

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

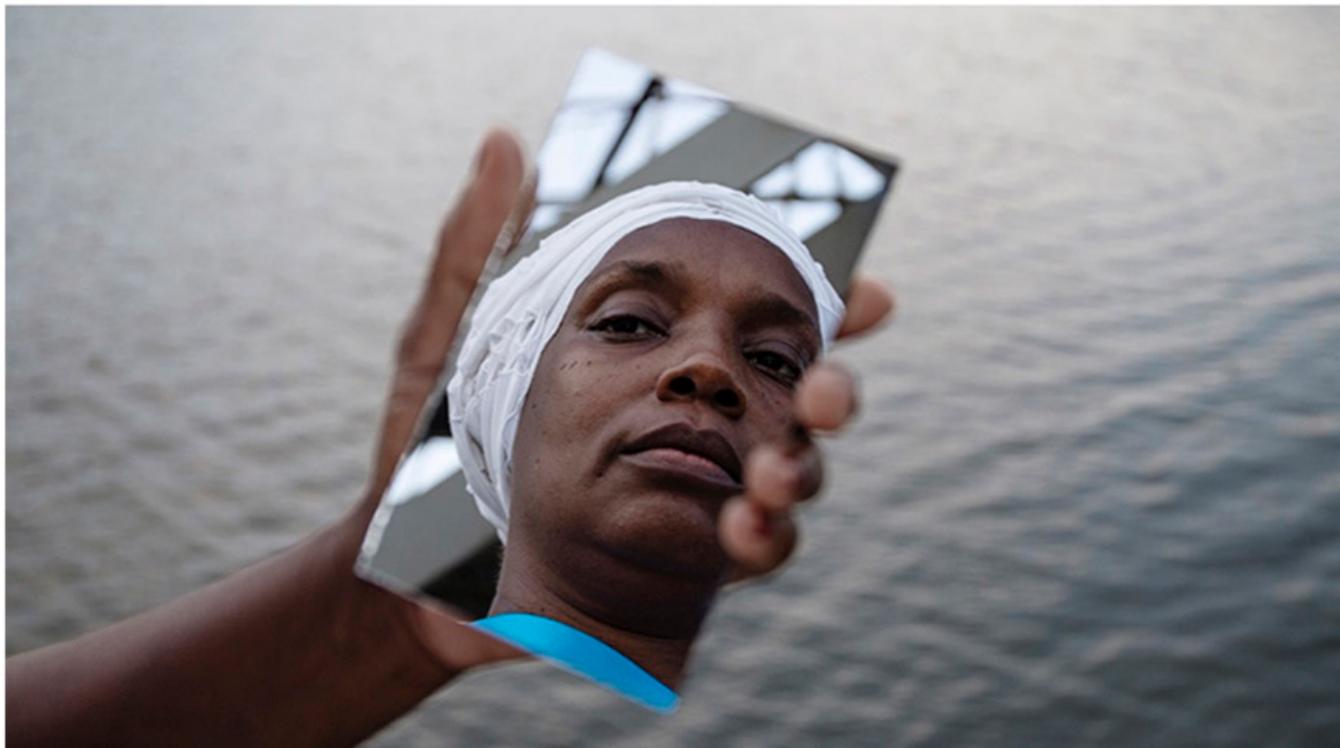


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

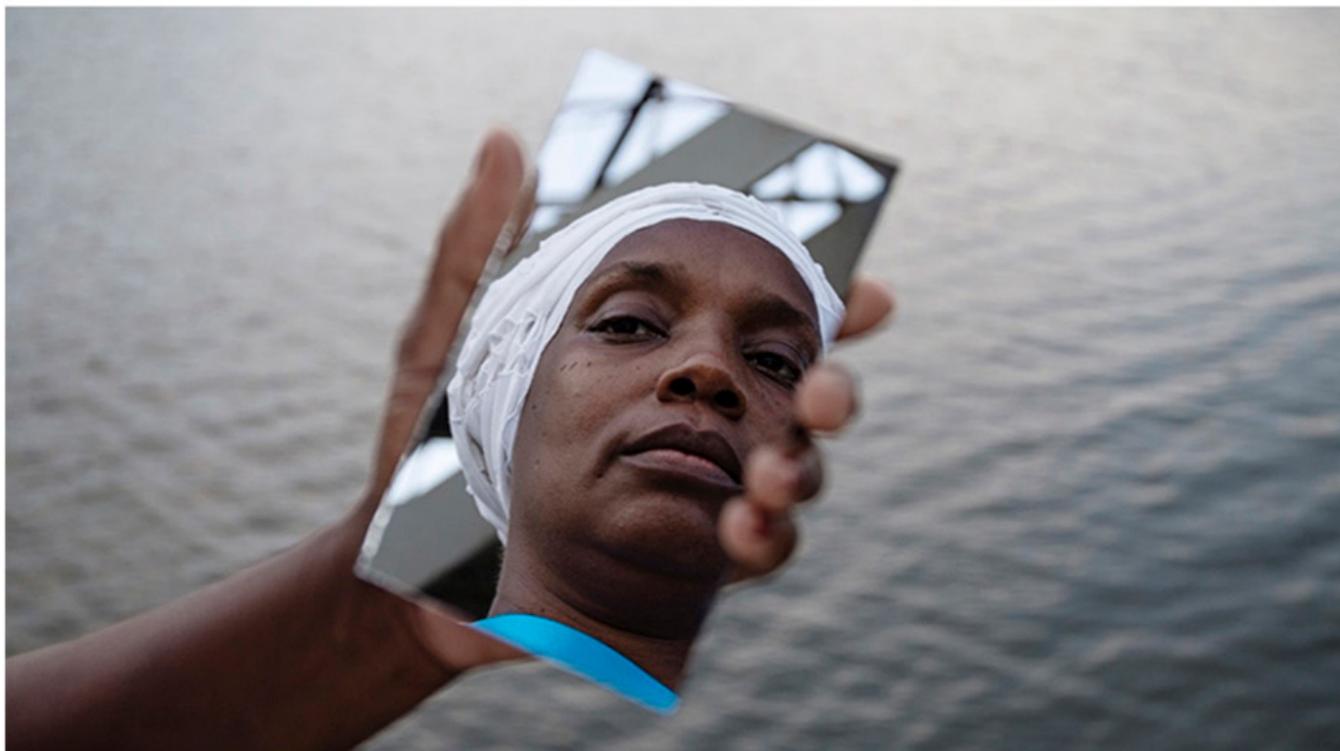


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Visadas decoloniais à memória na arte: o global e o local em um Brasil amefricano

Fernanda Bernardes Albertoni, pós-doutoranda no PPGAV-EBA-UFRJ/
fernanda.albertoni@gmail.com

Resumo

Tomando a diáspora e o decolonial como conceitos com trânsito e repercussão globais ou transnacionais em discursos sobre memórias, analisamos seus impactos e interconexões locais em práticas artísticas de artistas brasileiras como Diambe da Silva e Castiel Vitorino Brasileiro. Especialmente através de um referencial sobre o inconsciente abismático diaspórico e amefricano, conforme proposições de Édouard Glissant e Lélia Gonzalez, examinamos como tais práticas ampliam e intervêm em noções sobre memória, território, nacionalidade e raça, dialogando, ao mesmo tempo, com estratégias locais de resistência contra apagamentos de memórias em narrativas nacionais oficiais e com práticas decolônias transnacionais e pluriversais que vêm reescrevendo memórias diaspóricas no lastro de suas relações ampliadas.

Palavras-chave: Memória. Decolonial. América ladina. Global. Local.

Abstract

Taken diaspora and decolonial as concepts with global and transnational transit within discourses on memory, this paper analyses their local impact and interconnection with art practices from Brazilian artists Diambe da Silva and Castiel Vitorino Brasileiro. Specially through references such as a diasporic abismatic and amefrican unconsciousness, as proposed by Édouard Glissant and Lélia Gonzalez, this paper examines the ways such practices amplify and intervene in notions of memory, territory, nationality and race. Doing so, they bring forward local strategies of resistance against erasures of memories in national official narratives while also dialoguing with transnational and pluriversal decolonial practices that have been rewriting diasporic memories within their wider relations.

Keywords: Memory. Decolonial. América Ladina. Global. Local.

