



Interrogações a quatro mãos

Questioning four hands

Interrogantes a cuatro manos

Maria Lucia de Souza Barros Pupo
Ana Beatriz Cangussu

Maria Lucia de Souza Barros Pupo

Bolsista de Produtividade CNPq nível 1C, possui graduação em Escola de Comunicações e Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e doutorado em Études Théâtrales - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle), além de ter efetuado pesquisa de pós-doutorado em Tétuan, Marrocos. Hoje é professora titular da Universidade de São Paulo e vem atuando tanto na área de licenciatura em Artes Cênicas quanto no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Ana Beatriz Cangussu

Licenciada em Artes Cênicas pela ECA-USP é atualmente estudante do bacharelado na mesma instituição. Tem voltado seus estudos para o teatro popular brasileiro, para a pedagogia teatral e para as relações étnico-raciais. Integra a Endêmica Coletiva, grupo teatral atuante na cidade de São Paulo.

Resumo

As autoras, uma estudante recém-formada e sua professora de artes cênicas, apresentam e discutem experiências de mediação artística na 35ª Bienal de São Paulo. Marcadas pelo debate identitário que emerge da exposição, diferentes modalidades de mediação trazem à tona desafios de caráter educacional e estético. Temas como as expectativas dos mediadores, a relação entre a visita à Bienal e a aprendizagem escolar, ou tentativas visando o envolvimento corporal dos visitantes na relação com as obras são particularmente destacados.

Palavras-chave: Bienal; mediação artística; jogo; arte afro-indígena.

Abstract

In this study, two authors, a recent graduate student and her performing arts professor, describe and discuss the experiences of artistic guidance at the 35 São Paulo Biennial. Marked by the identity debate that emerged from the exhibition, several modalities of mediation bring educational and aesthetic challenges. This research especially highlights themes such as the mediators' expectations, the relationship between visiting the Biennial and school learning, or the attempts aimed at the bodily involvement of visitors in their relationship with the artwork.

Keywords: Biennial; artistic mediation; game; afro-indigenous art.

Resumen

Dos autoras, una estudiante recién graduada y su profesora de Artes Escénicas presentan y discuten experiencias de mediación artística en la 35.ª Bienal de São Paulo. Marcadas por el debate identitario que surge de la exposición, diferentes modalidades de mediación traen a colación desafíos de carácter educativo y estético. Se destacan como temas las expectativas de los mediadores, la relación entre la visita a la Bienal y el aprendizaje escolar, y los intentos dirigidos a la implicación corporal de los visitantes con relación a las obras.

Palabras clave: Bienal; mediación artística; juego; arte afroindígena.

Começo de conversa

Escrever a quatro mãos: eis o desafio que nós, Ana Beatriz Cangussu, recém-formada na Licenciatura em Artes Cênicas na ECA-USP, e Maria Lúcia de S. B. Pupo, sua orientadora de pesquisa em Iniciação Científica, nos dispusemos a enfrentar. As autoras se voltam para experiências de mediação na 35ª Bienal de São Paulo realizadas pela educadora Ana Beatriz e aqui examinadas por ambas.

A questão que nos mobiliza diz respeito às múltiplas dimensões envolvidas em mediações artísticas efetuadas no espaço de uma Bienal que procurou “romper hierarquias, procedimentos éticos e normativos que encenam estruturas verticais de poder, valor e violência dos dispositivos institucionais”¹. A busca por estabelecer elos entre visitantes e obras, no âmago do debate identitário no qual estamos atualmente mergulhados, suscita considerações que poderão ampliar as discussões em torno de modalidades e do alcance da mediação artística.

Desde 2009, a Fundação Bienal mantém uma equipe permanente de educação dividida em duas frentes, mediação e difusão. A primeira diz respeito ao trabalho coletivo realizado quando a exposição está em curso, com uma equipe expandida de educadores contratados a cada dois anos, a fim de criar aproximação entre o público e as obras de arte. Na 35ª Bienal, a equipe de educação contou com a presença de aproximadamente 80 pessoas, incluindo estagiários, auxiliares, mediadores, assessores e coordenadores. O trabalho de difusão, por sua vez, apresenta e discute arte contemporânea em diversos formatos, principalmente nos intervalos entre as exposições. Esse é o momento em que acontecem ações educativas como rodas de conversas, encontros e laboratórios, envolvendo diferentes públicos em diferentes territórios.

Uma parceria entre a Fundação Bienal e a Secretaria Municipal de Educação (SME) de São Paulo contemplou, dentre outras ações no ano de 2023, a ida de diversas escolas municipais à exposição e o oferecimento de um curso para professores e coordenadores da rede SME. Composto por videoaulas e visita ao Pavilhão da Bienal, o curso pretendia trazer conteúdos,

1 Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/o-que-a-35a-bienal-de-sao-paulo-trara-em-2023/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

temáticas e aprofundamentos a partir das proposições do coletivo curatorial e de uma primeira publicação educativa. Divididas em três movimentos que contemplam ações antes, durante e depois da exposição, essas publicações educativas são distribuídas de maneira gratuita aos profissionais da educação de todo o Brasil. Um projeto complementar, *Bienal nas Escolas*, viabiliza um intercâmbio entre escolas distantes do Parque Ibirapuera e da exposição. Parte da equipe de educação permanente² promove uma ação na escola escolhida e em seguida a/as turma/s visita/m a exposição. Na 35ª Bienal isso se concretizou em duas escolas de Parelheiros, extremo sul de São Paulo: E.E. Dr. Antônio Pereira de Lima e E.E. Hermínio Sacchetta.

