhos que realizei que me fizeram perceber que seria no mínimo contraditório utilizar esse marcador teórico de modo totalitário para nomear o livro. Recusar a ideia de impor a todas as convidadas e convidados uma única perspectiva — seja rotulando suas práticas de decoloniais, antirracistas, anticoloniais, feministas, ou ainda as autoras e autores seguidores de um pensamento radical negro, pesquisadores da arte afro-brasileira, da arte indígena contemporânea, ou qualquer outra denominação — foi a estratégia que encontrei para entender como a reviravolta epistemológica em curso, ao redor desses conceitos, tem performado de modo ético e estético nas práticas individuais. Acredito que a consequência desse gesto para a leitora e o leitor é a aproximação maior da prática de cada pessoa convidada, e menor de um discurso temático, ainda que tais conceitos, como se verá, permeiem e fundamentem muitas perspectivas.

Para isso, foi necessário elaborar um convite aberto o suficiente que permitisse a cada participante narrar suas experiências de modo que fosse possível, inclusive, confrontar a decolonialidade, bem como outros conceitos e teorias.

Refletindo melhor sobre esse gesto editorial, acredito que foi um aprendizado que veio sobretudo da experiência de integrar um time curatorial que não podia ser chamado de coletivo, mas que também não reproduzia hierarquias. Refiro-me à participação na 3ª edição de Frestas — Trienal de Artes do Sesc São Paulo — O rio é uma serpente.

Com a realização desse projeto, que atravessou a pandemia e aconteceu entre os anos de 2019 e 2022, pude perceber que o fato de compormos um time curatorial forjado institucionalmente por um convite feliz e cuidadoso, que aproximou as nossas pesquisas, mas também produziu um recorte identitário, fez transbordar as singularidades e especificidades da prática de cada curadora e curador, suas nuances e diferenças, mesmo que estivéssemos de algum modo em diálogo, ou de total acordo, com essas epistemologias. Ou seja, a prática me possibilitou compreender que os discursos conceituais eram insuficientes diante das nossas performances cotidianas, o que me ajudou tanto a romper quanto a escapar de algumas expectativas que vinham sendo depositadas no grupo, inclusive aquelas que o grupo tinha de si mesmo.³⁵

Importante lembrar que, em 2018, eu havia publicado “Não me aguarde na retina: a importância da prática curatorial na perspectiva decolonial das mulheres negras”. Esse texto, escrito a partir da edição de 2018 do Valongo Festival Internacional da Imagem, foi, ao longo dos últimos quase cinco anos, revisado, ampliado e reescrito — fruto das muitas aulas, palestras e encontros que realizei sobre o tema. Sua definição parte do pressuposto de que “a prática curatorial em perspectiva decolonial é aquela que leva em consideração >nossas< perspectivas de conhecimento, performando esses discursos no campo estético, mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais”³⁶.

(35)
ALÉM DE MIM, FRESTAS
— TRIENAL DE ARTES
DO SESC SÃO PAULO — O
RIO É UMA SERPENTE,
TEVE CURADORIA DE
BEATRIZ LEMOS E
THIAGO DE PAULA
SOUZA. PARA SABER
MAIS, SUGIRO O
TEXTO “O RIO É UMA
SERPENTE PORQUE SE
ESCONDE E CAMUFLA E
ENTRE O IMPREVISÍVEL
E O MISTÉRIO, CRIA
ESTRATÉGIAS EM SEU
PRÓPRIO MOVIMENTO”.
IN: SESC SÃO PAULO,
FRESTAS: TRIENAL
DE ARTES 2020/21. O
RIO É UMA SERPENTE
(CATÁLOGO), SÃO PAULO,
2022, P. 28.