Nos anos 1980 Lélia Gonzalez (2020) começou a argumentar que dada a larga presença negra, mas também sua exclusão de uma verdadeira experiência cidadã, a região da América Latina deveria, ao invés, ser chamada de *América Ladina* (conceito que ela apropria dos psicanalistas M. D. Magno e Betty Milan e difunde em seus próprios termos). A nomenclatura, diferente de uma América Africana, ressalta o racismo por denegação como o sintoma principal da neurose cultural brasileira e de seu inconsciente, que coloca sua negritude em segundo plano de forma a sustentar o desejo de ser quase europeu – que seja com um quê de “coisas nossas”, como o samba, que marcariam nossa particularidade desde que não ameçassem o domínio branco (GONZALEZ, 2020, p. 127). Mas como uma boa neurose, ela não vive sem deixar vazar seus lapsos e sintomas do que tenta se defender. Gonzalez distingue, por exemplo, no “pretuguês” (a marca da africanização no português falado no Brasil) e a africanização da cultura brasileira através de suas lendas, crenças, costumes, grandes sintomas e indícios da africanidade reprimida do país¹.

Desde os anos 1980, quando Lélia Gonzalez começou a fazer essas observações a respeito da *amefricanidade* do subcontinente, e, principalmente, do Brasil, se reconhece cada vez mais o epistemícidio calcado no racismo entrelaçado à colonialidade e suas persistentes marcas em um projeto de Brasil (SANTOS et al., 2009; SELIGMANN-SILVA, 2020), mas também a sobrevivência, resistência e potência de formas de transmissão de saberes, modos de ser e memórias a despeito das imposições das epistemologias ocidentais, conforme prenunciava Gonzalez (BISPO, 2015; MARTINS, 2021). Testemunha-se também avanços em movimentos plurais de reivindicação, celebração e protagonismo negro – no ativismo e movimentos sociais, passando por revisões historiográficas e da história da arte (DOMINGUES, 2008; GOMES et al., 2021; MENEZES, 2022). Pode-se localizar essa virada como um desdobramento da tradição do ativismo e movimento negro no Brasil (B. NASCIMENTO, 1985; A. NASCIMENTO, 2019), mas também em conexão a um mais recente giro decolonial, que ocorre em um escala “global” desde os anos 2000 (MIGNOLO, 2003; MALDONADO-TORRES, 2011; MBEMBE, 2015; JIVRAJ et al., 2020) e intensificados na circulação de informação, nos movimentos sociais e debates midiáticos protagonizados desde 2020².

1 O pretuguês estaria no uso de certas palavras de origem africana no português do Brasil – como denngo, cafuné –, bem como na pronúncia, na ênfase em certos sons, como no “r”, no português coloquial de certas regiões do Brasil, e nas abreviações e junções de palavras – como “cumé”, “cê”. Como Gonzalez observa, muitos falam e “não sacam que tão falando pretuguês” (2020, p. 90). Em termos de narrativas de origem africanas disseminadas não oficialmente no Brasil, Gonzalez chama a atenção sobre o grande papel das “mães pretas” em povoarem o imaginário de gerações com suas histórias, cantos, hábitos, expandindo ainda mais o “inconsciente” americano na cultura e povo brasileiro (GONZALEZ, 2020, p. 54).

2 Como ponto catalisador dessa intensificação houve o brutal assassinato de George Floyd asfixiado por um policial em Mineápolis, nos Estados Unidos da América, em maio de 2020, o que, a partir da larga disseminação de imagens de sua morte, gerou uma série de protestos antirracistas em diversas partes do mundo, trazendo mais visibilidade para o movimento *Black Lives Matter* (desde 2013), e desdobrando-se também na reemergência de

Nessa virada cultural, política e identitária global da negritude, certas lutas e matrizes que surgem a partir de experiências compartilhadas da diáspora são identificadas como alguns elementos comuns de movimentos, pensamentos e poéticas negras plurais e espalhados por diferentes geografias. Dois autores a pautarem, do ponto de vista da teoria cultural, algumas dessas matrizes foram Paul Gilroy, em *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* [*O Atlântico Negro: Modernidade e Consciência Dupla*] (1993), e Édouard Glissant, em *Poetics of Relation* [*Poética da Relação*] (2010). Em comum, ambos autores identificam a desterritorialização e as travessias dos que sofreram a diáspora como elementos de conexão entre povos dispersos em ambos os lados do Atlântico. Mas enquanto Gilroy sugere que historiadores culturais poderiam tomar o Atlântico como “uma única, complexa, unidade de análise em suas discussões do mundo moderno e usá-lo para produzir uma perspectiva transnacional e intercultural” (1993, p. 15, tradução nossa), Glissant, por sua vez, sugere uma relação mais complexificada entre trocas globais da diáspora e nuances mais específicas e, por vezes, não totalmente clarificáveis em âmbitos individuais (2010). É a partir da proposta de Glissant que acompanharemos a análise de práticas decoloniais que ligam trocas globais e questões específicas ou locais aqui.

