

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS CIDADE DE GOIÁS
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

JUDIVAN ALVES FERREIRA



“ORIXÁS” INCOMODAM MUITA GENTE:
DISCUTINDO ARTE AFRO-BRASILEIRA PARA ALÉM DAS MARGENS

GOIÁS
2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG – ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia – Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC - Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional – Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor: **Judivan Alves Ferreira**

Matrícula: **20211100080089**

Título do Trabalho: **“Orixás” incomodam muita gente: discutindo arte afro-brasileira para além das margens.**

Autorização – Marque uma das opções

1. () Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
2. (X) Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data 30/06/2023 (Embargo);
3. () Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção 2 ou 3, marque a justificativa:

- () O documento está sujeito a registro de patente.
(X) O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
() Outra justificativa:

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- i. o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- ii. obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- iii. cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Goiás – GO, 14 de dezembro de 2022.



Documento assinado digitalmente
JUDIVAN ALVES FERREIRA
Data: 21/03/2023 21:54:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

JUDIVAN ALVES FERREIRA



“ORIXÁS” INCOMODAM MUITA GENTE:

DISCUTINDO ARTE AFRO-BRASILEIRA PARA ALÉM DAS MARGENS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais e desenvolvido na linha de pesquisa História, Crítica e Curadoria em Arte, sob orientação da Profa. Ma. Rosirene Rodrigues dos Santos.

GOIÁS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
Goiás – Campus Cidade de Goiás

709.81

F383o

Ferreira, Judivan Alves.

“Orixás” incomodam muita gente: discutindo arte afro-brasileira para além das margens / Judivan Alves Ferreira; orientadora, Rosirene Rodrigues dos Santos – Cidade de Goiás, 2022.

76 p.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Cidade de Goiás, Departamento de Áreas Acadêmicas, Licenciatura em Artes Visuais.

1. Arte afro-brasileira. 2. Orixás. 3. Djanira. I. Santos, Rosirene Rodrigues dos, orientadora. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. III. Título.



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS CIDADE DE GOIÁS

TERMO DE APROVAÇÃO

JUDIVAN ALVES FERREIRA

"ORIXÁS" INCOMODAM MUITA GENTE: DISCUTINDO ARTE AFRO-BRASILEIRA PARA ALÉM DAS MARGENS

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de LICENCIADO EM ARTES VISUAIS e desenvolvido na linha de pesquisa História, crítica e curadoria em arte, sob orientação da Profa. Ma. Rosirene Rodrigues dos Santos.

Aprovado em 14 de dezembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

(assinado eletronicamente)

Profa. Ma. Rosirene Rodrigues dos Santos (Presidente - orientadora)

(assinado eletronicamente)

Profa. Ma. Juliana de Oliveira Ferreira (Membro interno)

(assinado eletronicamente)

Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Membro interno)

Documento assinado eletronicamente por:

- Juliana de Oliveira Ferreira, PROF ENS BAS TEC TECNOLÓGICO-SUBSTITUTO, em 19/12/2022 18:37:18.
- Veronica Guimaraes Brandao da Silva, PROF ENS BAS TEC TECNOLÓGICO-SUBSTITUTO, em 15/12/2022 09:34:26.
- Rosirene Rodrigues dos Santos, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLÓGICO, em 15/12/2022 09:33:37.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 14/12/2022. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 357033
Código de Autenticação: 80623a83fc



JUDIVAN ALVES FERREIRA

“ORIXÁS” INCOMODAM MUITA GENTE:

DISCUTINDO ARTE AFRO-BRASILEIRA PARA ALÉM DAS MARGENS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais e desenvolvido na linha de pesquisa História, Crítica e Curadoria em Arte.

Aprovado em: 14 de dezembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Ma. Rosirene Rodrigues dos Santos
Profa. Orientadora
Artes Visuais – IFG – Cidade de Goiás

Ma. Juliana de Oliveira Ferreira
Profa. Avaliadora
Dança – IFG – Aparecida

Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva
Profa. Avaliadora
Cinema e Audiovisual – IFG – Cidade de Goiás

SUPLENTES:

Dra. Gleyce Kelly Maciel Heitor
Direção de Educação e Pesquisa do Instituto Oficina Cerâmica Francisco Brennand
Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM)

Ma. Ádria Borges Figueira Cerqueira
Departamento de Área Acadêmica
IFG – Cidade de Goiás

às/aos que vieram antes

*à memória de Raimundo A. Campos,
meu pai
e vasto mundo!*

*à memória de Iyá Carminha
e suas histórias*

*à Ósun mais bonita, minha mãe e amiga,
Maria F. Marques*

mo dúpé

mo dúpé gbogbo

mo dúpé fún gbogbo

*“Tenho raízes plantadas na terra,
não traio minha origem
nem me envergonho de ser uma nativa.
Confio no desenvolvimento de uma arte autenticamente nossa”.*

Djanira

*Eparrei, Oyá!
Ora iê, iê ô, Oxum!
Saluba, Nanã!*

FERREIRA, Judivan Alves. **“Orixás” incomodam muita gente**: discutindo arte afro-brasileira para além das margens. Orientadora: Ma. Rosirene Rodrigues dos Santos. 2022. 76f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, 2022.

RESUMO/RESUMEN

Como a ausência da obra *Orixás*, de Djanira, na exposição pública do Palácio do Planalto, nos ajuda a pensar sobre o racismo estrutural e religioso e sobre os processos de curadoria institucionais? Em um país com o passado colonial e escravocrata como o nosso, o que queremos lembrar? O que não podemos esquecer? Foi a partir dessas questões que este ensaio se constituiu. Objetivou-se, no intuito de responder às indagações, conhecer e compreender a obra *Orixás* e as relações estético-políticas da retirada do quadro supracitado da exposição pública da sede do governo federal. Para atingi-lo foram traçados os seguintes objetivos específicos: apresentar a obra *Orixás* e a artista Djanira, contextualizá-las (artista e obra) social, histórico e culturalmente; articular, estabelecer conexões entre exposição, lugar de memória, curadoria, reconfigurações do conhecimento, arte afro-brasileira e mídia. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa teórica e bibliográfica tendo como instrumental de pesquisa a história da arte e seus desdobramentos estéticos a partir da arte afro-brasileira. Depreende-se, por meio do desencadeamento de ideias, que o caso em tela nos oferece elementos para entender os mecanismos do tratamento dispensado às religiões de matriz africana e afro-brasileira ou quaisquer referências ou alusões a elas e que é necessário trazer esse tema para o centro da discussão seja no espaço acadêmico, seja na arena pública.

Palavras-chave:

Orixás. Arte Afro-Brasileira. Djanira. Reconfigurações de Poder.

¿De qué manera la ausencia de *Orixás*, de Djanira, de la exposición pública en el Palácio do Planal nos ayuda a pensar sobre el racismo estructural y religioso y sobre los procesos de curaduría institucional? En un país con pasado colonial y esclavista como el nuestro, ¿qué queremos recordar? ¿Qué no podemos olvidar? Fue a partir de estas preguntas que se constituyó este ensayo. El objetivo, para dar respuesta a las interrogantes, fue conocer y comprender la obra *Orixás* y las relaciones estético-políticas del retiro del mencionado cuadro de la exposición pública de la sede del gobierno federal. Para lograrlo, se trazaron los siguientes objetivos específicos: presentar la obra *Orixás* y el artista Djanira, contextualizarlos (artista y obra) social, histórica y culturalmente; articular, establecer conexiones entre exhibición, lugar de memoria, curaduría, reconfiguraciones del saber, arte y medios afrobrasileños. Metodológicamente, se trata de una investigación teórica y bibliográfica que utiliza la historia del arte y sus consecuencias estéticas a partir del arte afrobrasileño como herramienta de investigación. Aparece, a través del desencadenamiento de ideas, que el caso en cuestión nos ofrece elementos para comprender los mecanismos de tratamiento dados a las religiones africanas y afrobrasileñas o cualquier referencia o alusión a ellas y que es necesario traer este tema a primer plano el centro de la discusión ya sea en el espacio académico o en la arena pública.

Palabras clave:

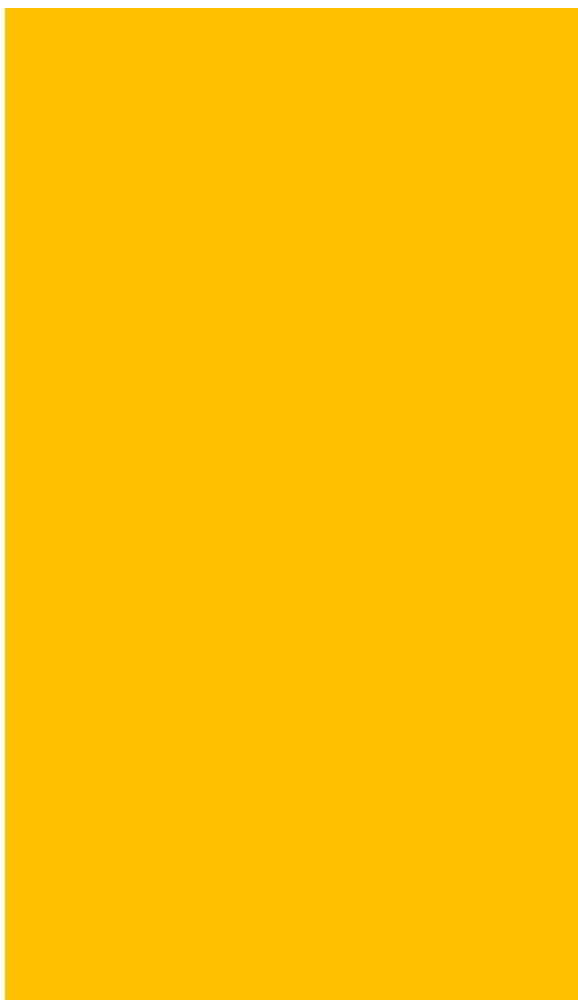
Orixás. Arte afrobrasileño. Djanira. Reconfiguraciones de poder.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 –	Palácio do Planalto I	21
Imagem 02 –	Palácio do Planalto II	22
Imagem 03 –	Palácio do Planalto III	24
Imagem 04 –	Presidenta Dilma Rousseff com <i>Orixás</i> ao fundo	29
Imagem 05 –	Retrato da “Escrava Anastácia”	34
Imagem 06 –	Monumento à voz de Anastácia	34
Imagem 07 –	Linn da Quebrada e Anastácia	34
Imagem 08 –	Djanira em seu ateliê	43
Imagem 09 –	Vista panorâmica da exposição Djanira	45
Imagem 10 –	Candomblé (Estudo de mural)	48
Imagem 11 –	Candomblé	48
Imagem 12 –	Feira da Bahia	49
Imagem 13 –	Três orixás, Pinacoteca do Estado de São Paulo	49
Imagem 14 –	Orixás, Salão Nobre, Palácio do Planalto	51
Imagem 15 –	Salão Nobre, Palácio do Planalto, sem Orixás	59
Imagem 16 –	Captura de Tela da notícia “O Exílio dos Orixás”	62
Imagem 17 –	Captura de Tela da notícia Madame	63
Imagem 18 –	Captura de Tela da notícia “Os orixás que inspiram arte”	64

SUMÁRIO

“BRASIL, MEU NEGO, DEIXA EU TE CONTAR.....	14
3Ps – (RE)CONFIGURAÇÕES DE PODER E DE CONHECIMENTO	20
Exposição, Lugar de Memória e Curadoria.....	26
(Re)Configurações de Poder e de Conhecimento	33
“ORIXÁS”, UMA ARTE AFRO-BRASILEIRA?.....	38
“Arte Afro-Brasileira: um Espírito Libertador”	39
Djanira e as Circunstâncias do Biográfico	43
Orixás	52
“ORIXÁS” NA MÍDIA, UMA POSSIBILIDADE (DE) CRÍTICA.....	58
“PARA ALÉM DAS MARGENS... NA LUTA É QUE A GENTE SE ENCONTRA!”	67
DIALOGO E REFERÊNCIO	70
BRASIL FUTURO.....	76



“BRASIL, MEU NEGO, DEIXA EU TE CONTAR...”

a história que a história não conta” (MANGUEIRA, 2019, p. 377). Foi com esse verso que a Estação Primeira de Mangueira levou à passarela do samba, em 2019, inúmeras questões que – além de nos divertir – nos fizeram (e de certo modo ainda nos faz) pensar o Brasil e sobre o Brasil. É com

essa energia – no intuito de estabelecer um diálogo – com a certeza de que o nosso país é majoritariamente preto e com a sensação de ter intimidade suficiente para chamar, afetivamente, o nosso País de “meu nego” que dou o pontapé neste ensaio que se propõe monográfico.

