

LUZIA GOMES FERREIRA

**A POÉTICA DA EXISTÊNCIA NAS MARGENS:
PERCURSOS DE UMA MUSEÓLOGA-POETA
PELOS CIRCUITOS ARTÍSTICOS DA “LISBOA
AFRICANA”**

Orientador: Professor Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração**

Lisboa

2018

LUZIA GOMES FERREIRA

**A POÉTICA DA EXISTÊNCIA NAS MARGENS:
PERCURSOS DE UMA MUSEÓLOGA-POETA
PELOS CIRCUITOS ARTÍSTICOS DA “LISBOA
AFRICANA”**

(versão provisória para defesa pública)

Tese apresentada para a obtenção do Grau de Doutora em Museologia no Curso de Doutoramento em Museologia, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientador: Professor Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia**

Lisboa

2018

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

a Não-tEse

metodologias... epistemologias... fontes... campos...
dados... análises... produção... escritas... contratos...
intelectualidades... títulos... diplomas...
desconhecimentos em margens atlânticas...
outro dia me peguei pensando:
onde está a minha tese?
qual corpo corporificado habita essa tese?
se alguém já disse antes de mim
por que eu preciso repetir?
eu quero criar
uma não-tese em desuso
desejo validar
as minhas vivências atlânticas...
escrever conforme os pressupostos
de uma vida lazer
segundo a desformatação do saber
de acordo com o cotidiano-vivido
observado da minha janela aberta
em dia de verão... (luZgomeS)

Um dia ainda vou me redimir por inteiro do pecado do intelectualismo viu, se Deus quiser. Não vou ter mais necessidade de falar nada, de ficar pensando em termos desconstruídos de tudo para tentar explicar as pessoas que eu não sou perfeito, mas que o mundo também não é. E que eu não tô querendo ser dono da verdade. E que eu não tô querendo fazer sozinho uma obra que é de todos nós e de mais alguém, que é o Tempo, o verdadeiro grande alquimista, aquele que realmente transforma tudo. Um pequenino grão de areia é o que eu sou. Só que o grão de areia já conseguiu sendo tão grande ou maior do que eu, ser bem pequenininho e não, não precisar se mostrar mais, tá lá, trabalha em silêncio. Mais mineiro eu sou mais baiano ainda. (Gilberto Gil)

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

À minha avó Helena de Jesus, por ter-me ensinado a amar a escrita com total insubmissão ao mundo letrado. *Vó, serei doutora como a senhora queria!*

Às mulheres imigrantes e refugiadas deslocadas pelo mundo, na tentativa de construir outros mundos para si e para os seus!

À Lisboa, cidade na qual renasci poeta à beira do Tejo, imersa nas águas do Paraguaçu. Essa Lisboa de LuzBoa também é negra. *Amo-te, Lisboa!*

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

AGRADECIMENTOS

Me molhei no mar (e nada pedi) só agradei. (Gerônimo Duarte/Everaldo Calazans De Almeida Filho)

Sempre falo que há três coisas que me fazem amar Lisboa: a luz, o Tejo e os encontros. E o maior encontro que Lisboa me ofertou foi comigo mesma. Não cheguei até aqui sozinha. Muitas pessoas cruzaram o meu caminho antes, durante e depois da travessia atlântica de avião, e não de navio negreiro. Tenho muito o que agradecer e agradecerei a todas as pessoas importantes para mim no processo de investigação e escrita desta tese. Sem me importar com o número de páginas que os meus agradecimentos ocuparão, agradeço:

A mim por não ter desistido de mim mesma e desta tese, por ter aprendido a encarar de frente os meus sucessos e fracassos, as minhas alegrias e tristezas, por compreender que é importante dizer «não sei, não quero, não gosto e não posso», por ter aceitado a arte que habita em mim como parte do meu ser nesta existência.

À poesia por ter-me feito renascer após ter pisado nos caquinhos de vidro das minhas emoções que fizeram o meu corpo todo sangrar de dor e as minhas forças serem sugadas. A poesia despertava-me, quando só me apetecia dormir sem acordar. A poesia embalava-me, quando desejava ser embalada pela profundidade do Tejo e me sentia covarde por não ter coragem de lançar-me às águas. A poesia era a minha companheira fiel num quarto escuro qualquer de Lisboa. A poesia conhece-me por dentro.

Às mulheres artistas e aos homens artistas por não me deixarem sozinha, mesmo quando estou só, imersa nas minhas dores profundas e na minha animação contagiante. Agradeço imenso por vocês fazerem-me ver o mundo como ele não é, na extrema beleza e áspera dureza da vida vivida em ficção-realidade. Artistas, sem vocês e os seus trabalhos que me deram trabalho, não teria escrito esta tese.

Ao meu orientador, professor doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, por ter suportado as minhas fugas silenciosas, as minhas ausências materializadas, mas também por ter acreditado em mim, com respeito à minha escrita, sendo o meu cúmplice nessa jornada entre as Artes e as Ciências.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

À Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), na pessoa do Magnífico Reitor, o professor doutor Mario Moutinho, pela criação do edital que me concedeu a bolsa de isenção do pagamento de propinas, sem a qual não teria condições financeiras de fazer um doutoramento pleno fora do Brasil.

À Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia da ULHT, professora doutora Judite Primo, que sempre me atendeu com generosidade, quando batia à porta, à procura de orientações sobre os trâmites acadêmicos. E agradeço especialmente pelo seu telefonema, que me deu forças para encarar a travessia do Atlântico e aportar nessa cidade de águas tejanas.

À professora doutora Cristina Bruno, ao professor doutor Mário Chagas e ao professor doutor Pedro Cardoso, docentes do Doutoramento em Museologia da ULHT, com aulas instigantes, fazendo-me repensar a Museologia, assim como o meu projeto de tese.

Aos meus colegas de turma Tadeu Costa, António Acciaioli Campos e Maria Messias pelas discussões em sala de aula, pelas referências acadêmicas, poéticas e cinematográficas que me ofertaram. Tadeu Costa, parceiro de travessia atlântica e de partilha de casa, agradeço-te também por saber esperar o meu banho de banheira e toda a confecção da minha maquiagem naqueles dias frios na Encarnação, nos quais tínhamos que sair correndo, para não chegarmos atrasados à aula.

À Universidade Federal do Pará (UFPA), especialmente a Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Ciências da Arte (ICA), que me possibilitou cursar o doutoramento com liberação integral.

À professora doutora Sue Anne Costa e ao professor doutor Orlando Maneschy. Na época do meu afastamento, a professora era coordenadora do curso de Museologia, e o professor, diretor da FAV. Ambos cuidadosamente adiantaram todo o meu processo de afastamento, para que eu não perdesse o prazo de estar presencialmente em Lisboa, para o início do semestre letivo.

Aos meus queridos discentes dos cursos de Museologia e Artes Visuais, que me tornam uma docente em constante construção e reconstrução, fazendo-me atentar para o mundo que nos rodeia.

À minha amiga e colega de trabalho professora mestra Marcela Guedes Cabral por ter realizado a entrega do meu apartamento alugado em Belém, enquanto eu já atravessava o Atlântico, por ter sido a minha procuradora no primeiro momento, por ter

encontrado lugar seguro para abrigar os meus livros e roupas, por ter cuidado de toda a burocracia na UFPA. Marcelinha, você foi a minha anjinha-da-guarda, com toda a sua singularidade e generosidade.

A Carolina Silva, a minha flor de açaí, por ser a minha atual procuradora até o meu regresso para o Brasil. Pessoa que cuidadosamente recebeu o meu salário mensal e o enviou para mim, enfrentando filas de banco, sistema fora do ar e gerente que não entendia as minhas necessidades de estrangeira na Europa. Evidentemente que, nesse processo de transferência, perdi e perco uma parte considerável dos meus rendimentos, mas arquei com as escolhas que fiz, aprendi a viver com menos, a ter uma vida modesta, com prioridades bem definidas.

A Maíra Zenun e Bia Leonel, as minhas amoras-flores de Oyá no cerrado e do cerrado: Mairinha e Biazita. Mulheres-flores dos ventos, pessoas-poemas, que Lisboa me ofertou. Tão diferentes entre si, mas flores de carinho e generosidade que crescem e embelezam o meu jardim do amor. Mulheres da minha vida, com a qual compartilho a minha existência e crenças. A presença de vocês nesta minha estadia em terras lisboetas tornou-me numa mulher-pessoa melhor!

A Fabi Mendes, a minha Weberiana-astrológica, pelo amor que me oferta todos os dias. Não acordamos e nem dormimos sem nos falarmos. Pessoa que comemorou e leu comigo cada parágrafo escrito desta tese, com o seu apoio incondicional e crença no meu trabalho. Ela, de São Paulo, e eu, de Lisboa, conectadas em vários assuntos das nossas vidas de mulheres do mundo que creem no ser humano.

A Nádia Marini, a minha flor do oriente brasileira, pela escuta psicológica de calma em tempos de caos. Agradeço-te por me ensinar que realmente há amor concreto ao próximo sem olhar a quem. Por me dizer silenciosamente com toda a sua doçura que é preciso pensar nos outros e olharmos para além do nosso metro quadrado. Pessoa que me fez conhecer a dureza das guerras que acontecem hoje, mas que o mundo não se importa, porque os corpos mortos não são corpos europeus.

Ao Jose Fregel, amor canário em Lisboa. Pessoa mais que linda, que me faz sentir um amor daqueles inexplicáveis, te amo porque te amo e ponto de reticências... com maquiagens, perfumes, cremes e carnaval.

Ao Chalo Correia por ter-me apresentado essa “Lisboa Africana”, que me fez bailar ao som do semba. Mais do que um interlocutor de pesquisa, tornou-se meu amigo e deu-me colo em momentos de desespero.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Às minhas amadas e admiradas mestras, professora doutora Joseania Freitas e professora doutora Lysie Reis, por terem-me iniciado na pesquisa acadêmica durante a graduação, com responsabilidade e afeto. Os seus ensinamentos seguem comigo.

A Vânia Brayner pelos debates museológicos ‘internéticos’, pela sua crença num mundo justo e por sempre me estender as mãos para seguirmos juntas, materializando pensamentos. Amor e amizade é concretude nos pequenos gestos.

Às artistas doutoras Grada Kilomba e Rosana Paulino, mulheres pelas quais tenho profunda admiração, respeito e afeto. Ouvi-las falar com toda profundidade, brandura e experiência artístico-acadêmica, assim como receber os seus sorrisos e abraços de aconchego, mais do que nunca, fez-me acreditar que esta tese em primeira pessoa é produção de conhecimento honesto.

Ao Grupo Djidiu: Herança do Ouvido, poesia negra em Lisboa, encontros de afetos e partilhas das palavras. Tornei-me a Djidiu Baiana nessa troca simétrica e poética, com direito à voz e à escuta. Todo o meu amor e respeito para Apolo de Carvalho, Carla Fernandes, Carla Lima, Carlos Graça, Cristina Carlos, Danilson Pires, Dário Sambo e Té Abipiquerst Té (Michel).

À minha terapeuta, a psicóloga Luísa Silva, que me ajudou a reencontrar equilíbrio e desadoecer o meu cérebro. Que me fez entender que o meu bloqueio não era com a escrita, mas, sim, com as minhas emoções dilaceradas e com as chagas abertas que trazia em mim. Que aprendeu a lidar com os meus sumiços das consultas terapêuticas, porque sabia que, nesses momentos, não queria falar, pois apenas desejava ficar comigo mesma e com a poesia.

Ao meu atual companheiro, Jorge Valadas, amor que me pegou assim, distraidamente ouvindo uma música que vem da América do Sul. Obrigada pelo amor concreto e cuidado materializado. Obrigada pela dedicação e atenção a mim e a nós. Obrigada por aprender a lidar com a turbulência dessa mulher das águas que se transforma em fogo e espalha brasa, mas que deseja apenas um porto de calma e brisa suave. O amor que sinto por ti não faz as minhas pernas tremerem, mas acalma suavemente o meu coração de agitada emoção.

Às pessoas-presentes-poemas que Lisboa me ofertou. Pessoas mais que queridas, de diferentes lugares, em distintos momentos da minha vida. Mulheres e homens que estão musealizadas/os no museu do meu ser. Mas também agradeço sempre às minhas amoras brasileiras e amores brasileiros. Os seus nomes virão em ordem

alfabética, porque acredito nas simetrias dos meus afetos: Adriano Mixinge; Álamo Pimentel; Alda Valéria; Alexandre Araújo Bispo; Alvaro Taruma; Ana Balona; Ana Caroline Trindade; Analzira Vieira; Ana Lúcia Maracahipe; Ana Lúcia Lobato; Ângelo Fábio; Ana Mafalda; Andrei Ducea; Antonio Garcia; Alexandro Trindade; Alex Simões; Asaf Karavani; Augusto Fernandes; Augusto Niemar; Bárbara Freire; Bruno Braga; Bruno Sin Más; Cândida Moraes; Carla Rosado; Cátia Lopes; Chantal James; Clara Abdullah; Conceição França; Cristina Roldão; Daisy Lopes; Diogo Picão; Edmar Ferreira; Edna Alencar; Edyr Oliveira; Erica Bastos; Fátima Silva; Fernando Maldonado; Flávio Almada (LBC); Flávio Leonel; Francico Sousa (Chico/Celeste); Gica Maria Rodrigues; Gio Lourenço; Girlene Chagas Bulhões; Goretti Pina; Guilherme Oliveira; Heide Damasceno; Helen Soares; Hellen Sena; Inês Beleza Barreiros; Jaci Rivotti; Jane Alencar; Jaqueline Correia; Joacine Katar; Joana Angélica; Joana Gorjão Henriques; John Kalagary Guarany Kaioa; Juliana Monteiro; Julio César Chaves; Jusciele Oliveira; Karen Kipnis; Larisa Pérez Flores; Lena Birth; Lisa Earl Castillo, Luciara Ribeiro; Luciene Rêgo; Lucimeire Ribeiro; Madalena Fernandes (minha Madazinha); Maíra Airoza; Mamadou Ba; Manuela Borges (*in memoriam*); Marcia Bezerra; Márcia Chuva; Marcia Melo Medeiros; Marlon Marcos Maria HS; Maria Rezende; Mariana Olívia; Mário Évora; Marlon Marcos; Matamba Joaquim; Monica Castelo; Murilo Lobato (Seu Mumu); Nadson Vinícius dos Santos; Neder Charone; Noemia Barradas; Nelma Barbosa; Nilson Muniz; Núria Coelho; Pedro Schacht; Raquel Lima; Renata Felinto; Rosangela Britto; Rosário Severo; Sebastião Braga; Stephen Sánchez; Tathiane Mattos; Virgínia Maria Yunes; Vivian Bortolotti; Wesley Correia; Wender Freitas; Zélia Amador de Deus.

Aos bares, cafés, cinemas e restaurantes nos quais sempre me senti e me sinto acolhida em Lisboa, nos quais também realizei pesquisa, porque, sim, eu investiguei na mesa de bar, na pista de dança e no escurinho do cinema. Espaços onde sorri e chorei, me alegrei e me entristeci. Lugares meus em Lisboa, que me proporcionaram e proporcionam histórias para contar e poetizar! Cito-os: Atelier Aberto; Bar Anos 60 (*in memoriam*); Bartô da Silva; Bela Vinhos e Petiscos; B.leza Associação; Café Josephine; Casa Amigos do Minho; Casa Mocambo Gastronomia e Cultura; Cinema Monumental; Cinema Ideal; Damas Bar Sala de Concertos; Favela Lx; LARGO Café Estúdio; Renovar a Mouraria; Restaurante Cantinho do Aziz; Restaurante da Mosa; Restaurante Shilabo's e Tejo Bar.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Agradeço às Yabás do meu Ori por fazer-me habitar o mundo mítico e o mundo científico com toda a feminilidade existente em meu âmago. Orixá é pé de vento que atravessa os oceanos e nos acompanha a qualquer lugar onde colocamos os nossos pés.

RESUMO

Esta tese intitulada “A poética da existência nas margens: percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da ‘Lisboa-Africana’” apresenta os itinerários trilhados para conhecer que arte africana contemporânea é essa apresentada nas galerias de arte da capital portuguesa. Acredito que a ciência deve ser feita com honestidade, humanidade e responsabilidade social. Por isso, tudo o que está escrito aqui é fruto do meu labor no intenso exercício do pensar e escrever em diálogos verbalizados e silenciosos com outras pessoas, textos e imagens. Em Lisboa, há um interesse pelas produções artísticas africanas contemporâneas no campo das artes visuais, por parte de acadêmicos, curadores e galeristas, porém esses trabalhos artísticos ainda ficam restritos ao nicho das galerias de arte com o seu público seletivo. Os resquícios coloniais atravessam o que se vê e o que se consome de arte africana contemporânea, muitas vezes, escamoteando o racismo e a xenofobia presentes na sociedade portuguesa. Nesta escrita acadêmico-científica, não me isentei enquanto investigadora-pessoa e transformei as minhas vivências em conhecimento. Fui além de uma amostragem quantitativa de obras no cubo branco galerístico. Entrelacei-me no tecido social urbano, desvelando Lisboa a partir do meu olhar de mulher negra, estrangeira e diaspórica na encruzilhada atlântica.

Palavras-chave: Arte Africana Contemporânea, Atlântico, Encruzilhada, Galerias de Arte, Lisboa.

ABSTRACT

This thesis entitled “The poetics of existence on the margins: paths of a museologist-poet through the artistic circuits of Lisbon Africa” presents the itineraries trekked to know what contemporary African art is presented in the art galleries of the Portuguese capital. I believe that science must be done with honesty, humanity and social responsibility. That is why everything that is written here is the result of my work in the intense exercise of thinking and writing in verbal and silent dialogues with other people, texts and images. In Lisbon, there is an interest in contemporary African artistic productions in the field of visual arts, by academics, curators and gallerists, but these artistic works are still restricted to the niche of art galleries with their select audience. The colonial remains traverse what is seen and what is consumed of contemporary African art, often avoiding the racism and xenophobia present in Portuguese society. In this academic-scientific writing, I did not extricate myself as a person-researcher and transformed my experiences into knowledge. I went beyond a quantitative sampling of works in the white, galeristic cube. I got caught up in the urban social fabric, unveiling Lisbon from my look of black, foreign and diasporic woman at the Atlantic crossroads.

Keywords: Contemporary African Art, Atlantic, Crossroads, Art Galleries, Lisbon.

RISUMU

Es tesi intituladu “PUETIKA DI ISISTENSIA NA BERA: PERKURSU DI UN MUSIOLUGA-PUETA, NA KAMINHU ARTISTIKU DI “LISBOA AFRIKANU” ta mostra kaminhu tirsidjadu pa konxi ki tipu di arti afrikanu kontenpuraniu ki ta mostradu na galeria di arti nes kapital portugues. N-ta kridita ma sensia debi ser fetu ku onestidadi, umanidadi i risponsabilidadi susial, i por issu, tudu ki sta santadu nes tesi, e frutu di nha trabadju nes intensu isersisiu di rifleti i skrebi na konbersu verbalisadu i silensiosu ku otu arguen, testu i imaji. Na Lisboa ta isisti un interesi pa pruduson artistiku afrikanu kontenpuraniu na kanpu di arti visual, atrabez di djentis akademiku, kurador i galerista, mas, es tipu di trabadju artistiku, sta inda fitxadu na nixu di galeria di arti ki tem um publiku siletivu. Riskisiu kulonial ta trabesa tudu kel ki ta odjadu i ki ta konsumidu di arti afrikanu kontenporaniu, i munti bes, ta musguedja rasismu i xinofubia lapidu na sosiedade purtugues. Nes skrita akademiku-sientifiku, n-ka libra nha kabesa ikuantu investigadora-pesoa i n-transforma nha vivensia na kunhisimentu. N-bai alen di un amostraji kuantitativu i obras na kubu branku galeristiku, n-rodidja na ratadju susial urbanu, n-distapa Lisboa apartir di nha odju di mudjer negra, stranjeru i diaporiku na inkrusiliada atlantiku.

Palabra txabi: Arti afrikanu kontenporaniu, Atlantiku, Inkrusiliada, Galeria di arti, Lisbua.

LISTA DE ABREVIATURAS

- CCB** — Centro Cultural de Belém
- CCBB** — Centro Cultural do Banco do Brasil
- CEAO** — Centro de Estudos Afro-Orientais
- COFEM** — Conselho Federal de Museologia
- COMCOL** — Comitê Internacional para o Desenvolvimento de Coleções
- CPLP** — Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
- EBA** — Escola de Belas Artes
- ECA** — Escola de Comunicação e Artes
- FAV** — Faculdade de Artes Visuais
- FEMAFRO** — Plataforma de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes de Portugal
- GAU** — Galeria de Arte Urbana
- IBRAM** — Instituto Brasileiro de Museus
- ICA** — Instituto de Ciências da Arte
- ICOM** — Conselho Internacional de Museus
- IPHAN** — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MAM/SP** — Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MASP** — Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
- ONU** — Organização das Nações Unidas
- PALOP** — Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
- PROA** — Fundação de Arte Contemporânea da Argentina
- PPGA** — Programa de Pós-Graduação em Antropologia
- UCCLA** — União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa
- UEFS** — Universidade Estadual de Feira de Santana
- UFBA** — Universidade Federal da Bahia
- UFPA** — Universidade Federal do Pará
- UFRB** — Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
- ULHT** — Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
- UNEB** — Universidade do Estado da Bahia

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

UNICAMP — Universidade Estadual de Campinas

USP — Universidade de São Paulo

ÍNDICE GERAL

A INTRODUÇÃO FINAL.....	25
CAPÍTULO I. ENTRE AS ENCRUZILHADAS DE EXU E AS ÁGUAS D’OXUM: REVISITANDO PERCURSOS NA RECRIAÇÃO DOS (DES)CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	38
1.1. Abrindo os trabalhos.....	39
1.2. Os (des)caminhos metodológicos no pretérito-presente.....	48
1.3. As metodologias de águas turbulentas cristalizando-se num porto de ventos oscilatórios concretos	61
1.4. A Metodologia do “eu” e do “nós” na singularidade-plural.....	73
1.5. Situando o campo e o tema da pesquisa nas geografias do presente.....	87
CAPÍTULO II. NA OUTRA MARGEM DO ATLÂNTICO: IDENTIFICAÇÕES, ESTRANHAMENTOS, PERTENCIMENTOS E CONFLITOS.....	98
2.1. A travessia.....	99
2.2. Estranhamentos acadêmicos: é possível investigar Arte Contemporânea na Sociomuseologia?	115
2.3. Entranhamentos transatlânticos na inversão do lugar artístico: fazendo “artistagens” em Lisboa.....	125
2.3.1. Em movimento nas imagens em movimentos.....	125
2.3.2. Nos trilhos das palavras: a poesia pede passagem a ciência.....	138
2.4. “Lisboa Africana”: memórias negras nos escombros.....	154
CAPÍTULO III. ENTRE A CONCRETUDE E A LIQUIDEZ: PRESENÇAS E AUSÊNCIAS NO INTERIOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	166
3.1. Vivências, sensações e ressonâncias: traçando os meus caminhos na arte contemporânea.....	167
3.2. No interior externo da arte branca: a universalidade local da arte contemporânea ocidental.....	192

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

3.3. As chagas abertas das geografias do passado-presente: navegando nas águas revoltas das heranças dolorosas.....212

CAPÍTULO IV. NO COLORIDO DAS MINHAS RETINAS: ARTE AFRICANA E GALERIA DE ARTE PELO PRISMA POÉTICO-MUSEOLÓGICO.....240

4.1 Arte presente em corpos negros ausentes: Arte Africana Contemporânea como a categoria do incômodo.....241

4.2. A galeria interdita sambando no tabu museológico silencioso.....264

CAPÍTULO V. ENTRE CHIADOS, ALTOS E BAIXOS: A ÁFRICA NO CUBO BRANCO DA GALERIA.....288

5.1. Estruturas permanentes materializadas no hoje.....289

5.2. Arte Africana Contemporânea em Lisboa: meus itinerários pelo circuito galerístico.....294

A INCONCLUSIVA CONCLUSÃO: É POSSÍVEL CONCLUIR UMA TESE? 326

BIBLIOGRAFIA.....339

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1.** Fotografia da minha apresentação no júri prévio.
- Figura 2.** Obra “O Grito” de Edvard Munch (1893).
- Figura 3.** Fotografia do desenho “Encruzilhada”.
- Figura 4.** Mapa do Centro de Lisboa.
- Figura 5.** Largo de São Domingos no Rossio.
- Figura 6.** Registro do meu primeiro encontro com o Tejo, na Praça do Comércio.
- Figura 7.** Prédio vizinho ao que morei na Encarnação.
- Figura 8.** Chalo Correia, eu e o ator angolano Matamba Joaquim (Da esquerda para a direita).
- Figura 9.** Beco de São Marçal na Mouraria
- Figura 10.** Rua do Terreirinho.
- Figura 11.** Eu e o costureiro Dabot em seu ateliê de costura, na loja do Benformoso.
- Figura 12.** Visitando a exposição “You Love Me, You Love Me Not” no Porto, em 2015.
- Figura 13.** Mural das Independências.
- Figura 14.** Ciclo de debate sobre cinema realizado na Casa do Brasil, sob a organização da Afrolis.
- Figura 15.** Seminário de Investigação em Museologia na ULHT, em 2015.
- Figura 16.** Primeiro Encontro de Feministas Negras em Portugal
- Figura 17.** Evento da Plataforma FEMAFRO e Djass — Associação de Afrodescendentes.
- Figura 18.** Equipe do curta-metragem *a CiDaDe e o AmoR*.
- Figura 19.** Cartaz do filme *a CiDaDe e o AmoR*.
- Figura 20.** Estréia do filme *a CiDaDe e o AmoR* no Bar Anos 60, na Mouraria.
- Figura 21.** Cena final do filme *OBI*.
- Figura 22.** Tecido que deambulou pelas ruas de Lisboa no filme *OBI* e no exato momento dessa foto ele pousava na Praça de São Domingos – Pequena África.
- Figura 23.** Participação no *Programa Bem-Vindos* da RTP África.
- Figura 24.** Registro da matéria “O Clube dos Poetas Negros”, do jornal *Público*

(18/07/2016).