(36)
NO TEXTO “NÃO ME
AGUARDE NA RETINA:
A IMPORTÂNCIA DA
PRÁTICA CURATORIAL
NA PERSPECTIVA
DECOLONIAL DAS
MULHERES NEGRAS”
PUBLICADO NA EDIÇÃO
28 DE SUR- REVISTA
INTERNACIONAL DE
DIREITOS HUMANOS QUE
TEVE COMO EDITORA
CONVIDADA A FILOSOFA
SUELI CARNEIRO,
A DEFINIÇÃO SE
REFERIA A “OUTRAS
PERSPECTIVAS DE
CONHECIMENTO” AO
INVÉS DE “NOSSAS”.
DEPOIS DE DOIS ANOS
TESTANDO OS LIMITES
ENTRE TEORIA E
PRÁTICA, ALTEREI
O TERMO PARA A
PRIMEIRA PESSOA DO
PLURAL, JÁ QUE É
INDISPENSÁVEL NA
PRÓPRIA DEFINIÇÃO DO
QUE É ESSA PRÁTICA, A
PERFORMANCE DO CORPO
NEGRO COMO SUJEITO DA
ENUNCIÇÃO.
LIMA, DIANE. “NÃO ME
AGUARDE NA RETINA”.
SUR - REVISTA
INTERNACIONAL DE
DIREITOS HUMANOS.
SUR 28 - V.15 N.28
- 245 - 257, DEZ.
2018. DISPONÍVEL EM:
<[HTTPS://SUR.CONECTAS.
ORG/NAO-ME-AGUARDE-NA-
RETINA/](https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/)>.
VER TAMBÉM: VALONGO
FESTIVAL INTERNACIONAL
DA IMAGEM 2018:
NÃO ME AGUARDE NA
RETINA, VALONGO,
2018. DISPONÍVEL EM:
<[HTTPS://ISSUU.COM/
BDF/DOCS/2018_VALONGO-
N03_EDITADO](https://issuu.com/bdlf/docs/2018_valongo_n03_editado)>

(37)

ESSE TEXTO, QUE FOI APRESENTADO PELA PRIMEIRA VEZ NO AUDITÓRIO DA FUNDAÇÃO HANSEN BAHIA, EM CACHOEIRA, A CONVITE DO PESQUISADOR TARCÍSIO ALMEIDA, DO PRÁTICAS DESOBEDEIENTES E DO ÁFRICA NAS ARTES, PROGRAMAS DE EXTENSÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECONCAVO DA BAHIA, DESDOBROU-SE EM DIFERENTES VERSÕES QUE FORAM, DEPOIS, PUBLICADAS NA REVISTA JACARANDÁ, DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, A CONVITE DO CURADOR E PESQUISADOR MARCELO CAMPOS, UM DOS AUTORES QUE INTEGRA ESTA PUBLICAÇÃO, E NA EDIÇÃO DE NOVEMBRO DE 2020 DA *THE BROOKLYN RAIL*, A CONVITE DO EDITOR DA EDIÇÃO, O COREOGRAFO E ARTISTA RALPH LEMON. A ESSE RESPEITO, VER O EPISÓDIO DE *ELIXIR* DISPONÍVEL EM: <OPEN.SPOTIFY.COM/EPISODE/5YP3J9CKXZF-GXETVNAVXOK>; A PUBLICAÇÃO JACARANDÁ: *ARTE PODER*, ESPECIFICAMENTE A P. 62, DISPONÍVEL EM: <HTTPS://ISSUU.COM/JACARANDAARTEEPoder/DOCS/JACARANDA_ARTE_PODER_7.0_SPREAD_ISSUU>; E O ARTIGO "OCEANIC, POROUS, AND MONSTROUS THOUGHTS", DISPONÍVEL EM: <BROOKLYNRAIL.ORG/2020/11/CRITICSPAGE/OCEANIC-POROUS-AND-MONSTROUS-THOUGHTS>.