Este ensaio surge de um incômodo, de uma crise e, portanto, está relacionado e alinhado à história, crítica e curadoria em arte. O incômodo decorre em função da retirada da obra de arte *Orixás* da exposição no Palácio do Planalto, sede do poder executivo federal. Nesse sentido, elegi como tema e lancei meus míopes olhos para a arte afro-brasileira (SALUM, 2000; CONDURO, 2012; NASCIMENTO, 2016) tendo como corpus de análise a obra *Orixás*, de Djanira, e a retirada dessa obra da exposição de longa duração do Palácio da Alvorada no governo genocida. Essa escolha decorre da minha formação acadêmico-profissional-pessoal e por notar que, no âmbito da história e da historiografia da arte ocidental/brasileira, existem lacunas no que se refere à arte africana e, por conseguinte, à arte afro-brasileira.

Dessa forma, o que me inquietou, provocou minha curiosidade acadêmica e que vi como oportunidade/possibilidade a ser explorada foi pensar e investigar essas lacunas por meio da análise da obra *Orixás*, de autoria da artista brasileira Djanira (1914 – 1979). Como a ausência da obra *Orixás*, na exposição pública do Palácio do Planalto, nos ajuda a pensar sobre o racismo estrutural e religioso e sobre os processos de curadoria institucionais? Em um país com o passado colonial e escravocrata como o nosso, o que queremos lembrar? O que não podemos esquecer?

Após uma busca por produções que tratem do tema, percebi que, embora haja trabalhos consistentes e relevantes relacionados à artista Djanira, o campo de intersecção entre artista, obra, espaços expositivos e racismo estrutural e religioso ainda é pouco explorado. Nota-se uma lacuna no que diz respeito à análise da retirada do quadro supracitado e das relações institucionais da arte, tendo em vista o cenário político atual do Brasil (e do mundo) e, sobretudo, com as reivindicações e disputas pelos usos públicos do passado, da memória e das representações.

Dada a ausência de investigações que tenham como mote essas lacunas e discussões, entendi, pois, justificável essa pesquisa uma vez que sua realização me possibilita estabelecer “novas configurações de poder e de conhecimento” (KILOMBA, 2019, p. 11),

numa perspectiva de que conhecimento é poder e que tanto um como o outro foram social e historicamente negados à população preta e a demais grupos minorizados.

Contornos Metodológicos, Forma e Estrutura do Ensaio

Todo trabalho científico necessita seguir uma série de procedimentos que o caracterizem como tal. Inicialmente, escolhi e delimiti o tema a ser investigado. Tal escolha não segue uma regra específica, mas depende de fatores que dizem respeito tanto a quem pesquisa quanto ao assunto a ser pesquisado. Nesse sentido, foi escolhido como tema arte afro-brasileira tendo como *corpus* a obra *Orixás*, da artista brasileira Djanira.

Além de delimitar o tema, fez-se necessário especificar os objetivos do estudo. Dessa forma, o objetivo geral, no intuito de responder às indagações, foi: conhecer e compreender a obra *Orixás* e as relações estético-políticas da retirada do quadro supracitado da exposição pública da sede do governo federal. Para atingi-lo, foram traçados os seguintes objetivos específicos: apresentar a obra *Orixás* e a artista Djanira contextualizá-las (artista e obra) social, histórico e culturalmente; articular, estabelecer conexões entre exposição, lugar de memória, curadoria, reconfigurações do conhecimento, arte afro-brasileira e mídia.

Para analisar e compreender as relações supracitadas, empreendi uma pesquisa teórica e bibliográfica que, de acordo com Gil (2008, p. 50), é aquela que é desenvolvida tendo como ponto de partida o material científico e artístico já elaborado. Nesse caso, realizei o levantamento bibliográfico acerca do tema para conhecer os pressupostos e os/as autores/as básicos/as que discutem arte afro-brasileira, curadoria, orixás e intolerância/racismo religiosa/o. Elegi como instrumental de pesquisa a história da arte e seus desdobramentos estéticos. Trata-se, no que concerne aos objetivos, de uma pesquisa exploratória e pelo tipo de abordagem,

a pesquisa bibliográfica enquadra-se como qualitativa (MARCONI; LAKATOS, 2003) por se tratar de questões relacionadas à interpretação de fenômenos culturais.

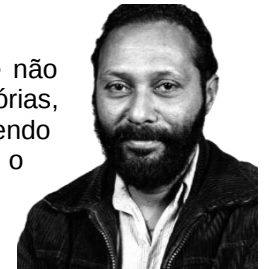
Foram estudadas e analisadas, além das teorias, história e crítica da arte, teorias de estudiosos/as da cultura nas diversas áreas do conhecimento numa perspectiva crítica. Essas áreas, inclusive, reelaboram, na contemporaneidade, suas fronteiras e acabam por se mesclarem. Este ensaio teve, portanto, zonas de contato (PRATT lida por COSTA; DINIZ, 1999; CLIFFORD, 2016) entre arte, antropologia, comunicação, filosofia, história, literatura, museologia e sociologia para citar alguns campos. Para compô-la, no âmbito dos processos metodológicos, utilizei procedimentos dedutivos e fenomenológicos, que contribuíram nas análises do e no processo de investigação. Ademais, será realizado um estudo de caso, isto é, uma pesquisa que tem como foco um caso particular, que é tomado como referência para outros casos semelhantes (SEVERINO, 2007).

Em termos estilísticos, optei por conduzir o trabalho utilizando a acessibilidade, ou seja, a capacidade de tornar ideias complexas acessíveis (COLLINS entrevistada por PEREIRA; BERNARDINO-COSTA, 2021). Embora haja uma distinção entre o que é dito e o que é escrito, sobretudo, na academia, na qual a escrita é mais “valorizada” que a oralidade, a minha fala se mescla com a minha escrita, compondo assim uma fala-escrita (e o hífen se faz necessário para enfatizar a ligação e a indissociabilidade entre essas duas palavras-ações), ou seja, o que falo não é diferente do que escrevo nesse (con)texto e, em alguns momentos, a escrita terá marcas da oralidade, tal como o pretuguês apresentado e defendido por Lélia Gonzales (1984). Quanto à forma, optei por uma nova configuração: ao invés de retrato, faço uso da orientação em paisagem, que me possibilita horizontalizar, metaforicamente, a discussão e o conteúdo. Novos olhares são possíveis? Além disso, como forma de dar nome (preta/o tem que ter nome e sobrenome, senão as/os brancas/os arranjam um apelido ao gosto delas/deles) e imagem às/aos autoras/es, trago nas citações diretas uma pequena foto de que eu trago para o diálogo.

Nesse sentido, o que falo-escrevo é marcado socialmente pela minha condição de preto de pele clara (ou não-branco, se

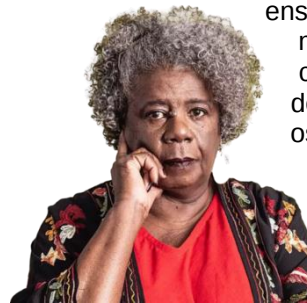
preferirem), de nordestino, de migrante, de periférico, de sexualidade e corpo dissonantes, enfim, de uma pessoa que por possuir inúmeros marcadores sociais da diferença possui identidades múltiplas e transita entre elas. Ou será que ainda se pode “falar em uma identidade única, em uma essência do eu” (CANTON, 2009, p. 15) na contemporaneidade? Uma das inúmeras possibilidades de resposta nos é dada por Stuart Hall quando nos diz que:

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006, p. 13).



É imbuído dessas identidades, que me forjam, da noção de que identidade(s) é um conceito correlacionado à cultura que intento construir este ensaio. Essas ideias são aqui apresentadas numa perspectiva afrocentrada e eu me ancoro na “escrivência”, conceito cunhado por Conceição Evaristo. Tal conceito pode ser entendido como uma escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência, da nossa vida e do seu povo. Para a escritora,

A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estarem estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de ‘contar histórias para adormecer os da casa-grande’. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar,



desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: ‘a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos’ (EVARISTO, 2020a, p. 29).

Sendo assim, no ensaio em tela, articulo os conhecimentos em três partes: trago, na primeira, uma discussão sobre as (re)configurações de poder e de conhecimento onde são discutidas questões relativas à exposição, ao lugar de memória, à curadoria e poder conhecer; na segunda parte apresento e trago para a gira o que está sendo pensado enquanto arte afro-brasileira, apresento a artista (Djanira) e a obra (*Orixás*) articulando as circunstâncias do biográfico com uma leitura do quadro em questão; na terceira e última parte, discuto a veiculação da retirada do quadro *Orixás* da exposição do Palácio do Planalto. Além disso, o ensaio conta com esta introdução, com as referências que intitulei de “diálogo e referencio” e com as considerações, que longe de ser conclusivas, não foram feitas para “ninar gente grande”.

3Ps – (RE)CONFIGURAÇÕES DE PODER E DE CONHECIMENTO

P de PALÁCIO.

P de PLANALTO.

P de PODER.

Imagem 01 – Palácio do Planalto I.



Fonte: Expedia – guia de viagem.

Imagem 02 – Palácio do Planalto II.



Fonte: Expedia – guia de viagem.

Palácio do Planalto

PA-LÁ-CI-O, substantivo masculino, residência dos chefes de Estado, de um rei, ou de uma pessoa nobre. Das inúmeras acepções dessa palavra, uma delas pode ser PO-DER. Em Brasília – o feminino de Brasil – o Poder Executivo tem endereço certo: o Palácio do PLA-NAL-TO.

Localizado na Praça dos Três Poderes, o “coração” da capital brasileira, o Palácio do Planalto é um dos filhos preferidos de seu criador: Oscar Niemeyer. Representa o poder, o marco da transferência do poder para o interior do Brasil, que passa a ser centro da política nacional e das tomadas de decisão, uma vez que lá é onde está o Gabinete Presidencial do Brasil.

No site institucional do Palácio do Planalto lemos a seguinte descrição: “a fachada principal caracteriza-se pela rampa que dá acesso ao Salão Nobre, local onde se realizam grandes eventos e também em ocasiões especiais como a visita de dignatários estrangeiros. O Parlatório, situado à direita da entrada principal, é o local de onde o/a] Presidente[a] e convidados podem se dirigir ao povo concentrado na praça” (PLANALTO, 2022, on-line). O acesso à entrada principal é feito pela rampa que não é usada no dia-a-dia apenas em ocasiões especiais, como as visitas de líderes estrangeiros. Com uma área de 36 mil m² e quatro anexos, o referido palácio possui quatro pavimentos que, segundo a Câmara dos Deputados (2007), está dividido em quatro pavimentos: 1º) serviços de recepção e portaria e comitê de imprensa; 2º) salões Leste, **Nobre**, Oeste, sala de reuniões e Secretaria de Imprensa e Divulgação; 3º) gabinetes do presidente e dos seus assessores mais diretos; 4º e último pavimento: Casa Civil e Gabinete de Segurança Institucional.



O projeto desse palácio – que impressiona “pela pureza de suas linhas com predomínio dos traços horizontais e efeito plástico requintado” (PLANALTO, 2022, on-line) – e suas questões estético-arquitetônicas não serão abordadas, de forma aprofundada, nesse ensaio. Deixarei esse trabalho para as colegas arquitetas (e urbanistas). Mas não poderia me furtar de fazer as seguintes pontuações:

- a) Existem, numa leitura hegeliana (2012) e se pensarmos em uma estética “clássica”, três tipos de arte: a arquitetura, a escultura e a pintura, sendo a arquitetura uma arte simbólica ou ainda uma linguagem;
- b) Os prédios, segundo Nelson Goodman (2009), representam. Para ele, existem quatro estratégias (isoladas ou combinadas) que podemos encontrar em qualquer edifício: a denotação, a exemplificação, a expressão e a alusão ou referência mediata. “Tirando algumas exceções interessantes, as obras de arquitetura não denotam – ou seja, elas não descrevem, relatam, reproduzem ou retratam. Elas representam, quando o fazem, de outras formas” (GOODMAN, 2009, p. 26).
- c) Niemeyer, em uma entrevista à TV BrasilGov, pontua: “eu acho que na arquitetura como em qualquer obra de arte, o principal é a criação, é ser diferente, deve ser bonito, deve despertar interesse”. Para ele, o Palácio do Planalto tem colunas leves como penas pousando no chão;
- d) Ainda ancorado em Goodman (2009, p. 26), “um edifício é uma obra apenas na medida em que significa, representa, refere, ou simboliza de alguma forma”. Dessa forma, “a obra de arquitetura está firmemente ancorada num ambiente físico e cultural que se altera muito lentamente” (GOODMAN, 2009, p. 26).

