> Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira

> Every white cube has a bit of Casa Grande: racialization, filmic montage and Brazilian art history

por Igor Moraes Simões

Professor adjunto de História, Teoria e Crítica da Arte das Artes Visuais, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Doutor em Artes Visuais, ênfase História, Teoria e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: professorigor@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7107-7951.

> Ensaio recebido em 06.05.2021 e aceito em 22.05.2021.

Nota do autor

O presente texto é resultado de uma palestra proferida no 29º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) em 02 de outubro de 2020, na mesa *Desconstruir a Hegemonia nas Artes Brasileiras ?*. O tom coloquial por vezes adotado no texto reflete a especificidade em que foi produzido. A partir da noção de racialização, o autor discute o caráter racista da história, teoria e crítica da arte brasileira, a centralidade das exposições em seu caráter de montagem na escrita de histórias insubmissas da arte produzida no país. Aponta ainda provocações sobre a atuação de curadores não negros diante do reconhecimento da noção de lugar de fala.

Há um valor muito grande neste momento aqui, com vocês, em uma conferência da Anpap. Pelos corredores das edições anteriores me constituí, em parte, como pesquisador. A Anpap foi decisiva na escrita da tese que dá suporte a algumas das minhas considerações. Os motivos são muitos: a possibilidade de encontrar nossos pares, colocar as dúvidas em movimento e ouvir sobre o seu trabalho e do outro é sempre um ganho. Mas quero falar aqui de outra importância porque foi, também, nos corredores da Anpap que descobri a solidão de um corpo negro no campo da história da arte e da curadoria – edição após edição, eu, recorrentemente, percebia-me como um dos poucos corpos negros nas salas de debate, fazendo-me refletir que, isto sendo tão recorrente no encontro anual da principal instância de debate sobre arte no país, é uma constatação e um sintoma. Se, como pretendo tocar aqui, todo cubo branco tem um quê de casa grande, também esse *quê* acompanha eventos que tentam dar conta de debates sobre a arte brasileira.

A ausência de outras vozes negras levou a uma mudança importante na minha trajetória de pesquisa e também deu origem ao título e ao recorte da minha tese de doutorado intitulada *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo*

*branco da Arte Brasileira*¹. Foi na busca dessas vozes que a minha pesquisa se pautou e é no ato de escutar vozes definitivamente insubmissas que tem residido a minha vontade de investigação. Que, nesta noite, dois corpos negros estejam ocupando esse espaço também é um sintoma – sintoma de que as nossas vozes têm produzido conhecimentos que colocam em jogo lugares, sistematicamente, embranquecidos. Nossa presença ativa e pesquisadora provoca o espaço – o cubo branco –, a investigação e aquilo que nomeamos como arte brasileira. Do trabalho de alguns pesquisadores negros brasileiros tem vindo não apenas a percepção de novos objetos de pesquisa, como também olhares outros para os passados inventados em nossa história e historiografia da arte. Temos forçado que se tenha mais Manuel Querino no país de Gonzaga Duque. Ainda há muito por ser feito, mas a mesa desta noite demonstra que há uma outra sensibilidade emergindo nos espaços de decisão, escrita e políticas da arte brasileira e isso é incontornável.

Quero começar a minha fala com uma imagem eloquente. Um display. Um display da exposição *Histórias afro-atlânticas*, o qual está localizado no Instituto Tomie Othake e curado pelo curador negro Helio Menezes. Trago-o porque penso que muito do que quero dizer está condensado nessa imagem que reproduz o display. Há, aqui, uma série de fragmentos que se articulam na produção de um discurso que pode ser o nosso ponto de partida – fragmentos de procedências distintas, de épocas diversas, estão ali em operação.

Seguindo na lógica da montagem, tomo como ponto de partida os fragmentos como material bruto. Apresento cada um deles:

¹ Igor Moraes Simões, *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da Arte Brasileira*, 2019.

Fragmento 1 (à esquerda)

Jacques Arago, *Castigo de Escravos* (1839). Fac-Símile de *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*. (Estagel, França, 1790 - Rio de Janeiro, Brasil, 1854).

Fragmento 2 (à direita)

Rosana Paulino, *Sem Título* (1997), da série *Bastidores*. Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor. (São Paulo, Brasil, 1967).

Fragmento 3 (à esquerda)

Jean Baptiste Debret, *Máscara que se usa nos negros que tem o hábito de comer terra* (1820-1830). Aquarela. (1768-1848 – Paris, França).

