

Ministério da Cultura, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro,
Secretaria Municipal de Cultura e Observatório de Favelas apresentam

PISTA & REFLEXO

Galpão Bela Maré
2023

PISTA&REFLEXO
PROGRAMA DE RESENHAS DO GALPÃO BELA MARÉ

ORGANIZAÇÃO:

Anna Luisa Oliveira
Gilson Plano

AUTORES:

Anna Luisa Oliveira
Ariana Nuala
Cintia Guedes
Gilson Plano
Antônio Bispo dos Santos - Nêgo Bispo
Tatiane de Assis

REVISÃO:

Isabela Souza
Isabelle Ferreira
Mariana Andrade

Rio de Janeiro, 2023



1ª Edição

Ficha Técnica E-book

Atribuição Uso Não Comercial - Observatório de Favelas do Rio de Janeiro 2023

Projeto Gráfico e Diagramação: Sharmaine Caixeta

Revisão: Isabela Souza, Isabelle Ferreira, Mariana Andrade.

Fotos: Gabi Carrera, Talita Nascimento, Thaís Valêncio

Autores: Anna Luisa Oliveira, Ariana Nuala, Cintia Guedes, Gilson Plano,

Antônio Bispo dos Santos - Nêgo Bispo, Tatiane de Assis

Organização: Anna Luisa Oliveira, Gilson Plano

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pista & reflexo [livro eletrônico] : programa de
resenhas do Galpão Bela Maré / organização Anna
Luisa Oliveira , Gilson Plano. -- 1. ed. -- Rio
de Janeiro : Observatório de Favelas, 2024.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-87016-25-2

1. Arte contemporânea - Exposições 2. Artes
visuais 3. Arte - Exposições - Catálogos I. Oliveira,
Anna Luisa. II. Plano, Gilson.

24-197988

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Catálogos de exposições 700.74

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Todos os direitos desta edição são reservados ao Observatório de Favelas do Rio de Janeiro.

Rua Teixeira Ribeiro, 535 Parque Maré - Maré - Rio de Janeiro - RJ - CEP: 21044-251

www.observatoriodefavelas.org.br

contato@observatoriodefavelas.org.br



01. Apresentação

02. Pista&Reflexo - Anna Luisa Oliveira e Gilson Plano

03. [Reflexo] Miguel Verá Mirim & Aldeia Mata Verde Bonita

04. [Pista] A multiplicação do centros, centro, oeste - Tatiane de Assis

05. Reflexo] Ateliê Almeidas - Ana Cláudia Almeida, Bruno Lyfe, Miguel Afa, Elvis Almeida, Onni, Thais Iroko, Rena Machado

06. [Pista] Não há quem diga sobre a vida de um povo melhor que suas cantigas - Antônio Bispo dos Santos - Nêgo Bispo

07. [Reflexo] Estrela Terrena - Anis Jaguar

08. [Pista] Escavando sóis pela rua - Ariana Nuala

09 [Reflexo] Flores e Frutas - Tadáskia

10. [Pista] Sonhar outros centros - Cíntia Guedes

11. Conversar - Resenhar - Reimaginar - Anna Luisa Oliveira e Gilson Plano

12. Ficha Técnica Resenhas Pista&Reflexo

05

07

10

15

23

29

37

44

49

55

62

66

01

Apresentação

O Galpão Bela Maré é uma iniciativa do Observatório de Favelas, desenvolvida em parceria com a produtora Automatica, cuja proposta principal é criar novas referências e modos de percepção dos territórios, especialmente das favelas e periferias em suas potências de repertórios estéticos e culturais. Estamos em Nova Holanda, uma das favelas do conjunto de 16 que compõem a Maré, no Rio de Janeiro. Desde 2011 buscamos desenvolver estratégias de criação, intervenção, formação e fruição artística a partir das múltiplas possibilidades no campo das artes visuais contemporâneas. São exposições, seminários, articulações territoriais, atividades formativas, ações de criação, incentivo à leitura, cinema, mediações e movimentos, entre outros territórios que fazem das ações desenvolvidas um conjunto de estratégias pedagógicas-curatoriais comunitárias que se entrelaçam às histórias de vidas de nossos públicos e equipes, compondo um sentido e forma de produção artística contemporânea que têm as favelas e periferias como centralidades.

Desde 2017 o Bela está de terça a sábado, das 10h às 18h, com programações contínuas que buscam diálogos entre os públicos e a arte contemporânea, suas diversidades e múltiplas possibilidades. Com isso, os programas de exposições, nos quais as Resenhas

estão incluídas, buscam, com a prática curatorial, tecer análises, reflexões e fruições acerca das histórias e memórias das periferias do mundo por meio das artes visuais, apresentando para as pessoas - sejam elas artistas, curadoras ou fruidoras - formas de reconhecimento na narrativa da história da arte atual através de suas próprias histórias, memórias e atividades cotidianas, como elementos estéticos essenciais de sustentação.

Tudo isso, no contexto do Galpão Bela Maré, que é parte do eixo Arte e Território do Observatório de Favelas, tem sua missão e trabalho focados na criação de enlaces entre arte, política e cidade, contribuindo para a construção de conceitos, metodologias e práticas culturais como bem público e como mediação para efetivação de direitos plenos da cidadania e bem viver da população de favelas e periferias.

Anna Luisa Oliveira

Coordenadora Geral do Galpão Bela Maré

02

Pista&Reflexo

Como princípio, para pensarmos o desenho anual de 2023, acreditamos que seria importante encontrar um fluxo comum, que se alinhasse às nossas práticas de modo coerente e continuado, conduzindo o ritmo das nossas criações durante este percurso, mas sem endurecer nossos movimentos. Por isso, era importante pensar a partir de um campo aberto, com horizontes elásticos e fatalmente disposto a negociar com a imprevisibilidade dos acontecimentos, propostas e surpresas.

Desde o início a imagem dos bailes apareceu com um fenômeno que gostaríamos de nos aproximar, por seus métodos e historicidade, pensando neste espaço como lugar de encontro entre muitas formas de afetos, pessoas, movimentos, estímulos e lembranças. O Galpão Bela Maré, situado na favela da Nova Holanda, está em um mesmo território de muitos bailes, muitas pistas e muita gente. Em meio à diversidade cultural das favelas de todo o Brasil e de muitas periferias pelo mundo, as festividades populares contemporâneas, como os bailes funk, são a reverberação e continuidade do que em outros tempos as rodas de samba e os bailes black produziram no Rio de Janeiro. De modos diferentes, mas sempre com a intenção de criar espaços de lazer, prazer e cultura nas periferias da cidade.

“Como uma instituição de arte pode produzir conhecimento e produção artística operando a partir das ”pistas” do próprio território?”

Talvez esta seja a pergunta que sempre acompanhou o Bela Maré, direcionando em toda sua existência o desejo intenso do Observatório de Favelas de construir um lugar significativo de sentidos na Maré, endossado pela narrativa do direito e acesso à cultura e pelo reconhecimento dela em seu entorno, constituindo um equipamento que se tornou, para a cidade do Rio de Janeiro, uma referência para o que se produz em arte contemporânea no Brasil. Neste ritmo, o programa 2023 propõe uma pista a ser percorrida ou dançada, investigando a polissemia empregada nos termos para também apontar evidências que mostram uma prática coreográfica da vida, as quais, como pista e reflexo, revelam nossas experiências, saberes e aspirações espelhadas na centralidade dos territórios de favelas e periferias.

Neste intuito, o programa se destinava a capilarizar conceitualmente toda a programação do Galpão Bela Maré, as investigações e reflexões que nos propomos em torno das duas

palavras. Como resultado, ao longo dos meses, os diálogos feitos entre pessoas artistas e críticas de arte e cultura, sem hierarquia, textos e obras de arte, puderam nos indicar caminhos possíveis para esta elaboração. Os convites feitos às pessoas artistas: *Miguel Verá Mirim; ao Atelier coletivo "Almeidas"; Anis Jaguar e à Tadáskia, juntamente às pessoas escritoras: Tatiane de Assis; Nego Bispo; Ariana Nuala e Cintia Guedes*, foram imprescindíveis para que **PISTA & REFLEXO** pudesse acontecer e se desdobrar em toda a programação artística pedagógica e curatorial do Galpão Bela Maré no ano de 2023.

A **PISTA** pode ser as ruas, os espaços de encontro para a dança, o lugar por onde se anda de skate, bicicleta ou patins, a indicação ou indício de uma descoberta a ser feita, as referências de navegação nos mapas. Já o **REFLEXO** está no corpo que dança, se esquiva, ginga e se protege, acontece pela inteligência do pensamento no sentido do saber, também está nas cabeças pintadas com pontos alinhados e descoloridos, na capacidade da luz em mudar sua direção e na imagem que vemos produzida pela difração da luminosidade no espaço. Entre **PISTA & REFLEXO** queremos nos mover entre os dias e noites deste belo baile da Maré para a(s) cidade(s) e suas muitas centralidades.

PISTA REFLEXO

*Anna Luisa Oliveira
Gilson Plano
[curadoria]*

03

Miguel Verá Mirim & Aldeia Mata Verde Bonita

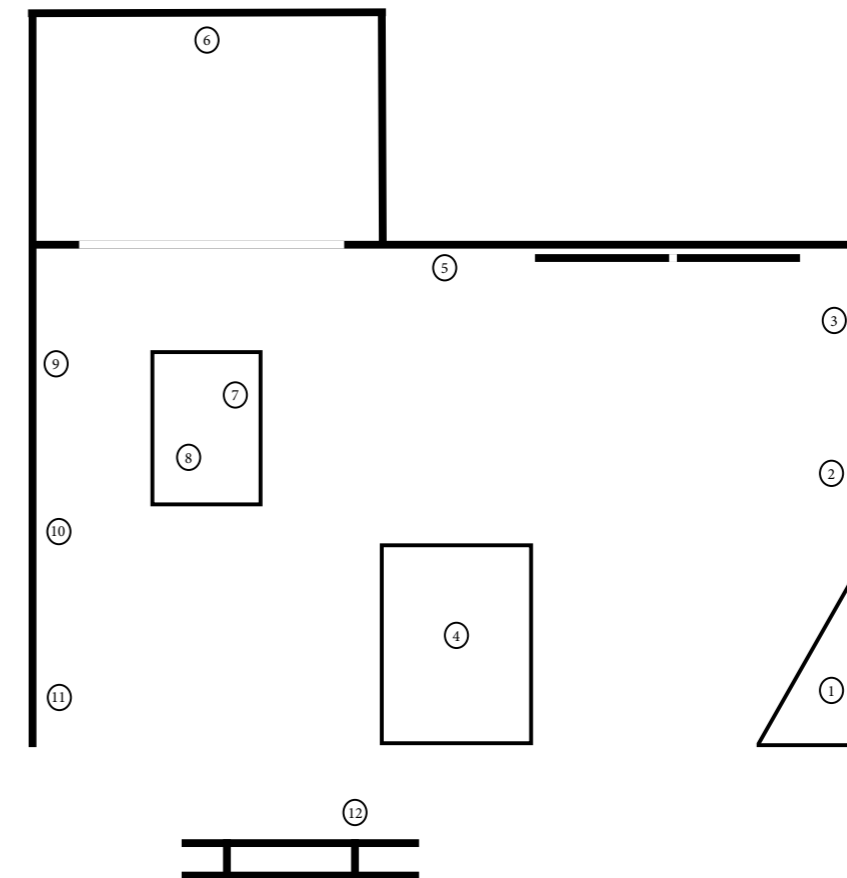
Miguel Verá Mirim é multiartista; cineasta indígena com experiência em formação audiovisual para indígenas, processos de formação coletiva, câmera, montagem, edição e direção cinematográfica. No Museu de Arte do Rio realizou uma residência e expôs fotografias na exposição Dja Guata Porã. Ministrou oficinas na Escuela de Cine y Artes de La Paz e na Universidade Federal Fluminense.