Segundo Glissant, há matrizes em comum nos abismos da diáspora africana e da escravização colonial: o abismo inicial seria a experiência de ser arrancado de sua terra e dos seus, dissolvido na tortura da travessia e expelido no desconhecido, desterritorializado; em seguida viria o abismo da desumanização dos regimes de Plantation (2010, pp. 5-7). Esses abismos formariam uma espécie de “inconsciente” compartilhado por povos que passaram pela diáspora. Porém, esse seria um inconsciente não com uma chave para o resgate de um passado, mas como um lugar de pulsação para conexões e criações. Ao olharmos para esses abismos só o que podemos encontrar é a projeção em reverso da imagem de tudo o que foi deixado para trás, como argumenta Glissant, “o que não será recuperado por gerações exceto – mais e mais esfarrapado – nas savanas azuis da memória ou da imaginação” (2010, p. 7, tradução nossa). A arte, em especial a que se aproxima do que Glissant propõe como uma poética da relação, teria o potencial de conectar-se ao inconsciente dessas populações e suas culturas multiformes, de modo a ativar criações e formas de memórias capazes de transcender apagamentos históricos. Conectando o pensamento de Glissant ao de Gonzalez, podemos examinar como práticas artísticas no Brasil ajudam a abrir tanto o inconsciente dos abismos da diáspora

protestos derrubacionistas de estátuas que comemorem figuras perpetuadoras do colonialismo e escravidão, como o do comerciante de escravos Edward Colston em Bristol em junho de 2020, e em movimentos, como em Decolonising the Curriculum, que pedem a revisão curricular de cursos universitários na África do Sul e no Reino Unido. Um importante precedente desses movimentos de protesto e de pedidos de revisão decolonial é Rhodes Must Fall, que a partir de março de 2015 pedia a retirada da estátua do comerciante de escravos Cecil Rhodes da Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul. No Brasil, em novembro de 2020, houve o assassinato por espancamento e asfixia de João Alberto Freitas por seguranças de uma loja da rede Carrefour em Porto Alegre, o que reacendeu e conectou os debates sobre racismo no contexto nacional.

quanto o inconsciente amefricano que a autora brasileira diagnostica como presente no tecido social do país apesar das repressões históricas.

Então, por um lado, pode-se reconhecer em tais práticas artísticas alguns elementos ou matrizes em comum que se constituem a partir da experiência da diáspora e dos debates contemporâneos que surgem sobre ela, e que poderiam formar uma aliança que explicaria como a luta decolonial e antirracista pode ser transmitida em rede global e pluriversal³ (JIVRAJ et al., 2020). Um exemplo concreto, é como o assassinato de George Floyd em 2020 gerou uma onda global de raiva, repulsa e protestos, que se desdobrou, em alguns lugares, como no Reino Unido, em movimentos pela derrubada de monumentos escravagistas, colonialistas e racistas também disseminados por uma colonialidade globalizada, e em outros, como no Brasil, ampliações midiáticas e de engajamento no ativismo antirracista de movimentos negros (ver nota 2).

Por outro lado, reconhecendo a multiplicidade pluriversal de uma decolonialidade global que não só adiciona mas pluraliza sistemas de conhecimento, não podemos deixar de analisar especificidades locais ou particulares de manifestações e práticas que tecem e ampliam a poética da relação evocada por Glissant em relação a contextos e desdobramentos da matriz abismática da diáspora, de forma a melhor compreender efeitos específicos da colonialidade em certos contextos sociais e históricos, bem como as estratégias decoloniais específicas que surgem em resposta a esses contextos.

Exemplificando um desdobramento específico do movimento global contra à colonialidade de monumentos aqui no Brasil está a série *Devolta* (2020), da artista Diambe da Silva (Figura 1).