Fragmento 4 (à direita)

Paulo Nazareth, *Sem título* (2011), da série *Para Venda*. Impressão Fotográfica sobre papel de algodão. (Governador Valadares, Brasil, 1977-).

Fragmento 5 (à esquerda)

Kara Walker, *Restraint (Contenção)* (2009). Gravura com água-tinta. (Stockton-EUA, 1969).

Fragmento 6 (à direita)

Sidney Amaral, *Gargalheira [quem falara por nós]* (2014). Aquarela e lápis sobre papel. (1973-2017 – São Paulo, Brasil).

Fragmentos 7 (à esquerda)

Richard Bridgens, *West Indian Scenery with illustrations of negro character, the process of making sugar* (1836). Gravura, (S/D).

Fragmento 8 (à direita)

Jaime Lauriano, *Liberdade, Liberdade* (2018). Serigrafia, gravação à laser e pirografia sobre compensado naval. (1985 – São Paulo, Brasil-).

Oito fragmentos. Oito imagens que, isoladas, guardam universos múltiplos em si. Não à toa, escolhi esse display e essa longa introdução. Queria iniciar a nossa conversa estabelecendo do que estou falando quando aponto as curadorias e exposições. As salas de exposição têm sido a ilha de edições para narrativas que ainda brigam e disputam seus lugares nas histórias da arte no Brasil contemporâneo.

Display da *Exposição Histórias Afro-Atlânticas*. Instituto Tomie Otake (São Paulo), 2018.

A exposição é o espaço onde aqueles fragmentos que não se encontrariam passam a operar juntos, fazendo da sala o lugar de um curto-circuito de possibilidades e é desse lugar, dessa gravidade, que estamos falando. Além disso, esse display também nos apresenta uma imagem duradoura para pensar uma operação presente na sociedade brasileira e, como tal, inseparável da arte local e dos seus sistemas. Temos uma narrativa de país e de arte brasileira escrita e forjada a partir de práticas de imposição de silenciamento sobre corpos, mentes e poéticas negras. Não se trata de, aqui, nesse pequeno espaço de tempo que dispomos, colocar isso em debate. Partirei desse lugar como uma constatação. A arte brasileira, em seus aparecimentos mais recorrentes e históricos, poderia

ganhar, como eu já citei em alguns momentos, o título de arte branco brasileira, ou euro brasileira. Isso envolve, necessariamente, trazer para o centro da discussão que construímos uma ideia de arte brasileira profundamente marcada por princípios brancos e de pretensões europeias. Basta, para tal constatação e discussão, olharmos as referências adotadas por tantos dos nossos artistas e instituições, curadores e historiadores da arte. Temos nos preocupado pouco ou quase nada em demonstrar que a branquitude também é uma marca e, como tal, aprendemos, em nossa historiografia, a nomear apenas o lugar da imensa multidão de ‘outros’ – ou seja, a arte afro-brasileira, a arte indígena, a arte popular – e esquecemos ou praticamos o esquecimento em perguntar para a regra o que ela é. Se parte da arte brasileira se chama afro-brasileira ou indígena brasileira, como é mesmo o nome da outra parte que se pensa como regra? Repito minha pergunta: Seria aquela a arte branco brasileira?

Portanto, há de se considerar que quando falamos em operações curatoriais no Brasil, não estamos falando apenas de exposições artísticas. Estamos, também, falando de uma tomada de posição diante das próprias condições de emergência e de possibilidade do que seja arte brasileira. Trata-se de trazer para o primeiro plano quais são os compromissos curatoriais que estão plasmados nas escolhas que fazemos. Nos últimos anos, essa dimensão vibrante da arte brasileira que é aquela produzida por corpos negres tem ocupado os espaços institucionais, se não como o desejado, por certo com uma recorrência poucas vezes vistas em nossa história.

Do longínquo ano de 1988, onde se ergue a exposição *A mão Afro-Brasileira* – a mais completa abordagem histórica da presença negra na história da arte brasileira, a partir do trabalho de Emanuel Araújo – exposições como *Territórios: Artistas afrodescendentes na pinacoteca* (2015-2016), *Diálogos ausentes* (2016), *E agora somos todos negros?* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) e as individuais de Sonia Gomes e Rosana Paulino, simultaneamente no MASP e na Pinacoteca do estado de São Paulo (essas duas últimas, no ano de 2018) têm apresentado categorias de análise e de escritas que não costumam morar na história da arte do país. Cabe salientar que ainda nos falta ultrapassar

a antiga e modernista centralidade paulista nesse processo, e o trabalho de artistas de outras partes do país tem informado esses dados.