O contato descrito entre a Bienal e a educação formal é aqui destacado justamente porque buscamos compreender como o trabalho pontual de mediação artística junto a grupos ligados ao universo escolar pode potencializar atividades e discussões sobre racialidade já efetuadas naqueles espaços de ensino. Para isso, de maneira sintética, expõe-se a presença desse assunto – raça, racialidade, racialização, racismo – na estrutura da exposição e em três mediações agendadas, nas quais umas das autoras – Ana Beatriz –, conforme já salientamos, atuou como educadora, sempre em dupla com outro profissional do mesmo campo.

Um cuidado especial mobilizou a mediadora ao longo das visitas em que se procurava adensar os vínculos entre os visitantes e as obras. Buscou-se evitar o recorte exclusivo de raça na apreciação das criações, dado que esse foi o viés que deu origem, por exemplo, à mercantilização e à institucionalização da arte negra. Desafios semelhantes apresentam-se agora entre nós no tocante à arte indígena, também em destaque nessa Bienal.

Estar aqui, num território diferente, estar aqui neste terreiro. Quando eu falo que não vou só fazer um texto, não vou só falar na Bienal, tem que vir para cá, ter o barulho do trem passando, ter esse jardim de vó que está cheio de plantas de axé. Essas são outras formas de conhecimento. Trazer as pessoas para cá, em vez de só escrever um texto. É importante estarmos aqui. (Paulino, 2023, p. 26)

2 Nos períodos de exposição aberta, tal equipe é nomeada de “Assessoria e Coordenação”. São responsáveis pelos mediadores temporariamente contratados.

Essas palavras de Rosana Paulino – artista visual, pesquisadora e educadora – em conversa com a filósofa e escritora Sueli Carneiro, presentes na segunda publicação educativa da Bienal, de certo modo sintetizam concepções estruturais da exposição, a começar pela afirmação de outros modos de pensar a obtenção de conhecimento e seu compartilhamento. Para esse processo, Rosana evoca a importância e o caráter inseparável da presença humana, território e natureza.

Desde março de 2022, quando foi anunciada a curadoria da 35ª Bienal, duas questões emergiram: o fato de ser um coletivo curatorial, em detrimento da figura de um curador-chefe, e a composição étnico-racial desse grupo, sendo três dos quatro curadores, negros. A partir daquele momento, as escolhas expostas na proposta curatorial: “como corpos em movimento são capazes de coreografar o possível, dentro do impossível?”, assim como a lista de artistas, mais de 80% deles declarados negros, indígenas ou não-brancos, já anunciavam caminhos diferentes dos conhecidos de bienais anteriores. Olhando para a formação da equipe de mediação/educação, oferecida pela assessoria, observa-se também o mesmo direcionamento: a maioria dos teóricos estudados são racializados, de ascendência negra, indígena ou asiática, como Trinh T. Minh-ha, Saidiya Hartman, Leda Maria Martins, entre outros.

O vocabulário e as práticas da assessoria conduziram os educadores, ao longo do período de formação, a um mergulho, por vezes até idealizado, na possibilidade de formular saberes diferentes dos discursos hegemônicos. Podemos destacar nesse âmbito certas opções assumidas, como o uso da palavra **encruzilhada** para pensar a organização dos ciclos de estudo; a música como recepção e acolhimento no início dos encontros virtuais de formação; o conceito de **tempo espiralar** de Leda Maria Martins para abraçar dúvidas aparentemente deslocadas, fortalecer a prática da roda e da partilha, ou até para mobilizar diferentes roteiros de visita. Do mesmo modo, o uso de referências conceituais ativistas, assim como a leitura de trechos do livro *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento, e o encontro virtual com Antônio Bispo dos Santos ilustram aquela intenção. O conjunto dessas práticas – pelo

menos durante o período de formação dos educadores – focalizou concepções afro-indígenas de mundo e esteve ligado a uma visão de mundo nitidamente anticapitalista e antirracista.

Associada a essas concepções, a equipe de mediação foi composta por profissionais racializados e dissidentes de gênero que cultivavam interesses antissistêmicos. Trataremos a seguir do trabalho no **chão da exposição**, quando instalamos um espaço figurado entre os visitantes e as obras. Os três casos que serão aqui narrados se referem a reflexões sobre raça/racialidade/racialização/racismo e educação, com ênfase em culturas negras e indígenas. Em todos, tentamos nos valer de situações lúdicas com o fito de acolher os grupos e criar uma atmosfera propícia para se pensar tais assuntos.

Caso 1

20 de setembro de 2023

Essa visita foi realizada com Yurungai, cantora, compositora e tocadora de Mbira (instrumento ancestral da região austral do continente africano). Ela, os visitantes e eu estamos todos ao redor de um bloco de concreto. Yurungai começa a cantar uma música em um idioma não conhecido por mim e aparentemente tampouco pelos visitantes, que parecem surpresos e animados.