Figura 25. Declamando o poema “[dIsfArcEs eM cOtIdIAnOs](#)” de minha autoria, na primeira sessão do Djidiu, em março de 2016, no bar e restaurante Tabernáculo, na Rua São Paulo.

Figura 26. Declamando o poema “Negro Todo Dia” de autoria do poeta e professor doutor Álamo Pimentel, no Djidiu de novembro de 2016, em homenagem ao Dia da Consciência Negra.

Figura 27. Imagens do meu livro *Etnografias Uterinas de Mim*.

Figura 28. Lançamento do livro *Etnografias Uterinas de Mim*.

Figura 29. Lançamento do livro *Racismo em Português* na FNAC do Armazém do Chiado.

Figura 30. Exibição do filme *Margem Atlântica* na Casa Mocambo, Gastronomia e Cultura.

Figura 31. Máscara Fang exposta no Museu do Homem em Paris

Figura 32. Imagem da série “Tipo Passe” de autoria do artista angolano Edson Chagas.

Figura 33. O Mural de Maculusso de António Ole, 2014.

Figura 34. Obra do Joaquín Torres García.

Figura 35. Obra “Trouxa Ensanguentada” do Artur Barrio, 1969.

Figura 36. Obra Sem Título do Krajcberg, 1965.

Figura 37. Mural de OSGÊMEOS, na parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), 2010.

Figura 38. Mural de OSGÊMEOS, na Av. Fontes Pereira de Melo em Lisboa, 2010.

Figura 39. Escultura de Rosana Paulino na Exposição “Amor Modos e Usos”, no Ateliê OCO, 2011.

Figura 40. Obra “Gargalheira ou Quem Falará por Nós?” de Sidney Amaral.

Figura 41. Obra “Leo não consegue mudar o mundo” de Leonilson, 1989.

Figura 42. Obra “Sem título” de Tomie Othake, 1969.

Figura 43. Obra “Sem título” de Massuo Nakakubo, 1971.

Figura 44. Obra exposta na inauguração da Galeria SOSO de Arte Contemporânea Africana, de Kiluanji Kia Henda, 2009.

Figura 45. Obra “Paredes da Memória” de Rosana Paulino, 1994

Figura 46. Obra de Oscar-Claude Monet, da série “Os Jardins de Monet”.

Figura 47. À direita: Mapa Geopolítico da África, anos após a Conferência de Berlim.

À esquerda: Mapa Geopolítico da África Contemporânea.

Figura 48. Obra América Invertida do Joaquín Torres García, 1943.

Figura 49. Visita ao Museo Torres García na cidade de Montevideo, em agosto de 2014.

Figura 50. Café El Hipopotamo na Avenida Brasil de Buenos Aires, Argentina.

Figura 51. Entrada do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA).

Figura 52. Obra “Abaporu” de Tarsila do Amaral, 1928.

Figura 53. PROA — Centro de Arte Contemporânea em Buenos Aires.

Figura 54. Caminito no Bairro de La Boca em Buenos Aires, 2014.

Figura 55. Exposição Accion Urgente – Coletivo Mujeres Creando da Bolívia, no Proa — Centro de Arte Contemporânea da Argentina, 2014.

Figura 56. Exposição Accion Urgente – Coletivo Frente 03 de Fevereiro do Brasil, no PROA – Centro de Arte Contemporânea da Argentina, 2014.

Figura 57. Objeto de Tortura exibido no Museu Nacional de Arqueologia no âmbito do projeto “Testemunho da Escravidão: Memórias Africanas”, 2017.

Figura 58. Obra “Dia da Consciência Negra” de Junião, cartunista e ilustrador, 2015.

Figura 59. Tela de ecrã do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.

Figura 60. Tela de ecrã do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.

Figura 61. A esquerda Obra de Kiluanji Kia Henda. E a direita obra Zanele Muholi

Figura 62. Obra “Sushi” do artista Francisco Vidal, 2013.

Figura 63. Obra “Les demoiselles d’Avignon” do artista espanhol Pablo Picasso, 1906.

Figura 64. Pintura do artista Malenga

Figura 65. Obra de Eurídice Kala

Figura 66. Na companhia das artistas doutoras Rosana Paulino e Grada Kilomba.

Figura 67. Obra da artista doutora Grada Kilomba. Exposição “The Most Beautiful Language”. Galeria das Índias, 2017.

Figura 68. Obra da artista doutora Rosana Paulino. Exposição “Atlântico Vermelho”. Padrão dos “Descobrimientos”, 2017.

Figura 69. Apresentação do Djidiu – Herança do Ouvido na Fundação José Saramago, Casa dos Bicos, no âmbito do evento “Literatura britânica plural: Peter Kalu e Jacob Ross na FJS”, 2017.

Figura 70. Obra da Rosana Paulino. Exposição “Atlântico Vermelho”, 2017.

Figura 71. Obra de Manuela Jardim

Exposição “... na feliz miscigenação das coisas”, 2016

Em Casa da Liberdade – Mário Cesariy, Galeria Perve

Figura 72. Print da página do Mapas das Artes de Lisboa

Figura 73. Imagem do print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.

Figura 74. Imagem do print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira

Figura 75. Imagem do print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira

Figura 76. Imagem da obra do artista Mestre Didi na exposição Réplica e Rebeldia, em Lisboa – PT.

Figura 77. Imagem da capa do Catálogo da Exposição Réplica e Rebeldia,

Figura 78. Fotografia na vernissage das Exposições “Recover” (2015) e “Arte pela Independência”, (2015).

Figura 79. Fotografia da *vernissage* da Exposição “Commuting: Os das Bandas”, no espaço Espelho D’Água.

Figura 80. Imagem do print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.

Figura 81: Imagem do print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.

Figura 82: Fotografia do Interior da Galeria Perve em Alfama

Figura 83. Fotografias da Exposição «... na feliz miscigenação das coisas», da artista Manuela Jardim, na Galeria Perve.

Figura 84: Tabela/grelha com nomes dos artistas que participaram da Exposição «Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017 em Lisboa – PT.

Figura 85: Fotografia da obra sem título do artista Ernesto Shikhani na Exposição «Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017 em Lisboa – PT.

Figura 86: Fotografia da obra Ideias Construídas da artista Manuela Jardim na Exposição «Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017 em Lisboa – PT.

Figura 87: Fotogradia da obra sem título do artista Paulo Kapela na Exposição«Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017 em Lisboa – PT.

Figura 88. Fotografia da obra Vendedora da Bahia do artista Emiliano Di Cavalcanti na Exposição «Conexões Afro Ibero-Americanas», 2017 em Lisboa – PT.

Figura 89. Imagem da obra do artista Kiluanji Kia Henda na Exposição «*In the Days of a Dark Safari*», 2017, na Galeria Filomena em Lisboa – PT.

Figura 90. Imagem da obra Tumperwar do artista Pedro Pires,na Exposição «LUUANDA», 2017, no Hangar – Centro de Investigação Artística em Lisboa – PT.

Figura 100. Imagem da Obra “Re-Descoberta” do artista Kiluanji Kia Henda, 2007.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A INTRODUÇÃO FINAL

Só posso falar por mim mesma. Mas o que escrevo e a forma como escrevo é algo que faço para salvar minha própria vida. (Barbara Christian)

Em 23 de setembro de 2016, a minha amiga brasileira Bia Leonel, — também doutoranda em Lisboa, pela Universidade Nova de Lisboa, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia —, apresentou-me o ensaio “A transformação do silêncio em linguagem”, de Audre Lorde, escritora, poeta e ativista antirracista estadunidense. Esse texto foi apresentado em forma de comunicação no painel “Lésbicas e Literatura” da Associação de Línguas Modernas em 1977, nos Estados Unidos. A autora inicia a sua fala com a seguinte declaração: “Muitas vezes penso que preciso dizer as coisas que me parecem mais importantes, verbalizá-las, compartilhá-las, mesmo correndo o risco de que sejam rejeitadas ou mal entendidas. Mais além do que qualquer outro efeito, o fato de dizê-las me faz bem” (Lorde, 1977, p.01). Em maio de 2017, li o livro *Paula* da escritora chilena Isabel Allende e destaquei este excerto: “A escrita é uma longa introspecção, é uma viagem até as cavernas mais obscuras da consciência, uma lenta meditação” (Allende, 1994, p.17). Lorde e Allende levaram-me a perceber que a escrita desta tese também é a transformação do meu silêncio em linguagem. É a viagem que tive de fazer às memórias traumáticas que ecoavam no meu corpo negro em solo europeu. É a meditação lentamente profunda sobre as reverberações do passado no presente, em tantas outras paisagens corporais negras na Europa e nas Américas, que me faz ter momentos de oscilação entre a crença e a descrença num futuro auspicioso, apesar do otimismo constante que trago em mim. Esta tese é a minha busca de construir conhecimento em diálogo com a minha vida de investigadora-pessoa.

Nesta tese, passado e presente não seguem uma ordem cronológica. Vou e volto de acordo com as ondas oscilatórias dos ventos. A encruzilhada atlântica solidifica-se nos meus estudos. Entre Portugal e Brasil, encontrei uma África que não é a imaginária da diáspora, mas também não é o continente africano reproduzido em uma maquete de grande escala na praça de São Domingos, no Rossio, em Lisboa. Descobri uma cidade portuguesa negra. “Era uma vez... uma cidade linda, negra, esvoaçante...” (Zenun, 2017, p.01). Desenvolver esta tese no Programa de Pós-Graduação em Museologia foi devido à minha constatação de que a Museologia, no geral, tem contribuído pouco para uma discussão profunda acerca do sistema de arte, da musealização dos objetos artísticos contemporâneos, e não os interpreta como um dos patrimônios do nosso tempo. Por sua vez, na maioria dos casos, os museus de arte configuram-se como ilhas sem pontes, prestando serviços a uma elite intelectual e econômica, mantendo a arte em pedestais sacros. E no meio disso tudo estão as galerias

de arte, criando coleções, realizando grandes mostras de arte contemporânea e representando artistas renomados e não-renomados internacionalmente no mercado de arte, em diálogo estreito com os museus de arte. Galerias de arte e museus de arte retroalimentam-se.

Parti da hipótese de que, na cidade de Lisboa, há uma circulação de artistas visuais africanos oriundos de Angola, Moçambique, Cabo Verde e Guiné-Bissau, os denominados PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), que recentemente incluiu a Guiné Equatorial, por esta ter adotado o português como idioma oficial. Saliento que sei o quanto o uso dessa sigla é complexo. Porém, como me explicou o mestre Apolo de Carvalho, poeta cabo-verdiano e acadêmico das Relações Internacionais: “PALOP seria mais um acrônimo sem ser um conceito, diferente da CPLP¹ [Comunidade dos Países de Língua Portuguesa] que usa a lusofonia como conceito de legitimação da sua existência” (Carvalho, 2017). Considero relevantes as críticas que são feitas ao termo PALOP, porém, quando eu o utilizar ao longo desta tese, será no sentido de sigla e não de conceito, porque sei que o fato de diferentes países falarem a mesma língua não significa que são homogêneos. Além disso, é mais do que urgente refletir sobre as violências que estão por trás dessa oficialidade linguística nos países africanos, que muitas vezes anula as línguas locais. Ainda é preciso explicitar que também aparecerá nesta pesquisa escrita o vocábulo *lusofonia*, criticado por cientistas sociais africanos pela forma como esse conceito é usado e aplicado em Portugal, nos diferentes setores institucionais da sua sociedade. Segundo Carvalho em seu artigo “Lusotopia”,

“A Lusofonia, espécie de ‘comunidade imaginada’, enquanto conceito que traduz a existência de uma comunidade de países que partilham objetivos, laços e uma história em comum, é fruto de uma remanescência colonial, herdeira de um frustrado projeto imperial, e nisto em nada difere de conceitos semelhantes como a francofonia por exemplo, que teve maior sucesso na sua implementação. [...] Não existe nenhum tipo de um passado comum entre uma metrópole e uma colônia. Existe sim uma assimetria profunda, resultante de um processo histórico complexo onde a subjugação e a humilhação foram usados como linguagem por parte do país colonizador. Entre desiguais não existem coisas em comum, mas sim assimetrias. A língua é um importante elemento de poder, e se tivermos em conta o seu peso geopolítico e demográfico e as mutações próprias da linguística, não seria de todo exagerado dizer que o português é hoje uma língua

¹ Os países que formam a CPLP são: Angola, Brasil, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, e Timor-Leste.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

afrobrasileira. Todavia, grande parte das populações dos nossos países não falam o português no seu quotidiano. Como dizia Ki-Zerbo: ‘os nossos países são chamados de países lusófonos, francófonos e anglófonos, não obstante o facto da maioria das suas populações não falarem essas línguas’. De facto, com refere Inocência Mata parafraseando Ki-Zerbo, os nossos países são mais criolófonos e bantófonos do que lusófonos” (Carvalho, 2017).

Atento-me também para o fato de que há investigadores e investigadoras portuguesas que fazem questionamentos à ideia de lusofonia, como a doutora Marta Lança, coordenadora da Plataforma BUALA². Lança explicita que,

“Apesar do discurso aparentemente empenhado da lusofonia, na realidade não existe verdadeiramente uma consciência lusófona, não há lóbi lusófono na ONU ou na OMC (pelo menos se compararmos com a francofonia), nem tem assim tanta coesão, nem no plano económico nem político. Nem em termos de identidade: quase nenhum africano ou brasileiro se afirma enquanto ‘lusófono’ (só ouço portugueses falarem disso). [...] Questionar as bases deste modelo e defesa da lusofonia poderá ser um princípio para uma mudança de paradigma: interessa lidar com subjectividades e particularidades, contextualizando de onde vêm estas relações, e não com abstractos conjuntos de países que, além da língua e de episódios históricos, não se revêem necessariamente nesse bonito retrato de família que Portugal quer passar e do qual faz uso sempre que lhe convém” (Lança, 2008).

Saliento também que opero nesta investigação com as categorias *afrodescendente* e *negro/negra*. A primeira é porque, em alguns momentos, ela aparece entre os negros portugueses, mas também porque é um termo utilizado politicamente por órgãos como a Organização das Nações Unidas (ONU), que deliberou a Década Internacional de Afrodescendentes³ no período de 2015 a 2024. Explicito que conheço a

² Segundo uma entrevista da doutora Marta Lança para o Rede Angola, “BUALA, é um portal de documentação e reflexão sobre cultura africana e questões pós-coloniais.” Encontra-se nesse Portal: “Um arquivo aberto com mais de dois mil artigos, sobretudo em língua portuguesa, com traduções em francês e inglês, exposições, biografias e um blog de actualidade cultural. [...] A criação desta plataforma deu-se no seguimento da vivência e trabalhos em países de língua portuguesa, Cabo Verde, Angola, Moçambique e Brasil, e muitas idas a S.Tomé e Guiné. Nessas experiências constatei o potencial da massa crítica, acções da sociedade civil, trabalhos, acontecimentos e narrativas diferentes sobre as quais o desconhecimento era gritante. Muitas vezes invisibilizados pela História e pelos meios de comunicação, cujas versões dominantes remetem quase sempre estes universos para uma condição de subalternidade ou para promessas fúteis das economias emergentes. Era também evidente contextos de asfixia à liberdade de expressão, ou pelo menos demasiado formatada e obedecendo a agendas. Também me irritava tratar-se sempre a cultura como algo de entretenimento, afastada das questões sociais e políticas. O BUALA surgiu como necessidade de convergir propostas já desenvolvidas em diversas áreas e, ao mesmo tempo, trazer novas perspectivas, uma ponte entre os campos académico, artístico, jornalístico e a sociedade civil.” (Rede Andgola). Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/entrevista-a-marta-lanca-coordenadora-do-buala/>. Acedido em 23/12/2017.

³ “Ao declarar esta Década, a comunidade internacional reconhece que os povos afrodescendentes representam um grupo distinto cujos direitos humanos precisam ser promovidos e protegidos. Cerca de 200 milhões de pessoas autoidentificadas como afrodescendentes vivem nas Américas. Muitos outros

tenção que essa categoria atualmente causa, até mesmo porque, tanto no Brasil quanto em Portugal, em debates públicos já vi e ouvi pessoas brancas reivindicarem para si a sua *afrodescendência*, pautando-se na ideia de que a nossa espécie humana tem origem no continente africano. Porém, muitas vezes essa discussão se dá de forma muito *afroconveniente*, para esvaziar a discussão política sobre o racismo, o qual as pessoas brancas não sentem na pele que habitam. Utilizo a categoria *negro/negra*, porque o racismo em Portugal e nos demais países europeus e da América do Sul que conheci se estruturam e operam a partir da cor da pele. Muitas pessoas negras sabem que, quanto mais a pele for retinta, como a minha, o racismo será mais explicitado veementemente. Também preciso dizer que, em Portugal, muitas pessoas negras se incomodam, quando são categorizadas como negras, mesmo algumas delas fazendo parte de movimentos antirracistas. Compreendi que é o contrário do Brasil, onde já ressignificamos essa palavra; para muitas de nós, é motivo de orgulho e afirmação política autodeclarar-se publicamente negra ou negro, o mesmo não ocorre em terras tejanas. Porém, a nefasta frase proferida por pessoas brancas portuguesas, — “Preta, volta pra tua terra!” —, diz muito sobre o racismo latente na sociedade portuguesa, onde a sujeita ou o sujeito é categorizado, rotulado e estereotipado pela cor da sua pele.

A primeira vez que se dirigiram a mim dizendo “Preta, volta pra tua terra!” foi na escada da estação de metrô Martim Moniz e causou-me muita confusão, além de profunda indignação. No entanto, aprendi que racismo não se compreende, se combate. Nesse dia, voltei-me para a senhora e encarei-a, apenas fiz isso. Vi nos seus olhos aquele pânico que muitas pessoas brancas sentem, quando são encaradas frontalmente por pessoas negras, por acreditarem que a violência é inerente a nós. A branquitude permite que muitos brancos não percebam ou tenham o privilégio de não perceberem os seus atos violentos. Porém, já houve dias em que voltei para casa e chorei pela humilhação e por não ter reagido imediatamente, mas nem todos os dias vestimos a armadura de guerreira para adentrar no campo minado, que é a rua. Ao conversar com amigos africanos, percebi que o “volta pra tua terra” faz uma analogia ao “volta para a África”. Dei-me conta de que ser negro e ser africano são quase sinônimos em Portugal

milhões vivem em outras partes do mundo, fora do continente africano.” Segundo BAN KI MOON, Secretário-geral das Nações Unidas: “Devemos lembrar que os povos afrodescendentes estão entre os mais afetados pelo racismo. Muitas vezes, eles têm seus direitos básicos negados, como o acesso a serviços de saúde de qualidade e educação.” Informações retiradas do site da ONU, disponível em: <http://decada-afro-onu.org/>. Acedido em 26/12/2017.

também, apesar de em Lisboa conhecer pessoas brancas africanas, mas que se diluem na paisagem oficial portuguesa, ou seja, a paisagem corporal branca. Tanto em Portugal quanto no Brasil, as palavras *negra* ou *preta* são usadas de forma pejorativa, para ofender-nos em determinados contextos. No entanto, desde muito cedo, as sujeitas e os sujeitos diaspóricos tiveram que aprender a lidar com essa categoria, o que necessariamente não ocorre com muitos africanos que, por diversos motivos, vêm morar na Europa; não obstante a minha observação, esse último ponto ficará para outra pauta, que não é a desta tese. Toda essa volta para falar de arte? Sim, porque a arte não está fora dessa roda viva.

Entendo que Lisboa não é considerada no cenário internacional das artes um grande centro de circuito da arte contemporânea, se comparada a Berlim, Londres ou Paris. Porém, como vou relatando nos capítulos da tese, essas produções artísticas dos artistas africanos em Lisboa não estão nos museus, mas, sim, nas galerias de arte e, em alguns momentos, em alguns centros culturais. Dei-me conta de que o meu interesse não era realizar uma análise estética nem de crítica de arte, mas, sim, compreender por que as galerias abrigavam essas obras. A museóloga em processo documental reapareceu, visto que a minha atração acadêmica sempre foi pelo discurso institucional. Tem sido constante a minha inquietação com as narrativas institucionalizadas, que, muitas vezes, são lidas como verdade. O meu incômodo é com o jogo que oferta visibilidades a uns e invisibilidades a tantos outros. É com os processos das seleções nos espaços de arte, muitas vezes sem transparências. É com o silenciamento da arte africana contemporânea no âmbito do Patrimônio, seja em Portugal seja no Brasil. Por conseguinte, o tempo todo estava na minha mente a seguinte questão: que arte africana contemporânea é essa nessa “Lisboa Africana”? Acredito que, ao longo da tese, vou apresentando algumas reflexões que podem responder a esse meu último questionamento. Considero que, para a academia e os centros de arte portugueses pensarem a arte africana centrada nas ex-colônias portuguesas em África, também é um processo bastante complexo e há alguma coisa fora da ordem, até mesmo porque o interesse pelas artes visuais brasileiras não é evidenciado da mesma forma.

O termo “Lisboa Africana” sempre me gerou incômodo e sedução ao mesmo tempo. Por um lado, há essa celebração de uma “África de expressão portuguesa”, presente na capital. Por outro lado, invisibilizam-se os negros portugueses e os negros africanos, enquanto sujeitos constituintes da sociedade portuguesa nos espaços de poder

e prestígio social. A ideia de países africanos de “expressão portuguesa”, por si só, já é complicada, quando usada para amenizar o passado colonial e reafirmar a brandura dos colonizadores portugueses. Os corpos negros continuam vigiados e punidos nas esferas públicas. Lançar o meu olhar para a arte africana contemporânea que circula nessa cidade de águas tejanas foi um exercício mais complexo do que simplesmente ver imagens no cubo branco das galerias. Nem as galerias e nem os museus estão isolados no espaço urbano, essas duas instituições podem até virar as costas para a realidade vivida no cotidiano, mas uma hora elas são obrigadas a abrir os olhos e olhar, mesmo não querendo enxergar.