Logo, atentar para a exposição e para o seu caráter de usina de narrativas ausentes é uma urgência quando se pensa em presenças que, até pouco tempo atrás, ocupavam os anexos, as notas de rodapé, recebendo muito pouca atenção. Curar exposições tem sido, também, a tarefa de definir que horizontes inscrevemos na nossa posição diante do que pensamos ser a arte local. O que pensamos? Será possível que, em um país com 56% de negros, podemos inferir projetos curatoriais com imensa maioria branca ou, então, com o perverso procedimento de selecionar um artista negro como exemplo para marcarmos um compromisso que nunca ultrapassa o simples cumprimento de uma tarefa, por vezes, até mesmo incômoda?

1. O *lugar de fala* na prática curatorial

Começo aqui a interrogar também um conceito muito caro e alvo de uma série de polêmicas recentes. Estamos tentando tocar no conceito de *lugar de fala* na prática curatorial. Talvez, o primeiro passo seja entender o que pode significar a noção de *lugar de fala*. A operação é simples e vai muito além do tipo de debate do qual tem sido alvo.

Quando falamos de *lugar de fala*, estamos simplesmente operando com a ideia básica de que todes nós, ao falarmos e pensarmos, fazemos alusão direta ao nosso lugar social, racial, histórico. É muito simples. Obviamente quando falo, trago comigo as experiências de um homem negro e gay nascido ao sul do Brasil e do mundo. Essa operação faz com que as minhas considerações partam de experiências particulares a esse recorte, mas não só – há de se atentar para o constante risco da essencialização. Talvez o motivo desse debate todo seja a confusão que parece acompanhar o conceito, em que apenas pessoas negras, ao falarem, estão se referindo ao seu lugar de fala. Não se trata disso. *Lugar de fala* não é *lugar de fala* e sim lugar de reconhecer que também os brancos, héteros, de classe média, falam desde um lugar. É a esse lugar que quero que nos concentremos aqui. Perceber que sujeitos não negros, ao ocupar uma posição

que, aqui, exemplificamos como a curatorial, indica também que estão falando sim de um lugar marcado. Trata-se de entender a existência branca como um lugar repleto de operações próprias dessa posição. Dessa forma, ao pensar o lugar de fala na prática curatorial, interessa-me menos pensar nos lugares de fala de pessoas racializadas como eu; mas nesse momento em que estamos me interessa pensar qual tem sido o lugar de fala adotado por pessoas brancas. Como sujeito branco, como anda o seu pensamento sobre seu próprio lugar?

Há uma operação que acontece quando falamos de negros, indígenas, pobres, mulheres, transsexuais. Esses corpos e corpas são sempre aludidos de modo que um indivíduo parece dar conta de todo o grupo ao qual pertence. É como se a existência individual não fosse uma via possível, pois quando falo há sempre a suposição de que falo pelos demais negros e isso não é verdade. Como nos diz brilhantemente Lia Schucman, estudiosa da branquitude no Brasil, em entrevista concedida ao portal *Intercept* (2018): “Um negro sempre está carregando a raça, é sempre representante dos negros, enquanto um branco é representante dele mesmo”². No entanto, quando sujeitos brancos falam, estes sujeitos têm o privilégio de não precisarem se responsabilizar por serem sujeitos também pertencentes a um grupo específico.

Nesse sentido, podemos e devemos sim adotar o questionamento de como a branquitude se refere ao falar de um curador ou uma curadora não racializados. Para além de refletir sobre as diversas e pulsantes possibilidades que artistas negros e negras, e curadores negros e negras têm apresentado como alternativas para pensar em outra chave: a arte brasileira. O que você, curador branco, tem de fato feito? Como tem sido a sua relação com a produção daqueles que não fazem parte do seu grupo? Mas façamos, aqui, um acordo de agirmos com franca sinceridade. Não estou me referindo a quantas vezes você lembrou de um ou dois artistas negros na sua proposição curatorial e sim, qual tem sido, de fato, a sua aproximação com essa produção?

É preciso que investiguemos quais são as chaves que são acessadas.