Aplaudem!

Já iniciada, a visita ganha continuidade a partir da pergunta que faço ao grupo: “qual é a história do seu sapato?”. As respostas: “é o meu sapato preferido, comprei um igual ao que eu tinha antes”, “peguei no quarto da minha mãe”, “escolhi um sapato confortável...” Os visitantes parecem se divertir. Estamos em volta da obra *Monumento Vivo*, da artista guatemalteca e maia-kaqchikel Marilyn Boror Bor. O grupo é formado por adultos, a maioria mulheres brancas com mais de 30 anos de idade.

A pergunta lançada ao grupo conduziu a uma breve explanação da mediadora sobre a obra *Monumento vivo*, uma ação performática que a artista Marilyn realizou descalça. No dia da abertura da exposição, 6 de setembro de 2023³, ela subiu no bloco de concreto, habitou o vão quadrado

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UE0YToujGuo&ab_channel=BienaldeS%C3%A3oPaulo. Acesso em: 10 mar. 2024.

nele existente e, após homens colocarem cimento fresco em seus pés, permaneceu imóvel por cerca de 40 minutos. Muitas pessoas a fotografaram em cima do pedestal do monumento junto à placa nele contida: “Em memória dos defensores da terra. Em memória dos guias espirituais. Em agradecimento aos presos políticos. Em agradecimento aos líderes comunitários. Liberdade para os rios, os lagos, as colinas, as montanhas e as flores!” Com o fito de denunciar o mito do progresso capitalista e a grave exploração extrativista no território de seu país, Marilyn, com cimento nos pés, caminha até o segundo piso do Pavilhão, em direção a sua segunda obra: *Nos quitaron la montaña, nos devolvieron cemento* (Tiraram a montanha de nós, nos devolveram cimento). Após esse relato, começamos também a nossa caminhada, que durou aproximadamente 120 minutos.

No descritivo dos temas que interessavam ao grupo de visitantes – formado por pessoas que trabalhavam em diferentes setores de uma mesma empresa – constava o interesse por temáticas raciais e aparecia a expressão “autodeclaração racial”. Yurungai e eu, uma hora antes do horário marcado pelo grupo, planejamos a visita com base nessa informação. Combinamos percorrer as obras de dez artistas, mas devido ao tempo de visita e a nossa escolha por aprofundar a conversa em roda, nosso percurso terminou na oitava artista, Rosana Paulino. Como preconizado para os mediadores no período de formação, o roteiro é um ponto de partida, não uma chegada definitiva.

Tal empresa, pelo que o grupo comunicou, presta serviços para a prefeitura de São Paulo, na área de educação. Não explicitaram exatamente o que faziam, mas se apresentaram como uma empresa que objetiva uma educação “mais plural”. Informaram-nos que não tinham contato direto com as crianças das escolas, mas analisavam dados em relação a raça e faixa etária, com o propósito de pensar soluções para baixo desempenho escolar ou casos de violência. Esse é um ponto que considero problemático: o debate racial, em certo sentido, ser coordenado por uma empresa privada dentro de uma escola pública. É preocupante que a pluralidade de cor/raça nas instituições escolares seja tratada apenas em função de um bom desempenho escolar individual e de uma boa pontuação da instituição dentro do sistema de ensino municipal e estadual. Além de insuficiente, esse tratamento inviabiliza que os estudos e as práticas antirracistas adquiram caráter emancipatório. Posições

pré-concebidas sobre determinado grupo étnico e atitudes racistas dentro das escolas continuarão acontecendo enquanto não houver um processo de conscientização coletiva em torno do assunto.

Após percorrermos algumas obras do primeiro e segundo piso, chegamos diante do Arquivo Afro fotográfico Zumvi: um coletivo de fotógrafos negros que se reuniram para documentar, em perspectiva histórica, educativa e artística, o cotidiano efervescente da cidade de Salvador – festas, manifestações políticas, cenas informais, autorretratos. O grupo possui um acervo de cerca de 30 mil negativos, dentre os quais foram escolhidas 42 fotografias preto e branco para a 35ª Bienal. Sentados no chão em roda, perto das fotografias, conversamos. Perguntamos a todos sobre as relações de racismo e autodeclaração racial nas escolas, ao que algumas pessoas do grupo reafirmam que elas não interferem diretamente na convivência dos alunos. Suas falas são mais voltadas a informações, como a presença das Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008, que tornaram obrigatório no currículo o ensino de história e cultura africana, afro-brasileira e indígena, assim como marcadas por uma noção abstrata de racismo, em uma perspectiva distanciada. Ainda assim, conversamos sobre autodeclaração, emitindo relatos em primeira pessoa, intimidade que não foi retomada pelos visitantes e sobre algumas fotografias do coletivo que traziam dizeres diretos: “Bahia negra, UFBA branca” e “A princesa Isabel esqueceu de assinar a nossa carteira de trabalho.” Percebi ali uma visão utilitária da arte e também do nosso trabalho como educadoras. Eu havia colocado uma grande expectativa diante do interesse que constava no descritivo do grupo, contudo ao longo da visita entendi que os debates em torno da autodeclaração racial estavam presentes em função de uma busca de soluções imediatas para situações vividas em instituições de ensino. Conceitos como **representatividade**, **diversidade**, **pluralidade**, inclusive **racismo** eram esvaziados quase que por completo.