(38)

ESSA QUESTÃO GUIOU TAMBÉM O PARTIDO CURATORIAL DE O MELHOR DA VIAGEM É A DEMORA – TÍTULO DO VALONGO FESTIVAL INTERNACIONAL DA IMAGEM 2019, DO QUAL TAMBÉM FUI CURADORA (CONTEMPORARY AND AMERICA LATINA, 12 NOV. 2019). DISPONÍVEL EM: <AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM/PT/EDITORIAL/THE-BEST-PART-OF-THE-TRIP-IS-THE-JOURNEY-VALONGO/#:~:TEXT=EM%20BUSCA%20DA%20LIBERDADE%20DE.PALAVRAS%20C%20DE%20REBECA%20CARAPI%3%A1>. ACESSO EM: 23 SET. 2023.

Ainda que recentemente eu tenha voltado minha atenção para outras pesquisas, seja por novos interesses, seja pelo próprio aprendizado que a prática me trouxe, o que experimentei com a Trienal me levou mais uma vez a expandir essa definição e a ampliar o que eu já havia contornado como seus limites. Foi nesse momento, então, que desisti de parar de imaginar o que pensava ser ou o que poderiam ser as práticas das colegas — que até então eu desconhecia ou não acessava —, fato que só acentuou meu desejo de continuar e ampliar essas relações. Como editora e organizadora, acredito que a minha função é muito mais de mediação e apresentação de um ecossistema, advindo desse desejo de entender como se organiza um conjunto de práticas que estão acontecendo em um determinado momento, do que exatamente estabelecer uma relação de concordância que, de saída, pressupõe dinâmicas ora de autoridade, ora de repleta harmonia. Assim, este livro pretende ser um espaço de encontro e reunião, e como o leitor poderá acompanhar, repleto de consensos e dissensos.

Foi nesse período que escrevi "O nascimento da forma: oceânicas, porosas e monstruosas",³⁷ texto que traz como argumento central a seguinte questão:

[...] SE COMPREENDEMOS QUE TODA E QUALQUER INICIATIVA ARTÍSTICA IMPLICADA COM A DECOLONIALIDADE IRÁ; POR CONDIÇÃO, PARTIR DA CRIAÇÃO DE FORMAS QUE NÃO EXISTEM, VEJO QUE SE APRESENTA COMO NOSSO DESAFIO CRIAR AS CONDIÇÕES POSSÍVEIS PARA QUE O QUE ESTÁ TENTANDO GANHAR FORMA NO MUNDO ATINJA A SUA SIGNIFICÂNCIA. NÃO PARA NOS AJUDAR A DESCREVER O MUNDO, MAS PARA NOS AJUDAR A CONSTRUIR UM: A ATUAÇÃO DE UM CORPO POLÍTICO NA QUAL SEU DIZER NO MUNDO SE DÁ NO PRÓPRIO GESTO DESTITUI A NECESSIDADE DE UM MODO DESCRITIVO E CATEGÓRICO DE FALAR SOBRE ELE, MOMENTO EM QUE VEMOS IRROMPER O NASCIMENTO DA FORMA.

Com esse pensamento, eu estava interessada em entender de que maneira uma mudança radical no modo como abordamos a matéria e a forma relacionava-se não somente com as práticas artísticas, mas também com as práticas curatoriais e de escrita. Como imaginar formas de ver e conceber o mundo que ainda não estão disponíveis historicamente para nós?³⁸ O que estar fora da norma tem a ver com o rompimento da própria forma? São algumas perguntas que transbordam desse texto e que acredito, no momento de organização deste livro, ajudaram a desmantelar os ideais preconcebidos formalmente sobre o que se entende por coletividade x racialidade, bem como ampliaram as possibilidades formais e epistêmicas que, imagino, o leitor poderá encontrar.

Acredito que, nesse sentido, *Negros na piscina* reúne tais aprendizados e, na qualidade de performance, propõe essa contradição ao

recusar, apesar do que aparenta, um ideal romântico, violento e fetichista que fundamenta o paradigma da coletividade baseado exclusivamente na identidade racial. Como diz Denise Ferreira da Silva, “um programa ético-político que não reproduza a violência do pensamento moderno exige repensar a socialização por fora do texto moderno”.³⁹ E repensar a socialização por fora do texto moderno, em relação à identidade racial, exige dissolver a ideia de coletividades raciais, considerando as diferenças que a própria categoria racial ora apagou, ora uniformizou.