**MIGUEL VERÁ MIRIM &
ALDEIA MATA VERDE BONITA**

Em abril recebemos o artista e educador **Miguel Verá Mirim** que apresentou junto às suas obras a **Aldeia Mata Verde Bonita - Tekoa Ka'Aguy Ovy Porã**, lugar onde vive no município de Maricá, região dos Lagos, no Rio de Janeiro. Com o objetivo de demonstrar as vivências e experiências das 15 famílias de seu território e as tradições Guarani Mbya, por meio de elementos estéticos presentes em seu trabalho artístico, foram exibidos 36 trabalhos de materialidades diversas. Os objetos perpassaram o audiovisual, esculturas em madeira, palha trançada, sementes e fotografia, revelando a memória individual e coletiva do artista, ao passo em que são expressões daquilo que ele vê e faz em seu cotidiano, com utilitários, instrumentos e adereços que compõem o sentido e a forma da sua produção.

Reflexo

Miguel Verá Mirim
Aldeia Mata Verde Bonita



- 1 - Flechas
- 2 - Arco
- 3 - Colares
- 4 - Cestarias
- 5 - Maracás
- 6 - Filme: Yvyra Reko Porã - Madeira Viva - 11'16"
- 7 - Pau de chuva
- 8 - Esculturas de animais em madeira
- 9 - Leques
- 10 - Arcos
- 11 - Peneira
- 12 - Fotografia - Miguel Verá Mirim e sua filha, Liana Cáceres





Fotografias: Thais Valêncio

Durante a abertura da exposição aconteceu uma roda de conversa em que Miguel e a curadoria falaram sobre o processo criativo e de escolha das obras para a mostra. Estiveram presentes parentes da **Aldeia Vertical Maracanã e Aldeia Marak'anà - Teko Haw Marakana**, além de pessoas artistas, estudantes e pesquisadoras interessadas na arte contemporânea. No decorrer do bate papo, destacaram-se as participações do público adolescente, que comentaram as obras e perguntaram sobre as formas de produção dos trabalhos do artista. O momento da conversa é uma estratégia artístico-pedagógica do programa de Resenhas, que se debruça na possibilidade de intercâmbios entre artistas, públicos e a crítica de arte de diversos territórios, sobretudo favelas e periferias do Brasil.

04

A multiplicação do centros, centro, oeste

Tatiane de Assis

Repórter na revista piauí, crítica de artes visuais com especialização na Unicamp. Antes, assinou por quase cinco anos a coluna de exposições da VEJA SP, na qual também foi responsável pelo blogue Arte Ao Redor. Já colaborou com a revista Vida Simples e os sites Think Olga e Guia do Estudante.

Durante uma visita em 2019 ao Elefante Cultural, espaço autônomo de arte contemporânea que funcionava em Brasília, tive uma conversa muito proveitosa com a curadora associada de lá, a Cinara Barbosa, que agora toca o projeto BSB Plano das Artes.

“As pessoas não sabem, mas nos anos 1980, o cenário de arte de Goiânia era muito pulsante.”, ela me contou.

Nasci em Goiânia, que é a capital do estado de Goiás, no final da década de 1980, e nunca tinha ouvido falar desse circuito fervilhante. Fiquei inquieta, mas guardei a informação curiosa. Naquela época, outras prioridades da vida adulta me atropelaram.

Em 2020, quando fui ministrar um curso de acompanhamento de projetos para artistas da região centro-oeste, decidi seguir a pista que Cinara havia me dado um ano antes. Na internet mesmo, encontrei um artigo de autoria de Armando de Aguiar

Guedes Coelho, hoje doutor em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás (UFG).

O título do texto é *“Casa Grande Galeria de Arte: A Engrenagem de um Mercado de Arte Emergente”*. A priori, chamou minha atenção o nome da galeria: Casa Grande. Se intencional ou não, a associação com o clássico de Gilberto Freyre – Casa Grande & Senzala – causaria desconforto legítimo e não passaria batido nos tempos atuais. Ainda mais em um ano em que vimos uma mulher branca chicotear homens negros por ocuparem um espaço na cidade no qual ela acreditava que eles não deveriam estar.

Depois, outra surpresa: sem rodeios, Armando afirma já no início do artigo: “Podemos afirmar que existiu um mercado de arte em Goiânia nos anos 1980. Os artistas locais viviam de arte. Galerias se mantinham com vendas de obras de artistas locais, e marchands ganhavam dinheiro descobrindo novos colecionadores. O circuito de arte não dependia do Estado e se criou um grupo de jornalistas/críticos especialistas em arte goiana. O mercado de arte local possuía sua própria dinâmica, diferente do Rio de Janeiro e de São Paulo.”

Encontrar aquela informação foi muito importante. Em março de 2014 eu havia me mudado de Goiânia para São Paulo. O movimento foi um desdobramento do Curso Abril de Jornalismo (CAJ), do qual eu tinha participado em janeiro daquele mesmo ano. Eu não consegui qualquer vaga de emprego na editora Abril, mas decidi ir viver na capital paulista.

Fiquei três meses desempregada, um período que não parecia ter fim, mesclava a melancolia com o desespero, e, por fim, vinha a esperança de que ia dar certo. Surgiu então a chance de trabalhar em um portal de cultura chamado *O Beijo*, que, àquela época, focava seu conteúdo em artes visuais. Nele, eu deveria escrever matérias sobre exposições e artistas.

Diferente de muitos colegas que fizeram o CAJ, eu não tinha o costume de viajar para São Paulo com frequência e também não tinha tido, até então, a oportunidade de conhecer a Europa e seus famosos museus. Mas, como a necessidade de ter um emprego e grana era mais importante, deixei essa sensação de “não sou boa o suficiente” de lado, fui lá e fiz um texto-teste sobre as obras de uma artista – uma amiga pintora de Belo Horizonte. Tcharam! Consegui a vaga.

Porém, eu ainda estava naquela toada; vou aprender muito, porque, de onde venho, não tive muito acesso a museus, exposições e tralalá. Ou seja, não tenho o conhecimento que dizem que devo ter. O artigo de Armando, então, é o começo de um estalo para que eu reveja a minha trajetória e a história da minha cidade. Ele diz assim: “Em 1980 existiam menos de cinco galerias de arte na cidade de Goiânia, mas haviam outros espaços (de fomento às artes) como Centro Municipal de Cultura, num antigo prédio no Bosque dos Buritis, no Setor Oeste (*bairro nobre na cidade*)”.

Esses primeiros estabelecimentos, que ele cita, seriam:

- 01) A galeria Alba;** de 1963, que, em 1965, passou a se chamar galeria Azul, criada pela pintora Maria Guilhermina;
- 02) A Arte Goiana Galeria;** fundada pelo artista Washington Honorato Rodrigues em 1975;
- 03) a LBP Galeria;** do jornalista Lourival Batista Pereira;

04) A Paulo Araújo Galeria; que funcionava dentro de uma livraria importante;

05) A Casa Grande Galeria; fundada em 1975, cujo modelo de operação e negócios aliava a realização de exposições de nomes locais (Amaury Menezes, Cleber Gouveia, Siron Franco e D.J. Oliveira) e nacionais (Walter Lewy, Cláudio Tozzi, Newton Resende, Ademir Martins, Marília Kranz, Ascânio M.M.).

Em um segundo artigo do mesmo pesquisador intitulado “A Importância do Jornal na Configuração do Cenário Artístico da cidade de Goiânia”, soube, por meio da referência a uma matéria jornalística, como se comportavam os colecionadores de arte na cidade.

“Nesta cidade de clima ameno, a figura do especulador, aquele que adquire uma obra de arte como forma de investimento quase inexistente. Isso é bom, porque demonstra uma evolução cultural, em que a obra assume seu papel de agente histórico”

afirmou o artista Elder Rocha à jornalista Margareth Gomes, que escreveu a matéria “Campo Fértil”, que foi publicada no jornal O Popular, em 30 de maio de 1989.

Desconheço o clima ameno de Goiânia, ainda bem e felizmente o sol é constante por lá com intensidade. Nesse mesmo artigo de Armando a lista de estabelecimentos em Goiânia é complementada, fruto da análise de matérias no jornal O Popular no período de 1980 a 1989. São galerias pontuais e de permanência continuada, e de formato variado. Depuro a listagem dele³ com o cruzamento de informações colhidas em conversas com os artistas Divino Sobral e Leonam Nogueira:

1- Galeria de Arte Jaó; 2- Galeria Frei Nazareno Confaloni (espaço público); 3- Arte Antiga Galeria (que depois vira Galeria Potrich); 4- Centro Mutiarte Galeria; 5- Arroz de Neon (que funcionava dentro de um bar); 6- Época Galeria de Arte; 7- Galeria de Arte Bauhaus; 8- Vanda Pinheiro Gabinete de Arte; 9- Giotto Galeria de Arte; 10- Félix Galeria de Artes; 11- Atelier 104 Galeria de Arte; 12- Veiga Valle Galeria; 13- Galeria Vila Boa e 14- Galeria Chá de Cadeira (que funciona dentro de uma loja de móveis).

Ainda são citados 28 espaços culturais operando nessa mesma época.

³Aparecem ainda no artigo as seguintes galerias: 1- Petite Gallery; 2- Galeria Bittar; 3- Engenho & Arte Galeria; 4- Oficina Galeria de Arte; 5- Carrossel; 6- Arte-Arte Galeria; 7- Astral-tonologia Galeria de Arte; 8-Kuryala Sala de Artes; 9- Ipê Galeria de Arte e 10- Cora Coralina Galeria de Arte.

Destaco entre eles: a Galeria do Teatro Goiânia, o Sesc e a Escola de Artes Veiga Valle.

É muita coisa, não? Ainda mais considerando que Goiânia é novinha, tem apenas 89 anos. Para comparação, a cidade de Salvador tem 474 anos e São Paulo, 469. O Rio de Janeiro fez 458 anos em 2023 e Belém completou 407 também neste ano. Goiânia foi planejada e fundada em 1933. Brasília veio depois, na mesma verve de 'Marcha para o Oeste', e foi inaugurada em 1960.

Mesmo com a descoberta das galerias e espaços culturais, fiquei intrigada com o meu desconhecimento sobre a cena de arte goianiense e continuei a procurar informações. Soube que era a classe média alta e as elites que frequentavam os espaços culturais e compravam obras nas galerias de arte. Com o fracasso do plano econômico, criado pelo presidente Fernando Collor, no final dos anos 1980, toda essa ebulição do circuito goianiense entra em decadência.

Ainda se comenta sobre a produção da cidade, por meio de nomes como Pitágoras, Marcelo Solá, Rodrigo Godá e Zé César.

Mas voltou a se falar com eloquência dessa cena agora, no fim da segunda década dos anos 2000, porque a produção do artista Dalton Paula, que nasceu em Brasília, mas cresceu em Goiânia, ganhou os holofotes do circuito de arte em São Paulo, Rio de Janeiro e Nova York. Chique.

Em 2020, junto à sua companheira, a professora e pesquisadora do campo audiovisual Ceiza Ferreira, inauguraram uma espécie de centro cultural, o Sertão Negro, que conta com aulas de capoeira dadas pelo Mestre Guaraná, com lições de cerâmica ministradas pela artista e professora Anahy Jorge e sessões de cinema, no cineclube Maria Grampinho.

Às vezes, a gente vicia em ler a cena de uma cidade que não é muito falada por meio de uma pessoa só. Mas há sempre tempo de não cair nessa armadilha. Assim, Goiânia é também o artista e crítico de arte Divino Sobral, que me ensina a cada encontro sobre o passado e presente colonial da cidade; o coletivo de performance Grupo Empresa, que veste a bandeira da goianidade há mais de 20 anos; o artista Gilson Plano, que faz seus pássaros de pedra com cores de rio voarem e desafia o mercado que parece acreditar que artistas afrodescendentes

somente trabalham com pintura figurativa. Goiânia também são as lembranças de quem encontra na cidade um lugar de escolha, como as artistas Lucélia Maciel e Manuela Costa, que, cada uma, ao seu modo, deixam seus sonhos transbordarem em suas produções. É o Helô Sanvoy a fazer renda cotidiana com as notícias de jornais e a entrelaçar vidro e couro.