Percebo, no entanto, que faltou explorar de maneira mais densa, como fator propulsor do debate, pontos de convergência entre as imagens e a vida de cada um, ou as sensações que as imagens transmitiam a partir dos seus detalhes. Outra possibilidade interessante nessa mesma linha teria sido insistir radicalmente nas origens e consequências das diferenças entre o cotidiano dos visitantes e o exposto nas obras.

Caso 2

28 de novembro de 2023

A visita foi realizada com Henrique Vidigal, artista visual e estudante da UNESP. No momento em que planejamos a visita, pensamos em fazer algo diferente do usual; decidimos não começar pelo primeiro andar. Assim, as crianças teriam contato com os três andares da exposição de maneira distinta: o primeiro andar, com foco na observação; o segundo, com foco em diálogo e discussão; e o terceiro com foco na interação direta com a obra.

Dezesseis alunos do 5º ano da EMEF João Ramos Pernambuco Abolicionista, localizada na Zona Norte de São Paulo, foram para o segundo andar do Pavilhão. Definimos que a primeira obra visitada será *Assays contra mono(-)cultura*, de Nadir Bouhmouch e Soumeiya Ait Ahmed. Ambos marroquinos, os artistas propõem uma instalação que “nasce do próprio significado de ‘Assays’, na língua Tamazight uma referência às praças das aldeias: local onde decisões coletivas são tomadas e conhecimentos são compartilhados”⁴. Escolhemos esse local porque as pessoas podem se sentar e ativar a obra, ou seja, a instalação ganha vida a partir das aparições e conversas que ali se estabelecem. O mesmo ocorre em várias criações, como por exemplo em *Parlamento de fantasmas* de Ibrahim Mahama, artista que também dedica grande parte da energia e da vitalidade de sua criação artística à esfera educativa.

Começamos fazendo um jogo de memória. O enunciado é: dizer a frase “fui para Bienal e levei”..., e completá-la com algo que tivessem visto no primeiro piso, lá embaixo; o primeiro colega da roda fala e o seguinte repete o que o colega disse, adicionando mais uma coisa: a frase estará viva, sempre crescente. Alguns termos que aparecem: tijolo, coisas antigas, objetos africanos, madeira, cama e foguete. Os estudantes têm em mente as obras do filipino Kidlat Tahimik e do ganês apresentado no parágrafo anterior, Ibrahim Mahama. Esse primeiro jogo contribui para que as crianças fiquem um pouco mais atentas. Todavia, elas permanecem um pouco desinteressadas, a maioria parece não estar confortável com o ambiente.

4 Disponível em: <https://35.bienal.org.br/agenda/ativacao-e-conversa-nadir-bouhmouch-e-soumeiya-ait-ahmed-assays-contramono-cultura/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Na descrição do grupo de visitantes feita pelo responsável, constava interesse em “artistas negros como Arthur Bispo do Rosário, também aqueles que trabalham com propostas que versam sobre a identidade afro”. Após o acolhimento, chegamos às fotografias do mesmo Arquivo Zumví. As crianças olham com atenção. Na fotografia de uma manifestação política, há um cartaz onde se lê **zumbi**. Uma criança faz menção a essa palavra. Em instantes, Henrique e eu chamamos todas elas para ficarem de frente a outras duas imagens. Em ambas aparecem dois meninos jogando capoeira e atrás há uma construção, provavelmente uma casa, com pessoas na janela e na porta. No muro, apesar de não visualizarmos todas as letras, lê-se **Zumbi dos Palmares**. Perguntamos a eles se conhecem Zumbi; a maioria responde que sim; falamos sobre o feriado da consciência negra (comemorado poucos dias antes) e sobre a República de Palmares. Pergunto se sabem em qual estado brasileiro se localizava naquela época o referido quilombo, mas não há resposta. Um dos meninos, após ter sido provocado pelas fotografias e pelas perguntas, nos diz que a turma havia lido na escola o livro infantil *Zumbi, o menino que nasceu e morreu livre*, escrito por Janaína Amado. Perguntamos ainda o que significa ser livre; eles se referem lucidamente a Zumbi e ao período escravista. Naquele momento acessamos um imaginário comum em que o contexto histórico está explícito.

Ainda com Zumbi na cabeça seguimos para a obra de Julien Creuzet, uma grande instalação colocada perto da rampa no mesmo andar. As crianças estão impressionadas com o tamanho dos objetos que apresentam tons variados de azul, e o demonstram com suas próprias palavras e a vontade de tocar a obra. A atenção logo é dispersada pelos televisores presentes na instalação. Percebemos naquele momento que talvez fosse mais interessante juntar todas as crianças. Chamamos o grupo para o maior televisor, no qual assistimos a uma narrativa sobre Zumbi. Nessa atmosfera também existe uma paisagem sonora; ouve-se com entonação ralentada e fantasmagórica: *Zummmmmmbiiiiiii*. As provocações que fazemos às crianças giram em torno das coisas que podem ser encontradas no fundo do mar, em consonância com os objetos azulados pendurados, referidos acima. Elas circulam por dentro da obra *Zumbi Zumbi eterno*. Seus corpos estão em jogo, são convidados a fazer parte do amálgama de objetos pendurados.