É nessa encruzilhada epistêmica que os múltiplos sentidos de *Negros na piscina*, obra de Paulo Nazareth, confrontam as compreensões que temos quando falamos em racialidade, curadoria, arte contemporânea e educação no Brasil.

Do ponto de vista das poéticas e políticas de exibição, o que fizemos foi devolver a questão para cada pessoa convidada, tendo em vista o quanto de fato os marcos teóricos que anteriormente comentamos estavam implicados nas suas práticas e o quanto, a partir de suas experiências, suas promessas, estavam ou não se tornando possíveis. Desse modo, editorialmente, o interesse se concentrava em entender os efeitos da produção do nosso conhecimento com e a partir de cada prática, e como esses conhecimentos geravam um conjunto de estratégias ao redor de questões sobre mudanças estruturais e redistribuição de acessos e recursos, ao mesmo tempo que expandia as reflexões sobre como se opera a produção da diferença racial nas produções estéticas. Acredito que esses parâmetros podem nos oferecer subsídios importantes para compreender aquilo que se considera “poéticas de exibição do outro” (e seu vasto histórico antropológico) e “poéticas de exibição do nós”.

Nesse sentido, ao fugirmos de qualquer objetivo enciclopédico, percebi que a maior contribuição de *Negros na piscina* é que ele rompe aquilo que se espera, justamente pela multiplicidade de práticas curatoriais e de formas de narrar que encontramos aqui reunidas. Também por esse motivo optei por não organizar os textos em sessões, temas e categorias, bem como por não comentar, nesta introdução, o conteúdo de cada um deles, deixando à leitora e ao leitor a decisão quanto ao melhor ritmo e fluxo de leitura, possibilitando que cada escrito, conversa ou história se revele por meio das escolhas feitas por cada convidado. O que posso adiantar é que são múltiplas as combinações possíveis entre os textos, e que elas se complementam, se chocam e se sobrepõem a cada nova leitura.

Penso que essa composição faz com que este livro não ofereça nem um norte nem um mapa, tampouco pretenda representar uma visão cartográfica sobre as práticas curatoriais do contemporâneo. Inclusive, muitas são as colegas que, por diversos motivos, não estão presentes na publicação, seja por incompatibilidade de agenda, seja pela própria capacidade editorial. Interessante perceber, no entanto, que essa rede se expande através da voz das próprias autoras que, em muitos momentos, citam, contemplam e complementam as práticas aqui reunidas, oferecendo a quem lê uma generosa fonte de referências.

(39)
DENISE FERREIRA
DA SILVA, “SOBRE
DIFERENÇA SEM
SEPARABILIDADE”, IN
JOCHEN VOLZ E JULIA
REBOUÇAS (ORG.),
32ª BIENAL DE SÃO
PAULO: INCERTEZA VIVA
(CATÁLOGO). SÃO PAULO:
FUNDAÇÃO BIENAL DE
SÃO PAULO, 2016.
PP. 57-65.

Sobre os textos que se apresentam em formato de conversa: algumas delas foram realizadas a partir de sugestões nossas em diálogo com as autorias, outras foram escolha da autora, que indicava com quem gostaria de conversar. Além disso, eu gostaria de mencionar o procedimento adotado em relação a dois textos. "A plantação cognitiva", de Jota Mombaça, não foi comissionado para esta publicação. Resolvemos republicá-lo por entendermos o quão fundamental ele pode ser na compreensão de alguns aspectos importantes do nosso tempo. Já o texto inédito do curador, artista e pensador indígena Jaider Esbell, intitulado "A curadoria como uma autopedagogia", relata suas memórias e nos deixa um conjunto de aprendizados importantes sobre sua passagem por este mundo. Tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente quando, ao convidá-lo para ser um dos artistas da Trienal, decidimos encontrá-lo numa das viagens de pesquisa que fizemos para O rio é uma serpente. Nos encontramos em Boa Vista, Roraima, e depois seguimos juntos de carro para a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, de onde voltei repleta de aprendizados e memórias. Em respeito à sua escrita, optamos por publicar o texto sem revisão, mantendo a versão original enviada antes do seu falecimento.