Ao final da investigação, não tive dúvida de que precisaria alterar o título da tese. Durante o júri prévio, houve questionamentos acerca da nomeação deste trabalho, que provisoriamente era “Nas vitrines da retina de suportes invisíveis: um olhar sociomuseológico para a arte africana contemporânea em Lisboa”. Passei os últimos meses meditando sobre qual seria o título, porque nunca gostei de obras *sem títulos* e gosto menos ainda de nomes que não correspondem ao que estou vendo ou lendo. Desde então, o nominar este estudo tornou-se uma questão tensa. Abri mão da vitrine, olhei por outro prisma e cheguei à conclusão de que precisava ser honesta com a minha escrita, ideologias e posicionamentos políticos. Essa pesquisa é o meu percurso por essa “Lisboa Africana” inventada na esteira das desigualdades. Ao ler o artigo “A legitimação do intelectual negro no meio acadêmico brasileiro: negação de inferioridade, confronto ou assimilação intelectual?” do professor doutor Ari Lima⁴, — no qual ele argumenta que, “[...] quando ciente da sua subalternidade, o intelectual negro saberá dos limites da sua fala, uma vez que, antes de ser agente reflexivo, é ‘objeto científico’” (Lima, 2001, p.282) —, entendi que, mesmo diante das limitações, precisava deixar a minha voz ecoar, porque, mesmo sem “querer dar voz”, o meu corpo é marcado por vozes coletivas.

Dentro e fora da academia, constantemente nós, intelectuais negras e negros, emaranhamo-nos nas teias da subalternidade. Porém, é preciso assumir algumas verdades com honestidade acadêmica. Logo, a alteração do título da tese resultou do

⁴ “É Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado Bahia (UNEB), no Campus II/UNEB e coordenador do Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA/Campus II/UNEB). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro-Brasileiras.” Informações disponíveis em: <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/entrevistas/arivaldo-de-lima-alves/>. Acedido em 19 de dezembro de 2017.

meu compromisso político com o que li, ouvi, vivi e investiguei em Lisboa.

“Acredito, então, que, se o intelectual negro, um subalterno, não consegue fugir de um sistema simbólico dominante, não pode esquecer que sua fala não é mais acadêmica do que política. Uma vez imerso num sistema simbólico onde não tem plena autonomia para representar a si mesmo, deve buscar não apenas sua constituição como cientista superior, mas o compromisso e a afirmação de verdades que nunca deixam de ser parciais” (Lima, 2001, p.312).

“A poética da existência nas margens: percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da ‘Lisboa Africana’” foi construída com poéticas minhas e de outras pessoas artistas famosas e não-famosas, com as quais dialoguei durante esse percurso. Entenda-se poética aqui no sentido de criação visual e literária. Essas poéticas são feitas nas margens, mesmo quando estão no centro do cubo branco da galeria, porque os corpos negros das sujeitas e dos sujeitos que produzem esses trabalhos não são concebidos socialmente para estarem centralizados com plenitude, mesmo quando podem estar. Compreendo que a criação poética também é um ato de existência no plano individual e coletivo, com discursos politicamente engajados ou não. Atualmente, acredito que, mais do que resistir, é preciso existir com autonomia. Assumir a minha identidade de museóloga-poeta faz parte desse processo de escrita em voz única de multiplicidades. Nesse meu diálogo intelectual com o professor doutor Ari Lima, concordo que ainda não temos plena autonomia enquanto sujeitas e sujeitos negros no âmbito científico. Porém, gosto da metáfora da pedra e da água: apesar de toda a rigidez da pedra, a água perfura-a, escoar, mesmo que seja lentamente, e aos poucos vai fluindo abundantemente. Para mim, não há como ser descompromissada com certas verdades que atravessam a minha trajetória de intelectual negra não oriunda de uma elite econômica e acadêmica, bem como é preciso estar muito atenta para não “objetificar” a outra ou o outro, que também sou eu, em certa medida. Por fim, explicitar circuitos artísticos no plural deve-se ao fato de que, como apresento no corpo da tese, não fiquei apenas centrada nas galerias, mas itinearei por outros espaços de arte. Nesse sentido, para mim, é plausível refletir academicamente sobre arte, tendo a arte em si mesma como uma protagonista do conhecimento, entre tantos outros conhecimentos existentes.

Em muitos momentos desta tese, lanço mão da minha observação em diferentes espaços artísticos da cidade de Lisboa, assim como da minha própria produção enquanto artista em diálogo com outros e outras artistas. Reitero, mais uma vez, que ainda é

muito parca a bibliografia acadêmica sobre galerias de arte, bem como sobre arte africana contemporânea dos países que oficialmente falam português. Mais difícil ainda é encontrar textos acadêmicos sobre o cenário dessas produções artísticas em Portugal, sem beirar o romantismo da multiculturalidade, da “miscigenação cultural” e da louvação conveniente da “Lisboa Africana”, aberta teoricamente às pessoas oriundas das suas ex-colônias. Em todo trabalho de campo, há negociações e limites a serem estabelecidos. Na minha investigação não foi diferente. Sei que a minha facilidade em me comunicar com pessoas desconhecidas, as minhas roupas coloridas, as flores que uso no cabelo, o gosto pela dança, especialmente as minhas participações nos afrobailes e o meu jeito sorridente de ser, apesar da minha frontalidade feminina, foram elementos fundamentais para que eu adentrasse o mundo da tal “Lisboa Africana”, mas não só. Não sou ingênua, muito menos deslumbrada. Sei que o fato de ser uma mulher negra retinta, — que, sem abrir a boca, é lida como africana por aqui, e de circular por muitos circuitos onde há uma escassa presença de mulheres negras com a minha aparência —, fez com que muitas pessoas se aproximassem de mim, muitas vezes pela curiosidade de saber quem eu era, outras vezes com o velho imaginário colonial de considerar o corpo negro “um móvel”, e, em outros momentos, por desejarem realmente estabelecer um diálogo simétrico.

Ainda é importante dizer que a arte, — seja no Brasil, em Portugal, seja também em outros países da Europa e da América do Sul pelos quais circulei —, ainda é objeto de prestígio e distinção social, colocado numa redoma metafísica que, se não nos atentarmos, esquecemos que as produções artísticas fazem parte das esferas econômicas, políticas e culturais do mundo ocidental. A arte não faz parte de um mundo metafísico e não é mais especial do que os outros objetos criados por nós, seres humanos. O sistema de arte alimenta e retroalimenta o elitismo artístico. É importante dizer que esse sistema é criado, gerido e protagonizado por pessoas, porque muitas vezes parece que ele não tem materialidade concreta. Em alguns contextos, a arte contemporânea é tão hermética, que se torna inacessível, não comunica e essa crítica precisa ser feita. Por outro lado, também entendo que não compreender no campo da racionalidade uma obra contemporânea não deveria ser desesperador para nós, museólogas e museólogos, nem para o público em geral. Os sentidos explicam-nos de outra forma. Talvez os meus momentos de arrebatamento com a arte façam-me acreditar que ela existe para tornar o mundo um pouco melhor. Pode parecer clichê, mas eu

acredito, mesmo sabendo de todos os atravessamentos contraditórios do sistema de arte.

Antes de iniciar a apresentação dos capítulos, ainda quero dizer que esta tese não é fruto apenas do meu exercício intelectual na individualidade. Mesmo escrevendo-a em primeira pessoa, a coletividade fez-se presente. Não posso ser a outra, mas só consigo ser eu mesma no meu contato tenso e intenso de negociações e conflitos com aquelas e aqueles que cruzam o meu caminho dentro e fora da academia. Desde as leituras de autoras e autores, passando pelas pessoas com as quais estabeleci contatos acadêmicos, os espaços artísticos que visitei e em que atuei, assim como as inúmeras conversas com tanta gente de lugares aos quais nunca fui, até à relação íntima com os trabalhos artísticos de artistas conhecidos e desconhecidos por mim, tudo isso delineou essa escrita das águas entre miradouros.

No primeiro capítulo, exponho a metodologia adotada por mim e os referenciais teóricos com os quais trabalhei. Também me dispus a refletir sobre epistemologias e metodologias no âmbito da Museologia. Dialoguei com autores e autoras dos Estudos Decoloniais e Pós-coloniais, porém é importante explicitar aqui que não me ative na discussão dos desacordos existentes entre o pensamento decolonial e pós-colonial. Considero ambos importantes para a minha investigação. Seja a leitura de Gayatri Chakravorty Spivak ou do Stuart Hall, seja do Ramón Grosfoguel ou da Linda Martín Alcoff, todas essas leituras foram importantes para o meu exercício do pensar e do escrever. Não deixo de evidenciar a significativa relevância central do pensamento feminista das intelectuais negras brasileiras e estadunidenses para esta tese. Elas deram-me estruturas teóricas, mas não só. Passei pela Museologia, Antropologia, História da Arte e Filosofia da Arte. Afinal de contas, o meu olhar museológico e antropológico permeou esta tese e não há como falar de arte sem ter base histórica e filosófica. Não descartei a Literatura, que me faz escrever com beleza e afeto.

No segundo capítulo, apresento a minha travessia atlântica e chegada a Lisboa, os meus estranhamentos e entranhamentos na cidade. Apesar da aparente amabilidade que no primeiro momento essa cidade nos oferta, nos interstícios cotidianos ela vai mostrando os seus verdadeiros traços sinuosos, que não são contornados nos mapas dos geógrafos e arquitetos. Trago também nesse capítulo todos os trabalhos que realizei enquanto artista e as parcerias estabelecidas por mim. Fazer arte é diferente de pensar arte teoricamente. Uma coisa não invalida a outra. Porém, sinto-me com muito mais bagagem teórico-prática para refletir sobre o sistema de arte, ao mesmo tempo em que

estou mais generosa e mais crítica com os artistas, sem desacreditar na licença poética a que qualquer artista tem direito. Nesse mesmo capítulo, faço uma reflexão sobre as memórias negras em Lisboa, que parecem estar nos escombros do passado da capital e rarefeita no presente, a não ser que seja para exaltar a multiculturalidade, para apresentar aos turistas uma cidade cosmopolita e para fingir que aqui não há racismo nem xenofobia.

No terceiro capítulo, faço uma discussão teórica sobre arte contemporânea. Independentemente das contradições que o termo *contemporâneo* carrega em si mesmo, há toda uma reflexão teórica sobre o que é arte contemporânea dentro do sistema de arte ocidental, no qual me pautei. Por mais que as exposições contemporâneas venham quebrando com a perspectiva cronológica da História da Arte e muitas vezes estabelecendo diálogos entre artistas de diferentes épocas e escolas artísticas, no plano teórico há uma cronologia e datação a qual procurei respeitar. No entanto, não deixa de ser inquietante perceber que a História da Arte e a Filosofia da Arte se debruçam tão pouco sobre a arte africana contemporânea. Nesse capítulo, também apresento como foi o meu percurso no campo das artes visuais, o que despertou em mim o interesse por essa expressão artística das imagens e como sempre visualizei os silenciamentos sobre arte afro-brasileira e arte africana contemporânea no campo da História da Arte. No máximo, alguns teóricos chegam ao que se convencionou chamar de arte africana tradicional. Outro aspecto importante de ser elucidado é que, nesse capítulo, ao ler autores europeus, estadunidenses e até mesmo brasileiros, o museu sempre aparece em cena e as galerias são praticamente invisibilizadas.

No quarto capítulo, debrucei-me sobre arte africana contemporânea e galerias de arte. Faz-se necessário evidenciar como os textos e catálogos de exposições, matérias de jornais em papel e online, site de galerias, centros culturais e de artistas e páginas dos artistas nas redes sociais são elementos importantes para construir uma reflexão teórica, acerca do estado da arte das galerias e da arte africana contemporânea. Um dado importante de declarar é a relação prática existente entre galerias e museus. Nas poucas referências sobre galerias encontradas por mim, as autoras e autores explicitam essa relação. Algo que, até agora, é uma incógnita para mim são as pouquíssimas definições do que é galeria. Parece básico e simples encontrar essa definição, mas não é. Fala-se sobre galerias e, na maioria das vezes, muito mal, porém pouco se diz o que realmente é uma galeria no século XXI. No tocante à arte africana contemporânea criada nos países

africanos que oficialmente falam português, apesar da ínfima referência bibliográfica, há teóricas e teóricos desses países discutindo o tema, assim como os próprios artistas africanos estão escrevendo sobre os seus trabalhos. Porém, por outro lado, na Europa, não deixa de existir uma *biologização das artes* produzidas por africanos e uma visão da arte africana contemporânea que é atravessada pelos países europeus que colonizaram África e nisso reside um perigo que precisa ser superado.

No quinto e último capítulo, apresento as galerias e exposições as quais visitei e analisei nesse processo de investigação, bem como os contatos que estabeleci com curadores e curadoras, artistas e acadêmicos/as. As exposições foram de significativa relevância para eu conhecer a arte africana contemporânea que circula em Lisboa. As galerias tornam-se o espaço de excelência para apresentação desses trabalhos artísticos e constituição de coleções, porém essas mostras e colecionamentos não deixam de ser atravessados pelos resquícios coloniais presentes na sociedade portuguesa. Na maior parte do tempo, o que chega aqui são as produções artísticas dos países colonizados por Portugal, mas é evidente que a arte do continente africano não se resume ao que é produzido em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. É preciso atentar para esse detalhe, porque, senão, mais uma vez, cria-se uma visualidade cristalizada do que é a arte africana.

No fim, para outros inícios, na inconclusiva conclusão, lembro que a arte africana contemporânea pode contribuir para a desconstrução acerca de imagens cristalizadas sobre o continente africano e que é um patrimônio do nosso tempo. Logo, cada vez mais, fazem-se necessários estudos sobre esse tema na Museologia, adotando-se o princípio da multivocalidade. Todavia, é preciso que a sociedade portuguesa comece a despir-se desse imaginário colonial de exaltação à “Era dos Descobrimentos”, que também permeia o campo das artes. Esse passado não foi amistoso, não adianta querer borrar essa parte da história com quadros bonitos nas paredes. Muitas vezes, o objeto artístico está dizendo o que o texto curatorial não revela. É mais do que urgente que, nesses espaços em que celebram tanto essa arte africana contemporânea, as pessoas brancas despertem para as problemáticas que assolam os sujeitos africanos e os seus descendentes não famosos e não ricos no dia-a-dia de Lisboa e da área metropolitana. A arte africana que baila semba, funaná e marrabenta, que se alimenta da cachupa e da muamba, que ora em alguma mesquita, numa esquina qualquer da Mouraria, que está no cubo branco das galerias e nas paredes dos becos da Cova da Moura, que é silenciada e

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

evidenciada ao bel-prazer dos brancos, não deixa de dizer-nos que a África se
presentifica nessa Lisboa de belezas e feiúras, entre Altos, Baixos e Chiados.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

CAPÍTULO I

ENTRE AS ENCRUZILHADAS DE EXU E AS ÁGUAS D'OXUM: REVISITANDO PERCURSOS NA RECRIAÇÃO DOS (DES)CAMINHOS METODOLÓGICOS

... a escrita é a minha arma de perdição-
salvação/defesa-acusação... a escrita é a minha
meditação constante... a escrita é o mais belo objeto
adquirido, colecionado, catalogado, conservado e
exposto no museu de mim... (luZgomeS)

1.1. Abrindo os trabalhos

Acredito que apresentar descritivamente o processo da escrita de uma tese acadêmica é tão relevante quanto o produto final. Desde o mestrado (2010-2012) em Antropologia, aprendi que “Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica. [...] Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita” (Anzaldúa, 2000, p.234). Transcrevo na tela do ecrã as minhas possibilidades reais de construção do conhecimento científico que envolve outras dimensões da minha vida, para além de ser uma sujeita acadêmica. Nesse percurso processual, abandonei alguns caminhos que havia traçado para construir novas estradas no presente. Muitas vezes, trilhei os (des)caminhos na contramão da ciência, tive de afastar-me dos reflexos distorcidos da *vitrine-cárcere*⁵, para ampliar o meu olhar a partir da óptica radiante de um prisma e transformar tudo em escrita.

Lisboa é o macrocenário da pesquisa, no qual encontrei vários microcenários, incluindo as galerias de arte. A capital da ex-metropóle é repleta de pessoas com as suas artes, com as suas galerias, com os seus museus, com os seus racismos, com os seus sexismos, com as suas xenofobias, com as suas memórias, com as suas músicas, com as suas poesias, com as suas dores e com as suas delícias. Foram as minhas andanças em diferentes pontos dessa cidade que contribuíram fundamentalmente para a escrita desta tese, ainda que aparentemente estivesse apenas me divertindo pelas ruas da cidade de águas tejanas, o que não é exatamente uma inverdade! Agora questiono: é preciso sofrer e ser infeliz para escrever uma tese? O rigor científico reside no sofrimento e na anulação de si? Talvez, nas academias das duas margens do Atlântico, estejamos

⁵ O termo *vitrine-cárcere* não tem uma definição concreta. São vários fragmentos das minhas memórias que me fazem pensar nas vitrines como um cárcere. A primeira reflexão surge a partir das obras de dois artistas neoconcretistas brasileiros, a Lygia Clark e o Hélio Oiticica. Na cidade de São Paulo, visitei exposições desses dois artistas em momentos diferentes. Uma foi na Pinacoteca de São Paulo, na qual estava exposta a obra “Os Bichos” da Lygia Clark, e a outra foi uma mostra individual realizada pelo Itaú Cultural, intitulada “Museu é o Mundo”, na qual foi exibido “Parangolés”. Nem “Os Bichos” da Clark nem “Parangolés” do Oiticica foram criados para serem expostos em vitrines ou em espaços fechados. Essas obras só tinham sentido se fossem manipuladas pelo espectador. Os “Parangolés” só têm sentido no corpo humano que dança e performa. Ao ver essas obras fechadas, aprisionadas, distantes da intenção real dos artistas, passei a perceber as vitrines como um cárcere. Outro elemento importante também para pensar a vitrine-cárcere são as cidades, as quais considero em alguns contextos prisões de longa dimensão. Há partes das cidades que são vitrines espetaculares com uma boa base, iluminação perfeita, vigilância constante e nós, pessoas, somos os “objetos” exibidos nelas, mas também existem aquelas partes das cidades ocidentais nas quais corpos negros como o meu não podem circular livremente e ficam interditos.

precisando compreender profundamente o sentido da frase “Eu quero uma vida lazer!”, falada por uma das personagens⁶ do filme brasileiro *Viajo porque preciso, volto porque te amo*⁷. Entranhar-me nessa cidade e, ao mesmo tempo, estranhá-la foi o lápis delineador que contornou as paisagens das minhas memórias citadinas construídas ao longo desses quatro anos. A minha relação com Lisboa não é de amor exacerbado e nem de ódio extremo.

Nesse percurso processual, enquanto mulher negra feminista interseccional,⁸ brasileira, sul-americana, imigrante e ativista em Lisboa, exercitei o meu olhar e escuta, não perdendo de vista que estava no país (Portugal) que colonizou o meu (Brasil). Cedo entendi o que eram memórias de longa duração. O meu corpo negro, lançado na esteira das desigualdades nas duas margens do Atlântico, carrega outras trajetórias e tantas outras vozes que atravessam a minha produção acadêmica. Diante disso, afirmo que, mais do que rejeitar as *metodologias clássicas* e as *epistemologias universais-eurocentradas* de mão única, inquieto-me com os resquícios coloniais enraizados nas geografias dos saberes. O conhecimento produzido por mim é gestado na minha ideia poética de *voz única de multiplicidades*, na qual a minha narrativa em primeira pessoa reverbera outras vozes distoantes, muitas vezes silenciadas pelo epistemicídio⁹ acadêmico. A minha escrita é de “[...] saia rodada, feminina e afiada [...]” (Adun, 2011). Apresento-me assim: rosácea, com as escritas do saber em mãos e olhar atravessado na frontadidade. “[...] E eu trago comigo um vestido de verão intempestivo. [...] E o vestido que me deve neste calor temporão é todo bordado na minha pele: por dentro” (Natália, 2011).

⁶ A personagem que emite essa frase no filme é Patrícia Simone da Silva, uma mulher que trabalha numa boate. O geólogo José Renato, interpretado pelo ator pernambucano Irandhir Santos, ao passar por uma cidade do sertão nordestino, estabelece um diálogo com Patrícia. Essa parte do filme está disponível no YouTube. Acedido em 19 de dezembro de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=ACE5LmkUYbM>.

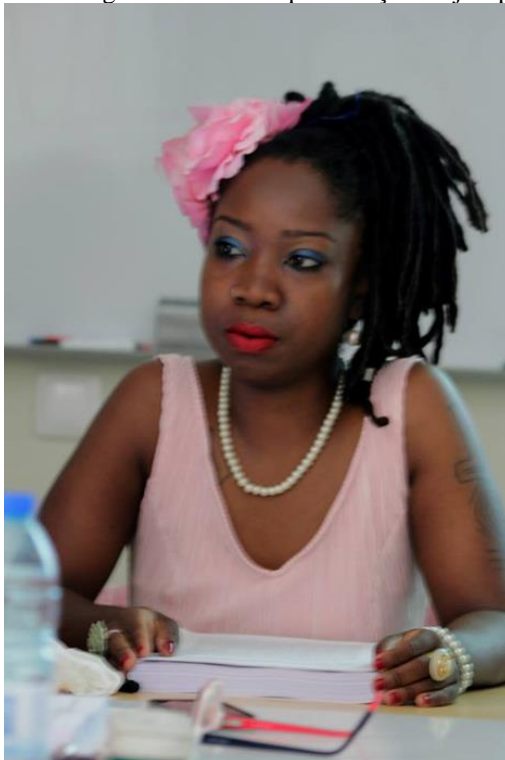
⁷ Filme dirigido por Karim Aïnouz, lançado em 2010. Acedido em 01 de setembro de 2017, em https://www.youtube.com/watch?v=gperj-foF_0.

⁸ O conceito de interseccionalidade foi cunhado pela professora doutora Kimberlé Crenshaw, docente de Direito na Universidade da Califórnia, Los Angeles e Columbia (Nova Iorque). “A teoria da interseccionalidade é o estudo de como diferentes estruturas de poder interagem nas vidas das minorias, especialmente das mulheres negras, uma teoria que Crenshaw deu nome em 1980 — tem desfrutado de um ressurgimento de interesse por parte do feminismo popular e acadêmico” (Geledés, 2014).

⁹ “*Epistemicídio* é um termo normalmente utilizado por Boaventura de Sousa Santos desde o seu “*Pela Mão de Alice*” até as obras que se seguiram. Contudo, também tem sido muito utilizado por todos os autores e autoras que analisam a influência da colonização europeia (branca) e do imperialismo capitalista sobre os processos de produção e reprodução da vida. O epistemicídio é, em essência, a destruição de conhecimentos, de saberes, e de culturas não assimiladas pela cultura branca/ocidental.” (Miranda, 2016).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 1. Fotografia da minha apresentação no júri prévio.



Fonte: fotografia elaborada por Vânia Brayner durante à realização do júri prévio, em 19 de julho de 2017, na ULHT.

Diante do exposto, informo que apresentarei em grelhas fomatadas e situadas os meus métodos investigativos no *campo sem acampamento*. Teoricamente discutirei epistemologia e metodologia, a partir das teóricas e teóricos pós-coloniais, decoloniais e o pensamento das intelectuais feministas negras e não-negras brasileiras e estadunidenses. E, por fim, esse bordado letrado será costurado com as linhas das cordas vocais de artistas das margens atlânticas num ‘ballet’ de águas rosas a caminho das minhas memórias tejanas. Lanço o meu olhar negramente feminino da América do Sul para os diversos conhecimentos museológicos que estão postos nas duas bordas do Atlântico. Nas ausências silenciosas, vou adentrando com o meu conhecimento corporificado a partir da pele que habito com novas roupagens descolonizantes. Este capítulo introdutório é gestado nos gritos silenciados e aprisionados em mim. A academia possibilita-me muitas alegrias e conquistas, mas provoca-me também demasiadas angústias e decepções. Em determinados contextos e eventos acadêmicos, a única coisa que sinto é vontade de exercitar o meu direito ao grito concedido pelo Edvard Munch e pela Clarice Lispector.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 2. Obra “O Grito” de Edvard Munch, 1893.