Têm também os palhaços de circo melancólicos da Ana Maranhão Izaac; os retratos de uma negritude orgulhosa e tão esperada do Rafael Vaz; as cenas meio cotidiano, meio invenção do Rustoff; as convulsões de imagens e palavras do Dakí e do Ricarjones; os estandartes do Humberto Carvalho; a produção a desafiar cidadãos do bem da Ambar Pictórica. E as fotos e performances da Sallisa Rosa a investigar o legado de populações originárias, tensionando o que pode ser chamado de identidade. Legado esse também olhado e cruzado com questões de gênero na produção de Sophia Pinheiro.

Provavelmente, e ainda bem, essa listagem não é completa e vai faltar nomes, a quem eu já me desculpo de antemão. Alguns nomes citados, é importante frisar, estão pelo mundo. Tati, muito interessante, mas por qual motivo você nos falou sobre tudo isso? Vocês lembram que, lá no início do texto, eu

contei que fui para São Paulo e tinha na cabeça que eu vinha de uma cidade, que, diferente da capital paulistana (ou carioca), não tinha um super roteiro de artes visuais? Pois é, saber sobre essa memória da cidade em que eu nasci me fez perguntar a quem interessa apagar a história do que não é dito centro?

E o que não é centro podem ser as periferias de São Paulo ou do Rio, ou de quaisquer outras cidades. Em Goiânia, as galerias estavam localizadas em bairros de elite, o que é um grande problema; vale dizer e merece outro texto para gente mergulhar nas produções também produzidas no que se convencionou chamar de borda.

Ainda sobre uma posição de protagonismo, o que não é centro também pode ser todo o Brasil, que não é litoral e não foi capital. É o sertão que se move, a bem do preconceito de quem fala. Podem ser as regiões centro-oeste, nordeste e norte do nosso país.

Companheira dessa amnésia sobre cenários outros também é a noção do descobridor, do revitalizador.

“A gente (de fora) veio aqui para Goiânia e mudou o cenário de arte local”. “A gente veio aqui para o Complexo da Maré e trouxe um novo pensamento”.

Será mesmo? Essa postura, vale dizer, não é novidade e nem de longe se pretende partilha. Esteve presente na invasão do Brasil, na colonização da colonização, por meio das bandeiras, e por aí segue. Os deslocamentos são sempre proveitosos, ainda mais quando se colocam como um intercâmbio pautado na equivalência.

Outro fiador do esquecimento também é a ideia de que a gente precisa APENAS visitar museus e galerias de arte, ler livros, frequentar uma universidade para ter uma bagagem. Se esse acesso for possível: ótimo, mas se não, como ocorre com a maior parte dos brasileiros, é preciso enunciar e sistematizar, como muitos já estão fazendo, uma formação de “gente como a gente”.

Nesse sentido, fiz um exercício e busquei, então, lembranças dos contatos que tinha tido com artes na minha infância. Meu pai não se formou em uma faculdade, mas foi produzindo, adquirindo e compartilhando conhecimento do jeito que era possível. Ele comprava revistas variadas para se informar. Também comprava aquelas edições de livrinhos sobre grandes personalidades da história.

Recordo também de observar a diagramação de um CD com uma coletânea de músicas da Rita Lee, que eu dançava até cansar quando chegava nas escolas. Também gostava das capas dos CDs da Companhia do Pagode; tinham um quê de capa de revista.

No colégio também lembro de visitar os ateliês do Amaury Menezes e do Siron Franco, pintores importantes de Goiânia. Nas aulas de artes da escola lembro de ter tomado algumas lições básicas sobre pintura (clássica).

Eu era péssima em retratar paisagens, pessoas. Tinha uma briga com a danada da perspectiva, mas achava interessante o exercício de criar formas e combinar cores, de criar algo que não tivesse utilidade.

Mais tarde, já como crítica de arte, descobriria que essa noção de que **“a arte acaba quando começa a função”** é a base da arte moderna e que acaba por excluir populações sub-representadas, que praticam o crochê, o tricô, a tecelagem, a cestaria, a cerâmica e por aí vai.

Também nasceu em mim uma paixão súbita pelo artista cearense Leonilson, que produziu pinturas e bordados. Não tenho ideia de como eu conheci o trabalho dele, afinal, naquela época nunca tinha pisado em São Paulo. Cavucando, talvez minha ligação com o trabalho dele tenha a ver com os bordados. As técnicas manuais sempre estiveram presentes lá em casa. Minha avó faz bordado em Richelieu, minha mãe, crochê e tricô. Acho que me sinto tão atraída pelas telas da pintora Beatriz Milhazes, porque a forma como ela combina as cores não me é estranha, me remete à minha casa.

Ainda têm os muros, como o grafite e a pixação, que me educaram visualmente! Até hoje fico hipnotizada com as letras de pixo, porque elas têm uma relação imensa com o corpo de quem as executa. Dá pra saber por elas se o pixador é alto, baixo, ágil ou mais comedido em seus movimentos. É puro gesto.

E não vou esquecer de citar... a natureza. Como eu aprendo sobre escultura olhando os troncos de árvores, sobre textura olhando taturanas que aparecem pelo meu caminho. Os tênis pendurados em fios de energia me aproximam da arte contemporânea, que parece mais distante da gente, mas que quando se vence aquela

sensação de “não estou entendendo nada” os pensamentos começam a se encaixar. Daí você reconhece um material que vem do cotidiano e traz uma história. Muitas perguntas ainda ficam, mas não é assim também com a vida?

Com esse inventário de memórias fiado, pergunto de novo: a quem beneficia a crença de que a arte está somente nos museus, de que é uma campo impenetrável? E a quem interessa que a gente não reposicione e multiplique os centros? Como mais um esforço nesse projeto de diversidade, que vem sendo encampado há tempos, por muitas outras vozes, que vêm antes de mim, espero que esse texto possa ser um ser um convite para que vocês conheçam o meu eixo:

o centro, oeste.

05

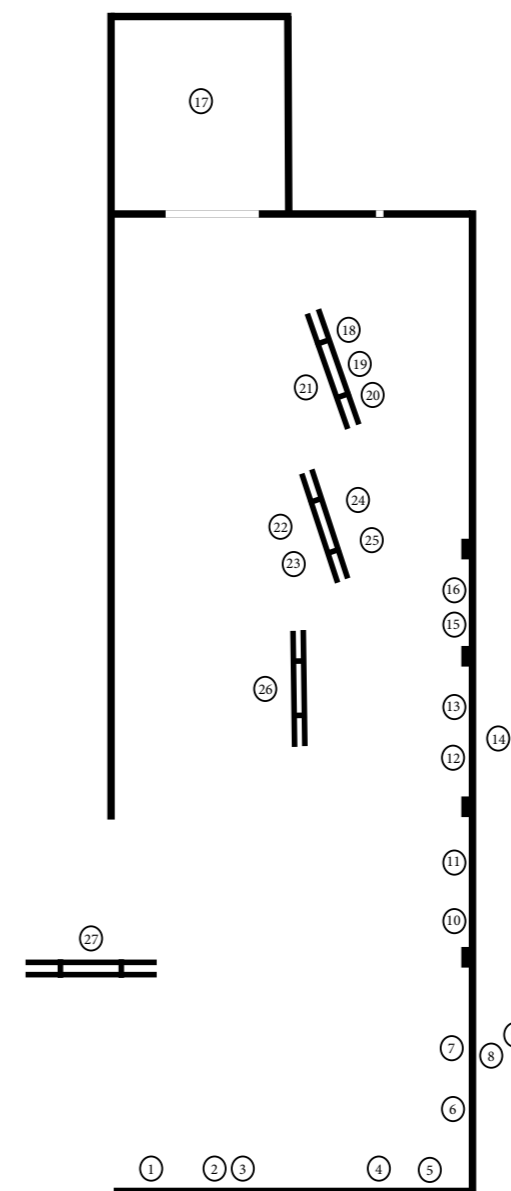
Ateliê Almeidas

Sediado em Ramos, na região da Leopoldina – bairro situado na zona norte do Rio de Janeiro –, o ateliê “Os Almeidas” foi criado em 2022 através do encontro entre quatro artistas que carregam o mesmo sobrenome: Almeida. É deste lugar de troca e encontro que Ana Almeida, Bruno Lyfe, Elvis Almeida e Miguel Afa partilham suas vivências, pesquisas, poéticas e materialidades que ressoam em práticas individuais e coletivas que dão frutos e ocuparam o Galpão Bela Maré a partir do programa Pista & Reflexo.



O segundo encontro aconteceu em junho, reunindo o ateliê Almeidas, que fica em Ramos, na Zona Norte do Rio de Janeiro. O espaço é coletivo, formado pelos artistas Ana Cláudia Almeida, Bruno Lyfe, Miguel Afa e Elvis Almeida, que, para a participação em Resenhas, convidaram os artistas Onni, Rena Machado e Thaís Iroko, compondo um conjunto de 28 pinturas em diversos suportes, variando desde a lona, ao algodão e linho, perpassando a tela e a madeira, com técnicas de aplicação mistas, sobretudo as acrílicas e óleo. A exposição buscou apresentar as possibilidades de espaços de cocriação e existências em outros centros de produção a partir das experiências de artistas baseados em favelas e periferias cariocas, bem como técnicas e linguagens distintas, mas que confluíram ao se encontrarem na galeria.

Reflexo

**Ateliê Almeidas**

Ana Cláudia Almeida
Bruno Lyfe
Miguel Afa
Elvis Almeida

convida
Onni
Rena Machado
Thaís Iroko

- 1 - A cada esquina uma pilha de poesia, 2022 [Bruno Lyfe]
- 2 - Sem título, 2023 [Elvis Almeida]
- 3 - Sem título, 2023 [Elvis Almeida]
- 4 - quando dão o tiro no escuro, o escuro é a gente, 2021 [Miguel Afa]
- 5 - Pecado pintado, 2022 [Rena Machado]
- 6 - cuidado quando for descer pro asfalto, 2022 [Miguel Afa]
- 7 - Navegando sobre o céu potente de um cotidiano que deságua despercebido, 2022 [Bruno Lyfe]
- 8 - Brasil em fundo negro, 2023 [Elvis Almeida]
- 9 - Bangalô, 2022 [Bruno Lyfe]
- 10 - Amizade das 3, 2023 [Rena Machado]
- 11 - Escorregada, 2023 [Ana Cláudia Almeida]
- 12 - Vingança vermelha, 2023 [Elvis Almeida]
- 13 - Lá começa de noite e só termina de dia, 2022 [Thaís Iroko]
- 14 - Na Gaiola, 2022 [Elvis Almeida]
- 15 - Centrípeda, 2023 [Ana Cláudia Almeida]
- 16 - me empresta teu pai, 2023 [Miguel Afa]
- 17 - Piraquara, 2023 [Ana Cláudia Almeida]
- 18 - Ligação do pai, 2019 [Rena Machado]
- 19 - Íntima toalha, 2022 [Rena Machado]
- 20 - Pensamento de vidro, 2022 [Rena Machado]
- 21 - Cajá, 2022 [Elvis Almeida]
- 22 - Boca quente, 2023 [Elvis Almeida]
- 23 - Esse é o Baile do Egito, olha só como tá, 2022 [Thaís Iroko]
- 24 - Tomate cereja, 2023 [Elvis Almeida]
- 25 - Sincero materno, 2023 [Rena Machado]
- 26 - White Brazil, 2023 [Onni]
- 27 - Pastilha de 89, 2023 [Elvis Almeida]



Fotografias: Thais Valêncio





Fotografias: Thais Valêncio

Na tarde de abertura da exposição reunimos as pessoas artistas participantes em uma roda de conversa com a curadoria e públicos interessados no tema, artistas, curadoras/es, estudantes e pesquisadoras/es que puderam fazer perguntas e comentários sobre as obras em exibição e sobre a experiência de criação em um ateliê coletivo. Estrategicamente, a equipe do Galpão Bela Maré buscou garantir a presença de adolescentes, que apresentaram perguntas as quais, uma vez respondidas, impactaram suas percepções sobre possibilidades de criações e difusão das suas produções, bem como as suas perspectivas de desenvolvimento de carreira no campo das artes visuais.