Assim como Goodman, não sou arquiteto nem historiador nem crítico de arquitetura, mas arrisco dizer – numa tentativa interpretativa da cultura (GEERTZ, 2008) e considerando a sociedade brasileira, na qual as posições de poder são “lugares” de brancos, homens e heterossexuais, ou seja, a nossa sociedade ainda se assenta no racismo, no patriarcado e na

heteronormatividade ou, citando Carla Akotirene (2021), no cisheteropatriarcado – que o Palácio do Planalto, direta ou indiretamente, faz uma referência mediata ou alude à velha e conhecida casa-grande (FREYRE, 1933).

Seja pela referência imagética que temos da casa-grande com sua estrutura (área, área construída, pavimentos, varandas, materialidade, riqueza), seja pelo que a casa-grande e o seu oposto, a senzala, representam: caracterização de um sistema sócio-político-administrativo ainda hoje em voga, a formação do modelo de uma família patriarcal, a permanência histórica de hierarquias políticas e a estratificação social calcada em privilégios, para citar alguns exemplos.

Ao relacionar essa dicotomia (casa-grande e senzala), observamos – em decorrência do processo de constituição da nossa sociedade – que enquanto a casa-grande assumia o poder, as populações indígena e preta-afro-brasileira foram subalternizadas e impedidas, durante muito tempo, de acessarem direitos e exercerem a cidadania. Quem ou quais grupos têm acesso aos 3Ps? Recorrendo às histórias que nos são contadas e agendadas institucionalmente, o que queremos lembrar quando pensamos em memória e em memória nacional?

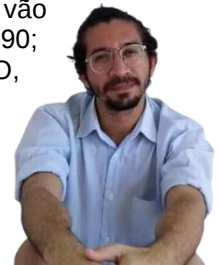
Exposição, Lugar de Memória e Curadoria

Arjun Appadurai e Carol A. Breckenridge (2004, p. 21) pensam em museus – e aqui eu estendo para os lugares de memória e equipamentos culturais – como lugares “bons para pensar”. Exposições nos fazem pensar. É corrente no imaginário coletivo atrelar exposição à arte. Pam Locker (2011, p. 10, traduzi), por exemplo, nos diz que o termo exposição refere-se a: “feiras, experiências de marcas, atrações temáticas, exposições universais e internacionais, salas de museus, centros de visitantes, edifícios históricos,

interpretações de paisagens e instalações artísticas”. A exposição, nos lembra Francisca Hernández Hernández (2001, p. 201, traduzi) “sempre foi considerada uma das funções prioritárias dos museus [e outros equipamentos culturais], pois, mesmo antes de as coleções serem abertas ao público, já havia a preocupação de mostrá-las e ordená-las”. Ela, a exposição, é “o ‘media’ da presença: reúne fisicamente o objeto e o visitante [...] O visitante fica em frente dos objetos. O que é exibido deve ser destacado, ter relevo, ter corpo, ser dotado de virtudes particulares” (DAVALLON, 1986, p. 275), ou seja, trata-se de um sistema semiótico complexo (SCHÄRER, 2002, p. 49, traduzi).

Pontuo, ancorado em referências que pensam e fazem o campo, que:

A palavra exposição é polissêmica e suscita inúmeras leituras e interpretações que vão desde “comunicação” (GUARNIERI, [1986] 2010; DAVALLON, 1986; ALAMBERT, 1990; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2001; CURY, 2005; GARCÍA BLANCO, 2009; FRANCO, 2018), “discurso” (GONÇALVES, 2004; CONDURU, 2006), “linguagem” (MENESES, 1994; GLICENSTEIN, 2009) e “ficção” (GLICENSTEIN, 2009; BRITTO, 2016) a “semiótica” (SCHÄRER, 2007), “produto cultural”, “objeto simbólico” (SCHEINER, 2006) e “dispositivo”, “evento e jogo de tabuleiro” ou “como lugar da arte” (GLICENSTEIN, 2009), por exemplo. Polivalente, por etimologia, evoca e abarca desde a ação de expor ou de se expor a lugar ou prédio onde se expõe algo (FERREIRA, 2018, p. 31).



Além disso, a exposição é um fenômeno único que se apresenta sempre diferente. “Cada exposição é diferente não só pela variedade de argumentos, mas também porque em cada uma delas se podem combinar de maneira distinta as diferentes variáveis que intervêm: objetivos, temas, objetos, meios informativos, recursos técnicos ou museográficos, disponibilidade e características espaciais, etc” (GARCÍA BLANCO, 2009, p. 59, traduzi).

No que concerne às tipologias de exposições, elas podem ser classificadas de distintas maneiras e a partir de vários critérios como, por exemplo, o tempo de duração, o local de exposição, o acervo, o público-alvo e os objetivos (D’ALAMBERT; MONTEIRO, 2009; GARCÍA BLANCO, 2009; FRANCO, 2018). Elas podem ser de curta, média ou longa duração e pode também ser de

objetos, de ideias, que demonstram um fenômeno e temática, tal como postula Maria Ignez Mantovani Franco (2018), ancorada em Davallon (1992) e McLean (1996):

[no que diz respeito à exposição de objetos, estes] são selecionados e organizados segundo um determinado discurso científico. Os objetos são expostos em sequência, seguindo critérios taxonômicos ou sistemáticos, sem qualquer contextualização sobre o uso ou significado dos conjuntos expostos. [É voltada para especialistas ...]. [Na exposição de ideias, ...] os objetos [são] vistos como portadores das ideias e dos conceitos que se quer comunicar, são apresentados dentro de um contexto que busca explicar para os não especialistas o discurso concebido previamente. [O] objetivo [das exposições que demonstram fenômenos...] é apresentar ideias, mas, nesse caso, o foco são os conceitos científicos, as questões atuais, e não os objetos patrimoniais. [As exposições temáticas, por sua vez, distinguem-se] pela utilização de elementos e objetos variados, de forma a criar elos de sentido que conectam um elemento ao outro. Os temas podem ser diversos, passando do científico ao artístico ou antropológico. Mais do que expor objetos, esse tipo de exposição tem na história a ser contada o seu principal motivo de existência, podendo até mesmo prescindir de acervos materiais (FRANCO, 2018, p. 21).



Ou seja, além de polissêmicas, as exposições são meios de comunicação que permitem ao público aprender e vivenciar experiências, tanto ao nível intelectual quanto emocional (D'ALAMBERT; MONTEIRO, 2009). É lugar do diálogo entre produtor/artista e o público. É lugar de negociação de sentido (CURY, 2005). É lugar de memória, aqui entendido tal qual pontuado por Pierre Nora (1993). Para ele, lugares de memória “são lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico, funcional, simultaneamente, mesmo em graus diversos” (NORA, 1993, p. 21). Um lugar “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21). Posteriormente, em função da banalização do termo e categoria teórica, Nora (2008) entende os lugares de memória como lugares de trabalho de memória.

O Palácio do Planalto, além de ser sede da República Federativa do Brasil, é também lugar de memória e lugar de exposição. A começar pelo prédio, que assim como Brasília, foi tombado como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1972, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan) e pelo Governo do Distrito Federal (GDF). O palácio abriga, ao longo de seus pavimentos, um rico acervo que “reúne obras de arte

criadas por artistas consagrados, brasileiros e estrangeiros, entre pinturas, esculturas e tapeçarias” (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2007, on-line). O acervo artístico do Palácio do Planalto reúne, segundo a Agência Brasil (2016), 146 quadros e 17 esculturas. A tela “Orixás”, de Djanira, é uma dessas obras – que até a ascensão do bolsonarismo ao poder – tinha lugar de destaque no Salão Nobre, como podemos ver na imagem abaixo.

Imagem 04 – Presidenta Dilma Rousseff com *Orixás* ao fundo.



Fonte: Captura de tela da TV BrasilGov.

Inaugurado em 1960, mesmo ano de nascimento de Brasília e transferência da capital federal e apesar de já nascer com acervo de arte, foi apenas no ano de 2009, via decreto assinado pelo até então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, que foi instituída a Comissão de Curadoria para as obras de arte, a arte decorativa e o mobiliário do Palácio do Planalto e do Palácio da Alvorada. Copio, dada a sua pequena extensão, o decreto em questão:



Presidência da República
Secretaria-Geral
Subchefia para Assuntos Jurídicos

DECRETO DE 29 DE ABRIL DE 2009

~~Institui a Comissão de Curadoria para as obras de arte, a arte decorativa e o mobiliário do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto, e dá outras providências.~~

~~(Revogado pelo Decreto nº 9.917, de 2019) (Vigência)~~

~~**O PRESIDENTE DA REPÚBLICA**, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso VI, alínea "a", da Constituição,~~

~~**DECRETA:**~~

~~Art. 1º Fica instituída a Comissão de Curadoria para as obras de arte, a arte decorativa e o mobiliário do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto, com a finalidade de discutir, definir e executar a ambientação dos referidos Palácios.~~

~~Art. 2º A Comissão de Curadoria terá a seguinte composição:~~

~~I — três representantes do Gabinete Pessoal do Presidente da República, um dos quais a coordenará;~~

~~II — um representante da Casa Civil da Presidência da República; e~~

~~III — um representante da Superintendência Regional do Distrito Federal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN.~~

~~§ 1º Os integrantes da Comissão de Curadoria serão indicados e designados pelos titulares dos respectivos órgãos e entidade, no prazo de quinze dias, contados da data de publicação deste Decreto.~~

~~§ 2º A Comissão de Curadoria poderá convidar representantes ou especialistas de outros órgãos ou entidades públicas para colaborar com os seus trabalhos.~~

~~Art. 3º Caberá à Comissão de Curadoria avaliar todo o acervo disponível nas dependências da Presidência da República, incluindo Palácios e respectivos anexos, para seleção ou eventual descarte, considerando a importância da peça ou obra e a adequação com a linha decorativa adotada.~~

~~Art. 4º A Comissão de Curadoria terá acesso aos órgãos da administração pública federal direta e indireta, na forma da lei, para arrolamento, descrição e seleção de obras de arte, peças decorativas e móveis que possam fazer parte do projeto de ambientação dos Palácios.~~

~~§ 1º Os itens selecionados que estejam sob guarda dos órgãos da administração pública federal direta deverão ser objeto de termo de cessão ao acervo da Presidência da República.~~

~~§ 2º Os itens selecionados que estejam sob guarda dos órgãos da administração pública federal indireta deverão ser objeto de tratativas com vistas a eventual doação.~~

~~§ 3º A Comissão de Curadoria não poderá selecionar obras de arte, peças decorativas e móveis que estejam expostos, de maneira irrestrita, em áreas de acesso franqueado ao público em geral em outros órgãos da administração federal direta e indireta.~~

~~Art. 5º Caberá à Secretaria de Administração da Casa Civil da Presidência da República prover o apoio administrativo, a infra-estrutura necessária e arcar com as despesas decorrentes da execução das atividades da Comissão de Curadoria.~~

~~Art. 6º A participação nos trabalhos da Comissão de Curadoria será considerada prestação de serviço público relevante, não remunerado.~~

~~Art. 7º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.~~

~~Brasília, 29 de abril de 2009; 188º da Independência e 121º da República.~~

~~LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA~~

~~João Luiz Silva Ferreira~~

~~Dilma Rousseff~~

~~Este texto não substitui o publicado no DOU de 30.4.2009.~~

A Comissão de Curadoria tinha como objetivo discutir, definir e executar a ambientação dos referidos palácios e cabia a ela avaliar o acervo para seleção ou descarte considerando a importância da peça ou obra. A textualidade do decreto, mesmo sem aprofundamento, nos dá indício de um delineamento curatorial e uma diretriz mínima de política de aquisição e descarte, que se configura como um ensaio de uma política de gestão de acervo. Notem, entretanto, que o referido decreto está todo riscado e isso indica que ele foi revogado, a pedido do Chefe da Casa Civil da Presidência da República (Onix D. Lorenzoni) e do Chefe da Secretaria-Geral da Presidência da República (Jorge Antonio de Oliveira Francisco), pelo Decreto nº 9.917, de 18 de julho de 2019, e assinado pelo 38º presidente do Brasil, o inominável.