Fonte: *web*.¹⁰

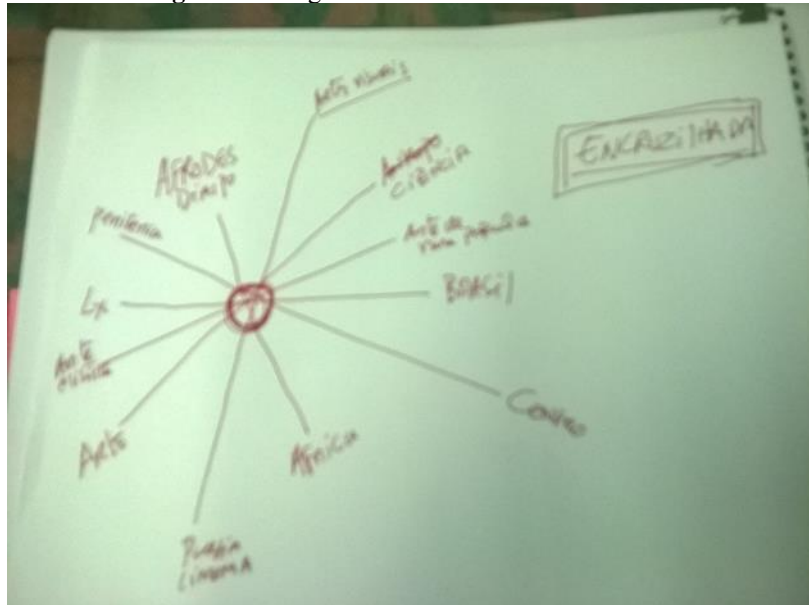
“Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar vivo, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. [...] Tudo se resumia ferozmente em nunca dar o primeiro grito — um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida. Se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que começariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência — a existência de quê? A existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. [...] Eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco na parede — sou cada pedaço infernal de mim — a vida em mim é tão insistente que se me partirem — como uma largatixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humano, e nunca propriamente morrerei” (Lispector, 2000, p.63).

Na sessão do júri prévio, a professora doutora Cristina Roldão disse-me que estava na encruzilhada entre Brasil e Portugal e entre Ciência e Arte. A ‘encruza’, para mim, é local sagrado, lugar de oferta de dádivas e pagamentos de dívidas, paragem boa para se fazer pactos e estabelecer contatos. Habitar a encruzilhada não me assusta, levemente me desloco por ela e sigo em linhas retas ou sinuosas. Nessa ‘encruza marítima’, sigo entre as duas margens do Atlântico, pelas beiradas e pelo meio.

¹⁰ Acedida em 10 de agosto de 2017, em <http://propor.esccb.pt/pessoa/imagens/FP.ACcampos.grito.jpg>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 3. Fotografia do desenho “Encruzilhada”.



Fonte: desenho e fotografia elaborados pela professora doutora Cristina Roldão durante a realização do meu júri prévio, em 19 de julho de 2017.

Entre topadas e tropeços nos Altos, Baixos e Chiados, nas colinas, na Mouraria, na linha de Sintra, na Alameda, na beira do Tejo, com erros gramaticais e com acertos existenciais, estabeleci outros contratos e contatos com o meu tema de investigação. Qualquer investigadora sabe que, em campo, muitos dos nossos objetivos são alterados, deletados, reformulados ou recriados. Cheguei a Lisboa em 2014, para cursar o doutoramento na ULHT, com o projeto de pesquisa intitulado “Visualidades em movimentos — a construção de novas imagens e memórias da África por artistas angolanos contemporâneos e suas ressonâncias para os museus brasileiros”. Em 2017, não sou mais a mesma Luzia Gomes Ferreira que chegou aqui, assim como os meus objetivos acadêmico-investigativos e de vida já não são mais os mesmos. A Lisboa contemporânea mostrou-me que não era possível habitar as geografias do passado recente. Apesar disso, nesse processo, esbarrei-me no antigo colonialismo presente nessa pós-colonialidade e compreendi que o racismo presente e estruturado nessa cidade do presente fazia parte de uma construção colonial que ainda estava por ser desconstruída. Todavia, não é nem será o silêncio sobre esse tema tabu que o desconstruirá. Entendi que as artes estavam aí, subvertendo a ordem e mostrando-nos os não-ditos, mesmo quando elas eram usadas para dizer o contrário do que estavam dizendo. Por conta disso, os meus objetivos desobjetivados alteraram-se gradualmente.

Quadro 1.1. Quadro de objetivos

Objetivo geral 2014	Objetivo geral 2017
Investigar as novas imagens e memórias da África construídas a partir dos trabalhos de artistas angolanos contemporâneos residentes ou em trânsito por Angola, Europa e Américas, compreendendo as artes visuais como produção de conhecimento e experimentação estética do mundo.	Compreender e conhecer qual arte africana contemporânea está apresentada e representada no cenário artístico de Lisboa, a partir do espaço da galeria de arte.
Objetivos específicos 2014	Objetivos específicos 2017
Refletir sobre o lugar da arte contemporânea africana no cenário acadêmico brasileiro;	Problematizar a discussão sobre arte contemporânea africana na Sociomuseologia em Lisboa, compreendendo-a como um patrimônio artístico do nosso tempo e constituinte das memórias do presente;
Discutir a arte contemporânea africana numa perspectiva dos estudos da cultura material e da estética;	Entender a arte africana contemporânea em Lisboa como um vetor sociopolítico e cultural inserido no cotidiano da cidade;
Identificar como os artistas angolanos contemporâneos percebem as suas obras inseridas no circuito internacional das artes visuais;	Deslocar o olhar museológico para uma possível compreensão do agenciamento das galerias de arte em diálogo com os museus;
Analisar as narrativas curatoriais e expositivas de arte africana contemporânea nas galerias e museus brasileiros, em Portugal e na Trienal de Luanda;	Analisar a arte contemporânea africana em Lisboa a partir de um entrecruzamento do meu olhar de museóloga, antropóloga e artista, inserindo-a como parte constitutiva das minhas escrituras;
Contribuir para novas representações do continente africano nos museus brasileiros.	Escrever uma <i>tese-vivência das minhas memórias do presente em Lisboa</i> ¹¹ , trilhando os (des)caminhos da arte.

Imersa em dúvidas, incertezas, medos, solidões, abandonos, estranhamentos, muitas vezes sem interlocução acadêmica aqui em Lisboa, perdida nas minhas inquietações, fui bordando outras possibilidades de escrita e recosturando o meu tema de pesquisa. Apesar dos desvios nesse percurso, os quais hoje considero benéficos para mim, tenho consciência de que precisei desse tempo para mim mesma e de que as artes fizeram o meu cérebro não adoecer de vez e propiciaram o meu reencontro com a minha tese. Evidentemente, a culpa apossou-se de mim em alguns períodos. Esse resquício de formação cristã e católica que habita algum fragmento do meu ser atrofia, causa sofrimento e não apresenta resolução. Por isso, a poesia da poeta equatoriana Carla Badillo Coronado faz todo sentido para mim: “Sean todos bienvenidos a mi festa excepto a culpa” (Coronado, 2016, p.85).

¹¹ Defino *tese-vivência das minhas memórias do presente em Lisboa* como o conhecimento produzido a partir das minhas vivências na cidade em diálogos com diferentes formas de conhecimentos gestados na Academia, nas Artes e nas lembranças das relações cotidianas estabelecidas com outras pessoas. Essa tese-vivência das minhas memórias do presente em Lisboa materializa-se nos interstícios do *eu* para o *nós*.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Como uma pessoa negra oriunda da diáspora, tinha a ideia fixa de fazer um estudo comparativo, analisando a arte africana contemporânea no cenário museológico brasileiro, envolvendo Portugal e Angola, por perceber a ausência de representação e estudos desses trabalhos artísticos nos museus e na academia do meu país. Porém, “há os imponderáveis do campo”, como me dizia a antropóloga e professora doutora Joseline Trindade, com quem estudei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Demorei para aceitar que aquele projeto não era exequível, que a tentativa de estudar a arte angolana contemporânea a partir dos museus brasileiros seria uma falácia, que não teria condições financeiras de ir para Luanda, como planejava. Ademais, limitar o meu trabalho a falar apenas da arte angolana contemporânea em Lisboa não seria muito produtivo, além de silenciar Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé. Nesse momento de conflito acadêmico, tive que deixar a museóloga em processo documental fora de cena e colocar no palco da cidade a antropóloga em estado de observação constante. As minhas andanças pelos dias e noites nas ruas de Lisboa chamaram a minha atenção para como a música africana contemporânea e tradicional estavam nas montras da cidade, mas, em relação às artes visuais, ao cinema e ao teatro, era preciso escavar algumas camadas para encontrá-los.

Compreendi que a arte africana contemporânea de Lisboa, a qual conheço, não ofertava uma dimensão do que era o continente africano na contemporaneidade. Nem deveria apresentar isso, uma vez que os artistas, assim como eu, também tinham as suas produções artísticas situadas, localizadas e, muitas vezes, deslocadas. Se acredito que um artista brasileiro e um argentino, ambos da América do Sul, não têm a obrigação de revelar-nos quais são as “veias abertas da América Latina”¹² de hoje, não posso exigir isso de um artista santomense ou nigeriano, por exemplo. Também é preciso tensionar: que arte africana contemporânea é essa nessa “Lisboa Africana”? Pode ser que o que chega até aqui nem sempre é o que circula por lá. Para além dessas questões, não perco de vista que as produções artísticas em evidência no cenário artístico lisboeta estão muito ligadas às pessoas oriundas dos países que Portugal colonizou em África. Para mim, enquanto museóloga, o mais importante de tudo é entender que esses trabalhos de

¹² Inspiro-me no título do livro de Eduardo Galeano (1978).

arte contemporânea, estando ou não nos museus e galerias, constroem memórias do presente na Europa.

Nesses entrecruzamentos de fronteiras concretas, simbólicas e conceituais, os quais transporto para o ecrã e o papel a partir da escrita, constatei como a Museologia carece de reatualizações epistêmicas e metodológicas que sejam criadas por corpos não hegemônicos. A arte levou-me a repensar o campo museológico enquanto área de conhecimento. Nesse sentido, permito-me o direito de criticar positiva e negativamente a minha área de formação e atuação prático-teórica. Dou-me autorização para pensar a Museologia por mim mesma. Há corpos — como o meu e o de tantas outras pessoas não-brancas — que, muitas vezes, não se encaixam e nem são acolhidos em muitos museus, galerias, centros de artes. Especialmente continuam não sendo apresentados representativamente nos conhecimentos produzidos por nós, museólogas e museólogos das encruzilhadas marítimas. Por isso, por mais respeito que tenha aos clássicos, mas não abrindo mão da insubmissa que sou, sem ser discípula nem súdita de nenhuma estrela acadêmica, seja de qual constelação for, por trazer impressas no meu corpo as vozes inaudíveis dos meus antepassados negros e indígenas que insurgiram contra o sistema escravocrata nas Américas, acredito na importância de estar dentro e fazer diferente.

A partir do âmbito acadêmico, analisando os cenários museológicos e galerísticos concretos em Lisboa, pelos quais circulei, é possível afirmar que as curadorias das exposições de arte geralmente não pertencem às pessoas negras. As direções e cargos de decisão dentro dos museus de arte raramente são ocupados por corpos negros. Até o presente momento, nas galerias clássicas, não identifiquei negros portugueses ou africanos como proprietários. Constantemente me interrogo: quantos diretores negros ou diretoras negras os museus de arte¹³ lisboetas já tiveram ou têm? Quantas museólogas e museólogos negros portugueses e africanos são formados nos cursos de pós-graduação em Museologia espalhados pelo país? Quando se formam, essas egressas e egressos são inseridos no mercado de trabalho? Como a Museologia portuguesa percebe esses corpos ausentes dos seus cenários? Essas questões apontadas por mim são temas de interesse para a produção do conhecimento museológico em solo

¹³ De acordo com o levantamento do Mapa das Artes de Lisboa, realizado em 2016, atualmente na cidade há nove museus de arte. Centrei-me nas instituições que o levantamento apresenta com a denominação de museus, porém há muitos outros espaços de arte em Lisboa. Informações consultadas em 19 de dezembro de 2017, em <http://mapadasartes.pt/desktop/>.

português? Cada vez mais, faz-se necessário compreender que, assim como é importante coletar dados institucionais baseados em gênero, é necessário fazer essa mesma coleta com recorte étnico-racial. Não podemos pensar nas pessoas não-brancas enquanto comunidade homogênea, apenas para serem públicos passivos das nossas benevolentes ações museológicas e galerísticas. É preciso indagar: por que essas pessoas não-brancas não são os nossos pares acadêmicos nem profissionais dos museus, ocupando os mesmos cargos? Por que o circuito de arte das galerias a centros culturais continua monocolor nos quais a arte branca habita o interior do cubo branco? Essas indagações, em certa medida, a depender dos nossos projetos investigativos, precisam fazer parte das nossas reflexões epistemológicas e metodológicas.

Nesse ínterim, reitero as minhas inquietações atlanticamente gritantes com a metodologia eurocêntrica e também com enquadrar-me e defender uma única corrente teórico-metodológica. Por isso, opto em estabelecer diálogos com as autoras e autores com as quais tenho afinidades epistemológicas. Considero que, até o presente momento, inexistem metodologias nas quais os cientistas não sejam os protagonistas das suas próprias investigações e teorias, até mesmo aquelas e aqueles que se consideram imparciais por não escreverem nem se apresentarem em primeira pessoa. Desculpe-me quem acredita, mas eu não acredito na simetria democrática na escrita acadêmica nem em seus processos investigativos, mesmo quando se propõe uma metodologia descolonizante, porque a construção do conhecimento científico, assim como do conhecimento religioso, é hierárquica. Ainda assim, eu ousou escrever, pois a escrita foi a herança mais valiosa que a minha avó, sem domínio das letras alfabéticas, me ofertou. Vejo-me aqui contemplada pelas palavras da Anzaldúa:

“Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever” (Anzaldúa, 2000, p.232).

Quase sempre estamos nessa fronteira entre o dito e o não-dito sobre nós, raramente escrito por nós mesmas. Permitir-se dizer na escrita é uma forma de libertação que muitas vezes não alcança uma grande plateia. Mas o escrever tem algo de tão transformador para quem escreve, que sabemos o quanto é possível transformar com as palavras, porque texto também é voz e sabemos que, em algum momento, seremos ouvidas, mesmo que não seja no instante em que desejamos e por quem queremos que nos escute respeitosamente. Quando as palavras realmente chegam às diferentes pessoas, as mudanças acontecem. Talvez, se não tivesse lido esse texto da Anzaldúa e os de tantas outras mulheres, não entendesse a minha necessidade de escrever sempre mais, como uma forma de desaprisionar o que está aprisionado em meu âmago.

1.2. Os (des)caminhos metodológicos no pretérito-presente

musealizarei tudo no museu de mim... no meu museu das coisas fugazmente inexistentes e das memórias sem lembranças... (luZgomeS).

Sistematizar esse capítulo metodológico levou-me a refletir sobre epistemologias e metodologias investigativas na Museologia, a partir das seguintes indagações: a Museologia oferta-nos metodologias descolonizantes? Como nós, museólogas e museólogos das duas margens do Atlântico, construímos metodologias de investigação que estejam abertas às demandas contemporâneas, para além do quantitativo e qualitativo? De qual ou quais conhecimentos estamos falando na Museologia? Quem são as sujeitas e sujeitos produtoras e produtores de epistemologias e metodologias no campo museológico? A Museologia acadêmica, seja de qual corrente teórica for, rompeu com o epistemicídio ou se ajusta a ele, ofertando a salvação às sujeitas e aos sujeitos subalternizados? Por isso, reinicio os trabalhos revisitando a ideia de Epistemologia apresentada por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses:

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“Toda experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo pressupõe uma ou várias epistemologias. Epistemologia é toda a noção ou a ideia, reflectida ou não, sobre todas as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e sem actores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior de relações sociais, podem dar origem a diferentes epistemologias. As diferenças podem ser mínimas e, mesmo se grandes, podem não ser objecto de discussão, mas em qualquer caso, estão muitas vezes na origem das tensões ou constrações presentes nas experiências sociais sobretudo quando, como é normalmente o caso, estas são constituídas por diferentes tipos de relações sociais. No seu sentido mais amplo, as relações sociais são sempre culturais (intra-culturais ou inter-culturais) e políticas (representam distribuição desiguais de poder). Assim sendo, qualquer conhecimento válido é sempre contextual, tanto em termos de diferença cultural e política, as experiências sociais são constituídas por vários conhecimentos, cada um com seus critérios de validade, ou seja, são constituídas por conhecimentos rivais” (Santos & Meneses, 2009, p.09).

Acredito que as investigadoras e os investigadores na Museologia reconhecem que, na maior parte do tempo, utilizamos métodos de investigação de outras áreas do conhecimento, — tais como Ciência da Informação, Arquitetura, História, Antropologia, Sociologia, Arqueologia e Educação —, para construir o nosso arcabouço teórico-científico. Diante dessa situação, podemos questionar-nos: será que, no campo da Museologia, levamos a sério a interdisciplinaridade e diálogos acadêmicos? Será que damos os verdadeiros créditos às outras ciências que contribuem para que nós façamos pesquisas nos cursos de bacharelados e pós-graduações em Museologia?

Recordo-me das aulas da professora doutora Joseania Miranda Freitas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), nas quais ela sempre nos dizia que, “como museólogas/os que seríamos, tínhamos de colocar os oclinhos da Museologia”. Talvez eu esteja precisando colocar uma lupa. Dentre os meus 39 anos, há 14 anos desta minha existência, venho dedicando-me à Museologia, no sentido teórico e prático. Faço isso não apenas por uma questão de sobrevivência econômica. Faço-o especialmente porque o mundo dos museus e patrimônios com todas as suas contradições me encanta, afeta-me-afetuosamente. Faz-me pensar! A museóloga Juliana Monteiro¹⁴, mestra em Ciência da Informação, apresenta uma reflexão pertinente acerca dos empréstimos de métodos investigativos realizados pela Museologia:

¹⁴ A referida museóloga é coordenadora de projetos GLAM no Grupo Wiki Educação Brasil e membro votante do COMCOL (Comitê Internacional para o Desenvolvimento de Coleções do Conselho Internacional de Museus [ICOM], que visa aprofundar as discussões e compartilhar conhecimentos sobre a prática, a teoria e a ética da coleta e coleções tanto tangíveis quanto intangíveis).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“[...] eu não vejo nada de mal a Museologia pegar métodos emprestados. Acho natural e saudável, bem condizente com o que se discute como construção contemporânea de conhecimento. Mas, se vamos continuar a fazer isso, temos que assumir a interdisciplinaridade como nosso método (como também é discutido na Ciência da Informação) e não como característica da área com um todo. E, claro, assumir igualmente de onde vieram os contributos e não carimbar de «museológico» só porque o trabalho foi feito por alguém da área ou em contexto de um programa de pós-graduação em Museologia” (Monteiro, 2017).

Devido às minhas próprias limitações metodológico-museológicas e também pelas teias emaranhadas que a própria Museologia me impõe, ainda não tenho recursos teóricos suficientes para fazer como fez o meu colega da UFPA, o professor doutor Luizan Pinheiro, ao escrever o livro *Anarcometodologia*, refletindo sobre as complexidades de pensar a metodologia no campo das Artes e assumindo que não dá para desenvolver um único e exclusivo método para realizar pesquisa acadêmica em Artes.

“De acordo com o autor, *Anarcometodologia* é experimentação, busca de uma experiência para além da estrutura acadêmica e tradicional. Ainda segundo Luizan Pinheiro, ela busca referências nas experiências de vida do autor. A obra faz um jogo de ambiguidade, pois, dentro do livro, o leitor encontra um ensaio intitulado «Ninguém pode dizer o que pode em uma pesquisa de artes, e todos podem dizer». A *Anarcometodologia* também é um «caetanear», ela é mais uma postura que uma costura, ela não só arma como também desarma” (Quaresma, 2016).

Eu, Luzia Gomes Ferreira, museóloga, antropóloga, professora e poeta, não tenho pretensão alguma de criar uma metodologia específica e exclusiva de pesquisa museológica. Também não me incomoda o fato de utilizarmos instrumentos metodológicos de outras áreas do conhecimento. Entretanto, autorizo-me a questionar se as metodologias que usamos nas nossas investigações museológicas, de fato, vão ao encontro das nossas pretensões de descolonização dos museus. Como fazemos ou fazemos isso sem tensionar as epistemologias e metodologias? Será que a Museologia como área de conhecimento neste novo milênio tem uma agenda epistemológica e metodológica decolonial?¹⁵ Nesse sentido, faço das palavras de Clélia O. Rodríguez as minhas locuções:

¹⁵ Os professores doutores Joaze Bernardino-Costa (Universidade de Brasília) e Ramón Grosfoguel (Universidade da Califórnia, Berkeley/EUA), fazem a seguinte análise histórica da teoria decolonial: “[...] podemos afirmar que o decolonial como rede de pesquisadores que busca sistematizar conceitos e categorias interpretativas tem uma existência bastante recente. Todavia, isso responde de maneira muito

“A decolonialidade soa e significa coisas diferentes para mim, enquanto mulher de cor, do que deve significar para uma pessoa branca. E por que isso importa? Por que eu sinto um incômodo quando eu ouço este termo em espaços acadêmicos, majoritariamente brancos, onde pessoas de cor permanecem como *tokens*? Por que minha garganta se torna uma prisão de palavras que não podem ser articuladas em frases completas? É possível que seja por que nessas práticas pretensamente ‘decolonizantes’ estamos sendo colonizados mais uma vez? Eu não tenho o privilégio de ser tratada com a mesma humanidade com que um erudito branco ou alguém que age como tal é tratado. A atuação daqueles que nos ‘concedem’ humanidade e que afirmam estar criando espaços para pessoas de cor, precisa ser desafiada. Eles promovem ações afirmativas de formas risíveis” (Rodríguez, 2017).

Durante a realização do meu júri prévio, falou-se muito na inovação deste meu trabalho. Eu ficava quietamente saltitando na cadeira e profundamente incomodada, porque não vejo onde está a inovação. Não falo isso de forma autodepreciativa ao meu trabalho nem pela modéstia que não tenho nem em confronto à opinião do júri, mas porque aprendi no Candomblé (religião a qual não pratico há anos) que devo ter respeito às mais velhas e aos mais velhos. Por isso, não me sinto à vontade com a ideia de inovação. Muito antes de mim, outras intelectuais negras já estavam fazendo o exercício da não-anulação de si nas suas escritas dentro da academia brancocentrada, falando e escrevendo em primeira pessoa. Ao ler acadêmicas negras, — como Beatriz Nascimento, bell hooks¹⁶, Sueli Carneiro, Luíza Bairros, Angela Davis, Lélia Gonzalez, Barbara Christian, Conceição Evaristo, Patricia Collins, Clélia Rodríguez, Grada Kilomba, Rosana Paulino, Jota Mombaça, entre outras —, compreendo a importância de posicionar-me na escrita acadêmica enquanto mulher negra e não numa perspectiva de vitimização ou com o intuito de que os meus pares brancos acadêmicos sejam benevolentes comigo por conta da minha trajetória pessoal e profissional. Até mesmo porque o que a universidade, na maior parte do tempo, faz conosco é ofertar o descrédito aos nossos percursos individuais e coletivos. Lélia Gonzalez destaca que,

“[...] na medida em nós, negros, estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação [...], o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido calados, infantilizados [...], que neste trabalho assumimos

parcial à nossa pergunta, uma vez que reduziria a decolonialidade a um projeto acadêmico. Para além disso, a decolonialidade consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492” (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016, p.16-17).

¹⁶ A grafia do nome da autora é toda em letra minúscula.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa” (González, 1980, *apud* Bairros, 2009).