06

Não há quem diga sobre a vida de um povo melhor que suas cantigas

Antônio Bispo dos Santos

Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, é lavrador, poeta, escritor e intelectual orgânico, relator de saberes, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo do Saco-Curtume (São João do Piauí, PI). Ativista político e militante da causa Quilombola.

Nem há pujança... que expresse esse povo, melhor que as suas danças!

Não há ganância... que tire das nossas festas, comida em abundância! E nem faz medo... que a tristeza estrague a vida, De quem vive em folgado.

Quem, como eu, nasceu em comunidades quilombolas e ou "tradicionais" no final da década de cinquenta e início da década de sessenta do século vinte, depois de Cristo, nessa parte do mundo que os euro-cristãos monoteístas "colonialistas" resolveram chamar de Brasil... deve ter vivenciado uma infância repleta de farturas e festejos...

Em nossa comunidade, por exemplo, tudo era festa... os adjuntos, as mandiocadas/farinhadadas, as moagens de canas de rapaduras, as pescarias, os mutirões para as construções de casas, os plantios, as colheitas das roças, as pegadas de animais, os serões de beneficiamento de algodão para confecções de redes, roupas e etc. Também aconteciam as festividades dos calendários comemorativos das comunidades, ou seja: novenas, reisados, casamentos, batizados, pagamento de promessas e tantas outras.

Geralmente uma família da comunidade anunciava, com um bom tempo de antecedência, uma comemoração ou qualquer outra motivação que justificasse um desses acontecimentos... as demais pessoas iam espalhando a notícia de boca em boca, ao tempo em que anunciavam também quem eram as pessoas responsáveis pela animação do evento. Geralmente eram

peças que tocavam violão, sanfona, pífano, rabecas, triângulo, zabumba, pandeiros, tambor ou caixão e etcétera. Quase tudo produzido pelos próprios artistas e ou por mestras e mestres das próprias comunidades, que, ao mesmo tempo, ensinavam esses ofícios sem cobrar por isso, para que os saberes e fazeres fossem passando de gerações para gerações.

Faltando dois ou três dias para a data marcada, as pessoas convidadas começavam a chegar: primeiro as que moravam mais distantes, e, por isso, vinham com antecedência pra arrancar nas casas das famílias amigas e já aproveitavam para tratar de outras obrigações... enquanto aquelas que moravam nas proximidades vinham e voltavam todos os dias apenas pra ajudar na recepção e garantir uma boa assistência às visitas. Toda essa gente levava alguma contribuição para ajudar na festa, de forma que a alimentação era uma grande fartura... aquelas pessoas que às vezes não tinham o que levar iam ajudar nos afazeres, tais como: fazer latadas, cozinhar, botar água, contar histórias, enfim. Era tudo pra todo mundo ou nada pra ninguém...

No exato dia do acontecimento, a comunidade praticamente se mudava em peso para a casa da festa; tudo começava pelo

café da manhã que, assim como todas as refeições daquele dia, eram preparadas pelas melhores cozinheiras e cozinheiros da região...

O cardápio era à base de mandioca, batata doce, inhame, abóbora, milho, arroz, feijão, fava, gergelim, carnes de animais de caças e animais domesticados, frutas de plantas nativas e adaptadas etc. Extraídos, colhidos e beneficiados artesanalmente nas e pelas próprias comunidades, em um modo de produção sistematicamente cosmológico... que era assim definido pelas mestras e mestres:

**A gente planta
tudo o que quer...
E a terra dá o que
a gente merece...**



Durante e após o café iniciavam-se e ou continuavam as rodas de conversas sobre os mais diversos assuntos, até a hora do almoço... o almoço era sempre um dos momentos mais importantes. Era quando se avaliava o quanto e como a família dona da casa mantinha suas amizades, se a comida era bem feita ou não e até mesmo o modo das pessoas comerem... era assunto para antes, durante, e um bom tempo após todo e qualquer festejo.

E as crianças?... Ah! As crianças faziam uma festa à parte; naqueles tempos e naqueles lugares ainda não existiam brinquedos industrializados, então as brincadeiras eram orgânicas, portanto se brincava de vida real... ou seja, as crianças literalmente faziam simultaneamente uma réplica da festa dos adultos, na hora do almoço, por exemplo: enquanto as pessoas mais velhas se serviam na mesa, a comida das crianças era servida em um alguidar, numa gamela e ou em qualquer outra vasilha grande e preferencialmente de formato circular. A meninada geralmente se enturmava de acordo com as afinidades ou relações familiares, sentavam-se no chão e/ou em esteiras, couros ou qualquer outro improvisado ao redor das vasilhas e comiam quase sempre juntas e com as mãos... por incrível que pareça ali se dava um grande

processo de relacionamentos que muitas vezes ficavam pro resto da vida, às vezes aconteciam algumas disputas para ver quem comia mais e com maior rapidez, ou ainda tinha aquelas que só queriam as melhores partes da comidas, as que escondiam pedaços de carne, bolos, doces e etcétera... no entanto, quase ninguém chegava ao estágio de briga, pois os mais velhos sempre intercediam avisando aos mais exaltados que a comida dava pra todo mundo e ainda sobrava, então os ânimos se acalmavam porque ninguém duvidava daquela fartura e, afinal, esse modo de servir comida para as crianças na mesma vasilha era um modo costumeiro entre quase todas as famílias da nossa geração avó; era assim que aprendemos a compartilhar.

Depois do almoço geralmente as(os) tocadoras(es) faziam um pequeno ensaio do samba, isso mesmo, samba e ou baião; era assim que eram chamadas as festas dançantes, dependendo das cantigas que eram cantadas e dos instrumentos que eram tocados, ou seja: samba, quando a base era sanfona, acompanhada da zabumba e ou qualquer outro instrumento de percussão e um triângulo... baião, quando a base era um tambor

acompanhado de rabeca, triângulo, ou muitas vezes apenas um caixão.

Os baiões, que em algumas outras comunidades também eram chamados de samba, batuque e ou pagode, eram os eventos mais comuns, pois eram também os de maiores domínios das comunidades.

À noite, então, chegava o momento da animação geral. As pessoas se aglomeravam no terreiro e/ou em uma latada construída especificamente pra essa finalidade, as(os) tocadoras(es) começavam agradecendo o convite e reverenciando as pessoas que contribuíram para que a festa acontecesse, e alguém responsável pela organização anunciava as regras que geralmente eram as seguintes: a brincadeira era pra homens, mulheres, meninas e meninos... no entanto, todas e todos deverão de brincar em harmonia, respeitando às demais pessoas presentes. Como na maioria das vezes não tinha a presença da polícia, ora porque ninguém queria, ora porque o contingente policial era insignificante diante de tamanha aglomeração, organizava-se uma equipe de moderadores(as) para resolver os conflitos que eventualmente podiam aparecer.

Como quase todas as pessoas presentes se conheciam, era fácil prever que tipos de confusões poderiam acontecer, como e por quem seriam provocadas e até mesmo em que momentos poderiam surgir. Os exemplos mais comuns eram: algumas exaltações no pé do botequim, que geralmente eram acalmadas pela turma do “deixa-disso”... quando não, a turma da moderação chegava e aplicava as regras que quase sempre eram resolutivas.

Porém, às vezes aconteciam algumas confusões mais acirradas com acidentes um tanto quanto graves, porém dificilmente chegavam a óbitos ou a uma situação que a turma da moderação não pudesse controlar. Lembro bem de algumas pessoas que treinavam muito para forjarem uma briga, geralmente armadas com facas, apenas para as pessoas mais medrosas correrem e as que se achavam mais corajosas comerem os assados, os bolos e às vezes até consumir algumas bebidas que eram deixadas nas bancas de vendas, que sempre se localizavam nos terreiros... era aí que aconteciam os acidentes que, às vezes, quando a turma da moderação não conseguia resolver, se transformavam em algumas rixas que iam sendo dueladas por um bom tempo até que, de alguma maneira, as partes se sentissem atendidas em suas demandas e dessem o assunto por encerrado. De forma

que dificilmente alguém recorria aos órgãos judiciários do Estado; uma porque eram sempre muito distantes e outra porque praticamente todas as comunidades tinham modos próprios de resolver suas divergências, quase sempre de forma resolutiva e ou as reconhecendo como diversidades.

No mais era só alegria... muitas danças, gritos e gargalhadas que iam até o sol esquentar e as(os) tocadoras(es) que vez por outra se revezavam até aguentarem.

Como tudo está escrito em tempos passados... é bem provável que alguém se pergunte: E essas festas deixaram de existir?! Como?! E por quê?!

Conhecimento

Compreendendo que as coisas só acontecem onde e quando tomamos conhecimento... podemos ressaltar que para muita gente a primeira guerra mundial ainda nem começou, para outras a Segunda ainda está acontecendo, enquanto já tem quem esteja participando da última guerra interplanetária.

Portanto, peço licença para narrar uma cena da qual participei na minha infância... e deixo o convite para no final desse texto tentarmos relativizar.

Era o início da tarde de um sábado, na localidade de Pequizeiro, no vale do rio Berlengas, município de Francinópolis, Piauí, Brasil, lugar onde nasci... quando minha mãe, senhora Pedrina Máximo, chegou da feira trazendo novidades. Eram dois objetos até então muito estranhos para nós...

Ela os entregou para minha avó, Mãe Joana Máximo, dizendo que um era pão de trigo e o outro um tal de óleo de soja...

Mãe Joana pegou o pão e, depois de o cheirar, o pressionou com a mão e, ao perceber que ele se reduzia a quase nada, jogou no monturo dizendo que aquilo não era pão...

Pão mesmo era feito de massa de milho! A mesma coisa fez com o tal óleo de soja... ao dizer que gordura era extraída de amêndoas de palmeiras, tais como babaçu, tucum, dendê, macaúba, coco ou de banhas e sebos de animais! De forma que Mãe Joana e boa parte da sua geração se recusaram a consumir aquilo do qual não tinham conhecimento.

Antes de tentar responder qualquer pergunta, é importante ressaltar que a geração da qual faço parte nasceu no período que estava acontecendo a chamada revolução verde, ou seja, a aplicação do lixo da segunda guerra mundial nos chamados projetos de desenvolvimento dos países considerados pobres. Não podemos negar que a tal da revolução verde foi um dos mais eficientes processos de reciclagem do sistema euro-cristão monoteísta (colonialista).

Foi nessa época que as escolas de escrituração começaram a chegar nas comunidades e os contratos orais passaram a ser substituídos por contratos escritos... ao mesmo tempo em que eram deflagradas várias campanhas publicitárias, através dos mais diversos veículos de comunicação e das mais diversas formas de linguagens, para negatizar os modos de vida dos povos quilombolas, indígenas e de comunidades "tradicionais"... E assim criar as condições necessárias para implementar o tal do desenvolvimento.

Uma das táticas mais importantes aplicadas nesse processo foi a mercadorização dos saberes... pois os saberes sendo mercadorias, tudo o que se originasse deles seria mercadoria também...

inclusive os modos de vidas que passariam a ser chamados de "cultura" ou "folclore", dependendo da conveniência.

Foi como na década de setenta, quando o rádio e a televisão chegaram em nossas comunidades, trazendo músicas de sucesso tais como o carimbó, a música caipira, o samba, o frevo, o vanerão etc... todas já estilizadas à base de instrumentos eletroeletrônicos. A princípio não parecia nada demais, porém, com o passar dos tempos, foram aparecendo os grandes impactos.

O carimbó foi sendo modificado até chegar na lambada, o baião passou pelo forró universitário e chegou a alguma coisa meio que inominável, o samba foi transformado em pagode e a música caipira em música sertaneja. Até aí ainda tinha um pouco de originalidade e isso ainda não garantia um controle total, ou seja, a monocultura fonográfica. Foi então que vários investimentos tecnológicos foram processados até que chegamos na situação atual, em que a música sertaneja aparentemente predomina em todas as regiões, de forma tão sintetizada que tanto os ritmos como as toadas, as letras e até mesmo as imagens das pessoas que cantam mudam a ordem, porém não mudam os conteúdos.

Isto é, temos um sistema fonográfico quase único, portanto, não precisamos ter memórias.