Como alguém que trabalhou ativamente no debate sobre as nossas entradas e participações no mercado de trabalho da arte contemporânea, este livro, ao ser também uma mostra de como tem se organizado as práticas curatoriais hoje no país, traz como um dos seus objetivos contribuir para um debate sobre políticas públicas no campo da cultura e das artes visuais, bem como problematizar os limites dos regimes raciais e portanto, metodológicos, do próprio campo da história da arte. Motivo pelo qual finalizo agradecendo a todas as pessoas que se dedicaram e disseram sim à nossa organização.

Especialmente aos queridos amigos Paulo Nazareth, pela sua incondicional generosidade em nos propor que juntemos, a partir da obra que acompanha este livro, todos os cacos do mundo e façamos dele, um assentamento. Thiago de Paula Souza, por criar as pontes que tornaram este livro possível, e Tarcísio Almeida, meu desde sempre fiel leitor e amigo, pelos generativos anos de troca, escuta e infinitas criações. Também à toda equipe da Editora Fósforo e ao designer Fabiano Pro-cóprio que me acompanhando em muitos projetos ao longo desses anos, dedicou-se mais uma vez a traduzir visualmente e encontrar as melhores soluções para o projeto gráfico do livro.

Por fim, agradeço a Alile Dara Onawale, Amanda Carneiro, Denise Ferreira da Silva, Hélio Menezes, Jaqueline Santiago, Júlio Nazareth, Thamyres Matarozzi, Fernanda Brenner, Oluremi Onabanjo, Jota Mombaça, Naine Terena, Castiel Vitorino Brasileiro, todas as autoras e autores e demais pessoas com as quais troquei e foram fundamentais nos diferentes estágios desta organização.