O pensamento de González não se aplica apenas ao Brasil. Também podemos transferi-lo para o Portugal contemporâneo, onde precisamos de mais vozes negras com direito à auscultação nas universidades portuguesas. Tanto em Portugal como no Brasil, contamos nos dedos as investigadoras e investigadores negros, assim como as docentes e os docentes negros. Parafraseando a música da Adriana Calcanhoto¹⁷, “quando exponho meus modos e me mostro”, não é para gerar comoção, porque, há muito tempo, aprendi que a comoção é seletiva e, na maior parte do tempo, é designada aos corpos dos gênios (homens) brancos. Não tenho o objetivo de utilizar a minha história de vida para obter condescendência, legitimação e aprovação acadêmica. Como sempre me lembra a minha psicóloga Luísa Silva, “a minha história é essa, não tenho outra para contar e nem porque me envergonhar”. Apenas quero dizer que, muitas vezes, as teorias, as metodologias e os estilos de escrita que servem às acadêmicas e aos acadêmicos brancos, sejam da Museologia, da Antropologia, sejam das Artes, não me representam, não servem para mim! Assim como bell hooks, acredito que

“O intelectual não é apenas alguém que lida com ideias. Tenho muitos colegas que lidam com ideias e a quem eu muito relutaria em chamar de intelectuais. Intelectual é alguém que lida com ideias transgredindo fronteiras discursivas porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo. Segundo Eagleton, intelectual é alguém que lida com ideias em sua vital relação com uma cultura política mais ampla. A distinção de Eagleton baseia-se na suposição de uma qualidade de abertura crítica que permita a transgressão. É visível que ele considera essencial que os intelectuais sejam pensadores criativos exploradores no domínio das ideias que possam ir até os limites e além seguindo as ideias em qualquer direção que tomem [...]. E o conceito ocidental sexista/racista de quem é o quê é um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade, dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca, toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, torna o domínio intelectual um lugar interdito. Como nossas ancestrais do século XIX, só através da resistência ativa exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual. O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (hooks, 1995, p.468).

¹⁷ Cantora e compositora brasileira. Parafraseio a letra da música “Esquadro” de sua autoria, faixa do álbum *Senhas*, lançado em 1992.

Por outro lado, nos dias após o júri prévio, recordei-me dos livros *O Selvagem e o Inocente*, do antropólogo britânico David Maybury-Lew (1990), e “*O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*, do antropólogo brasileiro e professor doutor Vagner Gonçalves da Silva¹⁸ (2006), assim como da tese “Os Milton: cem anos de história familiar nos seringais”, da antropóloga brasileira Mariana Franco (2001), e do artigo “Ser Afetado”, da etnógrafa francesa Jeanne Favret-Saada (2005). Foram trabalhos que li durante a disciplina “Narrativas e Construção de Textos Antropológicos” cursada no mestrado, ministrada pela professora doutora Edna Alencar. Esses textos atraíram-me pela forma como as investigadoras e os investigadores citados se colocaram no campo em primeira pessoa, como as suas experiências individuais em campo não foram desatreladas do fazer científico, bem como pela beleza das suas escritas. Muitas vezes parece que prezar pela beleza na escritura científica é um desmérito. Outras teóricas e teóricos também constroem textos que me inspiram a escrever da forma como escrevo. Já faz tempo que a História utiliza a literatura e o cinema como fontes de pesquisa. Os Estudos Culturais dedicam-se muito à literatura, sem falar na Sociologia da Arte, Antropologia da Arte, Antropologia Visual e Filosofia da Arte. Portanto,

“Como pensadores politizados, devemos refletir sobre essas experiências se estivermos realmente envolvidos em discussões profundas sobre solidariedade, resistência e territórios nas ciências humanas. Como nós, enquanto acadêmicos, estamos nos empenhando no trabalho de alcançar os cânones e, ao fazê-lo, podemos realmente admitir o que nos levou até lá? Muitos de nós, operando em espaços acadêmicos homogêneos (com alguns toques de tendência liberal), conformam-se quando essa pergunta é feita sem rodeios” (Rodríguez, 2017).

Daí, talvez quem esteja precisando reatualizar as suas fontes, métodos e linguagem seja a própria Museologia. Porém, para não dizer que não falei de Museologia, assumindo esta perspectiva de abordagem metológica, posso citar os trabalhos de mulheres intelectuais negras brasileiras, como a museóloga mestra Girlene Chagas Bulhões, que, com as suas “cartografias afetivas fratrímoniais rizomáticas” e com o seu “Musgo — Museu Sociofratrimonial dos Gostos Afetivos”¹⁹, nos leva a

¹⁸ O professor doutor Vagner Gonçalves da Silva leciona no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP).

¹⁹ A museóloga mestra Girlene Chagas Bulhões discute esses conceitos em sua dissertação de mestrado, intitulada *Museu para o esquecimento: seletividade e memórias silenciadas nas performances museais e*

repensar os acervos nossos de cada dia nas ditas instituições tradicionais e também em práticas e iniciativas que sequer são compreendidas como museus ou outras performances museológicas. Também preciso lembrar-me da professora doutora Giane Vargas Escobar, que, no sul do Brasil, — onde se legitimou a ideia de ser essa uma região do país onde há exclusividade da população branca —, lança mão de espaços de memórias como os clubes recreativos negros e reconta a história negra intencionalmente esquecida no Rio Grande do Sul. Posso ainda citar a museóloga mestra Joana Flores com a sua dissertação de mestrado, recentemente publicada como o livro *Mulheres Negras e Museus de Salvador: Diálogo em Branco e Preto*. Ao discutir a representação das mulheres negras nos museus de Salvador, cidade majoritariamente formada por mulheres negras, Joana Flores também nos faz repensar como estamos sendo representadas nos museus das outras capitais e interiores brasileiros. Por fim, evidencio o trabalho de investigação da professora doutora Joseania Miranda Freitas, do Departamento de Museologia da UFBA, desenvolvido há mais de uma década no Museu Afro-Brasileiro, espaço este no qual me formei enquanto investigadora²⁰, com o compromisso e responsabilidade de pesquisar os patrimônios afro-brasileiros, com respeito às memórias de quem veio antes de mim.

As investigações dessas mulheres negras acadêmicas apresentam-nos um lado muitas vezes esquecido das nossas memórias museológicas e patrimoniais, porém com o diferencial de que somos nós falando por nós mesmas: “[...] para todas nós é necessário ensinar com a vida e com as palavras essas verdades que acreditamos e conhecemos mais além do entendimento. Porque só assim sobreviveremos, participando num processo de vida criativo, contínuo e em crescimento” (Lorde, 1977). Conceição Evaristo lembra-nos de que,

“Quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu também, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem

defendida no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais (PIIGPC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2017.

²⁰ Durante a graduação/licenciatura (2005-2008), fui discente pesquisadora (Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq) do projeto “Ações Afirmativas de Caráter Museológico”, coordenado pela professora doutora Joseania Miranda Freitas no Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO/UFBA).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite” (Evaristo, 2010, *apud* Machado, 2014, p.249).

Mas, para além de escrever, também necessitamos de auscultação e representatividade! Com certeza, no Brasil, deve haver mais mulheres negras na área da Museologia procurando repensar as nossas memórias, histórias passadas e presentes. Porém, como sempre, na maioria das vezes, estamos invisibilizadas por uma Museologia patriarcal e ainda majoritariamente branca, academicamente falando. Mais uma vez lembrando a fala da professora doutora Cristina Roldão, estou nessa encruzilhada atlântica entre Brasil e Portugal. Logo, metaforicamente, continuo no meio do oceano, a interrogar-me: quais são as metodologias museológicas descolonizantes que ofertam escuta e acolhida ao pensamento das mulheres intelectuais negras na Museologia e nas diferentes áreas do conhecimento na academia portuguesa e brasileira? Quantos textos científicos de intelectuais negras do campo da Museologia utilizamos como referências em nossas escritas sobre museus, Museologia, teoria museológica e patrimônios? Eu mesma, neste momento, paro, penso nos nomes delas e conto nos dedos das mãos, porque não consigo incluir os dedos dos pés. Por isso, Barbara Christian chama-nos a atenção para “as disputas de teorias”:

“[...] nessa discussão me interessa principalmente a questão levantada pelo primeiro uso que fiz da expressão ‘disputa de teorias’ no que diz respeito à sua hegemonia acadêmica e à sua possível inadequação para se referir às literaturas atualmente em emergência no mundo. A propagação dessa hegemonia acadêmica é tema continuamente debatido — porém geralmente em grupos secretos, para que nós, que nos perturbamos com o tema, não pareçamos ignorantes aos olhos da elite acadêmica dominante. Entre as pessoas que falam em surdina estão as pessoas de cor, as feministas, os/as críticos/as radicais, os/as escritores/as que lutaram por mais de uma década a fim de que suas vozes — suas várias vozes — fossem ouvidas. Para essas pessoas, a literatura não é simplesmente uma ocasião para diálogo entre críticos, e, sim, é o alimento necessário para seus povos e a forma pela qual esses passam a compreender melhor suas próprias vidas. Embora isso possa parecer clichê, creio que merece ser repetido aqui” (Christian, 2002, p.86-87).

A intelectual negra e doutora Barbara Chistian foi professora de “Estudos Afro-americanos” na Universidade da Califórnia, em Bekerley, nos Estados Unidos. Em seu artigo “A disputa de teorias”, ela faz uma análise crítica sobre o campo da crítica literária. Mas essa competição teórica branca ocorre em diferentes áreas do

conhecimento, inclusive na Museologia. Por outro lado, isso não significa que o epistemicídio seja concretamente extinto dos espaços acadêmicos.

Não poderia deixar de falar da escrita literária. Mais uma vez, reforço como é fundamental para mim utilizar a literatura como fonte de conhecimento para eu dialogar nesta tese. De acordo com Candido, “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (Candido, 1988, p.175). Utilizo recursos literários na minha escrita acadêmica, porque transito entre esses dois universos do mundo letrado. Não oculto a minha fascinação pela literatura, porque é nesse âmbito, lendo e escrevendo, que me sinto livre para voar com raízes, como uma borboleta atlântica à procura da flor de areia num cais de calmaria, em porto de ventos oscilatórios. A literatura oferta-me alternativas que não encontro nos textos científicos, amplia os meus horizontes reflexivos e, sim, poetiza a minha vida: “[...] talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (Candido, 1988, p.177).

Ultimamente, por um ato político de generosidade e solidariedade feminina, prezo por ler escritoras mulheres, mas Rainer Maria Rilke e Milan Kundera continuam a ter morada certa na minha estante deslocada. Contudo, posso considerar que, nesses quatro anos de tese, leituras realizadas das obras de autoras como Chimamanda Adichie (Nigéria/EUA), Nadine Gordimer (África do Sul), Isabel Allende (Chile), Toni Morrison (Estados Unidos), Fatou Diome (Senegal/França), May Ayim (Alemanha), Angeles Caso (Espanha), Maryse Condé (Guadalupe), Carla Badillo Coronado (Chile), Goretti Pina (São Tomé e Príncipe), Eunice de Souza (Índia), Anaís Nin (França), Maya Angelou (Estados Unidos), Marguerite Duras (França), Odete Semedo (Guiné Bissau), Ana Paula Tavares (Angola/Portugal), Djaimilia Pereira de Almeida (Angola/Portugal), Olinda Beja (São Tomé e Príncipe), Conceição Evaristo (Brasil), Maria Rezende (Brasil), Carola Saavedra (Brasil), Clarice Lispector (Brasil), Maíra Zenun (Brasil) e recentemente Alexandra Lucas Coelho (Portugal)²¹. As leituras dessas e de tantas outras mulheres nesse percurso têm sido fundamentais para o enriquecimento da minha escrita acadêmica. As escritas dessas poetisas e escritoras fazem-me olhar crua e criticamente

²¹ Alexandra Lucas Coelho lançou o livro *Deus-dará* em 2016. Acredito que a leitura desse livro é fundamental para portugueses e brasileiros não só pela quebra da ideologia “lusotropicalista” operante em Portugal, mas também por apresentar um Rio de Janeiro que não é o das novelas da Rede Globo.

para o presente que me cerca, tal como me permitiram visualizar os eventos históricos por outros ângulos.

Durante o doutoramento, ao contrário do que pregam alguns manuais acadêmicos, sugerindo como escrever uma tese, com a implicação de uma imersão insana na produção da escrita científica, como se a nossa vida para além da academia ficasse estagnada ou como se a ansiedade, angústia e isolamento tivessem de ser os nossos companheiros fiéis, eu não parei de ler literatura. Assim como a cantora Elza Soares afirma em alto e bom tom “que canta para não enlouquecer”, confesso que leio literatura e escrevo poesia para não surtar neste mundo tão sem jeito, no qual vivemos tentando organizar o caos. Foram essas escrituras femininas que muitas vezes me fizeram levantar da cama, acreditando que eu era capaz de escrever um trabalho científico, a partir das minhas próprias reflexões com as minhas desformatadas palavras. “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (Evaristo, 2005). Esta tese está sendo escrita entre prosas e poesias, porque a arte me faz pertencer a algum lugar que ainda não sei qual é.

“Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. [...] Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. A ponto de meu coração se contrair de inveja e desejo quando vejo uma freira: ela pertence a Deus” (Lispector, 1999, p.110-111).

Para mim, o mais gratificante de transitar entre as Ciências Humanas e as Artes é perceber que ambas, na maioria das vezes, se debatem sobre o mesmo tema com linguagens diferentes. Não estabeleço hierarquias entre uma e outra, porque acredito que as duas produzem conhecimentos. Apenas não compreendo as artes como um mero entretenimento e não leio literatura para passar o meu tempo. Gosto da beleza e da crueldade das Artes, assim como me fascina o debate das ideias nas Ciências Humanas. ‘Arte & Ciência/Ciência & Arte’ possibilitam-me a fazer o que, para mim, é o oxigênio do meu corpo-alma: escrever! Escrever mais... cada vez mais... e sempre mais... da forma como escrevo. Neste contexto, surge a questão:

“O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:

percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere ‘as normas cultas’ da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada” (Evaristo, 2005).

Apesar de uma parcela significativa das mulheres negras no Brasil e em Portugal ainda estarem fora da academia enquanto discentes e, sobretudo, docentes e da exclusão estrutural do negro dos espaços de poder, conquistei o meu lugar na Universidade. Sei que estou na academia, lugar esse em que a maioria das mulheres negras como eu não está e no qual a minha avó Helena de Jesus trabalhou arduamente como empregada doméstica e lavadeira de ganho, para que eu estivesse aqui e não fosse mais uma preta empregada doméstica. Ela sempre me alertava dizendo: “Não te criei para você se acabar trabalhando na cozinha de branco, vá estudar!”. Também sei que o espaço acadêmico possui os seus rituais sagrados e normas dogmáticas, ainda que, para mim, muitos desses rituais estejam obsoletos. Por isso, não pretendo que esta tese seja uma prosa poética pronta para ser publicada. Porque não é! Literatura faço no meu blogue *Etnografias Poéticas de Mim*²² e no meu livro *Etnografias Uterinas de Mim*. Talvez, por ser afetada pelas artes, opto por pensar a minha tese como um processo de recriação e experimentação, a partir do que já está dado pelas ciências humanas e sociais, tal como pela própria arte. A ideia de uma *tese-vivência das minhas memórias no presente de Lisboa* não é um devaneio egóico nem uma incapacidade de escuta das sujeitas e sujeitos artistas e não-artistas. A cada parágrafo que escrevo e a cada citação que faço, interrogo-me: será que estou ofertando escuta aos intelectuais negros e às intelectuais negras? Será que os meus referenciais teóricos e metodológicos precisam ser demasiadamente eurocentrados? Será que, de fato, estou utilizando os trabalhos artísticos como uma forma de conhecimento e não apenas como uma mera ilustração para demonstrar sensibilidade artística? É um exercício complexo e, muitas vezes, desgastante de fazer, mas, justamente por habitar a pele que habito, ponho-me a refletir e exercitar praticamente na minha escrita o que teorizo oralmente. Tenho acreditado que

²² Endereço eletrônico do meu blog: <http://etnografiasdemim.blogspot.pt/>.

“Nós devemos fazer um trabalho melhor quando se trata dos resultados que obtemos sobre pobreza, horror, opressões — que seriam as partes essenciais para se chegar ao orgasmo — por meio da ‘masturbação intelectual.’ O que nos levaria ao êxtase e liberaria formas de discussão, propondo questões, escrevendo propostas, etc. E então nós mudaríamos para outras formas de entretenimento. O neoliberalismo fez com que tudo virasse um produto ou uma experiência. Nós devemos examinar com cuidado a lógica de poder que está por trás dos nossos projetos e trabalhos de pesquisa. Nós devemos escutar o silêncio, o que não está escrito, e prestar atenção nas dinâmicas internas das comunidades e como nós classificamos as suas experiências, se estivermos mesmo comprometidos com o trabalho epistemológico da decolonialidade” (Rodríguez, 2017).

Acredito nas construções de conhecimentos, por conceber que qualquer pessoa, estando ou não na academia, possui saberes que podem e devem ser compartilhados com equidade. Porém, há anos, identifico na Museologia a crítica construtiva referente à sacralização dos objetos. Por outro lado, raramente abordamos criticamente as hipersacralizações das teorias e metodologias criadas, legitimadas e defendidas por pessoas brancas no campo museológico. Considero de significativa relevância, — e mais do que justo, enquanto museóloga e professora negra da disciplina de “Teoria Museológica” —, atentar-me para a importância de constantemente reivindicar a dessacralização das teorias e metodologias museológicas, a partir do meu lugar de enunciação. “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (Sousa, 1983, p.17). É preciso que os pares acadêmicos brancos reconheçam o seguinte: na medida em que a branquitude e a negritude atravessam os corpos das sujeitas e sujeitos produtores de conhecimentos em sociedades estruturalmente racistas, as relações assimétricas na maioria das vezes estarão presentes arbitrariamente, porque a branquitude no Ocidente é capital simbólico e concreto. Acredito que não há dúvidas para vocês, leitoras e leitores, que a mesma assimetria ocorre quando nós, mulheres, estamos nos espaços acadêmicos majoritariamente masculinos e brancocentrados. É preciso mais um adendo: se esse corpo feminino for negro, a dessimetria só aumenta de escala, porque, conforme falou Aimé-Césaire, “Afiml, a civilização nunca foi feita até agora senão pelos brancos” (Césaire, 1978, p.34). A artista e teórica das artes Jota Mombaça apresenta a seguinte reflexão acerca do conhecimento normativo:

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“Acontece que o conhecimento, para ser legítimo enquanto tal, precisa ceder a uma série de investimentos normativos que procuram regular desde a indagação que o move até as formas como organizamos nosso texto e a entonação da voz que devemos empregar ao lê-lo. Nesse regime de produção de conhecimento, uma voz anasalada que inclua expressões do *Pajubá* em suas falas certamente soará dissonante; bem como uma escrita encarnada, embalada por um ritmo próprio e assumidamente autoral, parecerá ilegível. A despeito desse marco, a força mesma desses gestos fracassados em torno da produção hegemônica de saberes e as aberturas a que estes se dirigem tensionam, ora molecularmente ora como um estrondo, o regime político que institui o que pode ser escutado e lido. As vozes anasaladas, as expressões do *Pajubá*, a escrita encarnada e assumidamente autoral reivindicam seu lugar na construção dos possíveis, e ao fazê-lo não o fazem segundo métodos tradicionais, porque necessitam produzir um rasgo profundo, que permita aos pensamentos degenerados (não necessariamente escritos sob a forma de um artigo, ensaio, monografia, nem pronunciados como defesa, comunicação ou palestra) superarem, como na atitude poética de Gloria Anzaldúa em ‘Como domar uma língua selvagem’, a tradição do silêncio” (Mombaça, 2015).

A ciência produzida neste Ocidente nosso ainda é majoritariamente masculina, branca e eurocêntrica. Indaguei-me várias vezes: quais metodologias usar? As que sempre representaram e estiveram a serviço dos grupos hegemônicos na maior parte do tempo? Como pensar metodologias e métodos de investigação descolonizantes? Como ultrapassar a barreira do descrédito da nossa escrita muitas vezes considerada sem rigor científico? Quais fontes utilizar? Como lidar com as lacunas do conhecimento acadêmico? Como agregar a minha percepção de museóloga, antropóloga, professora, artista negra e imigrante? Se a epistemologia não é neutra, evidentemente que as metodologias não são imparciais. Um único ponto de vista do que é Ciência e do que é metodologia não cabe mais nessa tal contemporaneidade, porque isso se configura como hegemonia epistêmica e metodológica. Não podemos, por fim, esquecer que nenhuma hegemonia se materializa sem os recursos das violências físicas e simbólicas. Nesse quadro, vale lembrar que

“O racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo. A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais tem gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo” (Grosfoguel, 2016, p.25).

As ciências e as artes habitam as geografias do «racismo/sexismo epistêmico», seja no Brasil ou em Portugal. Se eu fosse escrever uma tese sobre arte africana contemporânea baseada apenas nos teóricos da História da Arte, Filosofia da Arte e Crítica de Arte europeus e eurocentrados, não seria diferente do que ocorre nas demais disciplinas acadêmicas. As artes e o fazer arte dentro do sistema acadêmico também são contaminados pelas «disputas de teorias». Por outro lado, se eu olhasse para a Museologia e a Antropologia romanticamente, acreditaria com uma boa dose de ilusão que ambas não cometem epistemicídio neste presente do hoje. Porém, habitar o meu corpo de mulher negra faz-me ler e olhar os discursos acadêmicos e explorar outro “[...] ponto de vista produzindo análises distintas quanto às questões de raça, classe e gênero” (Collins, 2016, p.100). Acrescento ainda as questões das memórias. Nesse sentido, é preciso que cada uma e um de nós dentro das universidades reflitamos em silêncio audível e perguntemo-nos: quanto de colonizador e colonizado habita o meu ser? E é preciso que muitas de nós, não-brancas, rememoremos cotidianamente que o fato de adentrarmos a “Casa Grande” e sentarmos nos bancos do saber branco, ocupando as suas mesas milimetricamente projetadas, mas onde quase sempre nós, subalternas, não somos bem-vindas, não nos coloca numa condição de igualdade, nem lá, nem cá. As pessoas brancas devem compreender que o fato de ocuparmos o mesmo espaço em alguns contextos e até dialogarmos não é sinônimo de equidade. A tarefa do não-esquecimento das violências epistêmicas é árdua e necessita ser rememorada constantemente.

1.3. As metodologias de águas turbulentas cristalizando-se num porto de ventos oscilatórios concretos

Tese
O quanto de quentura
é a temperatura do meu estar
sob a neblina da nova cidade?

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Por onde não me vejo
deve ser esse o instante
a me revelar
Por isso eu não escrevo,
pergunto:
Para além do que não posso,
que tipo de poder me faz realizar?
(Marlon Marcos)

No dia 11 de maio de 2017, fui à Baixa de Lisboa encontrar as doutorandas e amigas brasileiras Bia Leonel (Universidade Nova de Lisboa) e Jusciele Oliveira (Universidade do Algarve). Encontramo-nos na Padaria Portuguesa localizada no calçadão da Mouraria, defronte ao ponto do bondinho elétrico. De lá, partimos para jantar no Shilabo's, pois faz parte da nossa trilogia dos três “B”: bom, bonito e barato. Cada uma pediu o seu prato, eu pedi uma muamba e, entre garfadas e vinhos, começamos a falar das nossas teses e metodologias. Ao chorarmos as pitangas doutorais e eu a falar de como estava construindo a minha escrita, a Jusciele sarcasticamente me disse que eu estava fazendo uma ‘eu-etnografia’ e a Bia Leonel falou-me que “eu deveria ler sobre autoetnografia, porque era a cara do meu trabalho”. Há um dizer popular na Bahia para quando não paramos para ouvir e fazer alguma coisa indicada por outrem, que é: “quebrar o pau no ouvido”. E foi isso que fiz: “quebrei o pau no ouvido”. Evidentemente que já havia lido sobre autoetnografia, mas sempre tive dificuldade em assumir para mim mesma que fazia uma autoetnografia. Não lia e continuo não lendo a minha tese como um texto autobiográfico. Autobiografia, para mim, é coisa de celebridades artísticas. Acredito que nós, acadêmicas negras, no geral, utilizamos uma parte da nossa trajetória pessoal para falarmos de uma realidade mais ampla, que envolve outras sujeitas e sujeitos.