E por falar em memória, vamos relembrar mais algumas situações que fazem parte de algumas trajetórias históricas dos povos e muitas vezes são contadas só por um lado... De todo modo, mesmo que toda história contada só por um lado seja uma ficção, também uma história sem ficção seria insuportável...

vamos participar de outras interlocuções.

Diante do exposto podem surgir essas outras perguntas... e o que a tal da revolução verde tem a ver com tudo isso!?!...

Eis a questão!

A revolução industrial, a revolução verde, a revolução tecnológica, enfim... as revoluções em geral são segmentos táticos e/ou estratégicos do sistema euro-cristão monoteísta (colonialista)... portanto, sem compreender esse sistema teremos dificuldades para compreender as trajetórias dos povos desse lugar, que os euro-cristãos monoteístas (colonialistas) batizaram com o nome de Brasil.

Então, sem muitas delongas, vamos atentar para as seguintes considerações: desde os primeiros ataques dos euro-cristãos monoteístas (colonialista), nas mais diversas partes do mundo, contra os povos que reagiram a esses ataques, ao invés de terem as suas organizações reconhecidas em função da legítima defesa, aconteceu o contrário: tiveram que carregar todas as pechas de criminalização das suas reações. A exemplo disso, nesse lugar chamado Brasil, desde a chegada forçada dos primeiros africanos até a lei áurea de 1888, todas as suas formas de organizações, e principalmente os quilombos, eram consideradas organizações criminosas. Entre a lei áurea de 1888 e a constituição federal de 1988 aconteceu um silenciamento jurídico sobre os quilombos e organizações afins, por outro lado, os modos de vidas e/ou expressões culturais, tais como: a capoeira, o samba, a umbanda, o candomblé, os batuques, o congado, o jongo, o maracatu, e várias outras manifestações continuaram sendo crime.

A constituição de 1988 recepciona os quilombolas, os indígenas e demais povos e comunidades tradicionais como sujeitos de direitos, porém não recepciona suas trajetórias históricas. Ou seja, não proporciona os meios e as condições necessárias para que os

Pergunte para a geração avó como eram as vidas depois da segunda guerra mundial aí onde você vive...

Se ainda existem quilombos e organizações afins, existem também os modos e as expressividades, então não podemos confundir modos de vida com desenvolvimento, cultura ou mercadoria... pois quando um evento vira mercadoria deixa de pertencer a quem sabe fazer para pertencer a quem sabe comprar.

Por assim dizer, precisamos contrariar a pandemia monocultural que é o mercado... para continuarmos vivenciando as pluralidades cosmológicas da nossa existência!



07

Estrela Terrena

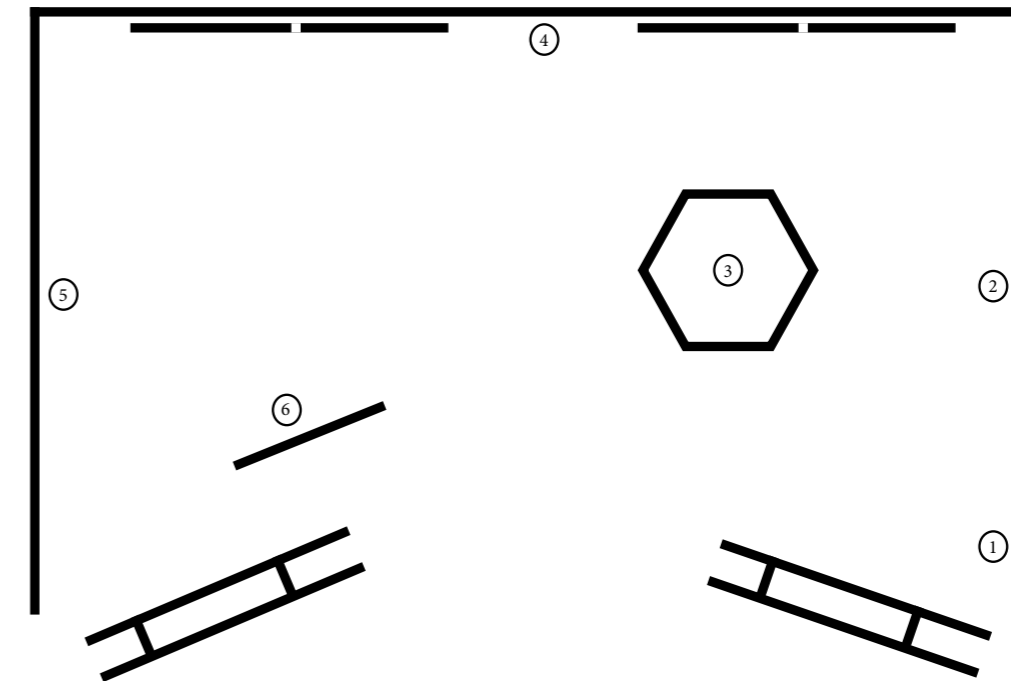
Anis Jaguar é artista visual, graduada em Artes Visuais pela UERJ. Desenvolve seu trabalho transitando entre a performance, o audiovisual e a construção de objetos. Adentrando nos mistérios das identidades contraditórias e na transfiguração da carne, se fazendo estrela ou poeira cósmica.

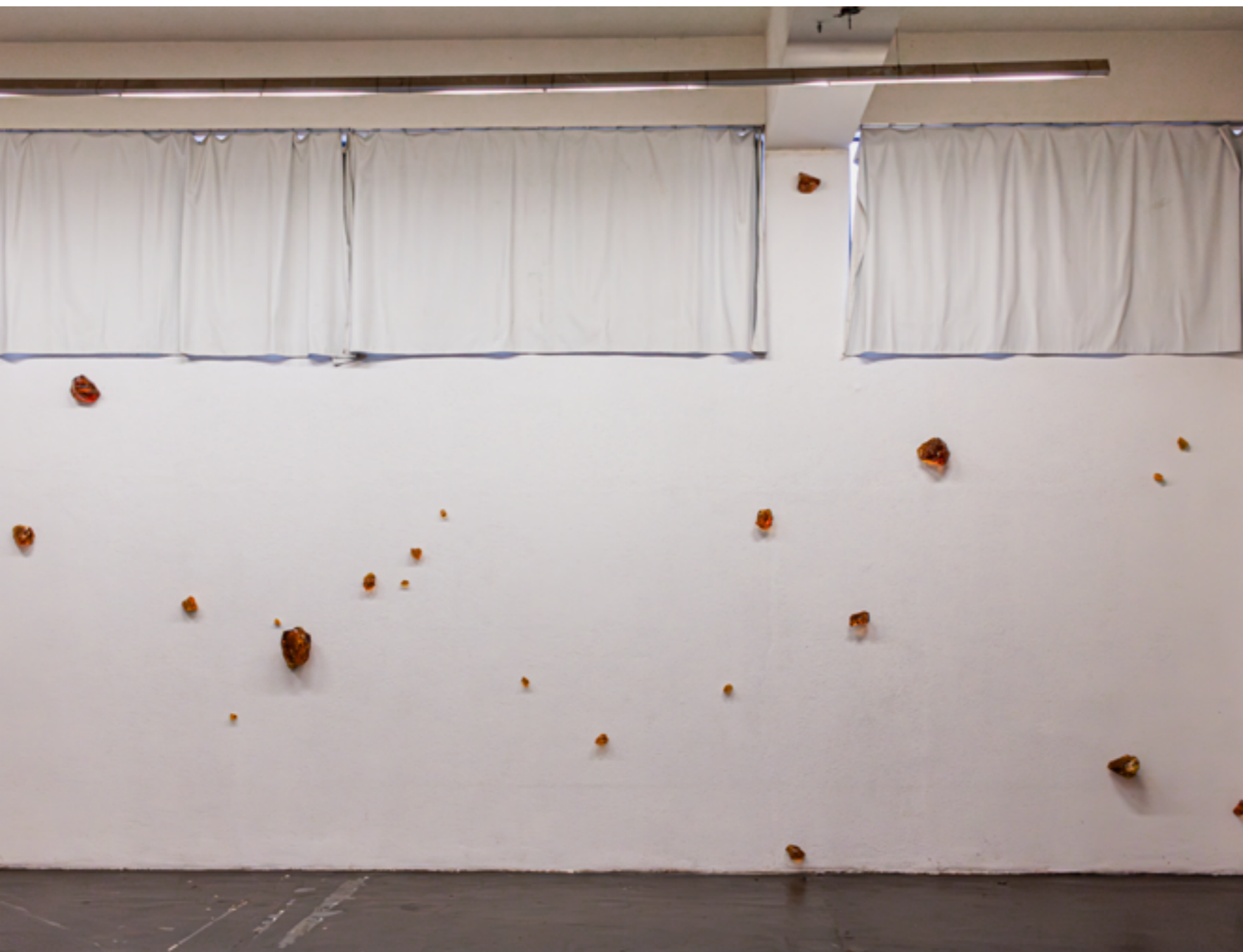


Fotografia: Thais Valêncio

A exposição Estrela Terrena da artista visual Anys Yaguar reuniu sete obras que revelaram o processo de investigação da memória individual baseado em suas experiências e vivências na vila de pescadores onde cresceu. O título da terceira exposição do Programa de Resenhas faz referência à escolha do seu próprio nome, que se confluí com a pesquisa acerca do céu e da terra e que desemboca nas experimentações de materialidades como o breu, basalto, cedro, algodão, linho, bem como látex, areia e audiovisual. O resultado foi uma composição de obras em tons abertos e fechados que provocaram o sentido de clareza e escuridão, convocando os públicos a refletirem acerca das conexões possíveis entre a arte contemporânea e as memórias e fabulações.

Reflexo

Anys Yaguar
ESTRELA TERRENA



Fotografias: Thais Valêncio





Fotografias: Thais Valêncio

Tomando chá de anis estrelado, reunimos pessoas para conversar sobre a exposição Estrela Terrena, o processo artístico da artista e os percursos curatoriais do Programa de Resenhas. Neste dia, estava presente um grupo de artistas, pesquisadoras/escuradoras/es, bem como crianças que vivem no entorno do Galpão Bela Maré. O bate-papo permeou o caminho conceitual do nome da exposição que se aproxima do nome da artista, ao passo que ela fez trocas com as pessoas presentes sobre as materialidades trabalhadas, suas escolhas e seus desafios. As crianças perguntaram sobre as estrelas e, pedagogicamente, a participação ativa dessa faixa etária em conversas com artistas revela o trabalho continuado de mediação no Galpão Bela Maré, onde as possibilidades de fruição são múltiplas e se desdobram em caminhos de ensino e aprendizagem.

08

Escavando sóis pela rua

Ariana Nuala

Relaciona-se com coletivos artísticos que discutem questões relacionadas ao poder e à permanência, observa tramas que permitem as existências de práticas coletivas que diariamente atualizam as noções sobre diáspora. É mestranda em História da Arte na UFPB e é curadora na Oficina Francisco Brennand.

Descobri uma fotossensibilidade que irrita meus olhos e me faz espirrar, a luz incomoda de uma forma que não consigo controlar uma reação tão abrupta, um espirro. Esse movimento incontrolável foi percebido graças ao meu fascínio por fazer caminhadas olhando para cima em dias de sol. Quando criança, andando para a escola, minha avó ria da minha suposta alergia, eu andava e parava, até que minha retina se acomodasse.

Nesse passo, meu encanto pelo brilho do sol não se fixou apenas no céu. Nascida em Recife, Pernambuco, eu via sóis que passavam ao meu lado em tempos de Carnaval, São João e Dia de Reis: os grupos de maracatus de baque virado e de baque solto, caboclinhos, cavalos-marinhos, cortejos de acorda-povo, afoxés, entre outros grupos tão imensos que arrebatavam as ruas, irradiando uma luminosidade que nos fazia tombar de alegria, roubando o foco de qualquer outra manifestação e suspendendo o tempo da dor.

Esta memória que carrego e repito hoje, fora da cacunda do meu pai ou dos braços de minha avó, se confabula cada vez através de imagens como as do fotógrafo pernambucano Hugo Muniz ou em arquivos fotográficos de povos indígenas de Pernambuco

pertencentes ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco, que foram ativados na obra *Corpos caboclos continuam cambaleando* na exposição “Aceiro”, primeira individual de Abiniel J. Nascimento em 2022, nessa mesma instituição.