3 Como observam Jivraj, Bakshi e Posocco, a proliferação da teoria decolonial como transdisciplinar e transnacional, bem como os diversos diálogos acadêmicos e ativistas, as críticas, as polêmicas e análises enriqueceram substancialmente o campo e seu lugar de enunciação múltiplo – que se conecta ao antirracismo e investigações críticas do racial, mas também a interrogações de outras sistemáticas naturalizações do Eurocentrismo como o capitalismo, o heteropatriarcado e poderes geopolíticos e outras ordens, abrindo-se para diversas epistemologias (2020, p. 452). Apesar do “decolonial” ter se tornado um bordão acadêmico e ativista, elas argumentam que suas trajetórias e âmbito multidirecionais enriqueceram conhecimentos periféricos através de trocas entre terrenos diversos, visibilizações e disseminações em localidades transnacionais e transdisciplinares (2020, p. 453).



Figura 1. Diambe da Silva, *Princesa Isabel, Av. Princesa Isabel* (da série *Devolta*), 2020.

Registro fotográfico de coreografia.

Fonte: Prêmio Pipa <https://www.pipapize.com/diambe-da-silva/2020_devolta_isabel-diambe-da-silva/>

Nela, a artista realiza o que chama de “coreografias”, ações orquestradas com colaboradores que envolve, mas não se restringe, a criação de, em suas palavras, um “desenho de fogo”, mais precisamente um círculo de fogo em torno de monumentos colonialistas na cidade do Rio de Janeiro (SILVA, 2021a). Na Figura 1 vemos o círculo de fogo em torno da estátua da Princesa Isabel, que fica entre as praias de Copacabana e Leme, no Rio de Janeiro, olhando para o mar – o Atlântico que, conforme sugerido pelo pensamento de Glissant, seria a incubadora, o abismo, a kalunga dos povos diaspóricos. A ação de Diambe dialoga com práticas de rodas de fogo ou pólvora em terreiros de umbanda para purificação. Como a artista mesmo afirma, a coreografia é também uma situação de descarrego de esculturas que são violentas e que, como ela diz, violentam “algumas de nós” (2021b).

Mas a coreografia envolve também a “performance da colonialidade” por parte da polícia, que normalmente chega no fim da ação para proteger o monumento colonial.



Figura 2. Diambe da Silva, *João VI, Prç VX* (série *Devolta*), 2021.

Registro fotográfico da coreografia.

Fonte: Pivô <<https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-diambe-da-silva/>>

Figura 3. Diambe da Silva, *Devolta*, 2020.

Registro fotográfico da coreografia.

Fonte: site da artista <<https://cargocollective.com/diambe/Devolta>>

Envolve também as estratégias da artista de resistência à eventual prisão. Na ocasião em que fez o círculo de fogo ao redor da estátua princesa Isabel, Diambe conta que foi levada com truculência à delegacia (2021). Mas lá ela argumentou que estava fazendo uma coreografia e que a Lei 5.429 do município do Rio de Janeiro, que ela leva consigo impressa, diz que danças e outras artes de rua podem ser realizadas no espaço público (2021).

Na ação de denunciar a colonialidade dessas memórias inscritas no espaço público e performadas pelas instituições de segurança pública do país, Diambe conecta um debate global sobre a monumentalidade e naturalização da colonialidade a especificidades locais da inscrição e prática da colonialidade no tecido social brasileiro, criando também uma espécie de dobra entre uma memória (ou esquecimento) colonial global (que é a disseminação de um modo operante da colonialidade e seu epistemicídio e apagamento de outras memórias), e adaptações locais de tal colonialidade e transmissões específicas de formas de resistência que vão se tecendo no território brasileiro.

Teria, pergunta-se aqui, a memória negra, diaspórica, frente ao amplo debate decolonial, se tornado um tropos discursivo que é transmitido globalmente mas adaptado localmente? Parto da hipótese provisória de que sim. Mas, como alerta Denise

Ferreira da Silva, “recompôr o cultural de maneira verdadeiramente emancipatória também requer uma confrontação crítica com a universalidade científica”, e, entre os conceitos instituídos, o de raça. (2022, p. 34). Colocado de outra forma, temos que ter o cuidado de recompôr as análises culturais sob a perspectiva decolonial sem tornar esta outra das categorias de tendência universalizante ou globalizante tal qual as fundadas pela modernidade, mantendo raça como um determinante, que seja de uma contra-narrativa.