Como alguém que escreve para além da academia, as palavras têm ressonâncias ecoantes em mim. Elas ficam ali na minha cabeça por muito tempo. Eu fico maturando até escrever um texto. A ‘eu-etnografia’ e a autoetnografia ficaram guardadas na reserva técnica da minha memória, mas não senti necessidade de acioná-las. Após o júri prévio, regressei ao programa das disciplinas de “Metodologia Antropológica” e “Narrativas e Construção de Texto Antropológico”, tentando

compreender como a Antropologia influenciou na minha forma de desenvolver a minha investigação de doutoramento. Falo isso sem crise epistêmica nem metodológica, porque sei que a minha formação e atuação na Museologia me tornam capaz de transitar entre as duas áreas sem anulá-las, fazendo-me ir ao encontro das artes. No entanto, expresso a minha discordância com a forma como a Antropologia brasileira aborda as artes. Na maioria dos textos antropológicos sobre arte, identifico uma preocupação com a arte dos “outros” e, no caso brasileiro, “os outros” somos nós, negros e indígenas. Muitas vezes, a arte contemporânea criada e consumida por pessoas brancas não entra no debate, assim como, raras vezes, há reflexões sobre os museus de arte e galerias de arte. Ao se falar de arte africana, ainda se centra na chamada arte tradicional.

Regressei às minhas leituras sobre etnografia e mergulhei na autoetnografia. Nesse percurso de retorno às metodologias antropológicas, deparei-me com o conceito de *escrevivências* da escritora doutora Conceição Evaristo. Desde então, passei a assumir que a minha metodologia é uma bricolagem composta por fragmentos da etnografia-autoetnografia-escrevivências. Apresentarei, a seguir, o que é essa *bricolagem etnográfica-autoetnográfica-escrevida*. Todavia, antes quero retornar às “Epistemologias, Metodologias e Descolonizações”. Será que, nominando a minha metodologia, resolvo os meus problemas epistemológicos e metodológicos na Museologia? Talvez, para os pares acadêmicos, sim, mas, para mim, não. Continuo sentindo muita dificuldade nessa forma formatada e repetitiva de produzir conhecimento.

Nesses últimos meses, debrucei-me sobre a teoria decolonial produzida na América do Sul e na América do Norte, para refletir sobre descolonização, subalternidade, epistemologias, metodologias descolonizantes e teoria decolonial²³.

²³ De acordo com o doutor em Educação Luís Fernandes Oliveira, “Já tem pouco mais de 10 anos que um grupo de intelectuais latino-americanos, de diversas áreas de conhecimento, vem sendo lido e estudado no Brasil e dialogando com diversas pesquisas, principalmente na área de educação. São os chamados intelectuais decoloniais, a saber: o filósofo argentino Enrique Dussel, o sociólogo peruano Aníbal Quijano, o semiólogo e teórico cultural argentino-norte americano Walter Mignolo, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, alinguista norte-americana radicada no Equador Catherine Walsh, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, o antropólogo colombiano Arturo Escobar, dentre outros. Mas o que esses intelectuais produzem? Quais conceitos e formulações estão presentes em seus livros e artigos? E por que está penetrando nos estudos educacionais brasileiros, em particular, quando se destaca a questão das diferenças no campo educacional? O termo decolonial deriva de uma perspectiva teórica que estes autores expressam, fazendo referência às possibilidades de um pensamento crítico a partir dos subalternizados pela modernidade capitalista e, na esteira dessa perspectiva, a tentativa de construção de um projeto teórico voltado para o repensamento crítico e transdisciplinar, caracterizando-se também como força política para se contrapor às tendências acadêmicas dominantes de perspectiva eurocêntrica de

“Ainda que nos últimos anos a proliferação do termo «descolonizar» explique uma urgência em procurar estratégias para superar a falência dos legados coloniais, a pergunta «é possível descolonizar?», precisamente, vem sintetizar a dúvida fundamental dos seus teóricos. Como gerar novas propostas descoloniais se tanto as instituições como as metodologias que enquadram o nosso pensamento são intrínsecas à sua condição colonial. [...] É possível descolonizar as metodologias ocidentais cuja cumplicidade com a colonialidade não está suficientemente analisada? Como construir epistemodiversidade se as nossas referências académicas justamente se diferenciam das não-ocidentais uma vez que estão baseadas na «acumulação de conhecimento» e na sua exploração?” (Iñigo, 2017).

Neste processo, tive um reencontro com o teórico e professor argentino Walter Dignolo, relendo o seu texto “Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política” (2008). Paraphrasing o título desse artigo, autonominei-me de ‘insubmissa-insurgente-epistêmica’. Porém, parei e ponderei que Dignolo pôde e pode fazer essa provocação e ser escutado, porque ele é homem branco, ainda que ser da América do Sul e colocar-se nesse lugar o deixe numa condição supostamente inferior aos homens brancos europeus. Mesmo assim, ele é um sul-americano branco professor da Universidade de Duke na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e isso já lhe confere crédito no *metiê* acadêmico. Acredito em trabalhos como o de Dignolo, porque é preciso que os próprios brancos questionem a academia da qual

construção do conhecimento histórico e social. A caracterização desses intelectuais com o termo Decoloniais, é mais uma das expressões dadas por alguns pesquisadores que os estudam no Brasil. Na verdade, é um conjunto de autores denominado por Arturo Escobar (2003) como grupo de pesquisadores da perspectiva teórica ‘Modernidade/Colonialidade’ (MC). Uma das principais proposições epistemológicas do grupo MC é o questionamento da geopolítica do conhecimento, entendida como a estratégia modular da modernidade. Esta estratégia, de um lado, afirmou suas teorias, seus conhecimentos e seus paradigmas como verdades universais e, de outro, invisibilizou e silenciou os sujeitos que produzem ‘outros’ conhecimentos e histórias. Para vários desses autores foi este o processo que constituiu a modernidade, cujas raízes se encontram na colonialidade. Implícita nesta ideia está o fato de que a colonialidade é constitutiva da modernidade, e esta não pode ser entendida sem levar em conta os nexos com a herança colonial e as diferenças étnicas que o poder moderno/colonial produziu. Assim, o postulado principal do grupo é que ‘a colonialidade é constitutiva da modernidade, e não derivada’ (Dignolo, 2005, p. 75). Ou seja, modernidade e colonialidade são as duas faces da mesma moeda. Graças à colonialidade, a Europa pode produzir as ciências humanas com um modelo único, universal e objetivo na produção de conhecimentos, além de deserdar todas as epistemologias da periferia do ocidente. As principais categorias de análise do grupo se constituem nos conceitos e noções sobre o mito de fundação da modernidade, a colonialidade, o racismo epistêmico, a diferença colonial, a trans-modernidade, a interculturalidade crítica e pedagogia decolonial. Escobar (2002), alerta que o programa de investigação MC deve ser entendido como uma maneira diferente de pensamento em relação às grandes narrativas produzidas pela modernidade europeia como a cristandade, o liberalismo e o marxismo. Castro-Gómez (2005), por outro lado, esclarece que as questões que o grupo levanta se inserem num contexto discursivo mais amplo, conhecido na academia europeia e norte-americana como a teoria pós-colonial. Entretanto, reitera que essas questões não são simples recepções das teorias pós-coloniais, como se fossem sucursais latinoamericanas. São, ao contrário, uma especificidade latinoamericana que estabelece um diálogo com a teoria pós-colonial e se situa em outra perspectiva, porém fora do eixo moderno/colonial” (Oliveira, L.F., [sem data]).

fazem parte com direito à voz e à escuta, mas não deixo de reconhecer que, na maior parte do tempo, são sempre as vozes masculinas brancas que têm escuta com respeito dentro e fora da academia. Ainda que, há anos, muitas teóricas negras e teóricos negros já venham falando o que os decoloniais pontuam, conforme afirmam Bernardino-Costa e Grosfoguel:

“Sem utilizar precisamente o termo ‘colonialidade’, já era possível encontrarmos a ideia que gira em torno desse conceito em toda a tradição do pensamento negro. A título de exemplo, podemos encontrar contemporaneamente essa ideia em autores e autoras tais como W. E. B. Du Bois, Oliver Cox, Frantz Fanon, Cedric Robinson, Aimé Césaire, Eric Williams, Angela Davis, Zora Neale Huston, bell hooks etc. Entretanto, a articulação desta ideia — já identificada com o conceito de colonialidade — foi formulada de maneira explícita por Immanuel Wallerstein (1992). Na sequência, o conceito de Wallerstein foi retomado por Anibal Quijano, que passou a nomeá-lo como colonialidade do poder” (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016, p.17).

Lia Mignolo e recordava-me do discurso da cantora Madonna, ao receber o prêmio de “Mulher do Ano” no dia 9 de dezembro de 2016, concedido pela revista de música *Billboard*. Esse discurso de um ícone da música pop internacional tocou-me profundamente e sei que é possível transportá-lo para a academia:

“Eu me inspirei, é claro, em Debbie Harry e Chrissie Hynde e Aretha Franklin, mas meu muso verdadeiro era David Bowie. Ele personificava o espírito masculino e feminino e isso me agradava. Ele me fez pensar que não havia regras. Mas eu estava errada. Não há regras se você é um garoto. Há regras se você é uma garota. Se você é uma garota, você tem que jogar o jogo. Você tem permissão para ser bonita, fofa e sexy. Mas não pareça muito esperta. Não haja como você tivesse uma opinião que vá contra o status quo. Você pode ser objetificada pelos homens e pode se vestir como uma puta, mas não assuma e se orgulhe da puta em você. E não, eu repito, não compartilhe suas próprias fantasias sexuais com o mundo. Seja o que homens querem que você seja, e mais importante, seja alguém com quem as mulheres se sintam confortáveis por você estar perto de outros homens. E por fim, não envelheça. Porque envelhecer é um pecado. Você vai ser criticada e humilhada e definitivamente não tocará nas rádios” (Madonna, 2016).

Regressando ao artigo de Mignolo, que precisa de mais considerações da minha parte, muitas coisas chamam a minha atenção nesse texto. A começar pela forma como ele aborda a “desobediência epistêmica” do teórico peruano Aníbal Quijano:

“O que Quijano está propondo aqui nada mais é que desobediência epistêmica. Sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceremos no

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:

percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares. Não seremos capazes de ultrapassar os limites do Marxismo, os limites do Freudismo e Lacanismo, os limites do Foucauldianismo; ou os limites da Escola de Frankfurt, incluindo um pensador fundamentado na história dos judeus e da língua alemã tão esplêndido quanto Walter Benjamin. Creio que ficará claro para leitores razoáveis que afirmar a co-existência do conceito descolonial não será tomado como «deslegitimar as idéias críticas europeias ou as idéias pós-coloniais fundamentadas em Lacan, Foucault e Derrida». Tenho a impressão de que os intelectuais da pós-modernidade e os com tendências marxistas tomam como ofensa quando o autor mencionado acima, e outros semelhantes, não são venerados como os religiosos o fazem com os textos sagrados. Eis exatamente por que estou argumentando aqui a favor da opção descolonial como desobediência epistêmica” (Mignolo, 2008, p.288).

Concordo com a ideia da não-deslegitimação do conhecimento europeu e branco. No entanto, considero importante questionar constantemente a sua hegemonia, muitas vezes imposta arbitrariamente. Na minha percepção, não há como indagar as epistemologias sem interrogar as metodologias. Interrogo-me constantemente: da forma como a academia está estruturada, seja no Brasil seja em Portugal, atravessada pelo racismo e machismo nosso de cada dia, a “opção descolonial” realmente é uma ação concreta de alteração do *status quo* no espaço acadêmico vigente? Questiono a mim mesma se, de fato, produzo um conhecimento descolonial ou se o tempo todo não estou ajustando-me ao que está colocado para ser aceita como uma intelectual negra na academia e, assim, conquistar os meus títulos. Imersa nessas reflexões, compartilho a reflexão sobre Ciência da professora doutora Donna Haraway da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, nos Estados Unidos. Em seu artigo “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, a referida autora faz-nos refletir sobre a importância do “lugar situado”. Por isso, mas não só por isso, o tempo todo tento situar-me nessa ciência ocidental e ocidentalizada, na qual estou inserida.

“Decodificação e transcodificação mais tradução e crítica; são todas necessárias. A ciência torna-se assim o modelo paradigmático, não do fechamento, mas do que é contestável e contestado. A ciência torna-se o mito, não do que escapa à ação e à responsabilidade humanas, num domínio acima da disputa, mas, antes, de prestação de contas e de responsabilidade por traduções e de solidariedades vinculando as visões cacofônicas e as vozes visionárias que caracterizam os saberes dos subjugados. Uma divisão dos sentidos, uma confusão entre voz e visão, mais do que idéias claras e distintas, torna-se a metáfora para a base do racional. Não buscamos os

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

saberes comandados pelo falocentrismo (saudades da presença da Palavra única e verdadeira) e pela visão incorpórea, mas aqueles comandados pela visão parcial e pela voz limitada. Não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular” (Haraway, 1995, p.33).

Durante a realização do meu júri prévio, a professora doutora Jamile Borges alertou-me para o fato de que muitas metodologias que se propõem a ser descolonizantes estão em processo. Nas artes, muitas vezes, o processo é tão válido quanto o objeto artístico materializado. Logo, acredito que a tentativa, bem como a crítica à epistemologia e às metodologias colonizantes, seja o início para construirmos conhecimentos com equidade, cientificamente falando. Por outro lado, não deixo de inquietar-me com a resistência da(s) Universidade(s) em reconhecer outros conhecimentos desformatados e desencaixotados produzidos pelos grupos subalternizados, mesmo naqueles setores acadêmicos que acreditam fazer diferente. Talvez as questões levantadas por Grosfoguel me ajudem a compreender os porquês dessa resistência.

“Até então, essas universidades têm operado a partir de um uni-versalismo no qual «um (homem ocidental de cinco países) define pelos outros» o que é conhecimento válido e verdadeiro. Descolonizar as estruturas de conhecimento da universidade ocidental vai requerer, entre outras coisas: 1. Reconhecimento do provincialismo e do racismo/sexismo epistêmico que constituem a estrutura fundamental resultante de um genocídio/epistemicídio implementado pelo projeto colonial e patriarcal do século XVI. 2. Rompimento com o universalismo onde um («uni») decide pelos outros, a saber, a epistemologia ocidental. 3. Encaminhamento da diversidade epistêmica para o cânone do pensamento, criando o pluralismo de sentidos e conceitos, onde a conversação interepistêmica, entre muitas tradições epistemológicas, produz novas redefinições para velhos conceitos e cria novos conceitos plurais com «muitos decidindo por muitos» (pluri-verso), em lugar de «um definir pelos outros» (uni-verso)” (Grosfoguel, 2016, p.46).²⁴

Nessa viagem de regresso teórico às Américas, encontrei a crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, professora na Universidade de Columbia nos Estados Unidos. Li o seu famoso artigo “Pode o subalterno falar?” (2010), considerado fundamental para os estudos pós-colonialistas. A leitura do texto de Spivak não foi uma

²⁴ De acordo com Grosfoguel, “Como é possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas da ciências sociais e humanidades nas universidades ocidentalizadas se baseie no conhecimento produzido por uns poucos homens de cinco países (Itália, França, Inglaterra, Alemanha e os Estados Unidos)?” (Grosfoguel, 2016, p.26).

tarefa fácil: foram dois dias, debruçando-me sobre o mesmo escrito. Aliás, não considero os teóricos asiáticos os mais fáceis de serem compreendidos, vide Homi Bhabha, Edward Said e Arjun Appadurai, que me faziam centrar neles e em mais ninguém, quando começava a lê-los, sugando as minhas energias. A cada página que lia dessas escrituras, refletia sobre a minha condição de subalternizada, ainda que, para mim, a subalternidade não fosse uma categoria inerente à minha pessoa. Porém, as estruturas que alicerçam as desigualdades sociais de toda ordem colocam a mim e a maioria das pessoas não-brancas do Ocidente numa condição de sujeitas e sujeitos subalternos, em maior ou menor escala. Nesse contexto, o

“[...] silenciamento dos sujeitos negros permite que a fala colonial branca se consolide como verdade sem a interferência de discursos contrários. A inviabilidade de manifestação da fala negra é a condição por meio da qual o sujeito branco se reproduz. Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como ‘Outro’ silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. Dessa maneira, não é jamais o sujeito negro que está em questão, mas as imagens e narrativas dominantes produzidas desde um ponto-de-vista colonial acerca dele” (Mombaça, 2015).

Adentrar a academia possibilitou-me uma relativa ascensão econômica e social e, portanto, reconheço que, em alguns contextos, possuo privilégios que muitas mulheres negras não têm, seja no Brasil seja em Portugal. Atualmente, financeiramente pertencço à chamada classe média, ainda que socialmente não domine os códigos dessa classe, já que, durante muito tempo, pertenci ao que Spivak denomina de “classes baixas”. Em certa medida, ainda assim, habito as geografias da subalternidade dentro e fora da academia. Conforme explica a autora, “Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da ‘mulher’ parece ser mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (Spivak, 2010, p.85). A autora continua refletindo que

“O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não pode rejeitar com um floreio” (Spivak, 2010, p.126).

No entanto, acredito que nós, subalternizadas, falamos muito e há bastante tempo. O grande detalhe é que os hegemônicos quase sempre não têm poder de escuta, geralmente sofrem da síndrome da audição inexistente (Síndrome AI) para “as outras”. É preciso compreender que: a não auscultação das nossas falas dentro da academia; o isolamento ofertado, quando nos insurgimos no âmbito acadêmico; a manipulação que é feita com as nossas narrativas orais e escritas; o descrédito que nos é dado, quando invocamos as nossas trajetórias individuais e coletivas para produzir os nossos conhecimentos; as desconfianças que nos rondam, quando assumimos cargos de chefia; todas essas também são formas de epistemicídio e de fazer-nos permanecer na condição de subalternas, mesmo com os títulos de “professoras doutoras” ou de “professoras mestras”, como é o meu caso. Outra reflexão importante da Spivak é sobre a posição do intelectual diante do subalterno e sobre a homogeneidade desse “outro”. Esse “outro” criado pelo epistemicídio-branco-colonial-europeu não é um ser homogêneo. “O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade” (Spivak, 2010, p.47).

No que diz respeito ao intelectual-pesquisador-acadêmico que se propõe a trabalhar ou pesquisar os subalternos, Spivak fala que precisamos aprender a “[...] falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito emudecido [...]” (Spivak, 2010, p.88). Foi imensa a minha alegria ao ler esse texto, porque retornei ao meu júri prévio e lembrei-me do questionamento que me foi feito sobre o fato de que “eu precisava escutar mais, trazer outras vozes para a minha tese e considerar as implicações em escrever uma tese autobiográfica”. Refletindo sobre essa indagação, também encontro aporte nas palavras de Angela Gilliam:

“Mas quem fala para quem? Os descendentes de escravos normalmente não falam para si mesmos. E falta aquela análise profunda dos dilemas em que se encontram os negros nas Américas. O que faz a voz de Angela Gilliam distinta das demais que apropriam pronúncias subalternas, especialmente quando qualquer acadêmico estrangeiro tem mais visibilidade? Para criar teoria que é mais do que a construção de o outro, as variáveis de raça, gênero e classe, bem como o inquérito reflexivo do Eu/Nós, devem se cruzar” (Gilliam, 1995, p.527).

Primeiramente, afirmo que há outras vozes na minha tese. Ao dialogar com autoras e autores de diferentes contextos e gerações, na minha imodesta compreensão

estou apresentando distintas falas, narrativas de acadêmicas e acadêmicos como eu e os demais membros do júri. Segundamente, ilustrar a minha tese com as vozes dos artistas africanos em Portugal é uma garantia de que eu esteja ofertando escuta a esses outros tão semelhantes a mim? Até mesmo porque o ato de transcrever as narrativas orais de outras pessoas e de apresentá-las formatadas de acordo com as normas da *American Psychological Association* (APA) não significa autoria compartilhada dentro das estruturas acadêmicas. Terceiramente, o que mais fiz em Lisboa foi ouvir e olhar não só como procedimento metodológico, mas especialmente por compreender a importância da escuta e da visão para conhecer, perceber e não cometer gafes pessoais e sociais, como muitos pesquisadores cometem ao adentrar no espaço do outro, subalterno ou não. Afinal de contas, estava e estou no território do outro, não dominava determinados códigos e ofertei escuta aos africanos e portugueses. Apesar disso, como sou humana, evidentemente dei muitos foras, fui indiscreta, falei besteira e desrespeitei as etiquetas sociais dos nativos portugueses e dos africanos. Como já disse a poeta, “Sou colecionadora de falhas na matrix e independente de qualquer previsão dispensável, eu estarei me esgueirando pelas perspectivas e colorindo tudo que estiver ao meu alcance” (Menezes, 2017).

Constantemente tensiono o meu olhar e escuta, porque, como não cheguei aqui como uma tábula rasa, é óbvio que a minha percepção visual e auditiva também está imersa em outras visualidades e auscultações. Aqui relembro o primordial artigo do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira, “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”, que me foi de muita aprendizagem reflexiva durante o mestrado em Antropologia na UFPA.

“Desejo, assim, chamar a atenção para três maneiras — melhor diria, três etapas — de apreensão dos fenômenos sociais, tematizando-a (o que significa dizer: questionando-as) como algo merecedor de nossa reflexão no exercício da pesquisa e da produção de conhecimento. Tentarei mostrar como o ‘Olhar, o Ouvir e o Escrever’ podem ser questionados em si mesmos, embora num primeiro momento possam nos parecer tão familiares e, por isso, tão triviais, a ponto de nos sentirmos dispensados de problematizá-los; todavia, num segundo momento — marcado por nossa inserção nas ciências sociais —, essas ‘faculdades’ ou, melhor dizendo, esses ‘atos cognitivos’ delas decorrentes, assumem um sentido todo particular, de natureza epistêmica, uma vez que é com tais atos que logramos construir o nosso saber. Assim sendo, procurarei indicar que, enquanto no Olhar e no Ouvir ‘disciplinados’ — a saber, disciplinados pela disciplina — se realiza nossa ‘percepção’, será no Escrever que o nosso ‘pensamento’ se exercitará da forma mais cabal, como produtor de um discurso que seja tão criativo

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

quanto próprio das ciências voltadas à construção da teoria social” (Oliveira, 1996, p.15).

Retornando à ideia falha de “dar voz ao outro” em nossas pesquisas científicas, quero ilustrar o que penso com um exemplo. Na minha tese, posso citar formatadamente o pensamento do meu amigo Chalo Correia. Porém, o próprio Chalo não poderá estar na minha banca, avaliando-me, ainda que eu tenha utilizado do seu conhecimento para compreender o cenário artístico africano em Lisboa. Em júri de doutoramento, ele não me poderá questionar sobre a forma como eu o cito na tese, porque ele ainda não possui o título de doutor, ainda que eu o considere extremamente apto e autorizado a avaliar-me, como as doutoras e os doutores. Desse modo, se eu escrever um artigo em parceria com ele para ser publicado em uma revista científica, o meu nome, os meus títulos e a instituição a qual estou filiada contarão para que esse texto se torne público no âmbito acadêmico. Por sua vez, não contarão exatamente os dados dele, que, sozinho, jamais encontrará espaço em veículos como esse. A escrita acadêmica é arbitrária, porque as epistemologias e as metodologias também o são. Não trago mais no meu âmbito de acadêmica a obrigação idílica de ter de dar voz ao outro. Na verdade, questiono-me quem são esses outros, porque também faço parte desses “outros homogêneos na heterogeneidade” que o epistemicídio branco-colonial-europeu criou e legitimou.