Há maneiras de inscrever o brilho no corpo, ou talvez o corpo no brilho. Enquanto dançamos, os corações reagem às camadas dos sons, proporcionando uma elasticidade orgânica e produzindo inscrições. Milford Graves, grande jazzista, jogou fora o metrônomo para ouvir o seu pulsar, entendeu, como músico e pesquisador, que os movimentos de cura poderiam estar no batimento cardíaco, extrapolando fronteiras e mentalidades culturais.

Graves, que não era apenas músico, mas também foi percussionista, acupunturista, herbalista, artista marcial, programador e professor, me é inspiração no encanto dessas imagens – que por ele nunca foram vistas, mas registram alguns grandes encontros entre o som e o coração.

A relação entre as imagens do acervo da Fundaj, minhas memórias e as que o fotógrafo olindense registra é a presença dos festejos como lugar de emanação de sons luminosos⁸, em

que as palavras se tornam espaços de insuficiência, porém, ainda que sejam indícios de um fulgor intraduzível, tão forte que, em sua totalidade clara, se fazem escuras.

No acervo museológico temos imagens construídas por Katarina Real, pesquisadora norte-americana que desenvolveu um olhar folclorista⁹ através de visitas com diferentes grupos de cosmologias negras e indígenas em Pernambuco. Sua condição estrangeira a fez assumir uma postura curiosa, dando ao carnaval um destaque e assim registrando com mais afinco esse período festivo por quatro décadas, entre 1950 e 1990.

Em Hugo Muniz podemos observar uma fascinação em explorar as festividades como um participante em chamás, percorrendo Pernambuco. Sua abordagem de fotografar diversas presenças vai além da noção folclórica, desafiando a concepção convencional de retrato. A performance dos corpos negros e indígenas se torna uma rota que desafia a interpretação linear.

Busco aqui seu encontro com o fotógrafo Pablo G. Monteiro, que no Maranhão faz também o percurso de fogo, porém entre os bumba-meu-boi, a festa do Divino, ritos de tambor de crioula, entre outras manifestações que se circundam em São Luís e em outras cidades ao longo do Maranhão. Atentar-se às imagens de

Muniz na batida do Maracatu Estrela Dourada de Buenos Aires e as de Monteiro do Bumba-Meu-Boi de Pindaré é construir conexões entre brilhos longínquos, mas que refletem saberes que se inventam e que são ensinados.

O espectro reluzente nas imagens evidencia a insistência contra a obliteração de corpos racializados, ao mesmo tempo que propõe perspectivas que quebram a ferida colonial. As entonações de vozes contidas nesses fazeres nos proporcionam ouvir os mortos. Penas, lantejoulas, contas, búzios, espelhos, vidrilhos, cordas e sementes, algumas entram, outras saem. As mudanças nas vestimentas dos brincantes não significam apenas escolhas estéticas, mas sim narrativas, por vezes, contraditórias, que marcam a construção de relações com a contemporaneidade; esses elementos, que são, por vezes, artifícios e por outras sagrados,

⁸MOTEN, Fred. Na quebra: a estética da tradição radical preta (tradução por Matheus Araujo dos Santos. N-1 Edições, pág. 79)

⁹Algumas críticas argumentam que o movimento folclorista em Pernambuco idealizou e romantizou as ditas culturas “populares”, criando uma imagem estereotipada e não representativa da realidade vivida pelas comunidades, um caminho à superficialidade na compreensão e valorização dessas culturas. Também é possível apontar para o fato de que o movimento folclorista muitas vezes privilegia certas manifestações culturais, excluindo outras que também fazem parte do patrimônio cultural da região, como no caso da supervalorização do nagocentrismo em Pernambuco. Além disso, há preocupações sobre a apropriação cultural, quando elementos da cultura popular são descontextualizados, musealizados e comercializados sem considerar a comunidade de origem. Por fim, o movimento folclorista está atrelado à ideia de uma tradição fixa e não mutável, muitas vezes causando um olhar redutor nas próprias mudanças das manifestações culturais.

¹⁰GLISSANT, Édouard; JORGE, Eduardo; VIEIRA, Marcela. Poética da relação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Para Édouard Glissant, o conceito de "sentido-pleno" refere-se à busca por uma compreensão completa e totalizante da identidade e da cultura. Ele critica a noção de sentido-pleno como uma ilusão de que podemos conhecer e compreender completamente uma cultura, uma história ou uma identidade específica. Glissant argumenta que a realidade é complexa e múltipla, e que as identidades e as culturas estão em constante fluxo e transformação.

¹¹Escolho por me referir sempre no feminino à palavra coletiva, pois estamos tratando de uma maioria de grupos formados por corpos dissidentes de gênero e sexualidade, além de serem coletivas de pessoas não-brancas propondo assim um diálogo com o que Denise Ferreira da Silva fala sobre a fissura em uma estrutura colonial causada por uma "poética feminina negra".

acabam por figurar esses corpos em cometas.

Cometas que se espalham e vêm de um lugar distante, a suposta origem; eles carregam a tradição, mas lhe recusam um sentido-pleno¹⁰ da relação, aqui, eles se contradizem e se comportam. Sendo assim, a sonoridade e a visualidade conhecida como popular se contradizem para dar lugar à invenção. Quebrando expectativas sobre a fixidez não errante, se complexificam.

Lélia Gonzalez vai nos falar muito sobre essa noção de cultura popular. Ela, que foi professora dessa disciplina na PUC-RJ, nos permite compartilhar de sua visão que desmonta escalas hierárquicas entre fazeres. Gonzalez rompe com os modelos impostos por uma elite dominante que tende a encarcerar modos de vida através da criação de categorias sobrepujantes, em que o popular é massa quase sem poros e diferenças, em estratégia que ganhou uma amplitude nacional, gerando fronteiras entre territórios e criando modelos econômicos que beneficiam essa mesma camada social.

Alargando, então, a dicotomia entre arte contemporânea e arte popular, assim como também a ideia de coletivo artístico pautado nos anos 1960 a partir de grupos como o Fluxus, reflito

sobre as coletivas¹¹ artísticas de Pernambuco. Percebo que falar sobre o lugar onde vivo vai além de um único local, se desdobrando em diversos territórios cujas águas as histórias navegam. Surge, então, a questão: após uma breve incursão na busca por entendimento sobre o brilho que impulsiona esse encontro, questiono-me sobre as comunidades artísticas que percorrem essa região úmida e o motivo pelo qual somente em 2016 surgiram indícios de uma coletiva de artes integradas em Recife, envolvendo artistas do corpo, da cena, do vídeo e das visualidades.

O que aconteceu no contexto mundial para que, nesse período específico, corpos dissidentes se unissem em nome de discussões poéticas, linguagens, direitos e fluxos de sua produção? Podemos estabelecer uma conexão com a criação de outras coletivas, como o Harlem Renaissance nos anos 1920 nos Estados Unidos, o Centre d'Art – que, embora não fosse uma coletiva voltada exclusivamente para a negritude, cresceu com a

articulação de muitos artistas negros – nos anos 1940 no Haiti, o Teatro Experimental do Negro nos anos 1940 em São Paulo e o Laboratoire Agit’Art nos anos 1970 em Dakar, Senegal. Por que, então, somente em 2016 testemunhamos em Pernambuco uma produção efervescente? Qual é a relação disso com o conceito de brilho?

A falta de interesse das políticas públicas federais em relação aos estados da Região Nordeste fez com que grupos culturais se tornassem mais articulados do que muitas instituições culturais. Os grupos de afoxés, maracatus, terreiros de candomblé e casas de jurema foram e continuam sendo fundamentais para a vida cultural de pessoas negras e indígenas na Região Metropolitana do Recife.

CARNI – Coletivo de Arte Negra e Indígena, Mandume Cultural, Semana Audiovisual do Negro, Entremoveres (Nacional Trovoa em Pernambuco), Mostra Correnteza, SSSCAPA, Coletivo Afrografia e tantos outros se tornaram representações dessas coletividades tidas como tradicionais, criando deslocamentos em suas jornadas nas quais mudança e tradição se entrelaçam

na contaminação do tempo contemporâneo, discutindo a perpetuação de práticas através de saberes e intuição.

Por fim, é importante lembrar de Issa Samb, artista colaborador do Laboratoire Agit’Art, que propôs uma visão antinegitude se contrapondo a Leopold Senghor. Samb rejeita a ideia de essencialismo negro e, juntamente com os artistas Djibril Diop Mambéty, El Hadji Sy e Youssoupha Dione, se permite habitar um espaço indisciplinado em Dakar, reelaborando e experimentando as relações entre os seres por meio de ações performáticas e instalações. Para Samb e seus companheiros, habitar o mundo é como escavar o sol, permitindo que o brilho surja por meio de fendas dessemelhantes, mas ainda conectadas pelo universo.



09

Flores e Frutas

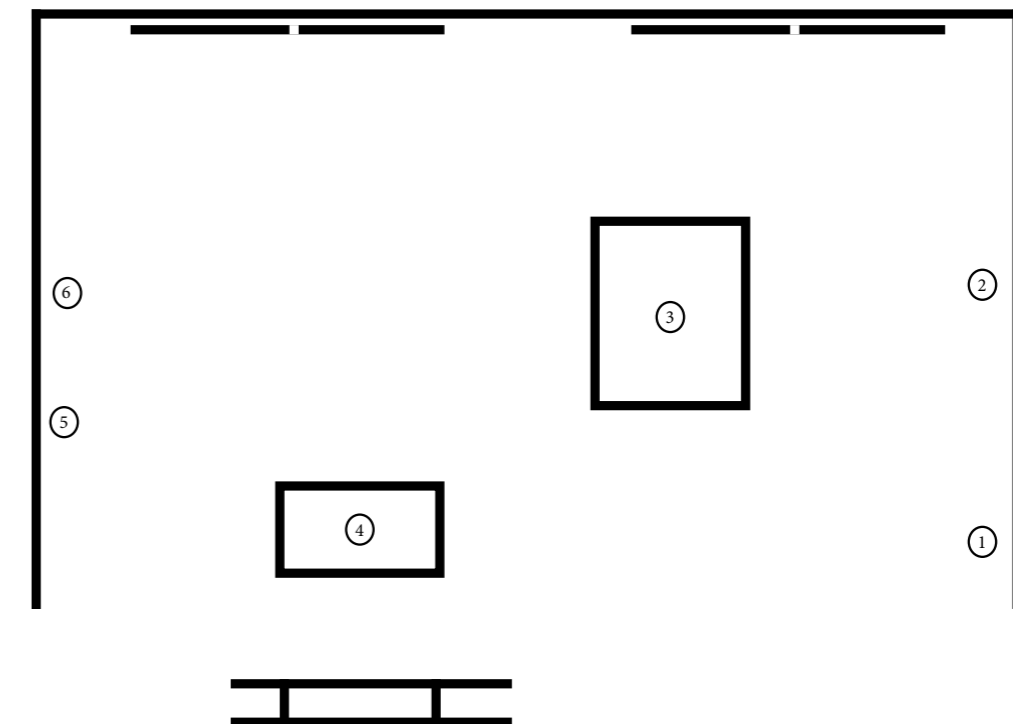
Tadáskia é uma artista negra e trans. É formada em Artes Visuais Licenciatura pela UERJ (2012-2016) e é mestra em Educação pela UFRJ (2019-2021). Seu trabalho em desenho, fotografia, instalação e têxtil mobiliza paisagens inventadas e místicas.