No que se refere às ações curatoriais (do extinto decreto e para efeito de contextualização) podemos destacar a seleção, que pressupõe coleta, documentação, pesquisa, conservação e, não menos importante, a comunicação. Curadoria, argumenta Maria Cristina Oliveira Bruno (2008, p. 2), “é um conceito em constante transformação com origem e longo caminho permeados por ações e reflexões relevantes para o cenário museológico, mas, pela forte capacidade de migração e de pouso em diferentes contextos, levou para outros cenários os atributos que caracterizam e valorizam as ações curatoriais inerentes aos acervos e coleções”. Do ponto de vista museológico, “o conceito de curadoria passou a desempenhar um papel central em relação ao estudo, organização e visibilidade dos acervos de arte e da produção artística, com especial ênfase para a produção contemporânea” (BRUNO, 2008, p. 6). Nesse sentido, considerando o Palácio do Planalto como um lugar de memória e a importância dos processos museológicos tanto na salvaguarda (documentação e conservação) quanto na Comunicação (expografia e ação educativo-cultural) patrimoniais, as atividades museológico-curatoriais podem ser sintetizadas nas seguintes ações:

delimitação do recorte patrimonial no âmbito das coleções e dos acervos, a partir de intenções pré-estabelecidas; concepção do conceito gerador a partir da delimitação do enfoque temático e do conhecimento das expectativas do público em relação à temática selecionada, valorizando as vocações preservacionistas e educacionais dos discursos expositivos; seleção e enquadramento dos bens



identificados como referenciais para a abordagem do tema proposto, respeitando as articulações com os processos de conservação e documentação; conhecimento do espaço expositivo e de suas potencialidades públicas; definição dos principais objetivos do discurso expositivo e dos critérios para avaliação do produto expográfico, respeitando as potencialidades de resignificação das coleções e acervos, as necessidades de entrelaçamento com as premissas educacionais e a realidade conjuntural da instituição; concepção do roteiro do circuito expográfico, a partir do delineamento das questões de infra-estrutura e das linguagens de apoio; elaboração do desenho expográfico, indicando as características técnicas da proposta expositiva e organização e realização do projeto executivo, considerando os parâmetros de produção, cronograma, orçamento e avaliação (BRUNO, 2008, p. 8).

As ações supracitadas pressupõem ações coletivas e multiprofissionais e, nesse sentido, o papel do/a curado/a, pontua Bruno (2008, p. 9), “deve ser o reflexo de sua capacidade de liderança e de sua compreensão em relação às reciprocidades entre as atividades acima indicadas”.

Ante o exposto, uma exposição é, ou deveria ser, um lugar de memória, pois

[e]xpor é revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, **expor é também propor**. Exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma idéia a ser defendida (CUNHA, 2010, p. 110).



Quais ideias nos são apresentas? A quais imaginários negros somos expostos? O que consumimos culturalmente? Pode uma exposição contribuir na luta antirracista? E mais que isso, com vistas à preservação da cultura negra? As perguntas são, aparentemente, simples e de “fácil” resolução, pois sei – enquanto professor, museólogo e cidadão – o que fazer. Mas – enquanto instituição/organização/sociedade – queremos fazê-lo? Em uma primeira tentativa de resposta é possível dizer que sim, o lugar de memória, o museu, o equipamento cultural e uma exposição podem contribuir na luta antirracista.

(Re)Configurações de Poder e de Conhecimento

Grada Kilomba (2019, p. 13), na carta da autora à edição brasileira de *Memória da Plantação*: episódios de racismo cotidianos, nos diz que “só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber? Saber o que? E o saber de quem?”. Valdina Pinto, Makota do Terreiro Tanuri Junçara – BA, nos ajuda a pensar e exemplifica de forma muito simples e, portanto, elaborada essa reconfiguração de poder pontuada por Kilomba.

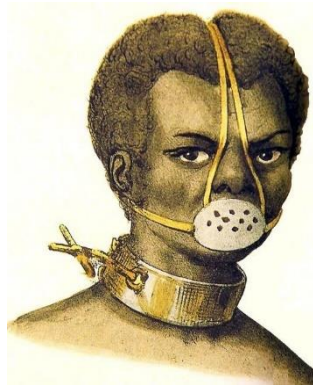
Eu sou Valdina, eu sou Zimewanga e, na realidade, eu sou muito menos o que me ensinaram nas escolas, o que os livros com letras me disseram e ou sou muito mais o que gente me mostrou, o que gente interagiu comigo, o que gente me passou e, sobretudo, o que a vida tem mostrado e eu acredito que vai mostrar até os últimos dias de minha vida. [...] às vezes me cobram muito para eu escrever, e às vezes eu tenho dificuldade. Eu entrei numa fase, eu entrei num tempo em que tem que bater em mim, tenho que sentir, tem que ser na hora, e como vier vai. Então, é desse jeito que está indo e, o que é que eu tenho para compartilhar, para dar de volta para vocês diante do que a energia de cada um de vocês está me dizendo agora é que a gente está vivendo, a gente está passando por um momento muito, muito, muito particular [...] um tempo em que a gente está tendo todo um apelo no sentido de : vá, crie, faça, dê u passo atrás para ver o que foi acumulado, mas olhe para a frente, para tudo que precisa ainda ser gerado. E a vocês que lidam com as artes, a vocês que muitas vezes recorrem às lendas, aos mitos – às nossas lendas, aos nossos mitos negros – eu gostaria de deixar algo nesse momento: Nós somos muito mais do que mitos, nós somos muito mais do que lendas, e eu acredito mesmo que nesse tempo em que estamos vivendo os N'kisi, os Vodun, os Orixá, os ancestrais indígenas estão a nos dizer: – *Eu não sou uma lenda, um mito lá de trás. Eu não sou algo que é exótico, eu não sou algo que foi inventado e que tem que ser tão estereotipado. Eu sou realidade, eu sou e estou hoje, eu estou agindo hoje, eu estou hoje diante de vocês, eu estou hoje na sua frente, atrás, do lado, no chão que você está pisando, no ar que você está respirando, eu estou no seu corpo. Seu instrumento é seu corpo, sua arte você mostra com seu corpo, sai da sua garganta, na música que você canta, está na sua expressão, e você está fazendo o quê? Qual a leitura que você está fazendo de mim? O Ogum que você tanto busca, como é que ele está em você? Como é que você permite que ele aja?* E, assim, tantos, tantos outros orixá, vodun, n'kisi, caboclos, energias. *Ainda que você encene, represente algo que não é exatamente um mito, uma lenda de um orixá, mas eu estou lá;* diria, por certo, cada n'kisi, cada vodun, cada orixá. *Eu estou lá, porque eu sou energia, eu sou a natureza que está em volta, e as*



peças com quem você interage também são natureza. E como é que você está interagindo com essa energia que está no outro, que está do seu lado no palco, que está enquanto platéia, que esteve lá quando você pegou o tema? Foi uma cena que você viu na rua, foi um livro que alguém escreveu e você leu, foi algo que você imaginou e queria trabalhar em cima? Não importa! Essa energia também estava lá. [...] busquem olhar não só à frente, do lado e do outro, busquem girar as cabeças, olhem o entorno, olhem para cima, mas saibam que o que está abaixo é o que sustenta. O que está baixo é o que sustenta. E, se nós, estamos hoje, se vocês realizam hoje, isso se deve a tantos que construíram essa trajetória e fizeram o passado. A gente pode até não concordar, a gente pode até contestar, mas foram pedras que fizeram a base, o alicerce, e que sustentam aquilo que vocês fazem hoje (PINTO, 2005, p. 21).

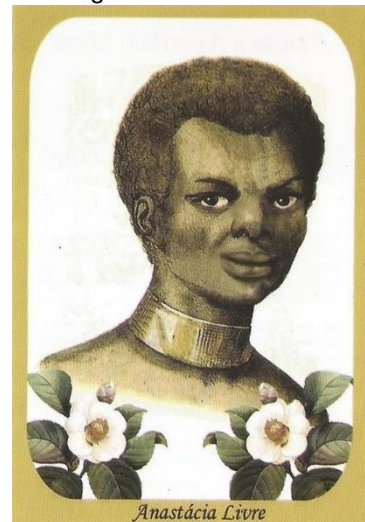
A longa citação diz muito além do que ela conta. Valdina nos lembra, antes mesmo de discutirmos de(s)colonialidade, que somos sujeitos históricos com vivências e experiências que transbordam os limites da academia, que o que nos cerca é também conhecimento e fonte de conhecimentos, que o nosso corpo é território, que temos passado, ancestralidade, que a máscara que Anastácia (Imagem 05) era obrigada a usar não nos cala mais (Imagens 06 e 07).

Imagem 05 – Retrato da “Escrava Anastácia”



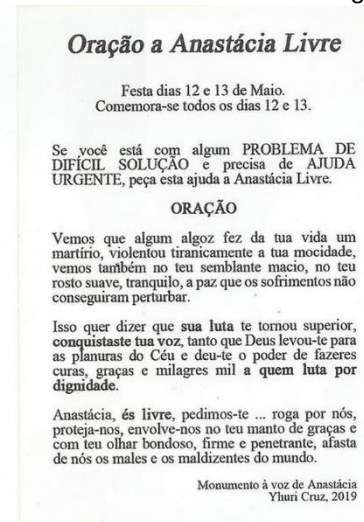
Fonte: Jacques Etienne Arago.

Imagem 06 – “Monumento à voz de Anastácia”



Fonte: Yuri Cruz.

Imagem 07 – “Linn da Quebrada e Anastácia”



Fonte: @linndaquebrada

Gayatri Chakravorty Spivak (2010), preocupada em produzir um discurso crítico que procura influenciar e alterar a forma como lemos e aprendemos o mundo contemporâneo, nos pergunta: pode a subalterna falar? A resposta nós já conhecemos e é não! A subalterna como tal, pontua Spivak (2010, p. 165), “não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais”. Ela está, complementa Kilomba (2019, p. 47), sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. E se fala, é ouvida? Ou seja, a fala da/o subalterna/o e da/o colonizada/o está sempre sendo intermediada por alguém. Entretanto, não podemos sustentar a ideia de que sujeitos não brancos não tem a capacidade de questionar e combater discursos e práticas coloniais. Frantz Fanon (2008, p. 191), por exemplo, finaliza seu ensaio *Pele Negra, Máscaras Brancas*, com a seguinte provocação: “ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” e Conceição Evaristo (2020b) nos brinda, dentre tantas produções, com as *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, que como o título sugere, não é uma obra inocente. Patricia Hill Collins (2000) nos chama a atenção para o fato de que, embora subordinados em alguns casos, nem todos se identificam, compactuam de modo incondicional com os “poderosos” e seus mecanismos de opressão, pois “grupos subalternizados – colonizados – não têm sido nem vítimas passivas nem tampouco cúmplices voluntárias/os da dominação” (KILOMBA, 2019, p. 49).

A tarefa do intelectual pós-colonial, nos aconselha Spivak (2010, p. 16), “deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). [...] Não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido”. Como cumprir essa tarefa? Como o conhecimento e o poder racial se entrelaçam?



Quem foi a Rainha Nzinga e que papel ela teve na luta contra a colonização europeia? Quem escreveu *Pele Negra, Máscaras Brancas*? Quem foi May Ayim? [...] quem sabe o que? Quem não sabe? E por quê? Esse exercício nos permite visualizar e compreender como conceitos, erudição e ciência estão intrinsicamente ligados ao poder e à autoridade racial. Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (KILOMBA, 2019, p. 50).

Sabemos que a academia não é um espaço neutro. Ela é, por vezes, um espaço de violência. João José Veras de Souza (2015, p. 64) constata, a partir de sua experiência na pós-graduação, que “a academia brasileira pouca se esforça para sair do círculo fechado dos saberes eurocêtricos”. Para ele, e a experiência constata, “autores externos ao eixo Europa-EUA são invisibilizados ou considerados inexpressivos no bojo dessa produção de saber meritório [existindo uma certa indiferença] à produção de autores latinos, africanos e asiáticos” (SOUZA, 2015, p. 65).

Beatriz Nascimento (2021, p. 2019) afirma que “a questão racial atravessa todo o edifício de nossa sociedade”. Ela nos fala sobre o seu ingresso no curso de História, no final da década de 1960:

Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo. Como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para mineração [...] A história do Brasil... eu gostaria de dizer aqui uma frase do José Honório Rodrigues, que já se tornou, assim, quase uma afirmação geral: a história do Brasil foi escrita por mãos brancas (NASCIMENTO, 2021, p. 8).



Ela delineia – a partir de seu trabalho, ativismo e corporeidade – uma história feita por mãos negras, “uma história do ‘homem negro’, uma história negra feita por pessoas negras, algo incomum para a época” (RATTS, 2021, p. 8). Tal construção epistemológica, que foge das estruturas estabelecidas e dominantes levam pessoas negras a experienciar uma realidade diferente das brancas. Decorre dessa experiência, desse empirismo outros, questionamentos, outras interpretações, outros temas, outras óticas, outras metodologias que, na maioria das vezes, é lido como menos válido, menor, militância, mi-mi-mi.

Outra presença marcante nas discussões de como o conhecimento e o poder racial se entrelaçam é Lélia Gonzalez, que nos localiza frente a uma amefricanidade e falando pretuguês, que é a africanização da língua portuguesa brasileira. Gloria Evangelina Anzaldúa (2000, p. 229), nos diz que “não é fácil escrever”. Falar e, especialmente, escrever em pretuguês é uma forma de

mostrar também aquilo que foi ocultado, que ficou submerso e também contrastar com a língua oficial dominante/alienante que, por vezes, não nos possibilita outros saberes e que eles precisam ser legitimados.