No processo de citação ao trabalhar com as narrativas orais de nós, os subalternizados, em nossos textos acadêmicos, podemos e temos a obrigação de apresentar-lhes uma declaração, solicitando que eles nos concedam os direitos autorais, e de mostrar-lhes como ficou a transcrição. Entretanto, serei eu, enquanto intelectual, que recortarei e selecionarei o que quero mostrar e dizer a partir dos relatos desses outros. E o mesmo fazemos com os textos acadêmicos, — quando apresentamos excertos dos livros e artigos alheios —, com a diferença de que muitos desses teóricos já são doutores e possuem o privilégio da autoridade acadêmico-científica. Porém, seja de qual forma for, após a defesa de tese, quem sairá com o título de doutora será eu e não “o outro subalternizado semelhante a mim” que me ofertou o seu conhecimento. Por isso, assumo a minha escrita acadêmica em primeira pessoa. No entanto, como sujeita negra, os meus passos vêm de longe e, dentro da heterogeneidade dos subalternos tão bem explicitada por Spivak, não falo apenas por mim mesma, mesmo quando afirmo escrever “eu por mim mesma”. Sei que não estou sozinha nessa empreitada e nem estou inovando. Talvez esteja revisitando. Considero honesto reconhecer as nossas limitações

acadêmicas e, ao invés da ânsia desatenta de “dar voz aos outros”, é mais louvável refletirmos sobre o nosso lugar de fala, assim como acerca dos privilégios que a branquitude, o gênero, a nacionalidade, a classe social e a geração ofertam a alguns e algumas no espaço acadêmico. É louvável refletir até mesmo sobre o lugar de privilégio que conquistei em relação a outras semelhantes a mim. Nesse sentido, continuo a dialogar com Gilliam:

“Para poder seguir neste caminho, volto-me para o debate atual nas ciências sociais a respeito da relação que existe entre produção intelectual e experiência pessoal. Alguns dos exemplos de escritura mais provocadora emergem nos momentos críticos em que a posição de subjetividade do autor fortalece a autoridade analítica. Há muitas razões para esta mudança de direção. O que me atrai e eu acho outros estudiosos a escrever pessoalmente e um desejo de abandonar a metalinguagem alienadora que fecha em vez de abrir as portas da academia para todos aqueles que queiram entrar. Escritura pessoal representa um esforço sustentado para democratizar a academia. Realmente ela emerge das lutas daqueles tradicionalmente excluídos da academia, tais como mulheres e membros de grupos minoritários para encontrar uma voz que reconheça não só o sentido da diferença, mas também a chegada demorada ao mundo erudito” (Gilliam, 1995, p.525-526).

Sigo acreditando que é possível ofertarmos escuta às vozes dissonantes dentro e fora da academia, bem como abrirmos espaços para os conhecimentos não-eurocentrados. A escuta tento ofertar às pessoas, às variadas pessoas que cruzam o meu caminho em diferentes âmbitos da minha vida. Desde a minha dissertação de mestrado, venho refletindo sobre “dar voz ao outro” em nossos trabalhos acadêmicos. Confesso a minha inquietação e desconforto com essa ideia de ofertar algo aos indivíduos que considero seres pensantes e que, justamente por isso, possuem vozes. Por conta das considerações apresentadas aqui, venho declarar que não ilustrarei esta tese com as narrativas orais de outros subalternizados como eu. É um posicionamento metodológico-político. O que escrevi até agora e o que escreverei mais à frente fornecem justificativa e respaldo epistemológico para essa minha escolha. Cada vez mais, sinto a necessidade de extinguir os resquícios coloniais que ainda podem habitar alguma geografia interna de mim mesma, enquanto acadêmica, poeta e ser humana no mundo. Ao final da escrita desta tese, espero ter aprendido a falar “ao” e não “em nome do” (Spivak, 2010). Apesar de toda a subalternidade que nos cerca, uma mulher negra fala, conforme nos lembra Lorde:

“Uma mulher fala

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A lua marcada e tocada pelo sol
minha mágica é ágrafa
mas quando o mar der as costas,
deixará para trás meu formato.
Não busco favor
intocado pelo sangue
implacável como a praga do amor
permanente como meus equívocos
ou meu orgulho
Eu não misturo
amor com piedade
nem ódio com desdém
e se você me conhecesse
olhe dentro das entranhas de Urano
onde os oceanos sem sossego calcam

Eu não habito
em meu nascimento nem em minhas divindades
que sou sem idade e meio-formada
e ainda em busca
de minhas irmãs
bruxas em Daomé
me vestem em seus tecidos em camadas
como nossa mãe fazia
de luto.

Eu sou mulher
há muito tempo
cuidado com meu sorriso
Eu sou dissimulada, mágica velha
e a fúria nova do meio-dia
com todos os teus futuros largos
em promessa
Eu sou
mulher
e não branca.”
(Lorde).

1.4. A Metodologia do “eu” e do “nós” na singularidade-plural

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no
quintal
Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos
pratos
a estética dos traços, a ética...
(Cristiane Sobral).

Início este subcapítulo apresentando-me novamente, pois, como afirmou a intelectual negra brasileira Lélia González: “[...] negro tem que ter nome e sobrenome, senão os brancos arranjam um apelido [...] ao gosto deles” (González, 1980, *apud* Bairros, 2009). Sou a Luzia Gomes Ferreira, mulher negra, baiana, brasileira, sul-americana, professora, doutoranda, imigrante há quatro anos em Portugal, residindo em Lisboa. Não sou uma africana fora da África, nem quero ser europeia. Não reivindico para mim uma identidade africana. As colonizações portuguesa, espanhola, inglesa, francesa e de outros países europeus ocorreram nas Américas e contra esse fato nefasto não há argumentos. Nasci, cresci e vivi nesse outro continente, nesse novo mundo fragmentado, construído através das violências contra indígenas e negros. É desse lugar que falo e escrevo nesta tese em solo europeu. Para alguns acadêmicos das duas margens do Atlântico, pode estar *demodê* essa ideia de *lugar de fala*, mas, para mim e tantas outras, não está.

“Muito se fala sobre como esse conceito tem sido apropriado de modo a conceder ou não autoridade para falar com base nas posições e marcas políticas que um determinado corpo ocupa num mundo organizado por formas desiguais de distribuição das violências e dos acessos. O que as críticas que vão por essa via aparentemente não reconhecem é o fato de que há uma política (e uma polícia) da autorização discursiva que antecede a quebra promovida pelos ativismos do lugar de fala. Quero dizer: não são os ativismos do lugar de fala que instituem o regime de autorização, pelo contrário. Os regimes de autorização discursiva estão instituídos contra esses ativismos, de modo que o gesto político de convidar um homem cis eurobranco a calar-se para pensar melhor antes de falar introduz, na realidade, uma ruptura no regime de autorizações vigente. Se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas. Assim, quando os ativismos do lugar de fala desautorizam, eles estão, em última instância, desautorizando a matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida; e estão também desautorizando a ficção segundo a qual

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

partimos todas de uma posição comum de acesso à fala e à escuta
(Mombaça, 2017).

Não estou aqui para falar “em nome dos” e nem “por e pelos” negros portugueses e africanos residentes em Portugal. Interesse-me pelos discursos institucionais, representações e cenários da arte africana contemporânea circulante em Lisboa. Também desejo explicitar algumas coisas, a saber: nunca fui filiada a nenhum Movimento Negro no Brasil, ainda que tenha participado ativamente de várias atividades desse movimento social na cidade de Salvador e, assim, obtive outras formações para além da UFBA. Cada vez mais, estudo o Feminismo Negro e, sem ser contraditória, informo que nunca me furtei a ler Simone de Beauvoir e não apenas os dois volumes de *O Segundo Sexo*, que atravessaram o Atlântico comigo, mas também *A mulher desiludida*, *Todos os homens são mortais*, entre outros, porque ela também foi romancista. Como sempre me lembra a doutoranda e amiga Bia Leonel, “ser feminista é uma forma de estar e olhar o mundo, mesmo quando as nossas lentes estão embaçadas pelo frio ou pelo calor”. Acrescento: ser feminista está para além de dominar as teorias e as datações dos marcos históricos dos movimentos feministas das mulheres brancas europeias de classe média. É também um exercício orgânico de aprender a conviver com a pluralidade do que é ser mulher neste mundo gigante, que desconheço em sua totalidade. É quebrar a cada dia, dentro de mim mesma, os espelhos do patriarcalismo e do machismo que insistem em me ludibriar. É aprender a acreditar nas mulheres e a creditá-las neste mundo ocidental, que exercita cotidianamente o descrédito às nossas existências.

Tenho consciência de que o Feminismo Negro não é um consenso entre as mulheres negras das Américas, mas sinto-me contemplada por ele e sou uma Feminista Negra! Em Portugal, estou associada à Associação Afrolis, “[...] um espaço de expressão cultural feito por afrodescendentes a viver em Lisboa. Artistas, menos artistas, pessoas comuns e menos comuns falam sobre negritude, racismo e identidade revelando facetas da consciência negra emergente em Portugal” (Afrolis, 2017). Acredito na multiplicidade dos ativismos coletivos e individuais. O fato de estar fora do meu país de origem e de debater-me com a minha condição de imigrante negra na Europa despertou em mim a necessidade de ir para a frente com a minha cara exposta e de não me esconder mais atrás da minha escrita acadêmica. Precisei talvez atravessar o Atlântico para materializar a indignação que temos que ter diante das situações de

opressão e preconceito, seja de qual ordem for seja em qualquer lugar em que estejamos.

Refeita a minha devida apresentação, agora inicio a discussão das metodologias adotadas por mim, mas, antes, quero dizer que não considero nenhuma metodologia perfeita, sem equívocos. Estou adotando as metodologias com as quais me identifico neste momento, mas não tenho como prever se daqui a uma década continuarei a identificar-me com a etnografia, a autoetnografia e a escrevivência. Mais uma vez descarto a ideia de inovação nesta tese. Se fosse para inovar, dentro do que eu acredito como inovação, não estaria escrevendo este capítulo metodológico, mas ofertaria às pessoas leitoras, dentro e fora da academia, a possibilidade de elas construírem ou desconstruírem o meu próprio percurso metodológico. Regresso novamente à conversa que tive com as doutorandas Bia Leonel e Jusciele Oliveira, sobre a autoetnografia e a ‘eu-etnografia’, que ficaram ali em movimentos oscilatórios nos meus pensamentos.

Quando prestei a seleção para o mestrado em Antropologia no PPGA/UFGA, desejava fazer um descentramento da minha área de formação e atuação. Queria discutir museus em diálogos com outros referenciais teóricos e metodológicos, por acreditar na interdisciplinaridade.

“Quando me propus desenvolver uma pesquisa sobre museu no âmbito da Antropologia Social, foi porque de certa forma queria me afastar dos pressupostos teóricos da minha área de formação inicial, que é a Museologia. Com isso, não quero dizer que os abandonei, mas pude lançar outros olhares sobre esse grande artefato que é o museu. O meu olhar está interpenetrado pela Museologia, Antropologia e também pela Arqueologia, mas as demandas que me levam a pensar o museu foram e são suscitadas pela Museologia, uma vez que não deixei e nem pretendo deixar minha atuação como museóloga. Contudo, queria de fato experimentar esse exercício acadêmico interdisciplinar. Reconheço que não foi fácil realizá-lo, pois, apesar de se ‘pregar teoricamente’ uma suposta interdisciplinaridade acadêmica, o que virou quase um mantra, em que a palavra de ordem é: ‘temos a obrigação de sermos interdisciplinares’, percebi que a mesma ainda é muito debatida e pouca executada na academia. Os diálogos, quando existem, são frágeis e, na maioria das vezes, o que há são diferentes profissionais defendendo a sua área de formação, quase sempre estabelecendo hierarquias de saberes” (Ferreira, 2012, p.110-111).

Fiz uma dissertação sobre um museu inexistente no sentido concreto de pedra e cal. Ele existia apenas no plano das ideias dos moradores da Vila de Joanes, na Ilha do

Marajó, no Pará. Interessei-me justamente pela “ideia local” do que era museu. Por outro lado, uma inquietação acompanhou-me durante todo o mestrado na Antropologia:

“[...] ao cursar a disciplina Cultura Material também ministrada pela professora Marcia Bezerra no primeiro semestre de 2010, em nossas reflexões, discussões e leituras durante a referida atividade curricular, o museu estava presente de forma constante. Nessa disciplina, a turma era composta por pós-graduandos das áreas de Antropologia Social e Arqueologia. Um detalhe que sempre me chamou a atenção durante o curso desta referida disciplina é que para os meus colegas, os museus eram vistos como alçapões e em raros momentos como espaços possíveis de se estabelecer diálogos e ações simétricas. É preciso destacar que geralmente ao mencionar os museus em sala de aula, quase sempre se remetiam aos museus modernos do século XIX, especificamente a tipologia de Museu Etnográfico, o que fazia todo sentido, pois estávamos em um Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Entretanto, em alguns casos os anacronismos se faziam presentes, uma vez que os museus etnográficos e demais museus não funcionam mais com as mesmas perspectivas do XIX. Acredito que, independentemente da tipologia de museu que estudarmos, a relação pessoas-coisas/coisas-pessoas estará presente. Considero relevantes as críticas realizadas aos museus rotulados de ‘tradicionalistas’²⁵, não só pela Antropologia, mas também pela própria Museologia. Ainda que esses museus não tenham ações semelhantes as do século XIX, ainda é preciso revisar e ouvir os silêncios que ainda são mantidos dentro dessas instituições” (Ferreira, 2012, p.112).

Retornei à minha dissertação de mestrado para dizer o seguinte: em nenhum momento na Antropologia, abri mão da minha formação em Museologia e tensionava algumas falas preconceituosas por parte de colegas e algumas professoras acerca da minha primeira formação, até mesmo porque já sabemos que ser antropóloga ou antropólogo não exige ninguém de ser preconceituoso. Uma das questões que me bombardeavam em sala de aula era justamente a discussão acerca dos instrumentos metodológicos investigativos da Museologia e o seu caráter interdisciplinar, a ponto de ouvir “que nós falamos de tudo, sem nos aprofundarmos em nada”. Acredito que nunca fui tão museóloga, como quando fiz o mestrado em Antropologia. Agora acredito ocorrer o contrário: nunca fui tão antropóloga, como no doutoramento em Museologia.

Para não fugir da discussão metodológica, confesso que, durante o mestrado, foi em campo que me senti antropóloga, porque tive de colocar em prática os métodos

²⁵ De acordo com Soares, “[...] o museu tradicional — modelo constituído no mundo ocidental ao longo do século XVIII, e transformado em seguida por toda a parte em norma para o desenvolvimento da instituição museológica — é profundamente marcado pelo projeto de construção de uma cultura nacional baseada no mito da homogeneidade cultural — segundo o qual uma cultura dominante é selecionada e elevada ao estatuto de cultura oficial em detrimento da variedade de culturas existentes ou que existiram no passado, no território nacional” (Soares, 2006, p.04).

investigativos antropológicos que havia aprendido em sala de aula. Porém, não me atentei aos impoderáveis do campo. Fui para Joanes, toda montada na antropóloga clássica, o que me rendeu durante a defesa a alcunha de “antropóloga clássica com pegada pós-moderna”. Aluguei uma casa rosa na Vila e morei lá por seis meses. Tentei até dormir em rede como os moradores faziam, mas a minha coluna, acostumada com a cama, fez logo a sua reclamação consistente. Aprendi que dormir em rede era uma arte que eu não dominava. Apossei-me do meu diário de campo, câmera fotográfica, roteiro de perguntas semiestruturadas, gravador e a obsessão da marinheira de primeira viagem antropológica: a ansiedade desesperadora de arrancar das pessoas uma entrevista. Em muitos momentos, a tentativa foi frustrante. Lembro-me de um interlocutor muito constrangido com o gravador e com a câmera fotográfica, com a qual eu queria gravar um vídeo. O rapaz não me encarava, falava cada vez mais baixo, de repente começou a suar e a passar mal e eu voltei para casa, frustrada internamente, com dor na consciência, sentindo-me a preta colonizadora-mor. Depois desse episódio, parei e fui aprender a viver na Vila de Joanes, sem internet, sem celular, sem ficar desesperada com a câmera e o gravador nas mãos, mas olhando mais, ouvindo mais e participando das atividades cotidianas com as minhas interlocutoras. Ainda assim, com o passar do tempo, houve pessoas que não me quiseram ceder entrevista, não insisti, optei por levar delas o afeto e a acolhida que me ofertaram durante a minha estadia em Joanes.

Aqui, em Lisboa, foi diferente. Estava fora do conforto do meu país, não podia pegar um barco, como fazia em Joanes, e, após três horas, estar confortavelmente em minha casa. Policieei-me, em certa medida, para não cometer os equívocos que cometi em Joanes. Senti a necessidade de não fazer uma etnografia clássica, ainda que eu me considerasse clássica em alguns aspectos. Comecei a perceber que precisava compreender a cidade na qual resolvi habitar por quatro anos e a sociedade na qual estava inserindo-me. A única semelhança, em ambos os casos, é que eu não era uma “nativa”. Logo, continuava sendo uma “estrangeira”. Por outro lado, a condição de imigrante fez-me sair da minha caixinha confortável de investigadora para atuar concretamente pela busca de uma sociedade igualitária e isso foi um grande aprendizado para mim. Em Lisboa, passei a conviver com pessoas de diferentes países africanos, pessoas reais e não imaginárias das nossas cabeças, e também com negros portugueses. É óbvio que, nessa convivência, há conflitos com acordos e desacordos. Aprendi a ouvir mais, porque entendi que a experiência de ser mulher negra não é igual em todo o

mundo e que temos demandas e agendas diferentes. Também cresci com as outras experiências negras, pois compreendi que, como estrangeira, para contribuir com qualquer tipo de luta, era preciso saber escutar muito e observar com afeto. Entendi que, em determinados contextos, é preciso sair de cena para não silenciar as outras e os outros. Percebi a importância de enunciar publicamente o meu lugar de fala. Acima de tudo, cheguei à conclusão de que estranhamentos haverá, porque, mesmo que nos neguem, temos as nossas subjetividades e não somos uma massa compacta e homogênea. Nesse meu processo do “eu” para “nós” e do “nós” para o “eu”, exercitei o olhar, o ouvir e o escrever, conforme reflete o antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira:

“Mas se o Olhar e o Ouvir podem ser considerados como os atos cognitivos mais preliminares no trabalho de campo (trabalho que os antropólogos se acostumaram a se valer da expressão inglesa *fieldwork* para denominá-lo), é seguramente no ato de Escrever, portanto na configuração final do produto desse trabalho, que a questão do conhecimento se torna tanto ou mais crítica. Um livro relativamente recente de Clifford Geertz, *Trabalhos e vidas: o antropólogo como autor*, infelizmente, ao que eu saiba, ainda não traduzido para o português, oferece importantes pistas para desenvolvermos esses temas. Geertz parte da idéia de separar e, naturalmente, avaliar, duas etapas bem distintas na investigação empírica: a primeira, que ele procura qualificar como a do antropólogo ‘estando lá’ (being there), isto é, vivendo a situação de estar no campo; e a segunda, que se seguiria àquela, corresponderia à experiência de viver, melhor dizendo, trabalhar ‘estando aqui’ (being here), a saber, bem instalado e no seu gabinete urbano, gozando o convívio com seus colegas e usufruindo tudo o que as instituições universitárias e de pesquisa podem oferecer. Nesses termos, o Olhar e o Ouvir seriam parte da primeira etapa, enquanto o Escrever seria parte inerente da segunda. Devemos entender, assim, por Escrever o ato exercitado por excelência no gabinete, cujas características o singularizam de forma marcante, sobretudo quando o comparamos com o que se escreve no campo, seja ao fazermos nosso diário, seja nas anotações que rabiscamos em nossas cadernetas. E se tomarmos ainda Geertz por referência, vemos que, na maneira pela qual ele encaminha suas reflexões, é o Escrever ‘estando aqui’, portanto fora da situação de campo, que cumpre sua mais alta função cognitiva” (Cardoso, 1996, p.21-22).

Foi nesse processo de escrita que me deparei com a bricolagem entre etnografia, autoetnografia e escrevivências. Não queria apenas descrever e teorizar sobre o que fiz em campo a partir da fala do “outro subalternizado heterogêneo”. Segundo Lévi-Strauss, bricolagem é a composição de

“[...] resíduos e fragmentos de acontecimentos... testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. [...] a poesia do bricoleur lhe

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

vem de que não se limita a cumprir ou executar: fala, não somente com as coisas, como também por meio delas, contando pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur põe-lhe sempre algo de si mesmo” (Lévi-Strauss, 1989, p.42).

Não desejava escrever uma “etnografia densa” tão bem descrita pelo Geertz (1989), mas continuo detalhista. Não busquei olhar a sociedade lisboeta pelo ponto de vista dos negros africanos e negros portugueses. Não quis entender a arte africana contemporânea que circula em Lisboa pelos prismas vitrinados dos sujeitos artistas. Habitei confortavelmente e desconfortavelmente o meu lugar de estrangeira: sou “a outra”! É essa visão e percepção de ser a outra subalternizada circulando na capital do país que colonizou o meu, vivendo entre negros africanos, negros portugueses e brancos portugueses, que procuro apresentar nesta tese-vivência. Por outro lado, continuava com as palavras da Mariza Peirano ecoando na minha cabeça: “A empiria — eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos —, é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação” (Peirano, 2014, p.380). A autora ainda afirma que “Etnografia não é método; toda etnografia é também teoria” (Idem, p.383). Arruda faz uma observação interessante sobre a etnografia:

“A prática etnográfica tradicional favorece o distanciamento em relação ao objeto e não a proximidade, com vista a uma leitura rigorosa, imune aos interesses individuais do observador. Por outro lado, o pressuposto da autenticidade não pode ser encarado levemente, constituindo um dos desafios mais complexos da etnografia: o que é a autenticidade? Pode esta ser apreendida pela etnografia? O que está dentro vê melhor a ‘sua’ realidade social? E conseguirá traduzi-la de forma inteligível para alguém que está de fora?” (Arruda, 2012, p.10).

Senti a necessidade de algo mais que não só a etnografia clássica, e foi aí que fui procurar as bases da autoetnografia, que, não por acaso, como relatam os teóricos dessa metodologia, nasceu na Antropologia. Enveredei-me por esse caminho, sabendo das suas fragilidades e potencialidades:

“O conceito nasce na antropologia mas tem vindo também a ser adotado pela sociologia, em particular no que refere aos estudos feministas e pós-coloniais. Inicialmente, a autoetnografia foi entendida como um mecanismo eficaz para dar voz às condições de vida de grupos considerados subalternos e para valorizar as experiências vividas dos membros desses grupos. Deborah Reed-Danahay (1997) reconhece que a autoetnografia pode conter múltiplos significados, sendo difícil caracterizá-la a nível de conceito, de

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

método ou de discurso. Ela chama a atenção para muitas das distinções teóricas em torno do conceito e respetivas variações, como auto-antropologia, antropologia autoetnográfica, registos autoreflexivos ou narrativas autobiográficas. [...] A autoetnografia pode relacionar-se com a noção de ‘dupla consciência’, proposta por Dubois” (Arruda, 2012, p.10).

Autorizo-me a teorizar também a partir desse (des)caminho controverso de autoetnografia, porque mergulhei no cenário artístico e não-artístico da Lisboa contemporânea e imergi metaforicamente nas águas do Tejo. Recordo-me, então, de uma reunião de trabalho com a doutoranda Maíra Zenun e a produtora portuguesa Sofia Berberan no espaço TODOS²⁶, para pensarmos uma atividade artística para o mês de novembro de 2017. Ao relatar a Berberan que, em 2018, regressaria para o Brasil, espantada, ela disse-me: “Como assim tu vais embora? Já fazes parte do cenário artístico de Lisboa! É só falar da menina da flor, que toda gente sabe quem é. E tens um diferencial: circulas em espaços de arte que não tem presença de mulheres negras”. Foi durante esse encontro, que ocorreu no dia 20 de julho de 2017, um dia após a realização do meu júri prévio, que constatei o quanto ter abandonado em determinados contextos a câmara e o gravador, mas tendo um caderninho e uma caneta sempre na bolsa, foram importantes para eu adentrar o meu campo. Por outro lado, também me dei conta de que era mais conhecida como artista do que como académica. Nesse dia, como falamos no Brasil, “ganhei meu dia!”.

Mas, enfim, em que consiste uma autoetnografia? De acordo com Motta e Barros,

“[...] a autoetnografia, que em linhas gerais tem como objetivo requalificar a relação entre objeto e observador, ressaltando a importância desta interação e da experiência pessoal do pesquisador como forma de construção do conhecimento. Segundo Jones, Adams e Ellis, o termo ‘auto-etnografia’ foi utilizado inicialmente pelo antropólogo Hayano em 1979, depois, no início dos anos de 1980, esta abordagem metodológica começou a ser desenvolvida e definida como um método de pesquisa, quando compreensões mais sofisticadas e complexas do campo de pesquisa emergiram e sua conexão com a experiência pessoal começou a ser desenvolvida no Departamento de Fenomenologia, Etnometodologia e Sociologia Existencial na pós-graduação da Universidade de Chicago” (Motta & Barros, 2015, p.1339).