Acredito que, por essa obra ocupar, em relação a outras, um grande espaço no andar, pela existência de objetos em vários níveis de altura, e, em parte, pela ação lúdica vivida no início da visita, as crianças observam os objetos com mais atenção e andam mais livremente entre eles. Surgem conversas paralelas sobre o que são os objetos ou as animações apresentadas nas telas. Cria-se uma atmosfera metaforicamente similar à do oceano, uma movimentação em comum que se dá espontaneamente.

As ondulações são percebidas pelo percurso; não há um ângulo único para observação; ora olha-se a tela, ora os objetos, e assim sucessivamente, até que as crianças se dispersam, e as chamamos para conversar diante do televisor principal. A concepção oceânica a que alude a obra é também reforçada por nós, educadores, mesmo que de maneira indireta, em razão do conhecimento obtido na formação sobre as culturas e filosofias Bantu, em especial o Cosmograma Bakongo, que se refere à travessia da Kalunga⁵. Tais povos do antigo reino do Congo, hoje localizados majoritariamente nas regiões de Angola, Congo e Gabão na África Central, são constantemente invisibilizados no Brasil em relação aos povos e culturas africanas de origem iorubá. Na 35ª Bienal, a valorização da cultura Bantu emergiu nas obras de artistas como Ana Pi e Taata Kwa Nkisi Mutá Imê, Castiel Vitorino Brasileiro e Tiganá Santana, e nos escritos e vivências de Leda Maria Martins.

Creuzet coletou materiais encontrados nas praias da Martinica: plásticos, redes de pescas, galões, fios, metais. Aprofundando esse mergulho, discorremos sobre as inúmeras travessias forçadas promovidas pelos processos de escravização, sobre os inúmeros ossos de pessoas que foram escravizadas e que ainda habitam o chão do oceano. Com essa obra multidisciplinar, falamos diretamente sobre racismo e sobre as possíveis mágoas que estão/podem estar escondidas dentro de cada um. As crianças não mencionam nenhum caso concreto, apenas dizem frases com as palavras-chave **racismo, preconceito, projeto escolar**. Mais tarde, perguntamos sobre suas respectivas auto-declarações raciais e as crianças se mostram confusas e silenciosas acerca da provocação. Quando se pronunciam, percebemos os deslocamentos entre suas falas e identidades. Crianças negras se declarando pardas, crianças

5 Para saber mais, acesse: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf.

pardas se declarando brancas, crianças brancas se declarando amarelas, um ambiente de dúvidas se instaura.

Nesse momento penso sobre a importância de contemplar, nas discussões raciais, conceitos sobre fenótipo, genealogia familiar e costumes oriundos de diferentes povos e territórios, além de abordar as confusões que podem aparecer nas próprias opções de cor/raça oferecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Por ser um terreno atravessado por ambiguidades, trabalhar a autodeclaração com as crianças é um passo decisivo, pois envolve múltiplos domínios – família, legado, herança, território, religião, práticas artísticas, relações sociais e trabalhistas, modalidades de lazer etc. Pensar sobre racialização nos espaços de ensino contribui para que esse marcador não continue sendo um impeditivo ao convívio comunitário das novas gerações, e para que as classificações de cor/raça não sejam um entrave na luta rumo à equidade racial.

Diferente do Caso 1, aqui o debate racial é trazido à tona por uma professora presente na visita, preocupada em reiterar que os alunos haviam estudado Zumbi e Bispo do Rosário. Percebi, após a visita à obra de Creuzet, que tínhamos apresentado uma narrativa marcada exclusivamente pelo sofrimento do tráfico transatlântico. Com outra perspectiva, visitamos mais duas obras no terceiro andar. E após a visita, três perguntas permanecem. Quando a narrativa contada me implica diretamente, o que eu faço? (As crianças, por vezes, escolheram o silêncio). Como equilibrar as narrativas reais de dor e as narrativas positivas de auto percepção da negritude no Brasil e no mundo? Como e quando – dentro e fora da sala de aula – o racismo sai da esfera da abstração?

Caso 3

30 de novembro de 2023

Visita realizada com Bruno dos Santos, artista visual e capoeirista. Estamos em roda, com cerca de quinze crianças sentadas ao lado do espaço de mediação/educação no primeiro andar do Pavilhão da Bienal. Essa visita, diferente das outras, não foi previamente planejada em conjunto. Bruno e eu seguimos um roteiro comum, adaptando-nos aos contornos dados por cada

um de nós e pelo grupo, vivendo os riscos das encruzilhadas. Interessante pontuar que as três visitas citadas neste artigo são visitas comuns, isto é, visitas agendadas dentro da escala diária da exposição; não eram visitas temáticas ou oficinas com atividades especiais. Nelas há uma improvisação dos mediadores, às vezes pela mudança repentina de escala, às vezes pela falta de tempo de encontro entre os educadores que farão a visita juntos. Se há improviso, há jogo. E há ainda um instrumento musical, o pandeiro. Incentivada tanto pelo artista e educador citado, quanto pelos assessores e coordenadores, a música é parte constituinte do processo de mediação, desde o período de formação.