² Lia Schucman, *Ver o racismo como um problema dos negros é um privilégio dos brancos*, 2018. In *Portal Intercept*. Acesso em: Disponível em: <https://theintercept.com/2018/01/12/ver-o-racismo-como-um-problema-dos-negros-e-um-privilegio-dos-brancos/>

Quantos artistas negros têm sido alvo dos seus acompanhamentos curatoriais? O quanto esses artistas contribuem para que a arte produzida por sujeitos não brancos possa ser pensada como diversa e repleta de escolhas e procedimentos poéticos?

Digo isso porque também temos encontrado um outro obstáculo que é a constante escolha por artistas e poéticas que se restrinjam a um tema interior explicitamente associado à discussão sobre a existência racializada. Prestemos atenção: essa é uma dimensão inseparável da produção contemporânea. No entanto, ela não é a única e os enquadramentos curatoriais contemporâneos correm o sério risco de repetir a fórmula que ganhou lugar na historiografia da arte brasileira – a operação de identificar como arte afro-brasileira, a arte que toma como tema explícito essa questão. Essa operação é tão perigosa que, em muitos casos, foi responsável por analisar pelo tema interno de um trabalho artístico, chegando, em alguns casos, a permitir que nomes como o de Ana Bella Geiger fossem enquadrados como manifestações da arte afro-brasileira.

Se, por um lado, ultrapassamos esse limite e entendemos que a arte afro-brasileira era aquela produzida por sujeitos negros; talvez estejamos diante de um novo desafio: entender que esses sujeitos racializados e produtores de arte possuem produções que precisam ser entendidas na sua complexidade e não na chave única da existência negra.

Vamos a alguns exemplos:

A artista paulista Juliana dos Santos tem se dedicado, em suas investigações, a pensar sobre o Azul. Em sua proposição *Entre o Azul e o que não me deixo, deixam esquecer*, uma instalação, Juliana nos interroga:

Seria possível falar do Azul se o tempo todo não me deixam esquecer que meu limite está muito aquém do céu? Quais são as demandas que não me deixo/deixam esquecer? Podem artistxs negrxs abstrair? Como falar do azul se o tempo todo gritam-me “negra”? Como posso esquecer-me no azul se a lembrança alheia me interrompe o sonho? Assim, a instalação é uma elaboração de uma experiência imersiva que surge dessa busca do sensível e da experimentação plástico-formal, num exercício e tentativa de falar do azul entre outras possibilidades de partilha.

A interrogação de Juliana nos serve aqui. Pode uma artista negra falar sobre o Azul? Mais além: como as plataformas de pensamento curatorial têm

criado espaço para que artistas racializados possam falar das questões diversas do mundo para além da pertença racial? Isso nos leva diretamente para pergunta: como as operações curatoriais de sujeitos brancos têm impossibilitado a multiplicidade de proposições vindas das poéticas de sujeitos negros?

O enquadramento curatorial pode ser, sim, um limitador para a experiência negra nas artes visuais brasileiras. Mas como atuar nessas condições?

Há a necessidade de tomar como parte indispensável das pesquisas um mergulho real com as multiplicidades que essas proposições trazem. Para tal, é preciso ultrapassar a suposição de que essas são questões a serem tratadas e resolvidas por artistas e curadores negros e historiadores da arte negros. A presença de um de nós em suas elaborações não é antídoto para esse problema.

Voltamos, então, para a relativização do lugar de fala branco. O que esses sujeitos que ocupam a maioria dos espaços decisórios têm feito para isso? É preciso, urgentemente, revisar as bibliografias, os materiais de pesquisa e os temas de investigação de curadores não racializados. Se essa pergunta tenta por algum caminho marcar o lugar dos curadores brancos nessas práticas, é porque tomo como princípio que os curadores negros têm feito o seu trabalho. As suas proposições estão aí, em acertos e erros, contribuindo para ampliação desse debate. Por isso, quero aproveitar esse espaço para interrogar o que os curadores não negros têm feito no sentido de buscar um real entendimento da complexidade de se pensar a arte brasileira para além da sua recorrente branquitude. Trata-se de complexificar as operações conceituais. Trata-se de tomar uma posição. Trata-se de decidir pensar a arte brasileira de forma complexa e construir junto um real entendimento daquilo que produzimos e produziremos em um país repleto de assimetrias como o nosso.

Quando falo de curadores negros e seus trabalhos, o faço porque pesquisas recentes, como aquela empreendida pela pesquisadora Luciara Ribeiro, têm elencado um número cada vez mais representativo de curadores negros em diversas regiões do Brasil. A maioria desses trabalhos tem interrogado e estremecido as noções da produção artística brasileira e questionado as suas bases excludentes. A tarefa, aqui, trata de questionar o que os curadores não negros têm feito.