Fotografía: Gabi Carrera

Flores e Frutas foi a exposição que marcou o encerramento do Programa de Resenhas do ano de 2023. Reunindo uma série de seis obras inéditas da artista visual Tadáskia, a mostra circulou entre pintura e escultura com materialidades diversas, as quais, conceitualmente, apresentaram uma poética dos caminhos da existência baseada nas memórias coletivas das famílias, viagens, amizades, paisagens e histórias que formam o cotidiano entrelaçado nas relações e sentimentos de pertença e busca. As esculturas de taboa, bambu de cana-da-índia eram compostas por flores, frutas e galhos de alecrim, e ao fruir, as pessoas visitantes poderiam sentir os aromas e os sabores. As pinturas que se posicionaram em volta das esculturas, com materialidades de carvão, pastel seco e aquarela, se apresentaram com o mesmo nome da exposição, e são reflexos de momentos os quais embasam o processo criativo da artista e que se revelaram pela primeira vez ao público no espaço do Galpão Bela Maré.

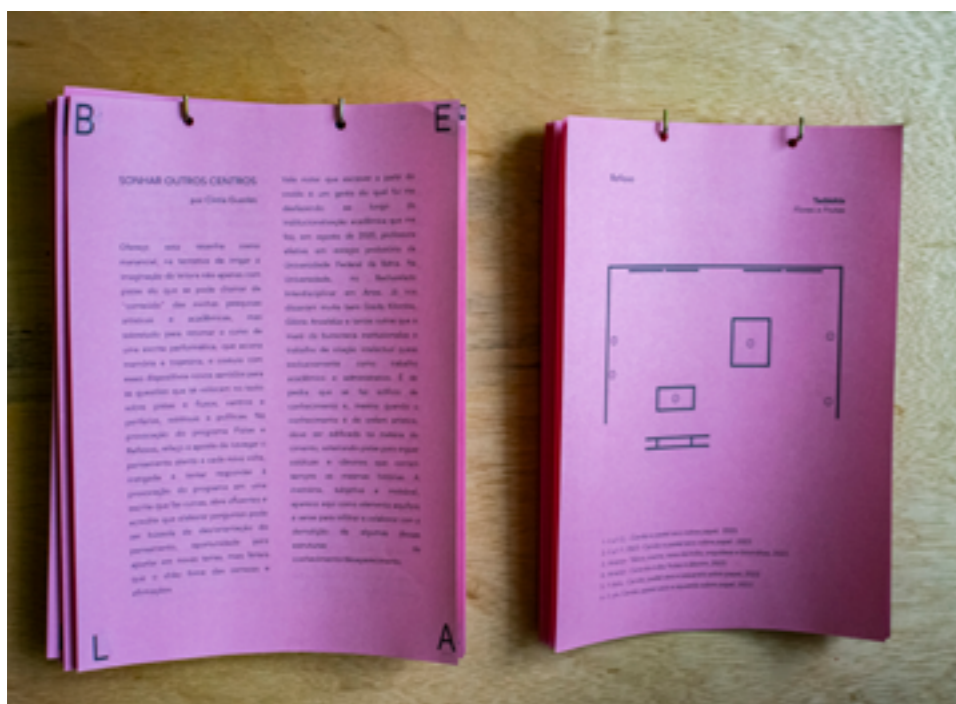
Reflexo

Tadáskia
Flores e Frutas



Fotografias: Gabi Carrera





Fotografias: Talita Nascimento

No dia da abertura da exposição, como de costume, recebemos a artista para uma conversa, na qual, junto à presença dos públicos, dialogamos sobre as obras, a mostra e o programa de Resenhas Pista&Reflexo. Ao falar sobre seu processo criativo, Tadáskia apresentou uma narrativa histórica em que o Galpão Bela Maré se fez presente na sua primeira aparição enquanto artista visual. Ao contar sobre as suas memórias, andanças, sentimentos e formas de criar, as pessoas presentes participaram da conversa, reafirmando a importância da mostra, a inteireza das presenças nos processos de criação e trocas em espaços que formam outros centros de produção, difusão e formação em artes visuais.

10

Sonhar outros centros

Cíntia Guedes

Professora do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal da Bahia, área de concentração Perspectivas Afrodiaspóricas nas Artes, realiza ações multidisciplinares no campo da arte contemporânea. Suas abordagens mais recorrentes são sobre memória, corpo e produção de subjetividades desde perspectivas anticoloniais e anti-racistas.

Ofereço esta resenha como manancial, na tentativa de irrigar a imaginação da leitora não apenas com pistas do que se pode chamar de "conteúdo" das minhas pesquisas artísticas e acadêmicas, mas sobretudo para retomar o curso de uma escrita performática, que aciona memória e trajetória, e costura com esses dispositivos novos sentidos para as questões que se colocam no texto sobre pistas e fluxos, centros e periferias, estéticas e políticas. Na provocação do programa Pista&Reflexo, refaço a aposta de navegar o pensamento atenta a cada nova volta, instigada a tentar responder à provocação do programa em uma escrita que faz curvas, abre afluentes e acredita que elaborar perguntas pode ser bússola de des/orientação do pensamento, oportunidade para aportar em novas terras, mais férteis que o chão firme das certezas e afirmações.

Vale notar que escrever a partir do vivido é um gesto do qual fui me desfazendo ao longo da institucionalização acadêmica que me fez, em agosto de 2020, professora efetiva em estágio probatório da Universidade Federal da Bahia. Na Universidade, no Bacharelado Interdisciplinar em Artes. Já nos disseram muito bem Grada Kilomba, Gloria Anzaldúa e tantas outras que a maré da burocracia institucionaliza o trabalho de criação

intelectual quase exclusivamente como trabalho acadêmico e administrativo. É de pedra que se faz edifício de conhecimento e, mesmo quando o conhecimento é de ordem artística, deve ser edificado na matéria do cimento, soterrando pistas para erguer estátuas e cânones que contam sempre as mesmas histórias. A memória, subjetiva e maleável, aparece aqui como elemento aquífero e serve para infiltrar e colaborar com a demolição de algumas dessas estruturas de conhecimento/desaparecimento.

A primeira vez que fiz morada em Salvador foi como estudante de graduação em Produção Cultural, uma das habilitações do curso de Comunicação da universidade na qual hoje leciono. Ainda na graduação, entre 2009 e 2010, fui contratada como assistente e logo em seguida me tornei coordenadora de Produção da Diretoria de Espaços Culturais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Na época, a Diretoria de Espaços respondia pela manutenção e gerência de pauta dos equipamentos culturais do Estado, sendo cinco em Salvador: Casa da Música em Itapuã, Espaço Cultural Alagados no Uruguai, Cine-Teatro Solar Boa Vista no Engenho Velho de Brotas; Espaço Xisto Bahia nos Barris; e Centro Cultural Plataforma em Plataforma, e mais onze Centros de Cultura em municípios do interior da Bahia

(Alagoinhas, Feira de Santana, Guanambi, Itabuna, Jequié, Juazeiro, Mutuípe, Porto Seguro, Santo Amaro, Valença e Vitória da Conquista).

As demais diretorias da Funceb eram divididas entre as linguagens artísticas – Música, Dança, Audiovisual, Circo e Teatro –, o que fazia a Diretoria de Espaços parecer um tanto deslocada. Somava-se a isso o fato de que naquele ano éramos uma equipe formada por uma maioria absoluta de mulheres com menos de 30 anos e nossa sala era a última do subsolo de um casarão do Pelourinho. Logo, podemos supor quem habitava aquela sala no passado. Acima de nós se assentavam todas as linguagens.

Orientávamos nossos esforços para, além de manter os Centros de Cultura funcionando, o que já demandava bastante da coordenadora administrativa Nathalia Leal e de sua equipe, que os espaços estivessem ocupados, sobretudo, pela produção da população do seu entorno. Politicamente, estávamos interessadas em tensionar a circulação de arte e cultura, que acontecia quase exclusivamente em alguns poucos equipamentos localizados no centro da capital baiana. A ideia era deslocar e multiplicar os centros de interesse por onde orbitam artistas, agentes culturais

e seus públicos. Para isso contávamos com muito pouco em recursos financeiros e humanos.

No ano em que estive na Funceb, nossa diretoria teve o menor orçamento entre todas, e para cada Centro de Cultura contávamos com apenas quatro cargos, dois administrativos, a coordenação e sua assistência, e dois técnicos, luz e som. Em Salvador, conseguimos contratar para as coordenações do Centros de Cultura agentes culturais vinculadas/os aos territórios, ou mesmo eleitas/os entre os grupos artísticos locais, como era o caso da gestora Ana Vaneska, do Centro Cultural Plataforma, localizado em um dos mais antigos dos 22 bairros do Subúrbio Ferroviário de Salvador. Nas cidades do interior não tínhamos autonomia para selecionar dirigentes, corria à boca miúda que eram cargos de indicação política do Governo do Estado. Quando muito, conseguíamos selecionar alguma agente cultural local para o cargo de Assistente de Coordenação, e era essa pessoa que, em geral, acabava tocando todo o trabalho.

Afastei-me muito rapidamente dos trabalhos relacionados à gestão e à produção cultural para me dedicar à pesquisa acadêmica e, como forma de experimentar metodologias e dar

corpo às teorias, passei a realizar oficinas artísticas em espaços de arte do Rio de Janeiro, cidade na qual cursei o doutorado. Logo notei que "o nordeste" era mais uma marca de *diferença* que poderia ser articulada como repertório para alimentar a curiosidade de quem vive o Sudeste como único centro. E nesse fluxo migratório, feito por mim e por tantas outras antes de mim, a questão do centro se recolocava de muitas maneiras.

Ao final do doutorado fui aprovada em um concurso para ministrar aulas como professora substituta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Além da disciplina elencada no edital, Teoria da Imagem, cuja expectativa de referencial teórico a ser trabalhado era inteiramente francês e alemão, fui alocada como docente do curso de Folclore, componente que congregava o estudo das experiências culturais e artísticas que emergiram da afro-diáspora e das populações indígenas no Brasil.

Felizmente, depois de um ou dois semestres de muito debate em sala de aula, a disciplina teve o nome mudado para Cultura Brasileira. O que não mudou foi a presunção de uma abordagem antropológica dos "temas", quais sejam, as chamadas culturas "tradicionais" ou "populares", em detrimento de um aporte filosófico ou estético, o que seria justificado pelo fato de que tais expressões não respondem aos temas da história hegemônica da arte ocidental, quando na verdade nem a filosofia nem a história da arte ocidental estariam habilitadas a endereçar

as dimensões estéticas que residem em tais performances culturais e artísticas, como Leda Maria Martins, por exemplo, faz em relação ao congado. Falta-lhes o vivido; por isso, precisam recentrar o foco na já canonizada arte europeia.

Foi assim, no trajeto percorrido pelos territórios institucionais, seja a rápida passagem pela Fundação Cultural ou as muitas posicionalidades experimentadas na Universidade, que pude compreender como a força colonial sustenta uma arquitetura que aparta a experimentação de linguagens artísticas da produção marcada como periférica, e/ou identitária, e/ou popular. As coreografias institucionais, seja na universidade ou nas fundações ou secretarias de cultura, diferenciam, ora simbólica ora estruturalmente, os trabalhos artísticos que emergem desde territorialidades e corporeidades marcadas pelo *dispositivo da diferença*, e enquanto isso, guardam para as produções emergentes de territórios e corporeidades não marcadas pela diferença racial/cultural suas mais profundas questões teóricas e seus maiores orçamentos.

A imagem aqui é de uma represa: os espaços institucionais de produção e circulação de arte sítiam a vida e a arte negra, indígena, trans, periférica e outras tantas marcadas pela *diferença* - porque lidas em relação à ontologia que sustenta o

sujeito ocidental cisheterobranco de classe média –, a serviço do capitalismo. Somos territorialidades e corporeidades convidadas a percorrer um percurso simbólico único, que oferta apenas o sentido de luta aos nossos trabalhos artísticos. Supõe-se que é na coreografia da resistência que se encontrariam todas as chaves de leitura crítica de nossos gestos criativos. Nessa abordagem, o trabalho negro, indígena, trans*, periférico etc., gera valor a ser expropriado, e as produções podem ser desconsideradas em suas dimensões ética e estética, deixando de ser lidas em relação às divisões de linguagens pretensamente universais da arte, as quais, para manter seu estatuto de verdade e disciplina, soterram tudo que é vida.