O grupo é composto por estudantes do 4º ano da Escola Nossa Senhora das Graças – Gracinha, localizada na Zona Sul de São Paulo. Após os combinados (não tocar nos objetos, não correr durante a exposição, permanecer junto ao grupo), um jogo é instaurado, *O Batizado Mineiro* (Boal, 2015): dizer o próprio nome, em seguida falar um adjetivo que comece com a primeira letra do nome, fazendo, ao mesmo tempo, um movimento corporal. Como no Caso 2, esse é um jogo cumulativo, em que a última etapa é a realização sequencial e uníssona de todos os nomes, adjetivos e gestos feitos na roda. As crianças estão animadas. O corpo, a voz e a imaginação mostram-se disponíveis e, mesmo que o jogo tenha sido realizado durante um curto espaço de tempo, tornamo-nos um pouco mais próximos e atentos ao momento presente dentro do prédio da Bienal.

Após terminarmos o jogo, começamos a caminhar pela exposição na companhia das crianças e dos três professores que acompanham a visita. Passamos pela obra *Nos matando aos poucos... com seus Spams (canções, preces, alfabetos, filmes, super-heróis)* do artista Kidlat Tahimik, e conversamos sobre a ideia trazida pela criação: reconhecemos os super heróis norte-americanos nela inseridos, mas desconhecemos figuras mitológicas indígenas brasileiras e filipinas. Pergunto às crianças se elas se lembram de alguma história brasileira e peço para me contarem. Elas afirmam que poderiam me contar depois e eu prometo a elas uma história também. Subimos a rampa cantando, Bruno tocando pandeiro; vamos até a obra *Kaá*, uma plantação de milho do Povo Guarani, do artista Denilson Baniwa; adentramos a plantação. Perguntas como “Isso é arte?”; “É possível imaginar uma plantação

dentro da cidade de São Paulo?"; "O que é arte?" são formuladas; as crianças não hesitam em responder, falam da existência de várias etnias indígenas e que a prática do plantio é arte, porque se trata de um modo de fazer dos indígenas. Aqui, temos uma primeira percepção sobre o domínio de conteúdos promovido por uma instituição privada de ensino. Esse recorte denota algo já conhecido: a desigualdade educacional entre classes sociais.

Nesse percurso, subimos outra rampa, dessa vez bem longa. Essa subida é guiada pelo corpo. As crianças estão enfileiradas na parte direita da rampa, bem próximas ao parapeito. "Dedinho mindinho", anuncio. Elas sobem a rampa com apenas o "dedinho mindinho" encostado no parapeito branco; "bumbum"; "cabeça"; "palma da mão"; assim subimos toda a rampa. Chegamos ao Mahku, coletivo brasileiro indígena Huni Kuin, e vemos suas obras, onde se destacam os grandes painéis, as cores vibrantes, a presença de animais e plantas. A professora e os alunos sinalizam que haviam feito uma pintura na escola tendo esse coletivo como inspiração e que tinham criado uma serpente como a que estava estampada na pilastra do pavilhão da própria exposição.

Ao lado do Mahku, visitamos a obra do Quilombo Cafundó. Lá, mexendo na instalação de fotos, lemos, na parte de trás de uma das fotografias, uma descrição das pessoas retratadas, escrita à mão, em caneta azul. Nela estava registrado que um deles "é um exímio contador de histórias". Essa é a minha deixa. A história! Inicio uma narrativa, mas as crianças não param de falar e preciso convocar seus corpos: "Quem está me ouvindo coloca a mão na cabeça!" (falo junto com o movimento de levar a mão na cabeça); "Quem está me ouvindo coloca a mão no umbigo!"; "Quem está me ouvindo coloca a mão nos joelhos!" Funciona, exceto por um menino que ainda me interrompe no meio da história de *Ananse e o Pote da Sabedoria*. Além de falar, **fisicalizo**⁶ os objetos presentes na narrativa. Algumas crianças os reconhecem, outras ficam curiosas. Porém, uma das professoras nos apressa a todo momento, com o olhar e com as palavras. Ela deseja ir ao terceiro pavimento para que os alunos conheçam a obra *Floresta de infinitos*, de Ayron

6 Fisicalizar significa o ato corporal de tornar visível aquilo que materialmente não existe. Por exemplo, havia um baú na história contada, o objeto foi fisicalizado a partir do modo que meu corpo estava disposto – minhas mãos, meus braços e meu tronco empenhados em carregar um objeto grande, pesado e antigo. As crianças puderam ver o baú mesmo que ele não estivesse fisicamente presente.

Heráclito e Tiganá Santana. A professora já havia ido à Bienal com outras turmas da mesma escola e aparentemente queria repetir a experiência de adentrar uma espécie de floresta: pisar no chão de coco; sentir o cheiro de bambu; ver, diante de uma luz baixa, as águas, os pequenos lagos, os objetos escondidos; perceber o espelho; ouvir a trilha sonora sensível e observar as pessoas, árvores e animais que aparecem projetadas nos tecidos.