No caso da análise do trabalho de Diambe, é importante reconhecer que, apesar de dialogar com um movimento global contra monumentos coloniais, a artista se conecta a uma história específica de luta, resistência e transmissão de saberes – como, por exemplo, conectados à urbanidade específica do Rio de Janeiro e práticas de umbanda e candomblé próprias da cidade – que, apesar de reprimidas nas narrativas e práticas oficiais, permaneceram vivas nas práticas orais, imateriais e rituais passadas de geração em geração na cidade e, mais amplamente, no Brasil. A transmissão dessas formas de resistência, da qual Diambe é herdeira e ativadora, é chamada por alguns de ancestralidade (BISPO, 2015; MARTINS, 2021). Leda Maria Martins se refere a essas transmissões como conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens que se manifestam em gestos, performances cotidianas, inscrições orais e rituais (2021, pp. 21-23). Esse seria um conceito que exprime “uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todo os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas” (MARTINS, 2021, p.23). Nessa apreensão há um tempo “que se curva para a frente e para trás”, conectando sujeitos, seus ancestrés, as experiências e culturas destes e seu entorno presente e passado, ainda com uma projeção de futuro. O que Glissant chamou de inconsciente dos abismos da diáspora pode ser interpretado aqui, em relação ao trabalho de Diambe, em termos de ancestralidade ou de um inconsciente afro-ameríndio, conforme também sugerido por Lélia Gonzalez (2020), que sobrevive no Brasil a despeito de suas políticas de apagamentos das representações e história oficial, e que ainda conecta resistências diaspóricas a estratégias ligadas ao tecido social local – bem como ao seu passado.

Antonio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, pensador e líder quilombola, observa, em referência a uma noção de tempo não linear de outras cosmovisões que não a euro-centrada ou, como ele chama, cristã monoteísta, que a vida é “princípio, meio e princípio” (2015, p. 19). Leda Maria Martins aborda questão similar observando um tempo que não é dominado “pela tirania de Chronos”, ou por uma linearidade instituída e a fixação nas ideias de passado, presente e futuro, mas um tempo como ritornelo, “disperso em uma espacialidade rítmica”, com recorrências, ressonâncias, reversibilidade (2021, p. 24 e 30). Esse tempo em espiral, um tempo poético, que é

também da ancestralidade, quebraria a linha sequencial absoluta, trazendo em corpos e rituais performances da memória que não das narrativas oficiais (MARTINS, 2021, p. 30 e 36). Em uma mesa na FLUP (Festa Literária das Periferias) de 2022, intitulada “Imaginação Infinita”, Nego Bispo também observa, de acordo com o seu pensamento sobre um tempo não linear:

Esse povo euro cristão monoteísta pensava que tiraram nossa memória só porque nos fizeram girar em torno da árvore do esquecimento, no entanto, aqui tem capoeira, tem batuque, tem samba de roda, tem congado. Como assim? Não tiraram nossa memória porque a nossa memória é ancestral, é infinita, é circular (BISPO, 2022).

A forma circular, ou espiralar, em contraste com a linearidade das narrativas euro-cristãs, faria com que o tempo e as transmissões circulem sem nunca chegar a um fim. Não à toa, observa Bispo, o círculo aparece na roda de capoeira, nas baianas que rodam, nos giras do candomblé (2015 e 2022), e, podemos observar, no círculo de fogo das *Devoltas* de Diambe. Nesse sentido, Bispo poeticamente argumenta que “Mesmo que queimem a escrita, não queimarão a oralidade, mesmo que queimem os símbolos, não queimarão os significados, mesmo queimando o nosso povo, não queimarão a ancestralidade” (2015, p. 45).

Dialogando com a ideia de um não fim, como destacado por Bispo, está também o trabalho da artista Castiel Vitorino Brasileiro, com o qual podemos pensar outras perspectivas sobre a decolonialidade que não se direciona a uma noção global de negritude ou diáspora.

Na experiência instalativa “Nada aqui se acaba” (2020), dentro da série que ela chama “Espaços percíveis de liberdade”, Castiel Vitorino Brasileiro cria um ambiente “encruzilhada” com vídeos, objetos e elementos como o chão de terra, flores, dendê, água e cachaça (Figura 4).



Figura 4. Castiel Vitorino Brasileiro, *Nada aqui se acaba*, 2020. Instalação.