Somos convidadas a performar a coreografia dessa exploração continuamente. Ela está atualmente revestida pelo discurso da representatividade e, muitas vezes, repetida mesmo quando os espaços estão engajados com as temáticas descoloniais. O centro se realoca na diferenciação entre a dimensão política do conteúdo que emerge da diferença (de raça, gênero, classe, território, etc.) e o rigor atribuído ao conteúdo que é fruto da experimentação das linguagens artísticas.

O que se recebe na dança da representatividade é uma promessa, que nunca se cumpre, de que um caminho será aberto até o centro da história. Já o que excede a coreografia da representatividade é um vasto território de gestos com diversas experimentações e intenções: as esculturas do artista-sacerdote Mestre Didi e os mantos de anúncio de Arthur Bispo do Rosário; os sapatos de açúcar de Tiago Sant’Ana e os sapatos brancos de Nona Faustini; as bandeiras de facas de Jota Mombaça e os recortes de paisagens espiraladas de Luana Vitra; os sacudimentos entre-continents de Ayrson Heráclito e as ampulhetas entre-tempos de Carlos Martiel; os quartos de cura de Castiel Vitorino e os cânticos de abundância de Ventura Profana; a dança no escuro de Ana Pi e os filmes-sonhos de Grace Passô, as palavras de transição entre-mundos de Stella do Patrocínio, os delírios lúcidos de Estamira, a investigação do inaudível de Elton Panamby... gestos de criação artística e de vida que solicitam uma rigorosa investigação sobre como a especulação, o contrafeitiço e a transcrição acenam à produção de imagens outras, relacionadas aos processos de ancestralidade, vitalidade e cura, produzindo imagens que escapam às tradições do mimetismo realista que herdamos da moderna colonialidade.

Diante desses processos criativos, que não se explicam pela *luta* tanto quanto pela *abundância* de referências e cosmopoéticas, não é um conteúdo perdido que precisa ser realocado na história da arte hegemônica, mas a própria experiência temporal da vida não-hegemônica que, se tomada como centro de irradiação criativa, explode em múltiplas poéticas. Uma experimentação ética e estética que transborda as divisões entre linguagens e que demanda um deslocamento radical nas disciplinas da história da arte. Esse tecido de imagens/*imageações*¹⁴ solicita outras abordagens dotadas de ferramentas críticas e criativas capazes de acessar uma ecologia simbólica ainda não plenamente disponível.

Mas, afinal, quais são as pistas, barcas conceituais e poéticas, para escapar do dispositivo diferenciador? Como abrir rotas pelas quais a produção negra, indígena, trans*, periférica, diaspórica e outras marcadas pelo dispositivo da diferença possam escoar em afluentes e irrigar imaginações, e fecundar a história? São muitos

os transbordamentos poéticos que incidem sobre os esquemas de legitimidade estabelecidos, atuando em favor do alargamento do que entendemos como espaços de produção de arte, que são sim espaços de experimentação de linguagem e, sobretudo, de produção das vidas contra-hegemônicas. Afinal, há uma ética-estética que sempre retorna com uma questão que talvez não possa ser plenamente respondida, mas não pode deixar de ser perseguida: como a arte situada a partir de corporeidades e territorialidades não hegemônicas pode ser portal para se viver a vida outramente?

Diante do diagnóstico de que tais produções estarão sempre sendo lidas em relação com a violência colonial, eu quero sonhar, e não apenas lutar. Sonhar para, como provoca Ailton Krenak¹⁵, fazer no sonho algo que não estamos fazendo aqui fora. Veja, faz muito pouco tempo que fazer arte pra gente escura era um sonho, no sentido da "mera" esperança.

Não é à toa que nossas produções apostam no ritual tanto quanto no manejo das linguagens, e que as tais linguagens, no final das

¹⁴Com Imageações faço referência ao conceito de Imagear, de que Denise Ferreira da Silva, em *A dívida impagável* (2018), lança mão para tratar das poéticas negras feministas.

¹⁵Ailton Krenak, em uma das lives do Ciclo dos Sonhos, *Desenho-sonho*, 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY&list=RDCMUCJFxuy0nRF3Z9YvBW7vIjCA&index=4&ab_channel=SELVAGEMciclodeestudossobreavida.

contas, são a todo tempo entrecruzadas e transmutadas, porque não dão conta de sustentar em seus contornos fixos uma produção que transborda porque é rigorosamente indisciplinada. Mas, voltando ao sonho, pergunto-me: o que será que as artistas fazem na arte que não fazem aqui fora, no mundo? Que dança é essa?

Esses dias me dei conta de que o sonho, como a arte, pode ser uma faca para abrir caminhos, uma ferramenta para desarmar processos de endurecimento subjetivo, um caminho

para seguir dançando outras coreografias. Mas, além de arma, arte/sonho pode ser cesta na qual guardamos uma colheita de segredos, visagens, desmemórias, fantasmagorias e todo tipo de imageações. Pode também ser barca que transporta a coleta de um ponto a outro do rio, da nascente até a foz, ou em sentido contrário.

Na arte, como no sonho, não há uma experiência linear do tempo, antes do passado nos encontramos em tempos futuros, em terras que ainda não pisamos aqui fora. Todos os tipos de ligações entre temporalidades são possíveis. Todos os encontros

são possíveis. Todas as línguas cabem na boca, até aquelas que ainda não inventamos. Todas as imagens estão disponíveis, até aquelas que ainda não vimos, e também as que a colonialidade nos fez esquecer.



11

**Conversar -
Resenhar -
Reimaginar**

Ao final deste ciclo, lembramos das noites e dias que se passaram pelo Galpão Bela Maré, das pessoas que conhecemos, das comidas que partilhamos, das cervejas que brindamos e de mais uma página na história desse centro cultural, em que, como de costume, tudo é um pouco festa, um pouco baile, um pouco dia e um pouco noite. Pensamos 2023 desejando que fosse feito de partilhas, entre artistas e escritores, mas também do encontro desta rede que tem construído um novo imaginário sobre o campo das artes na contemporaneidade, cada vez mais preta, originária, periférica, trans, aquilombada, aldeada e favelada. Esta publicação é justamente uma tentativa de ecoar os convites que fizemos quando pensamos **PISTA&REFLEXO**.

As coletividades e o fazer junto apareceram com um sinal propositivo em diversos momentos, como a resposta ao convite individual para o artista indígena Miguel Verá Mirim do povo Guarani Mbya, que nos retorna com a proposta de que toda Aldeia Mata Verde Bonita - Tekoa Ka'Aguy Ovy Porã fizesse parte da exposição. Ou, quando numa visita ao Ateliê Almeidas, a turma de artistas que divide o espaço nos provoca com a extensão do convite a mais três artistas que são agregados das vivências e experiências artísticas no espaço de criação.

Ao passo em que as participações das artistas Anis Jaguar e Tadáskia revelam uma coletividade presente nas relações de parentesco, amizades, trânsitos e memórias inscritas em suas obras. Também de forma pungente aparece em todos os textos o fazer coletivo como prática artística, como Cintia e Tatiana cruzam suas próprias trajetórias pessoais com as histórias institucionais e de seus lugares em uma tentativa de reconhecer os contrapesos e disputas da produção de arte em territórios não sudestinos. Ariana que aponta o exercício dos coletivos de arte e suas intenções de transformação, somatizando dados históricos e identitários. Nêgo Bispo que nos afirma "não há quem diga melhor sobre a vida de um povo do que suas cantigas", reafirmando a potência das autorias compartilhadas.

A ideia de **Pista&Reflexo** era debater acerca de um sentido e forma de arte contemporânea que se desdobra em trocas de experiências e metodologias na atuação no campo a partir de outras centralidades e modos de produção e percepção. As respostas foram sobre brilhos de sóis que foram escavados pelas ruas. Sonhos de outros centros, no centro, no oeste e percorrendo institucionalidades, mas, também, outras possibilidades. Cantigas e festejos que celebram a possibilidade de viver, comer,

dançar e compartilhar. Esse conjunto forma uma apresentação conceitual e prática cotidiana do que são as resenhas: é conversar entre os nossos, comendo, celebrando e lembrando daquilo que mais nos une e nos impulsiona a caminhar; nossas mais velhas, ancestralidade e posteridade no tempo presente.

Conversamos, resenhamos e reimaginamos a partir de uma cadência composta por ritmos de muita gente. Celebramos aqui a existência de Antônio Bispo dos Santos, que durante o ano de 2023 foi árvore e semente, e com muito carinho escreveu ao Programa de Resenhas lembrando que não há quem tire das nossas festas a abundância e gargalhadas que atravessam noite e dia, vendo sóis e estrelas. Nêgo Bispo, ainda em 2023, encantou-se, e segue nos encantando, nos fazendo lembrar que a importância da produção artística está nos processos, seja no ensaio do samba após o almoço, ou na preparação das bandeiras para as danças que atravessam as madrugadas. Agradecemos ao mestre por nos trazer pistas e reflexos acerca das metodologias práticas de bem viver através da arte e cultura, e dedicamos essa publicação a todas as pessoas que fazem a arte acontecer e se reverberar, o que tanto lhe interessava e o fazia sonhar.

*Anna Luisa Oliveira
Gilson Plano*

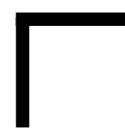
P I S T A R E F L E X O

BEE LANMARE



12

Ficha Técnica Resenhas Pista&Reflexo



Galpão Bela Maré

Direção

Observatório de Favelas
Elionalva Sousa Silva
Isabela Souza
Priscila Rodrigues
Raquel Willadino

Parceria

Automatica

Coordenação

Anna Luisa Oliveira
Gilson Plano

Produção

Breno Chagas
Isabella Leal

Programa Educativo

Coordenação
Anna Luisa Oliveira
Isabelle Ferreira

Educadoras

Ana V
Arian Alcântara
Carol Nunes
Marjory Léo
Ivani Figueiredo
Lorena Gomes
Stéphane Marçal

Zeladoria e Limpeza

Márcia da Silva Pereira
Wellington Passos
Janaína Gomes

Comunicação

Coordenação de Comunicação
Renata Oliveira

Assessoria de Comunicação

Thaís Barros

Assessoria de Imprensa

Gabriel Gontijo

Naíse Domingues

Comunicadora

Talita Nascimento

Assistente de Comunicação

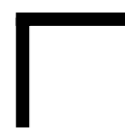
Vivian Oliveira

Designer

Kaléu Menezes
Luiz Almeida

Gestão Administrativo- financeira

Sarah Horsth



Exposições

Curadoria

Anna Luisa Oliveira
Gilson Plano

Artistas

Ana Cláudia Almeida
Anis Yaguar
Bruno Lyfe
Elvis Almeida
Miguel Afa
Miguel Verá Mirim
Onni
Rena Machado
Tadáskia
Thais Iroko

Textos Críticos

Antônio Bispo dos Santos - Nêgo Bispo
Ariana Nuala
Cintia Guedes

Tatiane de Assis

Produção

Breno Chagas

Revisão

Rachel Valença
Stéphane Marçal

Designer

Kaléu Menezes
Luiz Almeida

Montagem

Jorge Nascimento
Luis Aser
Noan Moreira
Vitor Santiago

Audiovisual

Boca do Trombone

Fotografias

Gabi Carrera

Talita Nascimento
Thais Valêncio

Cenotécnica

B. Larte Soluções Técnicas
Elizeu Paiva de Melo

Sinalização

Ginga Design

CONTATO

GALPÃO BELA MARÉ

Rua Bittencourt Sampaio, 169. Maré

Rio de Janeiro / RJ. Brasil.

CEP: 21044-261

Tel. + 55 21 3105-1148

www.belamare.org.br

belamare@observatoriodefavelas.org.br

educativo.belamare@observatoriodefavelas.org.br



Observatório de Favelas

Rua Teixeira Ribeiro, 535. Maré

Rio de Janeiro / RJ. Brasil

CEP: 21044-251

Tel. +55 21 3888-3220

<https://observatoriodefavelas.org.br/>

contato@observatoriodefavelas.org.br





PATROCÍNIO:



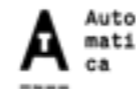
FOMENTO:



APOIO INSTITUCIONAL:



PARCERIA:



REALIZAÇÃO:



ISBN: 978-65-87016-25-2

CDL



9 786587 016252