Continuo contando a história; é importante que, naquele momento, o saber oral seja priorizado, ainda mais diante das fotos do Quilombo Cafundó, território localizado a aproximadamente 140 km de São Paulo, que possui uma tradição oral muitíssimo forte. Dominam uma língua própria chamada cupópia, uma mistura entre o português e palavras de origem africana, especialmente do quimbundo (do tronco linguístico Banto). E foi a partir dela – da cupópia – e da esperteza de Seu Otávio Caetano (um dos líderes do quilombo) que parte do território quilombola foi tombado em 1985 e, depois, em 2009, oficialmente demarcado.

“O que é um quilombo?” As respostas das crianças partem sempre da ideia de lugar para onde as pessoas escravizadas fugiam. Reiteramos então, que esse fato era apenas uma parte da história, talvez o começo, a chegada, mas que um quilombo é a formação de uma comunidade, muitas vezes autônoma e rural, na qual pessoas de origem africana tinham sua identidade validada, acolhida e expandida. Uma concepção de existência livre, em que podiam cantar, dançar e batucar as próprias músicas, comer o que bem entendiam; jogar capoeira e outras lutas tradicionais; conviver entre os seus familiares sem medo, sem vigilância de outras camadas sociais; praticar línguas ancestrais, dentre outros elementos que formaram cada quilombo em sua singularidade.

Era visível que as crianças desse grupo estavam à vontade na Bienal, participavam mais, ao contrário de outras da mesma série de outras escolas. A maioria delas já tinha ido à Bienal em edições anteriores, outras já tinham estado nessa mesma Bienal. Elas conheciam os temas que seriam tratados, pois haviam participado de aulas sobre a Bienal na escola antes da visita; conversavam livremente sobre eles, o que foi muito pertinente para a construção de diálogos mais complexos em torno das obras de arte. No entanto, era visível também que havia certo distanciamento no modo como olhavam

para as obras, e falavam delas aparentemente sem interesse genuíno pelo que estava sendo mostrado.

Meses depois dessa visita, agora, no momento em que escrevo, penso que essas crianças de 9 e 10 anos já sabem o que é considerado arte (dentro de seus recortes de classe, raça, gênero, sexualidade); vão a museus, teatros, cinemas, exposições, e esse fato – a frequência do contato com espaços de artes inclusive dentro da escola – faz com que a minha tarefa como educadora ganhe novas camadas, a saber: (1) não me contentar com que as crianças tenham assimilado informações sobre as obras; (2) construir uma atmosfera de fruição que não seja exótica ou fetichizada, visto que a maioria das obras é de artistas negros ou indígenas, e a maioria das crianças é branca, de modo a evitar que se estabeleça uma relação inconsciente de poder (quem é o sujeito – quem é o outro/objeto).

A obra de artistas afro-brasileiros e afro-indígenas, mesmo que em muitas ocasiões, devido às leis do consumo, esteja ceifada pela própria identidade, apresenta problemáticas que dizem respeito a toda a população brasileira. A legitimação artística, que acontece em várias frentes (instituições, mercado, intelectuais, mídia, público, ensino), é certamente concedida aos/às artistas escolhidos para expor na Bienal de São Paulo. Porém, destaca-se que essa legitimação advém de um grupo social específico que, ao longo dos anos, manteve-se atrelado à figura do curador-chefe: homem, branco, rico, hétero, sudestino etc. A presença de um projeto curatorial que realmente se proponha a pensar sobre opressões de gênero, raça, classe etc. (isto é, as impossibilidades do mundo em que vivemos) é recente dentro do circuito oficial de arte (circuitos independentes e artistas de contextos marginais ao circuito oficial desde sempre pensam e resistem às impossibilidades).

Como mediadora, percebo que é necessário equilibrar discurso e experiência sensível. Esse equilíbrio é frágil, “não podemos esquecer o recente passado de criminalização e diabolização de diversas manifestações da cultura afro-brasileira – como as práticas religiosas do candomblé e a capoeira –, a lei da vadiagem ou a violência policial” (Lima, 2016). Indivíduos que eram/são considerados marginais ocupam agora um espaço artístico. Isso faz com que exista uma necessidade e uma vontade de legitimá-los conjuntamente com suas criações, em potência máxima. No âmbito da apreciação das obras,

o momento atual, de conscientização das iniquidades presentes nas relações étnicas no país, acarreta o destaque concedido a considerações de caráter histórico-social, muitas vezes em detrimento da percepção sensorial. Essas considerações perpassaram o período de formação dos mediadores antes e durante a exposição. Acredito que um dos principais elementos que garantiram a confiança para conduzir as visitas foi a certeza de que a política orquestrada pelo estado brasileiro, de apagamento e genocídio, falhou, mesmo com as inúmeras desigualdades existentes; as memórias, as culturas e as pessoas de ascendência indígena e africana estão vivas; e os/as artistas, o grupo curatorial e a equipe de educação eram uma prova disso.