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto.

Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel.



Por isso, a gente vai trabalhar com duas noções que ajudarão a sacar o que a gente pretende caracterizar. A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Observamos que Lélia tinha a preocupação em fazer com que o conhecimento que se produzia nos centros acadêmicos e nos movimentos sociais, dos quais fazia parte, comunicassem com o povo. Sua comunicação é simples, certa, direta e popular. Percebamos, reitero, de cara, de ouvido e de sentido, que a minha escrita, o exercício de escrita que faço aqui – mesmo em um contexto acadêmico – não é nem um pouco neutro. Todavia, esse fato não o torna menos científico.

“ORIXÁS”, UMA ARTE AFRO-BRASILEIRA?

Você deve estar se perguntando o que vem a ser uma arte afro-brasileira, não é?

“Arte Afro-Brasileira: um Espírito Libertador”



Sendo a arte um ato de amor, ela implicitamente significa um ato de integração humana e cultural. Um ato praticado rumo a uma civilização continuamente reavaliada, recriada e compartilhada por toda a humanidade. O amor é mais do que a mera simpatia, decorrência da subjetividade; ele é a solidariedade num compromisso ativo. Amor significa um valor dinâmico. Consequentemente, o artista tem o dever compulsório, nesse transe amoroso, de exprimir sua relação concreta com a vida e a cultura do seu povo. Em todos os níveis, formas, significações, implicações e conotações. O exercício da pura abstração, o jogo formal incontaminado, reduz-se ao parâmetro do nada: ao artifício da ‘arte pela arte’ (NASCIMENTO, 2016, p. 196)

Abdias Nascimento (2016) nos indaga: o que tem sido e o que é no presente a arte negra no Brasil? Para nossa alegria, além da pergunta, ele nos aponta algumas possibilidades de respostas para o questionamento. Para ele, o processo de arte afro-brasileira tem sido o mesmo observado em outros países onde existiu a escravização de africanos. Isso nos faz lembrar – e como é bom lembrar dela – de Lélia Gonzalez (1988) com o conceito de amefricanidade, enquanto categoria político-cultural.

Tanto Abdias Nascimento quanto a Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento são figuras importantíssimas e cruciais para se pensar arte, intelectualidade, relações raciais e de gênero, relações de poder, pretuguês, dentre outros temas no Brasil. E eu sinalizo o tempo verbal no presente (ele e elas **são**) porque a força dele e delas reverberam até hoje no nosso imaginário social e coletivo, pois com ele e elas nos fortalecemos e aprendemos a sistematizar histórias feitas por mãos negras, “um conhecimento elaborado por alguém “de dentro”, aliando o fazer científico à subjetividade, elegendo a formação social dos quilombos como base de uma interpretação de nação e de mundo” (RATTS, 2021, p. 9), uma escrevivência que, como afirma Conceição Evaristo (2020a, p. 30) “não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”.

Nossa escrivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada (EVARISTO, 2020a, p. 30).



Para celebrarmos a ancestralidade, evocar nossa vivência/experiência e compreendermos arte afro-brasileira, mesmo que de forma “superficial”, é preciso que:

Recordemos rapidamente os fatos históricos: com a invasão da terra africana, o saque, a violação, a escravização, e o assassinio de cem milhões de africanos; com a pilhagem das riquezas naturais, assim como dos tesouros artísticos da África; e com a dominação cultural, atingiu-se à negação do espírito africano, para na etapa seguinte o homem e a mulher africanos serem degredados à condição animal. A ideologia da brancura se arvora em valor absoluto. Tudo o mais é a sombra do inexistente. De acordo com tal ideologia, o negro-africano não tem história, nunca teve cultura; sua existência “natural” sempre careceu de arte, religião e sutileza (NASCIMENTO, 2016, p. 196).

Assim como Nascimento (2016), penso que os representantes do eurocentrismo, da história única (ADICHIE, 2019) e até de nós mesmos quando não reconhecemos a genialidade africana, autoproclamamos a nossa “incapacidade de entender a verdadeira natureza do trabalho africano como fenômeno artístico” (NASCIMENTO, 2016, p. 197). Os africanos e as africanas, desde o início, produziam e produzem arte de grande valor. Mas o que vem a ser arte afro-brasileira?



É a arte produzida pelos africanos trazidos ao Brasil, entre os séculos XVI e XIX, para serem escravizados? É a produção artística de seus descendentes, escravos ou livres, independentemente do tema? A identidade é determinada por quem faz, pela autoria? Ou é afro-brasileira toda arte na qual a negritude está representada, seja ela feita por africanos e afrodescendentes no Brasil, ou não? O fator determinante é a temática? Ou são afro-brasileiras apenas as obras em que a autoria e tema estão vinculados aos africanos e seus descendentes no Brasil? (CONDURU, 2012, p. 9).

Se observamos a citação acima perceberemos que Roberto Conduru (2012) questiona o que vem a ser arte afro-brasileira. É a partir dessas inúmeras questões que ele vai pontuar sobre esse tema movediço. Arte afro-brasileira, segundo ele, é uma força sintética que designa a arte afrodescendentes no Brasil e que já ganhou livros e museus, sendo a mais corrente no mundo da arte e na mídia. Para ele,

usar essa designação implica relacionar ideias, práticas e instituições circunscritas pelos termos arte e afro-brasilidade, conectar esses campos e suas problemáticas, promover confrontos e diálogos entre as questões derivadas da escravidão de africanos e afro-descendentes no Brasil com as transformações no mundo da arte desde a Era Moderna (CONDURU, 2012, p. 10).

Dessa forma, aciono esse conceito em disputa, mas que pode, no momento, ser entendido tal qual como pontua Maria Helena Leuba Salum (2000, p. 113) como “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”, ou seja, a arte afro-brasileira não está desvinculada da realidade e do imaginário dos artistas, obras e temas escolhidos. E nesse sentido, ela, “indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente” (CONDURU, 2012, p. 11).

Conduru (2012) pontua ainda que a arte e a estética afro-brasileiras são indissociáveis da religiosidade afro-brasileira. O candomblé – nome brasileiro para a religião yorubá dos orixás – por exemplo, “e as demais religiões de matriz africana são um veículo possível de preservação de uma cultura. Pode, portanto, ser visto como movimento político de resistência e sobrevivência de identidade e não apenas como templos religiosos de conexão com o sagrado” (DARZÉ, 2019, p. 6). Nascimento (2016, p. 199) nos traz à recordação que o candomblé foi “sistematicamente perseguido pela religião oficial, pelo catolicismo, e pela polícia, [mas] perseverou com energia e vitalidade, tornando-se a fonte da resistência cultural e o berço da arte afro-brasileira”.

Dessa forma, o candomblé se viu obrigado a buscar as margens, de difícil acesso, sair dos grandes centros. Entretanto, isso não impediu que os terreiros sofressem e continuem sofrendo as arbitrariedades policiais, católicas e neopentecostais. Não podemos nos esquecer que, no Brasil, o racismo é um padrão de poder que hierarquiza os seres humanos pela ideia de raça. Ele é estrutural. O que nos leva a refletir e de forma imperativa, à luz de Conduru (2012, p. 10), que “pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexidades inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descendente no país”.

É nesse contexto social e cultural que me encontro com a artista Djanira e, de certo modo, com a sua obra.

Djanira e as Circunstâncias do Biográfico

Imagem 08 – Djanira em seu ateliê.



Fonte: Ricardo Pinheiro, Redação Ás na Manga.

– Ela não tem sobrenome?

Sim, tem. Mas por escolha – dela ou da crítica de arte – ela assinou suas obras, se apresentava e era reconhecida publicamente como Djanira, apenas. Djanira¹ da Motta e Silva nasceu em Avaré, interior de São Paulo, em 1914 e faleceu, em 1979, no Rio de Janeiro – RJ. De origem proletariada e popular, em função de sua obra e devido ao seu vocabulário visual sem correspondência direta com seus/suas contemporâneos/as, Djanira é considerada um dos pilares do modernismo brasileiro maduro ou tardio (1950 – 1970).

Rebelde e “[a]utodidata e de origem trabalhadora, a artista surgiu no cenário da arte brasileira nos anos 1940. Embora tenha trilhado sólida carreira em vida, nas últimas décadas Djanira foi colocada de lado nas narrativas oficiais da história da arte brasileira” (MASP, 2019, on-line). Em 2019, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou a primeira exposição monográfica sobre a artista, que foi intitulada “Djanira: a memória de seu povo” cujo objetivo era examinar o papel fundamental da artista na formação da visualidade brasileira e reposicioná-la na história da arte do País durante o século XX.

O título *Djanira: a memória de seu povo* — emprestado de uma reportagem dos anos 1970 de Mary Ventura — refere-se à trajetória da artista, à sua história de vida e suas muitas viagens pelo Brasil, bem como sua pintura profundamente engajada com a realidade à sua volta. No caso de Djanira, falar em memória remete ao extraordinário imaginário que a artista criou com base na vida cotidiana, nas paisagens e na cultura popular brasileira, em torno de assuntos frequentemente marginalizados pelas elites.

Esta exposição inclui obras de todos os períodos da produção de Djanira, do início dos anos 1940 ao final dos anos 1970, e segue um princípio cronológico ao mesmo tempo que reúne trabalhos dos principais temas da artista: retratos e autorretratos, diversões e festejos populares, o trabalho e os trabalhadores, **a religiosidade afro-brasileira** e católica, os indígenas Canela do Maranhão, entre diversos povos e paisagens brasileiros.

A obra de Djanira foi por vezes rotulada pela crítica como arte *primitiva* ou *ingênu*a, classificações que

¹ Embora haja circunstâncias do biográfico, esta seção não será uma biografia! Faço esse aviso, pois considerando as orientações e as práticas metodológicas da pesquisa biográfica, não é possível fazê-la sem “articulá-las ao que constitui o objeto próprio a essa corrente de pesquisa” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 523). E depois, este ensaio se debruça sobre a ausência do quadro “Orixás” na exposição do Palácio do Planalto e não sobre a artista que o fez.

hoje são entendidas como preconceituosas e perversas, pois refletem uma perspectiva elitista e eurocêntrica segundo a qual todos os trabalhos que não seguem os estilos e gostos eruditos tidos como “oficiais” eram considerados menores – primitivos, ingênuos, *naïfs*. Esta exposição e o livro que a acompanha visam reparar esses equívocos e incompreensões, devolvendo a urgente visibilidade que a obra de Djanira merece e marcando sua presença fundamental na história da arte brasileira (MASP, 2019, on-line, grifei).

A mostra – que ficou aberta para visitação entre os dias 1  de março e 19 de maio de 2019 – contou com a curadoria de Isabella Rjeille e Rodrigo Moura e inaugurou a programac o do ciclo de “Histórias das Mulheres, Histórias Feministas”, dedicado a artistas mulheres na programac o do MASP durante o ano de 2019.

Imagem 09 – Vista panorâmica da exposi o Djanira.



Fonte: MASP.

O texto curatorial da exposição supramencionada nos dá indícios de que a obra de Djanira além de extensa é vasta no que se refere a temas e representações. Interessa-me neste ensaio a relação da artista com: os “assuntos frequentemente marginalizados pelas elites” e “a religiosidade afro-brasileira” e como isso se conforma ou se amalgama na arte brasileira. Em uma das inúmeras entrevistas concedida a Frederico Moraes, d'O Globo, Djanira pontua que:



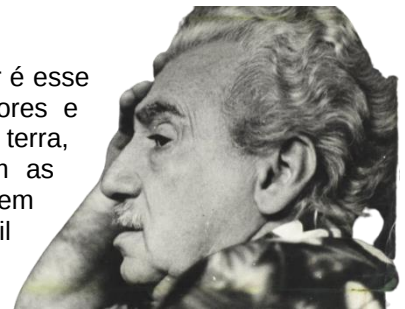
h

a infância nos latifúndios do café, [...], não sei o que seja ociosidade, o denso enigma de viver sem propósitos. Criança ainda, trabalhando no campo, aprendi a separar os frutos da terra, a selecionar riquezas. Verifiquei, antes de saber o ABC, quanto valem o amor e a sobrevivência (MORAIS, 1976, s/p).

Tal depoimento aborda o trabalho, a terra, o plantar, o transformar e o esperar colher. Em suas telas “mineiros, carvoeiros, cesteiros, serradores, boiadeiros, operários e lavradores aparecem silenciosos na lida de seus ofícios, em gestos medidos que, na sua elegância ao mesmo tempo suave e decidida, constituem uma espécie de balé envolto em rico cromatismo e tonalidades muito sábias” (MORAIS, 2010, p. 117).