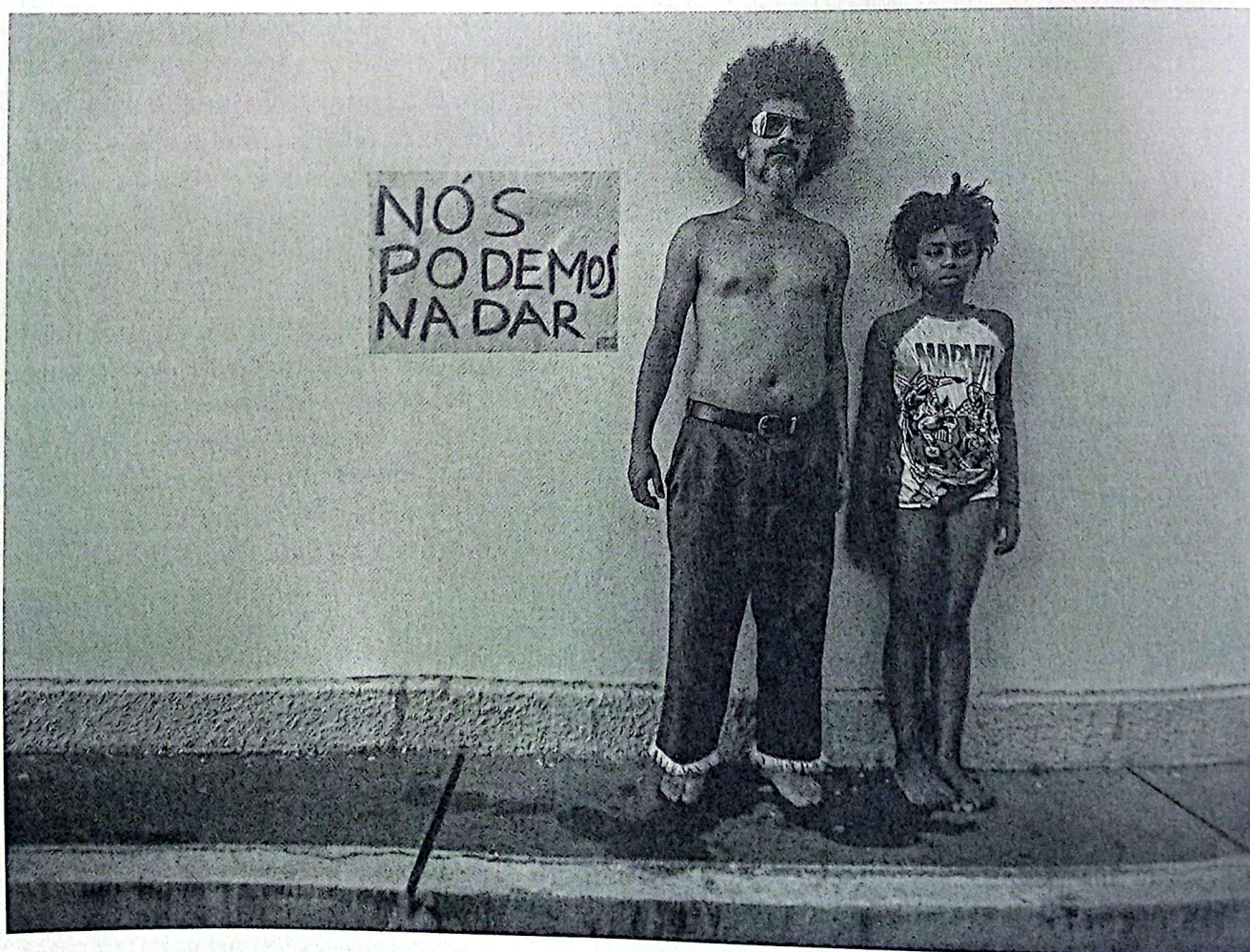
Como o futuro está sempre aqui no passado,⁴⁰ não haveria outro jeito de terminar esta história se não fosse especulando um novo capítulo.

Dez anos depois, como quem assombra a fotografia em preto e branco, Paulo Nazareth reaparece. A criança, que do colo salta feito mágica para a

(40)
AMIRI BARAKA,
"JAZZMEN: DIZ & SUN
RA". *AFRICAN AMERICAN
REVIEW*, V. 29, N. 2,
VERÃO DE 1995, PP.
249-55. DISPONÍVEL
EM: <WWW.JSTOR.ORG/
STABLE/3042302>.
ACESSO EM: 23 SET.
2023.

altura dos seus ombros, encara a câmera e, com ela, não sabemos se o fim ou o recomeço do mundo. A água que escorre é como a história que ouvimos, carrega os seus mistérios. E aquilo que ouvimos não me parece ter nenhuma graça, a não ser pelas aranhas animadas por terem pulado na piscina e saltado aos nossos olhos da sua blusa. É o suspense do metal repleto de vazios, caos progressivos e sintetizadores que, rendidos pela ascensão de um solista que jazz uma vara em arco com uma cabaça amarrada e cortada para ressonância, o som que consigo imaginar é capaz de nos contar como eles chegaram até ali; além também de um cartaz de papel colado na parede escrito a mão que parece revelar o que poderia ser o título tanto de um novo texto, como de uma canção:

Nós podemos nadar.



(IMG. 3) *Nós podemos nadar*, Paulo Nazareth, 2023.
Impressão fotográfica sobre papel algodão.

A PERFORMANCE DE UM TÍTULO

De fato, eu andava a sua volta. Por isso, recordo-me do momento exato no qual ocorreu a escolha de narrar a história deste livro como história. Buscava encontrar as palavras que pudessem me ajudar a contar minha relação com o Tempo e meus problemas com a História. Nesse mergulho, entendi que este livro jamais poderia ser uma reunião de tudo, muito menos um pulo solitário. O importante para mim era que ele carregasse, como todo desejo antigo de futuro, o gosto da despedida.