Fonte: site da artista <https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_nadaaquireacaba>

Nos vídeos, Castiel traz poesias e sonoridade, usando sua voz e escaleta, sobrepondo esses sons a imagens do corpo e da chama de velas, em referência aos três primeiros chakras do corpo humano (que se relacionam, a artista aponta, com a encarnação – com a demandas desse mundo onde vivemos). É interessante apontar que a encarnação de Castiel se dá no Brasil, ou melhor, como Jota Mombaça define, como uma vida dissidente e resistente que existe “apesar do Brasil” (2021). Os vídeos são interligados a outros elementos para pensar dimensões da sobrevivência, da cura e do prazer (associados a cada um dos três chakras inferiores) no contexto brasileiro, utilizando-se de princípios indianos sobre o corpo sutil, mas ligando-os à ideia de encruzilhada desses três caminhos (que podem também de desdobrar em inúmeros outros), apontando para um momento de decisão e responsabilidade sobre como e para onde seguir. Como Castiel argumenta, na encruzilhada não é só a contemplação do caminho, é a possibilidade de você escolher qual caminho seguir.

Tensionando o que chama de mitologias construídas para pessoas racializadas como negras, interseccionadas com as mitologias sobre ser travesti, Castiel diz que o que faz em seus trabalhos são convites e lembretes de que se pode viver outra história que não a racial e a de gênero (2021). Tal posiocionamento responde, de certa forma, à crítica de Denise Ferreira da Silva sobre uma ontologia moderna baseadas no racial e no global – ou o transparente, universal ou binário (2022). Raciocínio que pode também nos levar a indagar se respostas globais a uma crise da colonialidade não seriam uma submissão à própria estrutura universalizante criada pela modernidade? Segundo Denise Ferreira da Silva, nesse sentido, mesmo que o racial tenha sido dissociado de uma categoria biológica, ele migrou, na cultura, para o pensamento sobre a diferença cultural ou multiculturalismo, continuando a encarcerar os “outros da Europa” numa transparência confinada (2022, p. 56).

A postura de Castiel parece responder criticamente a isso quando declara não estar interessada nas categorias raciais ou nacionais. A artista refuta, por exemplo, os rótulos de arte negra ou brasileira (2021). Ela justifica tal postura afirmando que vê o projeto de nação Brasil como a perpetuação de uma política de aniquilação e, assim sendo, ela não tem nenhuma vontade de disputá-lo como lhe pertencendo ou sendo parte dele (2022, p. 25). Castiel não está tampouco interessada no “tornar-se negro” focado em muitos dos pensamento e arte antirracista e decolonial. Segundo ela, o orgulho racial, ou o tornar-se negra/o, não é uma prática anticolonial mas, de fato, um ato moderno, do qual ela não quer participar (2022, p. 25). O que ela quer, ao invés, é “contar outras histórias” que não apontem para o predicamento racial moderno (2022, p. 25). O que a interessa é tornar-se “imensurável” como um ato de liberdade, promovendo, em seus trabalhos, experiências indescritíveis, insondáveis.

Descolando-se das categorias de pensamentos modernos e euro-centrados, Castiel busca referências em outras ontologias, como a banto. Castiel compreende os exercícios afro-religiosos e os templos religiosos afro-brasileiros que aparecem por vezes como referências e influências em seus trabalhos como a continuação de reinados africanos, que guardam ali outras histórias e filosofias sobre a “negridão” (2022, p. 23). Ou seja, não dizem respeito a uma racialização, mas são anteriores a ela. Ela argumenta que templos afro-brasileiros possuem as memórias que antecedem nosso pacto *tornar-se negro*, trazendo também lembranças interespecíficas de relações humanas com a flora e os minerais. (2022, p. 23).

Voltando à experiência instalativa “Nada aqui se acaba”, nos interessa prestar atenção ao uso que Castiel faz de um dos seus elementos como uma imagem que nos ajuda a entender questões sobre a transmissão e resistência da memória num âmbito decolonial e de poéticas de relações – do que vaza, se mistura, mas também se separa em diferentes densidades: a presença do líquido (Figura 5).



Figura 5. Castiel Vitorino Brasileiro, *Nada aqui se acaba*, 2020.

Detalhe da instalação.

Fonte: site da artista <https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_nadaaquiseacaba>

Usando dendê, cachaça e água, líquidos de diferentes densidades que não se misturam, Castiel indica um processo representativo e com o qual ela aprendeu sobre a “decantação da memória” em seu próprio corpo, especialmente tendo em vista, observa ela, que “o trauma brasileiro é um trauma do esquecimento. Como ela observa, “a decantação diz sobre um grau de concentração de determinada substância nessa mistura. Qual a concentração de memórias da plantação, de memórias da transfiguração na mistura que sou eu?”, inquirere Castiel (2020). Concentrando-se mais na pergunta do que na possibilidade de obter respostas, Castiel mais uma vez aponta para o imensurável.