A partir da década de 1950, Djanira “fixou residência na Bahia, [...] Nesta época, ela executou o mural Candomblé (1950) na residência do amigo Jorge Amado” (NACLÉRIO FORTE, 2017, p. 5). Lanço mão aqui das palavras de Amado sobre a artista em tela:

Djanira traz o Brasil em suas mãos, sua ciência é a do povo, seu saber é esse do coração aberto à paisagem, à cor, ao perfume, às alegrias, dores e esperanças dos brasileiros. Sendo um dos grandes pintores de nossa terra, ela é mais do que isso, é a própria terra, o chão onde nascem as plantações, o terreiro da macumba, as máquinas de fiação, o homem resistindo à miséria. Cada uma de suas telas é um pouco do Brasil (AMADO citado por FURLANETO, 2014, s/p).



O estudo de mural, o mural “Candomblé” (imagens 10 e 11, respectivamente) e obras seguintes tiveram um papel social e representativo importante no conjunto da obra de Djanira. As obras representam os orixás, a religiosidade afro-brasileira, a Bahia e o Brasil. De lá para cá, a religiosidade afro-brasileira passou a ser referência e inspiração de suas pinturas.

Imagem 10 – Candomblé (Estudo de mural).



Fonte: Museu Castro Maya - IBRAM/MinC, Rio de Janeiro. Foto de Jamie Acioli

Imagem 11 – Candomblé



Fonte: Jamie Acioli

Imagem 12 – Feira da Bahia.



Fonte/Foto: Andrew Kemp

Imagem 13 – Três orixás, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte/Foto: Isabella Matheus

Longe dos grandes salões da cultura e da arte brasileiras, Djanira ocupou – ironicamente – com a tela *Orixás* o Salão Nobre do Palácio do Planalto. O conjunto de sua obra “pode ser rastreada nesta construção de uma identidade de país, multicultural, em que a cor e o traço vão compondo o cotidiano de um povo múltiplo em suas atividades diárias, no trabalho, nas praças, nos bairros, em ritos religiosos” (GODINHO, 2016, p. 16). Nesse sentido, o cerne da obra dela é, segundo Daniela Matera Lins Gomes (2016, p. 29) “contar, de forma ligeira e muitas vezes pueril, os costumes do seu povo e da paisagem brasileira”.



Orixás

Aqui proponho uma leitura de imagem²:



Começemos com a observação

- O que você vê?
- Quem você acha que são as figuras retratadas?
- O que na imagem te faz pensar assim?
- O que as vestimentas e acessórios parecem significar?

As Ayabás
(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Nenhum outro som no ar pra que todo mundo ouça
Eu agora vou cantar para todas as moças
Eu agora vou bater para todas as moças
Eu agora vou dançar para todas as moças
Para todas as Ayabás, para todas elas
Eu agora vou cantar para todas as moças
Eu agora vou bater para todas as moças
Eu agora vou dançar para todas as moças
Para todas as Ayabás, para todas elas...
(VELOSO; GIL, 1976, on-line)

² Não abordarei aqui, de forma aprofundada, o conceito de leitura de imagens. Mas sugiro as leituras dos artigos “Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa”, de Maria Emilia Sardelich (2006) e “Leitura de imagens e a formação de leitores”, de Lêda Maria da Fonseca (2006).

Paulo Freire (1989) nos ensina que a leitura do mundo precede a leitura da palavra. Antes mesmo de dominarmos a linguagem escrita lemos imagens, ou seja, tal leitura é também fruto da experiência do/a leitor/a. Alberto Manguel (2011) afirma que nenhuma narrativa que é suscitada por imagens é definitiva. Para ele, o que vemos é sempre uma leitura que parte das emoções do/a leitor/a e, nesse sentido, as emoções afetam na leitura. Então percebam, que a minha leitura e, posteriormente, escrita – mesmo em um contexto acadêmico – não é nem um pouco neutra. Todavia, esse fato (como já salientei) não a torna menos científica.

O que vemos, em primeiro plano, no quadro é a representação de cinco figuras femininas. Cada uma delas possui características próprias que nos possibilitam distingui-las

Nas extremidades vemos duas mulheres que podem ser, pelas suas vestimentas (saia rodada, ojá, pano da costa, sapatos) e pelos seus gestos, filhas mais velhas (ebômis) ou mães de santo/terreiro (yalorixás).



Notem que as três figuras ao centro apresentam acessórios distintos das demais: adês (coroas), colares (fios ou guias), pulseiras, braceletes, espelhos, laços e cores representativas do panteão dos orixás. Notem que não há detalhes que identifiquem o rosto das figuras. O foco está nas vestimentas, nos acessórios e na cor de pele.

Ao unir todos esses elementos percebemos que a pintura retrata três ayabás (orixás femininos): Oyá, Oxum e Nanã, retratadas a partir de cores primárias (tons de vermelho, amarelo e azul/roxo). Ao fundo temos tons terrosos e em formatos geométricos característicos da artista.

A pintura que vemos foi intitulada de “Orixás”, datado de 1960, e explora uma série de características dessas divindades por meio de uma simbologia complexa que está presente desde as cores utilizadas nas vestimentas e composição do quadro, passando pelas referências de ancestralidade a partir das yás (mães) e da oralidade até os atributos de cada representação.

Miles Davis, o trompetista mais revolucionário da história da música norte-americana, acreditava que “pintura é música que se pode ver, música é pintura que se pode ouvir” (BIENAL, 2022, on-line). Considerando esse pensamento, trago para o ensaio referências de pinturas que se pode ouvir.

Oyá/Iansã

Iansã comanda os ventos
E a força dos elementos
Na ponta o seu florim
É uma menina bonita
Quando o céu se precipita
Sempre o princípio e o fim
[...]
Sempre o princípio e o fim
(VELOSO; GIL, 1976, on-line)



Oxum



Oxum, Oxum

Doce mãe dessa gente morena | Oxum, Oxum | Água dourada, lagoa serena | Oxum, Oxum | Beleza da força da beleza da força | Oxum, Oxum
(VELOSO; GIL, 1976, on-line)

Nanã



[...] A velha deusa das águas
Quer munguzá
Seu ibiri enfeitado com fitas e búzios
O ponto pra assentar
Mandou cantar
Ê, Salubá!
Ela vem ao som da chuva
Dançando devagar seu ijexá
Senhora da Candelária, abá
Pra toda sua nação yorubá
(FERREIRA, 2012, on-line)

cachoeira. Das santas águas doces de mamãe Oxum. [...] Meu caminhar se enfeita com suas miçangas. Das santas águas doces de mamãe Oxum. Yalodê! (ASSUMPÇÃO, 2016b, on-line). Os *itan*³ nos dizem que não há Oxum sem Oyá, nem Oyá sem Oxum.

Do lado direito do quadro, em tons de azul, quase roxo, vemos Nanã, a velha deusa das águas. É Nanã quem fornece a lama para a modelagem do ser humano. Mãe Cici de Oxalá, em uma roda de conversa, é quem nos conta esse *itan*:



Oxalá diz: jamais poderei voltar ao Orun se eu não criar o ser humano. Então, ele está muito deprimido quando a água da lagoa onde ele está sentado em frente e debaixo de uma árvore chamada Iroko, uma árvore da ancestralidade. Então, quando ele está sentado ele observa que a água se movimenta. Eu devo dizer a vocês que Oxalá é albino. Ele é albino. Então, ele vê saindo d'água uma mulher completamente negra e ele diz: Oh, eu não sabia que essa água tinha vida! E a mulher diz: Senhor, desde que o mundo foi feito eu vivo aqui. Ele diz: quem é a senhora? Não sei, respondeu, o mundo foi criado comigo. Então ele diz: Oh, Senhora, eu não posso mais voltar ao Orun. Eu venho do Orun. Eu sou Obatalá. Eu fui encarregado de criar o mundo, mas eu tomei um vinho de talma e dormi, não consegui. Então eu tive uma segunda oportunidade e vim à terra, ao ayê, criar o ser humano, mas eu não consigo. Tudo o que eu faço não dá certo. Eu criei de fogo e ele se consumiu. Eu criei de pedra e ele ficou duro, enrijecido. Eu tentei muitas coisas, eu tô muito triste. E ela disse: quem sabe se comigo a gente não pode criar? Então ela mergulha e traz até ele a argila que ele bota junto da lagoa. Ela mergulha de novo e traz o barro e, finalmente, a terra negra. Aí, ele observa como ela é ágil fazendo moldes de braço e de perna e de corpo. Aí ele pega e começa a fazer a cabeça do ser humano. Então ele faz a cabeça dando calma e paciência e essas três cabeças de cores diferentes são unidas aqueles membros que Nanã já tinha feito. Então, finalmente, é criado três raças: um menino vermelho, um menino branco e um menino negro. E ele chega

³ A palavra *Itan*, nos lembram Daniela Barreto de Souza e Adílio Junior de Souza (2018, p. 102) “é uma palavra de modo invariável mesmo quando for referida no plural. O *Itan* é o conjunto de mitos e lendas do panteão africano que narra as histórias envolvendo canções, danças, rituais e ensinamentos. Para os Yorubás é considerado como verdade absoluta sobre a criação do mundo, possuindo grande respeito por ter sido repassado oralmente como ensinamentos através dos mais velhos”.

e fica olhando e diz: Senhora, eis nossos filhos! Venha, como é o seu nome? E ela diz: Senhor, eu já lhe disse que quando o mundo foi criado, eu fui criada junto. Eu me chamarei então de Nanã. A palavra Nanã é uma palavra que quer dizer rainha. Então, ele a retira de dentro da água e diz: nossos três filhos. (MÃE CICI, 2018, on-line).

[O *Itan* apresentado no livro Mitologia dos Orixás vai ao encontro do que Mãe Cici fala] Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a alma sob as águas, que é Nanã. (PRANDI, 2001, p. 196)



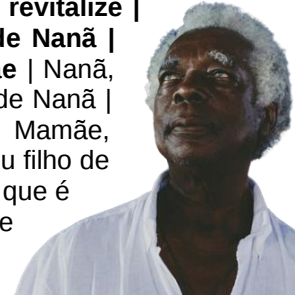
Nanã representa a ancestralidade, o respeito às nossas mais velhas e nossos mais velhos. Nem das águas turbulentas do mar, domínio de Iemanjá, nem das águas doces dos rios, domínio de Oxum, Nanã é das águas paradas dos lagos e lamacentas dos pântanos, da lama primordial. Ela é considerada a mais antiga das divindades e é por isso também que, em coro, cantamos com Os Tincoãs

Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Fui chamado de cordeiro, mas não sou cordeiro não. Preferi ficar calado que falar e levar não. O meu silêncio é uma singela oração a minha santa de fé. Meu cantar vibram as forças que sustentam meu viver. Meu cantar é um apelo que eu faço a Nanã Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. O que peço no momento é silêncio e atenção. Quero contar sofrimento que passamos sem razão. O meu lamento se criou na escravidão, que forçado passei. Eu chorei, sofri as duras dores da humilhação. Mas ganhei, pois eu trazia Nanã Ê no coração. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê (OS TINCOÃS, 1977, on-line).



Mateus Aleluia (2021), no Afro canto das Nações, canta, nos encanta e nos possibilita ouvir a pintura “Filho de Nanã”, que transcrevo abaixo:

Mamãe, sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Sou filho de Mamãe, sou filho de Mamãe | Nanã, confirma que é minha mãe | Mamãe, sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Sou filho de Mamãe, sou filho de Mamãe | Nanã, confirma que é minha mãe | Mamãe, sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Sou filho de Nanã, sou filho de Mamãe | Nanã, confirma que é minha mãe | Saluba Nana | Tão tudo, assim és | Mamãe | Tão lindo | Além da amplitude também | És pura candura | De ti, orvalhou tudo que vive | E foi vivido | Iaiá Lodê dos encantados | És Mãe | Saluba Nana | Saluba Nana Morocô | Saluba Nana | **Antes que nos apresentassem a Deus | Conhecemos a ti, Mãe | Olorum odopê | Que a tua lua nos guie, nos apazigue | Que teu sol | Nos revitalize | Que tuas águas | Nos purifique, Mai | Mai, Mai | Mai | Mamãe, sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Sou filho de Nanã | Sou filho de Mamãe | Nanã, confirma que é minha mãe | Nanã, confirma que é minha mãe | Mãe, sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Mamãe, confirma que é Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Mamãe, confirma que é Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe | Sou filho de Nanã | Sou filho de Nanã | Nanã, confirma que é minha mãe (ALELUIA, 2021, on-line).**



Assim, observamos que as figuras e os elementos escolhidos e pintados por Djanira criam um universo mágico, popular e nos comunica o desejo dela em nos apresentar elementos da cultura da cultura afro-brasileira.