Retornando dessa digressão, de volta à visita, subimos para ir até a *Floresta de Infinitos*, para ver uma floresta em paralelo à vegetação do parque pelas grandes janelas do Pavilhão. Depois da travessia, conversamos sobre as sensações em torno da obra e cantamos uma música: Adeus, adeus/ Boa viagem (coro)/ Eu vou mimbora/ Boa viagem (coro)/ Eu vó cum deus/ Boa viagem (coro)/ Nossa senhora/ Boa viagem (coro)/ Não vai embora/ E fica aqui, meu obrigado/ Não vá embora/ Adeus, adeus/ Boa viagem (coro)/ Adeus, adeus/ Boa viagem (coro).⁷

Para continuar a conversa

Alguns aspectos especialmente instigantes podem ser destacados a partir desses relatos. O primeiro deles diz respeito à tentativa de integrar experiências de caráter lúdico à mediação de obras de artes plásticas. A formação teatral da mediadora explica esse intuito: jogos de acumulação e memória e instruções lúdicas certamente contribuíram para que um clima de convergência da atenção coletiva se estabelecesse e para que os corpos se dispusessem a se movimentar durante a visita. Essas tentativas, no entanto, apesar de seu rico potencial, tiveram um caráter ainda tímido. As portas estão portanto abertas para que modalidades teatrais e performáticas sejam formuladas por ocasião das visitas, de modo a instaurar diálogos lúdicos com as obras expostas.

⁷ Cantiga de domínio popular presente na capoeira, terreiros e em outras manifestações culturais afro-indígenas brasileiras.

Em mais de uma situação foram feitos comentários do tipo politicamente corretos pelos visitantes, o que a mediadora interpretou como sintoma de baixo envolvimento com as criações. Cabe lembrar, contudo, que nem sempre o interesse das jovens gerações se manifesta de modo transparente e eloquente. Além disso, sabemos que há experiências vividas na infância, ou mesmo mais tarde, que não são metabolizadas de imediato e acabam sendo verbalizadas bem mais tarde, quando menos se espera. Responsáveis pela mediação artística exploram terrenos inevitavelmente marcados por incertezas que constituem fonte de contínuas e férteis descobertas.

A alta expectativa que habitualmente acompanha as ações de mediação não raro se traduz em uma profusão discursiva, a ser examinada em perspectiva crítica. Explicações e contextualizações costumam ter posição privilegiada dentro dessas ações, em detrimento da apreciação sensorial. Traços de relações de tipo escolar podem ser facilmente identificados em condutas atravessadas por didatismo. Nesse sentido, chama nossa atenção a insistência da professora desejosa de acompanhar as crianças na descoberta da *Floresta de infinitos* em que vários sentidos seriam convocados, em uma experiência exclusiva da Bienal.

Os casos descritos trazem à tona mais uma vez a questão da experiência subjetiva, para além de jargões e palavras de ordem. Como fazer com que a fruição de obras de arte que, direta ou indiretamente, remetem a lutas antirracistas, seja tecida à experiência do sujeito, de modo a suscitar deslocamentos de percepção e abertura a outras visões de mundo? Um dos curadores da exposição critica com propriedade a superficialidade de determinadas abordagens, a ser superada:

O racismo é denunciado, a racialidade é reivindicada, mas essa crítica tende a se referir a padrões estabelecidos, que não apenas não questionam o que torna o racismo possível, mas o revalidam. Isso não implica uma mudança de paradigma, pois a dominação permanece intacta. Quando certas abordagens se tornam moda, quando uma obra de arte se torna um produto separado do contexto no qual teve origem, quando não entendemos que somos todos parte de um ecossistema compartilhado no qual nada é nosso, quando se valida a separação sujeito-objeto, a relação senhor-escravo se mantém, independentemente de as imagens retratadas serem afro-americanas ou de povos autóctones. (Borja-Villel, 2023, p. 20-21)

É nesse espaço lacunar que a mediação artística pode encontrar seu sentido, por exemplo ao buscar abrir perspectivas para além da ode à categoria “arte negra”. Ela o faz quando propõe pontes entre o visitante e as obras, de modo a incorporar a subjetividade em uma complexa teia na qual a percepção sensorial tenha primazia.

Elos entre a aprendizagem escolar e a visita à exposição foram levantados por meio dos casos aqui analisados. A partir daí, à guisa de fechamento, uma interrogação não quer calar: haveria algo de específico a ser proporcionado pela mediação artística que o contexto escolar por si só não consegue abarcar? Talvez a tentativa de resposta a essa pergunta possa, daqui em diante, nortear a continuidade do nosso percurso.

Referências

- BOAL, A. **Jogos para Atores e Não Atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BORJA-VILLEL, M. Seis momentos para um tempo outro. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). **35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível**: Catálogo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. p. 20-27. Disponível em: <https://tinyurl.com/2hx6274s>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- LIMA, D. **Diálogos ausentes e a curadoria como ferramenta de invisibilização das práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/5n9bphfm>. Acesso em 18 mar. 2024.
- PAULINO, Rosana; CARNEIRO, Sueli. **Nós não temos um drama, temos uma luta para tocar**. *In*: Fundação Bienal de São Paulo (org.). Antes de estar em mim já estive nelas: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/53k2kpkm>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Recebido em 07/04/2024

Aprovado em 09/06/2024

Publicado em 30/08/2024