De forma similar ao trabalho de Castiel, o pensamento de Glissant nos leva a refletir sobre as relações de encontros nas formações culturais, nas transmissões, nos modos de ser que surgem a partir da diáspora, e que não resultam numa total mestiçagem homogênea ou assimilativa. Destacando o direito à opacidade em contraposição ao desejo de transparência da modernidade e da epistemologia branca europeia, Glissant observa que a “transparência não parece ser mais o fundo do espelho na qual a humanidade ocidental refletiu o mundo a sua própria imagem. Há opacidade agora no fundo do espelho, sedimentos depositados por populações, lama que é fértil, mas que, na verdade, continua indistinta e inexplorada até hoje” (2010, p. 111).

Indo a uma direção parecida com a de Denise Ferreira da Silva, Glissant aponta o direito à opacidade em contraposição a uma “transparência global” redutiva, mesmo que da ordem do relativismo cultural e de marcações de diferenças – que acabam por também medir o outro em relação a si e suas normas (2010, p. 135, 190). Mas, clama Glissant, talvez precisemos “não apenas consentir no direito à diferença, mas, antes disso, no direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível”. O direito à opacidade seria um dos fundamentos de uma poética da relação, voltada à liberdade e distanciando-se das verdades absolutas (2008, p. 54).

O abandono do desejo de transparência, de verdades absolutas e de unidades coerentes faz com que compreendamos melhor o que Glissant chamou do “reverso do deixado para trás” no abismo da travessia atlântica, que se transmitirá e existirá somente na memória, na imaginação e nas relações. Se por um lado, pensamentos sobre a negritude, a diáspora, o Atlântico Negro, a decolonialidade sugerem uma experiência que se expande globalmente, é importante também reconhecer suas particularidades, fragmentações e opacidades plurais e específicas, como os fazem as artistas abordadas aqui. Seus trabalhos nos indicam complexas tramas aonde a virada decolonial que se tornou um tropos discursivo e prática global intersecta e é intervinda por nódulos locais, interespecíficos e opacos. Através dessas tramas, podemos pensar

também a relação das memórias que emergem desses trabalhos com noções também mais complexificadas de Brasil, levando em conta seus diálogos globais, mas também seus nódulos específicos e, por vezes, opacos, bem como cadeias de transmissão e ancestralidades que são fundamentais para a formação cultural dos que aqui resistem e pulsam, num Brasil amefricano.

Referências

BISPO dos Santos, Antonio. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Editora da UNB, 2015.

_____. Mesa Imaginação Infinita, *FLUP 22*, 17/02/2022. In: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvYEKSFLngM>>

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Nada aqui se acaba – entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro, Exposição *Abre Caminhos*, Centro Cultural São Paulo, 25 de novembro de 2020. In: <<https://www.youtube.com/watch?v=AeNARaNrWts&t=70s>>

_____. PIPA 2021: Castiel Vitorino Brasileiro, *Prêmio Pipa 2021*, 21 de Julho 2021. In: <<https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/>>

_____. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. In: *Revista Criação & Crítica*, n. 1, 2008, pp. 53-55.

_____. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

GONZALEZ, Lélia (org. Flavio Rios, Márcia Lima). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JIVRAJ, Suhraiya; BAKSHI, Sandeep; POSOCCO, Silvia. Decolonial Trajectories: Praxes and Challenges. In: *Interventions*, 22:4, 2020, pp. 451-463.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique—An Introduction. In: *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. Volume 1, Issue 2, 2011

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive*, 2015. In: <<https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>>

MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: *Afrodíáspora: Revista do mundo negro*. Nº 6-7. Ipeafro, 1985. pp. 273-294.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: *Arte!brasileiros*, 3 de junho de 2020 <<https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1/>>.

Da SILVA, Denise Ferreira. *Homo modernus – para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Djambe. *Pivô entrevista Djambe Silva*, 09/04/2021. In: <<https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-djambe-da-silva/>>, 2021a.

_____. *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros / Djambe Silva*. Instituto Moreira Salles, 12 de nov. de 2021. In: <https://www.youtube.com/watch?v=_CgKNzc0ZR0>, 2022b

Como citar:

ALBERTONI, Fernanda Bernardes. Visadas decoloniais à memória na arte: o global e o local em um Brasil amefricano. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1299-1311, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.106>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>