“ORIXÁS” NA MÍDIA, UMA POSSIBILIDADE (DE) CRÍTICA



A vitória do inominável nas eleições presidenciais de 2018, “além de suscitar uma onda de sinistros [...] ensejou e tem ensejado remissões à conjuntura dos anos 1960 – que propiciou o golpe de 1964 – e/ou ao fascismo” (REIS, 2020, p. 8). A ascensão do bolsonarismo e do gabinete do ódio ao centro do poder político nos colocou em constante estado de alerta no que diz respeito aos nossos direitos fundamentais, às políticas públicas e à dignidade da pessoa humana. Em seu discurso de posse como 38º presidente do Brasil ele, em menos de dez minutos e em linhas gerais, nos diz: “com a benção de Deus, o apoio da minha família e a força do povo brasileiro, trabalharei incansavelmente para que o Brasil se encontre com o seu destino e se torne a grande nação que todos queremos. Muito obrigado a todos vocês. **Brasil acima de tudo! Deus acima de todos!**”, lema desse governo. Faltam alguns dias para o fim desse governo, e ao longo dele, inúmeros foram os discursos e práticas que além de desqualificarem as lutas do povo, deslegitimavam as ações de enfrentamento ao racismo e tantas fobias sociais. Nesse governo, dando sequência ao golpe de 2016, o Ministério da Cultura continuou inexistindo e os equipamentos culturais foram se equilibrando como podiam.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. Com a mudança de governo, mudou também a forma de governar, a vontade política e os interesses. No poder, o inominável declarou e assinou a revogação de inúmeros decretos normativos. Dentre eles, estava o que instituía a Comissão de Curadoria para as obras de arte, a arte decorativa e o mobiliário do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto, onde estava até então, no Salão Nobre e em posição de destaque, a tela “Orixás”, de Djanira. Trata-se do único quadro que o Salão Nobre, também chamado de Salão dos Espelhos, possuía em sua composição/decoração. Antes, o Palácio do Planalto era aberto à visita e o quadro “Ele era ponto de parada das excursões de turistas antes da subida para o terceiro andar, por outra rampa, onde fica o gabinete presidencial” (VALENTE, 2020, on-line). Sendo o Salão Nobre um lugar de memória do Palácio do Planalto e do Brasil, ter o quadro *Orixás* ali exposto era muito significativo e representativo, sobretudo, no Brasil, que é um país com um passado escravocrata, colonial e majoritariamente cristão (seja católico, seja protestante, seja neopentecostal)

Ao observar a ausência do quadro no Salão Nobre, a mídia (ou parte dela) noticiou/publicizou o fato jornalístico de interesse público. Os eventos ao serem publicizados em veículos comunicacionais e jornalísticos adquirem visibilidade (BORGES; CHAVEIRO; MAIA, 2014) e, nesse sentido, a notícia é uma forma de conhecimento. Robert E. Park (1970, p. 176) sinaliza que a “notícia realiza, de certo modo, para o público, as mesmas funções que realiza a percepção para o indivíduo; isto é, não somente o informa como principalmente o orienta, inteirando cada um e todos do que está acontecendo. [A notícia é, para ele,] o material que possibilita a ação política, distinguida de outras formas de comportamento coletivo”. Ante o exposto, a imprensa ou melhor, a mídia (aqui entendida como meios de comunicação e transmissão de notícias) pode ser entendida como fonte para as ciências humanas (MARQUES DE MELO, 1972).

Marialva Barbosa (2016) ao discutir os meios de comunicação nos pergunta: lugar de memória ou na história? Para ela, “o lugar de memória tornou-se quase que obrigatório para as pesquisas com alguma dimensão histórica e que correlacionam história e memória” (BARBOSA, 2016, p. 14). Na história e crítica da arte não seria diferente. Antes dos meios de comunicação de massa, os artistas – filhos da era de Gutemberg – pertenciam a um universo intimista de comunicação como, por exemplo, as cartas, os diários e a interação face a face. Eles saem desse universo intimista e constroem uma “cultura de manifestos”, na qual exprimem de maneira convincente e persuasiva uma determinada visão artística (BARROSO, 2007). Os manifestos mais discutidos e analisados no contexto de uma escola de arte são os: Futurista, Suprematista, Neoplasticista, Realista, Bauhaus, Dadaísta e Surrealista. No Brasil, destacam-se os manifestos Antropófago ou Antropofágico, da Poesia Pau-Brasil, Versatilista, Neoconcreto e do Não Objeto. “Mas o mundo da arte, como outras atividades, foi sacudido pelas ‘novas comunicações’; sofre seus efeitos e parece leviano tratar esses efeitos como mutações superficiais” (CAUQUELIN, 2005, p. 56), ou seja, “na medida em que as mídias foram se tornando mais e mais sofisticadas, as informações sobre novas idéias começaram a viajar de um ponto a outro do globo em uma velocidade cada vez mais acelerada” (SANTAELLA, 2005, on-line): livros e revistas ilustradas, notícias, reportagens, fluxos informacionais na internet.

Ante o exposto, podemos considerar que a mídia – além de fonte de pesquisa – é lugar da crítica e possibilita ou deveria possibilitar a democratização do acesso à informação e ao conhecimento. Foi possível constatar, em uma busca pelas redes, que muitos sites noticiaram/publicaram e questionaram a ausência do referido quadro do Palácio do Planalto. Contudo, a maioria das publicações referenciavam e tinham como fonte a notícia veiculada pela Piauí, do repórter Rubens Valente.

Imagem 16 – Captura de Tela da notícia “O Exílio dos Orixás”.



Fonte: Rubens Valente, Piauí.

Os Jornalistas Livres publicaram:

Imagem 17 – Captura de Tela da notícia Madame...



Fonte: Marcos Rezende.

Imagem 18 – Captura de Tela da notícia “Os orixás que inspiram arte”, da CartaCapital.

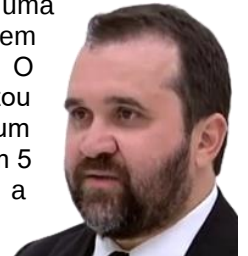


Fonte: Pai Rodney.

Rubens Valente (2020, on-line) salienta que a tela que antes tinha destaque no Salão Nobre, “agora é passado”. Para ele, a obra foi retirada do salão entre junho de 2019 e junho de 2020. *Orixás* deixou de ser exposta e foi encaminhada para a reserva técnica. O governo não se pronunciou publicamente sobre o caso e, embora haja o Portal da Transparência, não encontrei informações relativas ao quadro ou à mudança dele de lugar. Também não foi possível encontrar dados substanciais no sistema eletrônico de informações (SEI) utilizado pela administração pública. Ou não foi gerado processo administrativo ou a movimentação e documentação de obras de arte são realizadas por meio de sistemas específicos e internos. Em nota, a Secretaria-Geral informou que a retirada do quadro foi um procedimento usual com vistas à salvaguarda patrimonial e em conformidade com as boas práticas museológicas.

Valente (2020) pontua em seu texto que a Secretaria-Geral da Presidência afirmou que a movimentação do quadro ocorreu em dezembro de 2019. Segundo o repórter, data de 2019, o último registro audiovisual do quadro na internet.

Ela apareceu na mesma parede, no Salão Nobre, em uma reportagem da TV Record de Brasília sobre turismo no palácio. Quase um ano depois, em 5 de junho de 2020, o quadro já havia sumido do lugar. Naquele dia, um grupo de líderes evangélicos fez uma live num círculo ao redor de Bolsonaro no salão – ao fundo, é possível ver que *Orixás* não está mais lá. O pastor Silas Malafaia puxou uma ‘oração especial’ por Bolsonaro, que cruzou os dedos das mãos e abaixou a cabeça, em sinal de contrição. ‘Vamos interceder pelo país, pelo presidente da República. [...] O poder da intercessão é algo poderoso’, disse Malafaia. O pastor R.R. Soares solicitou ‘um clamor pela nação brasileira’. Todos levantaram as mãos e rezaram, pedindo um ‘espírito de sabedoria, de inteligência, de conselho, de fortaleza, de conhecimento’. Em 5 de junho, o Brasil atingira 35.047 mortes e 646 mil casos do novo coronavírus. Até a primeira quinzena de agosto, mais 70 mil brasileiros morreriam de Covid-19 (VALENTE, 2020, on-line).



É importante salientar que o inominável se aliou, ainda durante a campanha eleitoral, a grupos evangélicos, dentre outros. Em seu discurso de posse ele menciona os grupos que constituíram sua base e em um culto, organizado pela Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional, o presidente exclama: “a todos vocês nesse momento, é motivo de honra, de orgulho e de satisfação vê-los, juntamente comigo, publicamente, **aceitando Jesus nessa casa. Nessa casa que estava carente de sua palavra**” (VALENTE, 2020, on-line). O Estado é, ou deveria ser, laico, mas, evidentemente, o presidente em exercício não.

Observa-se que com a entrada do inominável e dos evangélicos, sobretudo bolsonaristas, não há espaço para a diversidade muito menos para os orixás ou quaisquer referências ou alusões à religiosidade de matriz africana ou afro-brasileira. Não faltam exemplos de práticas racistas e intolerância religiosa por parte desse grupo. Com a ascensão do bolsonarismo ao poder vem também uma onda de intolerância contra as religiosidades de matriz africana e afro-brasileira. Sidnei Nogueira (2020, p. 34) afirma que “a intolerância religiosa não é algo recente na história da humanidade e muito menos na história do Brasil. Todavia, suas formas de manifestação têm sido modificadas de acordo com a organização política, cultural e econômica de cada sociedade em determinado tempo e espaço”.

Pela análise da conjuntura é possível pensar que a retirada dos *Orixás* da exposição foi motivada por intolerância religiosa, como a notícia veiculada pelos Jornalistas Livres enuncia. Marcos Rezende (2018, on-line) pontua que o critério utilizado para a retirada do quadro foi “a dificuldade de lidar com a diversidade [...] mais uma vez a religião dos orixás será desrespeitada pelo Estado e pela ultradireita”. O título da notícia, assinada por Rezende, faz referência à primeira-dama que, segundo ele, “deu um jeito de livrar-se da pintura” por ser evangélica e não gostar dos temas e motivos que o quadro representava. Mais um indício de intolerância.

Uma das fontes de Valente (2020) foi o professor da Universidade de Brasília, Nelson Inocencio. Para ele, a notícia da retirada do referido quadro do Salão Nobre “representa a intolerância e o abuso de poder”.

A ignorância do presidente da República, que não sabe o que é cultura, é tão assustadora, é tão terrível. Talvez eles [o presidente e a primeira-dama] nem saibam que isso é abuso de poder, não sabem a diferença entre público e privado. O Palácio do Planalto não é a casa dele, o domicílio. Ali é onde ele administra – falando [do imoninável] é até difícil dizer que ele administra alguma coisa – mas é ali que ele atua. O espaço é público, não é privado. O Planalto tem um acervo que representa a sociedade brasileira. Você tirar uma obra daquela por não estar em conformidade com sua crença é violento, violento. Se a cultura é diversificada, o quadro está ali representando um pouco dessa diversidade. Tudo isso que a gente está falando tem a ver com o Brasil de verdade, não o Brasil que muitas pessoas imaginam. O que estamos vivendo em relação a todas as formas que visam aniquilar a presença negra no Brasil mostra o quanto a gente ainda tem que caminhar como sociedade. Historicamente, isso não é novidade nenhuma. A população negra sempre foi objeto de perseguição, mesmo depois da escravidão. Se a pessoa é perseguida, as religiões também serão perseguidas. E a perseguição tem a ver com o próprio racismo (INOCÊNCIO entrevistado por VALENTE, 2020, on-line).



A verdade, nos lembra Nogueira (2020, p. 36), é que “o Brasil, como sociedade ocidental, não nasceu como uma democracia religiosa. Não é necessário que se vá muito longe na história do nosso país para entender que a intolerância religiosa e a farsa da laicidade têm como origem o colonialismo”. Contudo, os orixás, que além de nos dar caminho seguem “inspirando” arte.

“PARA ALÉM DAS MARGENS... NA LUTA É QUE A GENTE SE ENCONTRA!”

A retirada do quadro *Orixás*, da artista brasileira Djanira da exposição do Salão Nobre do Palácio do Planalto nos ofereceu elementos para entender (ou tentar pelo menos) os mecanismos do tratamento dispensado às religiões de matriz africana e afro-brasileira ou quaisquer referências ou alusões a elas. Ao longo desse percurso de investigação tentei traçar uma chave de leitura que nos desse condições de pensar a partir das lacunas da/na história e historiografia da arte quando o tema é arte afro-brasileira. Para isso, e a partir de inquietações, a pergunta que desencadeou esse ensaio foi: como a ausência da obra *Orixás*, na exposição supracitada, nos ajuda a pensar sobre o racismo e sobre os processos de curadoria institucionais?