Ampliar as formas de debate é uma via possível. Quantas pessoas negras possuem na equipe é uma pergunta que nem deveria mais ser feita. Mas qual é o peso decisório dessas pessoas que integram o seu grupo? Para além de pensar a equipe de seus projetos, cabe aqui a tarefa de consultar esses pares não brancos e o que estão lendo, produzindo, pensando. Mas há um outro alerta: a presença de uma ou mais pessoas negras numa equipe curatorial, ou em um processo de pesquisa, não deve colocar sobre esse corpo o papel de assessor para assuntos decoloniais. Isso seria mais uma vez conformar o indivíduo a representante do grupo. É preciso ter além do negro representante do grupo e ter, sim, uma multiplicidade de vozes e corpos construindo os conhecimentos que estão em jogo.

Como as leituras, debates e pautas entram na sua agenda curatorial? Como os seus enquadramentos têm contribuído para que essas mesmas bases sejam alteradas? De novo, há um horizonte de arte brasileira que se inscreve em cada prática curatorial. Se assim o é, como as suas práticas têm dado conta dessa multiplicidade?

A produção artística vai nos colocar diante de embates tão complexos como, por exemplo, relacionar a produção de artistas como a da capixaba Castiel Vitorino, que vem empreendendo uma pesquisa poética em que lança mão daquilo que ela chama de uma estética macumbeira de sua ancestralidade travesti; a produção do gaúcho Rommulo Conceição com suas investigações sobre o espaço, suas formas de estar e suas interdições; as performances de Renata Felinto. Como esses três multiversos se articulam e se distanciam? Como essas proposições se enquadram em um cenário amplo da produção artística contemporânea brasileira?

Mais uma vez, o alerta: há de se atentar para as complexidades que não podem escapar do olhar de um curador contemporâneo. Estamos falando de uma produção avessa a um enquadramento unificador, como viciosamente acontece em muitos projetos curatoriais.

Como articular a pertença racial desses artistas e a particularidade das suas poéticas? Como tocar nas questões interseccionais que surgem desse encontro entre sensibilidades que vão nas emergências trans, nas das mulheres

negras, do homem negro, mas não parar aí e ir além para situar curatorialmente um debate sério sobre as perspectivas da produção brasileira contemporânea?

O fazer curatorial contemporâneo urge por plataformas de debate que vão além daquilo que ganha corpo na sala de exposição. É preciso que se encontre, que se discuta, que se ouça e que se permita reescrever posições. Seminários como esse, encontros, reuniões de trabalho, leituras de portfólio precisam ser encharcadas com programas curatoriais amplos que não se encerram na simples escolha de trabalhos e artistas. Há um franco debate a ser curado e essa tarefa bate na porta de curadores não negros.

Ouso dizer que não há uma arte negra brasileira a ser curada. Existem várias que exigem chaves conceituais específicas com referenciais teóricos que não podem morar apenas nas referências bibliográficas de pesquisadores negros. Se estamos falando em lugar de fala na prática curatorial e estamos colocando no centro do debate a fala da branquitude, estamos, sim, falando de um trabalho que já está atrasado para curadores, em especial os curadores brancos.

A curadoria brasileira é um campo de forças e disputas que não pode ser desconsiderado ou encarado com neutralidade. É preciso tomar uma posição. Tomar uma posição significa ter em mente que as escolhas contribuem ou não para a manutenção de práticas de silenciamento, de novas gargalheiras, na eleição de alguns indivíduos privilegiados em relação a outros. Não trago aqui respostas, mas alguns disparadores para situar os termos desse debate no curto espaço de tempo de que dispomos.

Se voltarmos ao display que começamos, podemos ter a escolha grave de sabermos sobre o quanto estamos, ou não, contribuindo para a produção de instrumentos contemporâneos de silenciamento. Qual o seu lugar de fala e ação na prática curatorial brasileira?

Como sempre, vou aludir a uma imagem que me acompanha desde as pesquisas da tese. Uma imagem encontrada em uma calçada do Rio de Janeiro e que, aqui, se ergue como um sinal para lembrarmos sempre de onde estamos falando... é preciso que não nos esqueçamos do muro:

Referência

SIMÕES, Igor Moraes. Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. TESE (Doutorado em Artes Visuais - História, teoria e crítica da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

Referência para citação deste ensaio

SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 314 –329, maio de 2021.