Refiro-me à inescapável dimensão espaço-temporal presente no título *Negros na piscina*, assim como à sua própria capacidade performativa, qualidades que me possibilitam retomar algumas questões que tenho perseguido: como escrever uma história [da arte] que se dá na linguagem e através da linguagem? Seria possível narrar uma história sem o H maiúsculo? E como construir uma narrativa que balance como a espiral do tempo?

Ao recusar a tradição logocêntrica da história da arte, que considera discurso e ação como instâncias separadas, limitando o campo da linguagem à função de um intermediário epistêmico, restou-me escolher um modo de narrar que, ao invés de falar *sobre*, propõe-se a falar *com*. É um experimento que vem sendo constituído ao longo do tempo, a partir de inúmeras trocas com autoras, autores, artistas e outros colegas queridos, bem como através do que tenho aprendido, na teoria e na prática, com a produção de conhecimento ancestral, o pensamento feminista radical negro, o movimento de mulheres negras e os estudos sobre dissidências sexuais e de gênero.

Essa tentativa de romper com a relação sujeito/objeto e o seu paradigma representacionista, em que de um lado está a razão universal como exclusiva e soberana e, do outro, o mundo, é o que tem me desafiado a criar um espaço implicado de liberação e imaginação, através de uma das principais funções da linguagem: nos permitir agir no mundo com ela.

Essas operações têm me permitido ampliar as possibilidades de conceber a curadoria como um enunciado performativo, em que a produção de sentido é constituída por meio de atos ou práticas repetidos do fazer em que o discurso constitui a realidade. Um falar que é fazer e que, sendo um gesto crítico e criativo, “está sempre em referência a um modo de existir como condição do mundo, e não como a condição de estar no mundo, desse modo produzindo aquilo que é ao mesmo tempo uma façanha, uma ação, um fardo e um artefato”.⁴¹

Performar o discurso ou o conhecimento nos coloca diante do debate sobre a representação — que este livro tanto performa quanto desafia nos múltiplos sentidos que o título carrega. Ao ser um livro que só existe porque antes existiu como performance coletiva, ele já é em si efeito. Portanto, como objeto, carrega a contradição absoluta do problema da representação. E é na maneira como esse título performa *com* e *através* do objeto livro que reside a principal motivação para fazê-lo e sua importância histórica.

(41)
DENISE FERREIRA DA
SILVA, “HOW”. *E-FLUX*
JOURNAL, N. 105, DEZ.
2019. TRAD. DIANE
LIMA.

Negros na piscina pode ser lido, então, como uma brincadeira.
A performance de uma performance.
Ou por sua beleza terrível.⁴²

(42)
APRENDI ESSE CONCEITO
ATRAVÉS DAS LEITURAS
E CONVERSAS QUE
TIVE COM SAIDIYA
HARTMAN. ELE ESTÁ
PRESENTE EM MUITAS
DAS SUAS OBRAS, COMO
SCENES OF SUBJECTION
(NEW YORK: OXFORD
UNIVERSITY PRESS, 1997;
W.W. NORTON, 2022)
E *VIDAS REBELDES*,
BELOS EXPERIMENTOS,
OP. CIT., 2022.
TAMBÉM, TENHO O
ARTICULADO EM OUTROS
TEXTOS E CONCEITOS
CURATORIAIS COMO NA
35ª BIENAL DE SÃO
PAULO: COREOGRAFIAS
DO IMPOSSÍVEL.
VER: DIANE LIMA,
"O IMPOSSÍVEL". IN:
DIANE LIMA, GRADA
KILOMBA, HÉLIO
MENEZES E MANUEL
BORJA-VILLEL (ORGS.).
35ª BIENAL DE SÃO
PAULO: COREOGRAFIAS
DO IMPOSSÍVEL.
(CATÁLOGO). SÃO PAULO:
FUNDAÇÃO BIENAL DE
SÃO PAULO, 2023. P.
28-39.