Dessa forma, o caminho da investigação partiu de uma “trifurcação”:

a) pensar sobre as reconfigurações de poder e de conhecimento foi imperativo e para isso, depreendemos que discutir arquitetura, exposição, lugares de memória e arte é uma questão racial. Abordar esse tema é romper com grilhões de uma arte, cultura e sociedade que nega ou tenta esconder um passado colonial e escravocrata e a arte é também lugar de memória e, sobretudo, de poder;

b) a arte que se pensou aqui e que foi mote da investigação tem nome, sobrenome e gentílico: arte afro-brasileira! Retomando o conceito, arte afro-brasileira foi aqui entendida a partir do amor significando a integração humana e cultural e como força sintética de uma arte criada por mãos negras ou ainda aquela feita por afrodescendentes e que não está desvinculada da realidade e imaginário das/dos artistas e nem das religiosidades africanas e afro-brasileiras, que desempenham papel papel primordial no desenvolvimento da arte negra no País. Djanira, artista que deu vida à obra, foi aqui apresentada não no intuito de construir uma biografia, mas no sentido de criar pistas a partir das circunstâncias do biográfico que nos auxiliasse na compreensão de sua obra: *Orixás. Eparrei, Oyá! Ora iê, iê ô, Oxum! Saluba, Nanã!*

c) a mídia, queiramos ou não, tem papel fundamental na democratização do acesso às informações. Mesmo com os filtros ideológicos, a comunicação faz parte do poder (inclusive o simbólico) e as notícias nos ajudam a entrar em contato e estabelecer a crítica ou um olhar crítico sobre determinado tema ou objeto. A mídia é também lugar de expor.

Quando proponho pensar arte afro-brasileira para além das margens é uma tentativa de trazer esse tema para o centro da discussão seja no espaço acadêmico, seja na arena pública. Observa-se que, ainda hoje, existe um processo de “sanitarização” e “satanização” do campo religioso nacional por parte de fanáticos religiosos (de inúmeras e diferentes denominações), que vêm

promovendo perseguições às relações com o sagrado de origem africana e afro-brasileira e se veem legitimados e incentivados discursivamente pelo presidente inominável. Tal perseguição além de afetar espaços privados como os terreiros, por exemplo, afeta também os espaços públicos, a exemplo do Palácio Planalto. O quadro *Orixás* é uma representação de parte da nossa cultura. O Estado, seus três poderes (Executivo, Legislativo e Judiciário) e suas esferas (federal, estadual e municipal) está permeado de símbolos da tradição judaico-cristã em seus equipamentos públicos. Porque apenas as representações da cultura negra são perseguidas e, neste caso, retiradas da exposição de um lugar de memória e espaço de poder? Uma possível resposta para isso decorre das cenas do racismo cotidiano e do racismo estrutural e religioso.

É nesse sentido, retomando o enredo que inicia esse ensaio que canto e afirmo: “Brasil [meu nego] chegou a vez. De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês” (MANGUEIRA, 2019, p. 377), pois é na luta que a gente se encontra! Por outros lugares, outros imaginários...

DIALOGO E REFERÊNCIA

Neste ensaio, dialogo e referencio, numa tentativa de estabelecer outros padrões de conhecimento as autoras e autores abaixo relacionadas/os.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGÊNCIA Brasil. **Acervo artístico do Palácio do Planalto reúne 146 quadros e 17 esculturas**. Brasília: EBC, 2016.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2021.

ALAMBERT, Clara Correia; MONTEIRO, Maria Garrido. **Exposição**. São Paulo: Secretaria do Estado de Cultura, 1990.

ALELUIA, Mateus. Filho de Nanã. In. Afrocantos das nações. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMUPnB2yLZg>. Acesso em 20 nov. 2022.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, 2000. 229-236.

APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE Carol A. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. Tradução: Claudia M. P. Storino. In: **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 3, 2007. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.

ASSUMPÇÃO, Serena. Iansã. Intérprete: Tetê Espíndola, Luz Marina, somine Soul, MAU e Dipa. In. **Ascensão**. 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ivaj1pZ7D7Q>. Acesso em 20 nov. 2022.

_____. Oxum. Intérprete: Xênia França, Curumim, Ricardo Braga, Klau Cena, Pipo Pegoraro, Lucas Cirillo. In. **Ascensão**. 2016b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y2suPbBd3DA>. Acesso em 20 nov. 2022.

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 07-26, abr./ jul., 2016.

BARROSO, Ana Beatriz de Paiva Costa. **A mediatização da arte**. Brasília, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

BIENAL de São Paulo. **Pintura é música que se pode ver, música é pintura que se pode ouvir, Miles Davis** (post). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CkZHYNZrGon/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 21 nov. 2022.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro; CHAVEIRO, Eguimar Felício; MAIA, Juarez Ferraz de. A produção do pensamento disperso na trama mitificadora dos discursos jornalísticos. In. DIAS, Luciene de Oliveira; FARIAS, Salvio Juliano Peixoto. (Orgs.). **Estudos contemporâneos em jornalismo**. Goiânia: UFG-FIC, 2014.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. **Caderno de diretrizes museológicas 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2008. Acesso em: 20 nov. 2022.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **O Palácio em detalhes** Fonte: Brasília: Agência Câmara de Notícias, 2007. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/93739-o-palacio-em-detalhes/>. Acesso em: 25 out. 2022.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CLIFFORD, James. “Museus como zona de contato”. **Periódico Permanente**, 2, 2016

COLLINS, Patrícia Hill. **Black feminist thought – knowledge, consciousness and the politics of empowerment**. New York: Routledge, 2000.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C / Arte, 2012.

COSTA, Claudia de Lima; DINIZ, Alai Garcia. Entrevista Mary Louise Pratt. **Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 127, jan. 1999. ISSN 0104-026X.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. A comunicação museológica como estratégia comunicacional. **Revista Magistro**. UNIGRANRIO, v. 1, n. 1; 2010.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**. São Paulo: Annablume, 2005.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. A comunicação museológica como estratégia comunicacional. **Revista Magistro**. UNIGRANRIO, v. 1, n. 1; 2010.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**. São Paulo: Annablume, 2005.

DARZÉ, Thais. **Simbólico Sagrado**: Mestre Didi e Rubem Valentim. Brasília: Museu Nacional da República, 2019 (Catálogo).

DAVALLON, Jean. **Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition**. Paris: Centre George Pompidou, 1986.

_____. **Le musée est-il vraiment une media?** Paris: Public et musées. n. 2, 1992.

DELLORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira de Educação**. 2012, 17, set-dez. Disponível em: <<<https://www.ewdalyc.org/articulo.oa?id=27524689002>>> Acesso em: 20 nov. 2022.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020b.

FANON, Frantz. **Pelas negras, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, Judivan Alves. **Expo-reflexão**: da questão ao objeto. 2018. 82f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Museu Antropológico, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

FERREIRA, Roque. **Ponto de Nanã**, em 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CWSG_zKRCKw. Acesso em 20 nov. 2022.

FONSECA, Lêda Maria da. Leitura de imagens e a formação de leitores. **Caderno de Pesquisa**, v 36, n.128, p.451-472, mai/ago. 2006.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. **Planejamento e Realização de Exposições**. Brasília: Ibram, 2018

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e senzala**. São Paulo: Global, 2003.

FURLANETO, Audrey. “Djanira, de boia-fria a uma das maiores pintoras do país”. Rio de Janeiro, **O Globo**, 14 jun. 2014, Caderno de Cultura – Artes Visuais.

GARCÍA BLANCO, Ângela. **La exposición, um medio de comunicación**. Madrid: Akal, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008

GODINHO, Tatau. Mulheres brasileiras: reinventando a vida, a história, a cultura. In: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (Org.) **Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016.

GOMES, Daniela Matera Lins. Djanira: cronista de ritos, pintora de costumes. In: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (Org.) **Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016.

GONZALES, 1984. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984.

_____. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

GOODMAN, Nelson. Como os edifícios representam. In: MOURA, Vitor. (coord.). **Arte em teoria: uma antologia de estética**. Braga: Húmus, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro:DP&A, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: textos seletos**. São Paulo: Ícone, 2012.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. La exposición. In: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Manual de Museología**. Madrid: Síntesis, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOCKER, Pam. **Diseño de exposiciones**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

MCLEAN, Kathleen. **Planning for people in museums exhibitions**. Washington, DC: Association of Science-Technology Centers, 1996.

MÃE CICI DE OXALÁ. **Como Oxalá e Nanã criaram a humanidade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PgadNNrbOIQ>. Acesso em 20 nov. 2022

MANGUEIRA. “História pra ninar gente grande” – enredo 2019. In. **Abre-alas da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Liesa, 2019.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARQUES DE MELO, José. A imprensa como fonte para ciências humanas. In: **Estudos de jornalismo comparado**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1972.
MORAIS, Frederico.

MORAIS, Frederico. Djanira no MNBA 1 – Sou formalista. Sou Brasil. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1976.

_____. **Arte brasileira – cores e recortes**. Rio de Janeiro: atlântica Business Center, 2010.

MUSEU DE ARTE de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). **Djanira**: a memória de seu povo. São Paulo: MASP, 2019.

NACLÉRIO FORTE, Graziela. Djanira da Motta e Silva: modernista de cenas e costumes brasileiros. **Revista Novos Rumos**, [S. l.], v. 54, n. 1, 2017. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8523>. Acesso em: 20 nov. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Org. de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

_____. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Montevideo: Trilce, 2008.

OS TINCOÃS. **Cordeiro de Nanã**, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=74IFlp3C0pg>. Acesso em 20 nov. 2022.

PARK, Robert E. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da sociologia do conhecimento. In. STEINBERG, Charles S. (Org.). **Meios de comunicação de massa**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquette; BERNARDINO-COSTA, Joaze. O feminismo negro de Patrícia Hill Collins: uma conversa sobre conhecimento, poder e resistência. **Revista Sociedade e Estado** [online]. v. 36, Número 3, set/dez. 2021.

PINTO, Valdina Pinto. Saudação aos participantes. In. MELLO, Gustavo; BAIRROS, Luiz. **I Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador, 2005.

PLANALTO, Palácio do. **Palácio do Planalto é a sede do Poder Executivo Federal, local onde está o Gabinete Presidencial do Brasil**. Brasília, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-do-planalto>. Acesso em 25 out. 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RATTS, Alex. Introdução. In: NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

REIS, Daniel Aarão. Notas para a compreensão do Bolsonarismo. **Estudos Ibero-Americanos**, [S. l.], v. 46, n. 1, p. e36709, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/iberoamericana/article/view/36709>. Acesso em: 21 nov. 2022.

REZENDE, Marcos. Madame Bolsonaro, não se meta com os orixás. **Jornalistas Livres**, 2018. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/madame-bolsonaro-nao-se-meta-com-os-orixas/>. Acesso em 21 abr. 2022.

SALUM, Maria Helena Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson. (Org.). **Mostrado redescobrimiento: arte afro-brasileira**. São Paulo: associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. O papel da mídia no circuito da arte – conferência 3. São Paulo: **Fórum Permanente**, 2005.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa** [on-line]. 2006, v. 36, n. 128 [Acessado 20 nov. 2022], pp. 451-472. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-15742006000200009>>. Epub 27 Set 2006. ISSN 1980-5314. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742006000200009>.

SCHÄRER, Martin R. L'exposition, lieu de recontre pour objets et acteurs. In: MARIAUX, Pierre Alain (éd.). **Les lieux de la muséologie**. Bern: Peter Lang SA, 2007.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SOUZA, Daniela Barreto de; SOUZA, Adílio Junior de. Itan: entre o mito e a lenda. **Letras Escreve** [on-line]. 2018, v. v. 8, n. 3, 2º sem., [Acesso em 20 nov. 2022] 2018, pp. 99-113. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/4258>

SOUZA, João José Veras de. Teoria crítica decolonial sobre um vazio epistemológico na academia brasileira. **Muiraquitã**, UFAC, v. 3, n. 2, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VALENTE, Rubens. O exílio dos orixás. Piauí, 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-exilio-dos-orixas/>. Acesso em: 21 abr. 2022

VELOSO, Caetano. GIL, Gilberto. Iansã. Gravação ao vivo na Poli (USP), em 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q03QjHyDyMw>. Acesso em: 04 nov. 2022.

_____. **As ayabás**. Interpretação dos Doces Bárbaros, 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M_q6QS_UUE. Acesso em 20 nov. 2022.

BRASIL FUTURO: AS FORMAS DA DEMOCRACIA



“Ao longo da nossa história, o Brasil já se perdeu e já se encontrou várias vezes”

Lilia Schwarcz

ENCONTREMO-NOS!