Motta e Barros continuam:

²⁶ O espaço TODOS localiza-se na Rua Pereira Henriques, nº. 03, Xabregas, Lisboa. É um centro criativo que fornece criação e produção de conteúdo para mídia visual, oferta diferentes visualizações criativas e fornece serviços integrados. Evidentemente, eu e Maíra Zenun não deixamos de observar que, no dia em que o visitamos, o espaço era composto por artistas e produtores majoritariamente brancos.

“O método da autoetnografia propõe a pesquisa social numa prática ainda menos alienadora, em que o pesquisador não precisa suprimir sua subjetividade, pois pode ‘refletir nas consequências do [seu] trabalho, não só para os outros, mas para [si] mesmo também, e onde todas as partes — emocional, espiritual, intelectual, corporal, e moral — podem ter voz e serem integradas.’ Existem cinco chaves para a construção da autoetnografia: (1) visibilidade para o si: é o eu do pesquisador se tornando visível no processo, este eu não é separado do ambiente, ele só existe na relação com o outro, é, portanto, o eu conectado com o seu entorno; (2) forte reflexividade: representa a consciência de si e a reciprocidade entre o pesquisador e os outros membros do grupo, o que conduz a uma introspecção guiada pelo desejo de entender ambos; (3) engajamento: em contraste com a pesquisa positivista que assume a necessidade de separação e objetividade, a autoetnografia clama pelo engajamento pessoal como meio para entender e comunicar uma visão crítica da realidade, de forma que engajamento, negociação e hibridez emergem como temas comuns de uma variedade de textos autoetnográficos; (4) vulnerabilidade: a autoetnografia é mais bem-sucedida quando é evocativa, emocionalmente tocante e quando os leitores são tocados pelas histórias que estão lendo, certamente isto traz algumas vulnerabilidades ao explorar a fraqueza, força, e ambivalências do pesquisador, evocando a abertura de seu coração e mente; (5) rejeição de conclusões: a autoetnografia resiste à finalidade e fechamento das concepções de si e da sociedade, pois é concebida como algo relacional, processual e mutável” (Motta & Barros, 2015, p.1339).

Há críticas negativas ao método autoetnográfico? Evidentemente que há.

“O professor de filosofia Vincent F. Hendricks, da Universidade de Copenhague, na Dinamarca, por exemplo, diz que a autoetnografia não cumpre os pré-requisitos necessários para que seja aceita como ciência. Para ele, estudos autoetnográficos não atendem a uma série de condições que garantem confiabilidade a investigações científicas, entre elas, a possibilidade de ser testados ou previstos, de ser representativos ou permitir extrapolações” (Pickles, 2017).

Segundo Fortin, há cautelas acerca da autoetnografia.

“Vem daí a cautela de alguns (Bertaux, 1980) contra um possível narcisismo, lembrando que a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. A este olhar, Jean Lancri nos indica que o elemento biográfico deve adquirir um estatuto de ordem teórica” (Fortin, Ano, p.83).

Toda a reflexão que fiz anteriormente, nos primeiros subcapítulos, sobre epistemologia e metodologias foi justamente para balizar os discursos teóricos acerca da Ciência com que estou operando e dialogando. O meu objetivo não é propor a extinção das metodologias clássicas, porque não sou epistemicida e acredito que algumas e

alguns têm opções de escolhas em seus percursos acadêmicos. Conforme relato constantemente, com todas as críticas possíveis que já foram feitas ao Malinovski, o seu livro *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, em termos de escrita, continua sendo um dos livros mais bonitos que já li nas Ciências Humanas e Sociais. Sei que, ao afirmar isso, para muitos (e muitos mesmo), a minha consciência negra estará em xeque, porém isso não vem ao caso, para mim. O que eu, enquanto sujeita negra subalternizada e inserida na academia, faço é o exercício de tensionar e questionar o que o pensamento acadêmico europeu instituiu como verdade absoluta, silenciando e desacreditando tantas outras variadas formas de produzir conhecimento dentro da própria academia.

“A garota, ciente de que a história das lutas dos negros no Brasil começava já com as primeiras levas diaspóricas, parece repetir o célebre questionamento de Gayatri Spivak: ‘pode o subalterno falar?’. Mais que isso: falar, ser ouvido, redigir outra história, outra versão, outra epistemologia, que leve em conta não o arquivamento das versões dos vencidos, mas que valorize o sujeito comum, anônimo, do dia-a-dia” (Oliveira, 2009, p.623).

Estando aqui na casa do “Eu hegemônico”, como fala a filósofa Sueli Carneiro, e levando em conta as autoras e autores que citei neste capítulo metodológico em construção-desconstrutiva, é possível visualizar que não estou sozinha nesta minha crítica reflexiva às metodologias clássicas e colonizantes, muitas vezes usadas por nós, não-hegemônicos sem discernimento aprofundado. Ao escrever sobre as metodologias adotadas por mim, reconheço que, desde a licenciatura à pós-graduação, não podemos resumir as discussões metodológicas à análise de projetos, averiguando itens como objetivos gerais e específicos, objeto de investigação, justificativa, hipótese, métodos, revisão teórica e cronograma. Precisamos ir além e tensionar as estruturas que alicerçam solidamente as epistemologias metodológicas dos “Eus hegemônicos”.

“Dirijo-me a ti Eu hegemônico, falando do lugar do ‘paradigma do Outro’, consciente de que é nele que estou inscrita e que ‘graças’ a ele em relação a mim expectativas se criaram, que mesmo tentando negá-las, elas podem se realizar posto que me encontro condicionada por uma ‘unidade histórica e pedagogicamente anterior’ da qual eu seria uma aplicação. [...] Uma aplicação histórica cuja consciência se renova permanentemente pela memória d’alma da escravidão herdada de minha ancestralidade e, antes dela, das representações negativas que estiveram desde longe associadas ao meu corpo negro. Uma aplicação histórica também, da modernidade ocidental que dissecou cientificamente minha inferioridade natural que constitui hoje o espetáculo de indigência humana que exhibo ao mundo” (Carneiro, 2005, p.20).

Voltando a autoetnografia, mais uma vez, posso inferir que muitas intelectuais negras na academia partiram dos seus engajamentos e ativismos políticos para produzir os seus conhecimentos acadêmicos e tomaram como referências as suas trajetórias pessoais e políticas. Porém, muitas vezes, tiveram as suas produções rejeitadas ou vistas com desconfianças no templo sagrado do saber letrado, conforme bell hooks (1995) apresenta brilhantemente em seu artigo “Intelectuais Negras” já citado aqui. Nesse sentido, quando lanço mão da autoetnografia como aporte metodológico para construir esta tese, é também um posicionamento político diante dos “Eus hegemônicos”. É necessário ressaltar que

“A exploração da autoetnografia de forma honesta gera muito medo, dúvida e dores emocionais. Somente quando se pensa que não pode suportar mais a dor é que o verdadeiro trabalho está apenas começando. Então há a vulnerabilidade de revelar-se, sem ser capaz de retomar o que foi escrito ou ter controle de como os leitores vão interpretá-lo. É difícil e estranho sentir que a própria vida está sendo criticada, assim como seu trabalho. Ellis e Bochner (2000) alertam que isso pode parecer humilhante. Por meio da autoetnografia, o indivíduo, ora pesquisador, ora objeto pesquisado, compreende a si mesmo por meio do aprofundamento intrínseco e de seu ambiente vivido” (Lenzi, 2012, p.96).

Por outro lado, a autoetnografia também não me basta. Perceber a autoetnografia como uma vertente autobiográfica da investigadora, para mim, é não atender, por exemplo, para o texto da Angela Gilliam (1995) já citado aqui. Ou, como gosto de pensar o presente, seria não levar em consideração a fala da professora brasileira Diva Guimarães²⁷, que, ao pronunciar-se na Feira Literária de Parati de 2017 no Rio de Janeiro, durante a mesa do ator brasileiro Lázaro Ramos e da jornalista portuguesa Joana Gorjão Henriques, levou a plateia majoritariamente branca à comoção chorosa, ao narrar a sua árdua trajetória de mulher negra para alcançar o conhecimento letrado. A professora Diva não falou apenas a sua história, mas também a minha e a das várias mulheres negras que se lançam no universo educacional formal. “[...] A Diva contou a nossa história, a história de todos os negros, e deixou claro como os brancos não sabem lidar com isso” (*El País*, 2017). Nesse sentido, percebi que faltava algo para dar o toque museológico naquilo que mais me interessa no campo da Museologia, que são as memórias. Mas não as memórias obsessivas e elitistas do passado, mas, sim, essas “memórias efêmeras do presente cotidiano sem *pedigree*”, as memórias de uma

²⁷ O depoimento da professora Diva Guimarães na FLIP está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tYgEjiev-DU>. Acedido em 18 de agosto de 2017.

negra subalternizada, sul-americana, na capital da ex-metropóle. Por isso, senti a necessidade também de aportar-me no conceito de escrevivências da escritora e doutora brasileira Conceição Evaristo²⁸. Escrevivência é a “[...] escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo” (Evaristo em Itaú Cultural, 2017). “A nossa escrevivência não pode ser lida como história para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2015).

“Hoje eu não tenho nenhuma dificuldade, eu tenho certeza que a academia é um espaço de militância também. Aquela questão de ‘saber é poder’. Eu tenho certeza que a academia é um lugar de militância, eu acho que as pessoas oriundas das classes populares, elas têm que estar dentro da academia. Você tem que levar um outro discurso, um outro posicionamento, formas de saberes diferenciados, porque senão a academia vai continuar sendo... os produtores de saber serão sempre das classes privilegiadas. Hoje eu não tenho nenhuma dificuldade de encarar a academia como um espaço meu, que eu tenho que estar lá dentro com uma outra postura” (Evaristo, 2013, *apud* Machado, 2014, p.255-256).

As palavras de Evaristo nos últimos tempos são um alento constante no processo de escrita desta tese: “[...] o estar dentro com uma outra postura” é uma frase que me acompanha a cada linha que escrevo e a cada vez que me pronuncio no espaço acadêmico e artístico. É preciso estar atenta para não sucumbir aos desígnios epistemológicos brancocentrados, porque é muito mais fácil se ajustar a eles e reproduzir o mesmo discurso arbitrário em nome da “eficácia científica”. Nesta tese-vivência, faço uma escrevivência que, entre outras coisas, perpassa por compreender como a arte africana contemporânea está apresentada e representada em galerias de arte na cidade de Lisboa. Para chegar até essa síntese que muitos chamarão de objetivo, tive de construir um percurso no qual me assumi como artista e ativista. E foi esse habitar à

²⁸ “Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em 1946 em uma favela na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Após ter se formado em uma Escola Normal no início da década de 1970, mudou-se para o Rio de Janeiro para ingressar no magistério público. No Rio, Conceição encontrou um Movimento Negro cada vez mais intenso, em consonância com um momento histórico marcado pela luta da população negra norte-americana por direitos civis e pelos movimentos de descolonização dos países africanos. Em 1976, iniciou a graduação em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, interrompida em 1980, por conta do nascimento de sua filha Ainá, e concluída no ano de 1989. Durante a década de 1980, Conceição participou do grupo Negrícia: Poesia e Arte de Crioulo. O grupo atuava realizando recitais de textos literários em favelas, presídios e bibliotecas públicas, entre outras atividades. Em 1990, Conceição publicou seu primeiro poema nos Cadernos Negros, editados pelo grupo paulista Quilombhoje. Desde então, publicou diversos poemas e contos nos Cadernos, além de dois romances (2003, 2006), uma coletânea de poemas (2008) e um livro de contos (2011a). Além disso, Conceição Evaristo é mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2011b). Assim, além da obra literária, ela também tem produzido reflexões de cunho acadêmico sobre literatura negra brasileira e literatura africana” (Machado, 2014, p.243-244).

‘artistagem’ e o ativismo que me fez construir todo um (des)caminho particular em Lisboa. Tive que olhar o sistema das artes por dentro e compreender o quanto é difícil fazer e viver de arte, especialmente quando se é mulher negra. Aprendi a ser enfática nos meus pronunciamentos e escritas, gerando desconforto em alguns ambientes. Às vezes, a minha voz embarga, assim como há horas em que estou escrevendo esta tese e os meus olhos lacrimejam, como agora. Mas eu sigo confiante! Sigo lendo, escrevendo, dialogando com outras mulheres e prestando atenção no que as mulheres negras artistas estão falando, pintando e bordando nas novas esteiras da arte e do conhecimento, a exemplo da Grada Kilomba.

“Quem pode falar? Quem pode produzir conhecimento? Que conhecimento é reconhecido como tal? [...] Acho muito fascinante trabalhar dentro das artes com conhecimento e sublinhar que se está a produzir conhecimento. [...] Numa estrutura académica e artística cujas hierarquias de poder ainda são brancas e patriarcais. Sou o sujeito, não o objecto. Trabalho para mim, para perceber quem sou, para completar um puzzle que foi fragmentado. Essa é a diferença de um trabalho feminista e descolonial para um trabalho clássico. [...] Não estou interessada em trabalhar numa só disciplina; estou interessada em contar histórias. Depois cada uma dessas histórias precisa de formatos diferentes. [...] É uma forma de subverter as práticas artísticas que têm sido representadas pelo homem branco, pelo sujeito dominante. É descolonizar o conhecimento, é trazer a questão da raça, do género, da sexualidade como partes inseparáveis de um discurso. Eu não sou apenas uma mulher, sou uma mulher negra. Para mim é importante pensar nessa complexidade e trazê-la para a minha arte” (Kilomba, 2017).

Inacabando este percurso metodológico, quero dizer o seguinte: aporto-me em diferentes portos teórico-metodológicos. Não parti apenas de uma teoria e metodologia para escrever uma tese, conforme apresentei aqui. Pensamentos de homens e mulheres artistas, museólogas, antropólogas, sociólogas, historiadoras, filósofas, críticas literárias contribuíram e contribuem para o meu pensar e escrever. Continuo com as minhas inquietações aos formatos formatados da produção científica. Sinto dificuldades em dizer que defendo teoria Y e metodologia X. Porém, por ora, a poesia e o cinema acalmam-me, fazendo-me compreender que, enquanto me inquietar, estarei viva! “[...] Eu estou trocando de pele e isso não é uma metáfora [...]. Sou uma célula tronco, carne de umbigo, sou a minha própria cura, drama discreto [...]” (Rezende, 2015, p.23). Estabeleço diálogos com as teóricas e teóricos que contemplam as minhas perspectivas e reflexões, enquanto investigadora negra sul-americana. Regressei epistemologicamente às Américas, às quais pertenço, para olhar a Europa na condição

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

de subalternizada-acadêmica-museóloga-antropóloga-professora-mestra. Segui algumas sugestões que me foram ofertadas pelas professoras doutoras e pelos professores doutores durante o júri prévio. Compreendi a importância de rediscutir epistemologias e metodologias, assim como constatei que esse debate se faz necessário na Museologia, enquanto área de conhecimento do presente. Precisamos pôr e tirar os oclinhos museológicos nos diferentes contextos que nos geram demandas para além dos acervos ou não-acervos musealizados, para percebermos as próprias fragilidades museológicas. Logo, é experimentando uma *metodologia bricolante* que seguirei produzindo conhecimento. Se eu não respondi aos próprios questionamentos que fiz ao longo desses subcapítulos, ao menos tentei abrir as janelas.

1.5. Situando o campo e o tema da pesquisa nas geografias do presente

A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,
Como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos do mundo.
Não importa que os compromissos, as obrigações, estejam ali...
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!
(Mário Quintana)

- **O contemporâneo do agora**

Sou uma ser humana que insiste em transformar as suas escrevivências em conhecimento acadêmico, para que outras e outros subalternizados saibam que não estão sozinhas e sozinhos neste mundo letrado, que, na maioria das vezes, insiste em descreditar-nos epistemologicamente. Novamente, aporto-me teoricamente no pensamento da feminista e professora estadunidense Donna Haraway (1995) acerca dos

“saberes localizados”. Haraway, ao mesmo tempo em que aponta a importância de a ciência ser construída de forma situada, parcializada e localizada por corpos corporificados, por outro lado, desconstrói a ficção científica que não passa na sessão da tarde acadêmica.

“Deste ponto de vista, a ciência — o jogo real, aquele que devemos jogar — é retórica, é a convicção de atores sociais relevantes de que o conhecimento fabricado por alguém é um caminho para uma forma desejada de poder bem objetivo. Tais convicções devem levar em conta a estrutura dos fatos e artefatos, tanto quanto os atores mediados pela linguagem no jogo do conhecimento. Aqui, artefatos e fatos são partes da poderosa arte da retórica. Prática é convicção e o foco é muito na prática. Todo conhecimento é um nódulo condensado num campo de poder agonístico. O programa forte da sociologia do conhecimento junta-se aos adoráveis e sujos instrumentos da semiologia e da desconstrução para insistir na natureza retórica da verdade, aí incluída a verdade científica. A História é uma estória que os entusiastas da cultura ocidental contam uns aos outros; a ciência é um texto contestável e um campo de poder; o conteúdo é a forma. Ponto. A forma na ciência é retórica artefactual-social de fabricar o mundo através de objetos efetivos. Esta é uma prática de convicções que mudam o mundo e que tomam a forma de incríveis objetos novos — como os micróbios, os quarks e os genes” (Haraway, 1995, p.10-11).

Situo, localizo e parcializo corporificadamente a construção do meu conhecimento. O meu tema de pesquisa é o cenário da arte africana contemporânea consumida e projetada em espaços brancos na Europa. É a arte africana contemporânea de Lisboa, dos artistas que estão no interior do cubo branco, em galerias de arte clássica, que comercializam, expõem e os colocam em evidência no sistema de arte. Compreendo que tanto as galerias de arte quanto os museus de arte, a partir de recursos técnicos, estéticos e discursivos, são criadores de cenários das memórias artísticas a partir das imagens. Interessa-me a arte dos artistas africanos contemporâneos que estão circulando entre galerias e bienais como a de Veneza, que cedem reportagem ao jornal *Público*, aparecem na TV e tem os seus trabalhos expostos em museus lisboetas, quando a exposição é temática, a exemplo da exposição “Racismo e Cidadania”²⁹, que foi realizada no Padrão dos Descobrimentos³⁰. Diante do exposto, acredito não ser preciso

²⁹ A exposição “Racismo e Cidadania” foi realizada em Lisboa, no período de 6 de maio a 3 de setembro de 2017, no Padrão das Invasões, oficialmente conhecido como Padrão dos Descobrimentos, no âmbito do Projeto “Lisboa — Capital Ibero-Americana de Cultura” e teve como curador o professor doutor Francisco Bethencourt do departamento de História do King’s College, Universidade de Londres.

³⁰ Na referida exposição, fui convidada pelo professor doutor Pedro Schacht da Universidade de Ohio (Estados Unidos), para fazer uma visita mediada na condição de investigadora e museóloga, estão apresentadas obras artísticas contemporâneas de artistas angolanos, como o Kiluangi Kia Henda e Nástio Mosquito, assim como, na instalação da artista Ângela Ferreira (Maputo/Portugal), estava presente a

explicitar que o meu objetivo não é investigar galeria urbana, arte de rua, grafites e nem murais em “bairros sociais”, apesar de reconhecer que estes são espaços importantes de expressão, com algumas manifestações em Lisboa. Porém, sempre fui atraída pelas produções artísticas do centro, pelos discursos institucionais, pelos museus de arte e galerias de arte.

Afirmo, sem pudor, que a arte contemporânea ainda é eurocêntrica. Às vezes, desloca-se para os Estados Unidos, mas o teor não muda muito. O sistema de arte contemporânea continua brancocentrado. O objeto artístico contemporâneo pode ter quebrado com alguns paradigmas no quesito estético e formal. Todavia, o circuito de circulação dessas produções artísticas continua elitista e excludente em muitos aspectos. Logo, a arte africana contemporânea na Europa também faz parte desse sistema de arte clássico e está no circuito galerístico.

Durante a realização do júri prévio, a professora doutora Jamile Borges fez-me um questionamento pertinente sobre o que eu definia como contemporâneo. Bem, de forma simplificada, diria que entendo como contemporâneo o tempo no qual vivemos no hoje, no aqui e agora. Porém, sei que o tempo em nossas sociedades ocidentais é marcado, datado, uma categoria analítica, ainda que eu não possa falar das sociedades não-ocidentais, porque não as conheço e nem estou inserida nelas, nem posso ou sei falar da noção de tempo para os heterogêneos indígenas brasileiros, por exemplo.

Sobre o tempo, escreve Norbert Elias: “[...] representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de caráter individual, social ou puramente físico” (Elias, 1998, p.17). É um meio de orientação específica da espécie humana e que agrega homens e mulheres: “[...] para se orientar, os homens servem menos do que qualquer outra espécie de relações inatas e, mais do que qualquer outra, utilizam percepções marcadas pela aprendizagem e pela experiência prévia, tanto dos indivíduos quanto a acumulada pelo longo suceder das gerações” (Elias, 1998, p.17). Ao propor-me estudar arte africana contemporânea, estou operando com a ideia de contemporâneo do campo das artes.

“Os balanços e estudos disponíveis sobre arte contemporânea tendem a fixar-se na década de 1960, sobretudo com o advento da arte pop e do minimalismo, um rompimento em relação à pauta moderna, o que é lido por

música “Zumbi” de autoria do compositor e cantor brasileiro Jorge Ben Jor, interpretada pela cantora moçambicana Selma Uamasse.

alguns como o início do pós-modernismo. Impossível pensar a arte a partir de então em categorias como ‘pintura’ ou ‘escultura’. Mais difícil ainda pensá-la com base no valor visual, como quer o crítico norte-americano Clement Greenberg. A cena contemporânea — que se esboça num mercado internacionalizado das novas mídias e tecnologias e de variados atores sociais que aliam política e subjetividade (negros, mulheres, homossexuais etc.) — explode os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo, abrindo-se a experiências culturais díspares. As novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens — dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. —, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte” (Itaú Cultural, 2017)³¹.

Considero relevante não desconsiderar o tempo das artes, uma vez que, se falamos tanto de interdisciplinaridade, é preciso compreender, dialogar e respeitar a

³¹ A conceituação acerca da arte contemporânea na Enciclopédia Itaú Cultural continua. Não coloquei toda a discussão no excerto acima, porque ficaria demasiadamente longa. Porém, concluo-a agora: “Tanto a arte pop quanto o minimalismo estabelecem um diálogo crítico com o expressionismo abstrato que as antecede por vias diversas. A arte pop — Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e outros — traduz uma atitude contrária ao hermetismo da arte moderna. A comunicação direta com o público por meio de signos e símbolos retirados da cultura de massa e do cotidiano — histórias em quadrinhos, publicidade, imagens televisivas e cinematográficas — constitui o objetivo primeiro de um movimento que recusa a separação arte e vida, na esteira da estética anti-arte dos dadaístas e surrealistas. Trata-se também da adoção de outro tipo de figuração, que se beneficia de imagens, comuns e descartáveis, veiculadas pelas mídias e novas tecnologias, bem como de figuras emblemáticas do mundo contemporâneo, a Marilyn Monroe de Andy Warhol, por exemplo. A figuração é retomada, com sentido inteiramente diverso, nos anos 1980 pela transvanguarda, no interior do chamado neo-expressionismo internacional. O minimalismo de Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre e Robert Morris, por sua vez, localiza os trabalhos de arte no terreno ambíguo entre pintura e escultura. Um vocabulário construído com base em idéias de despojamento, simplicidade e neutralidade, manejado com o auxílio de materiais industriais, define o programa da minimal art. Uma expansão crítica dessa vertente encontra-se nas experiências do pós-minimalismo, em obras como as de Richard Serra e Eva Hesse. Parte da pesquisa de Serra, sobretudo suas obras públicas, toca diretamente às relações entre arte e ambiente, em consonância com uma tendência da arte contemporânea que se volta mais decididamente para o espaço — incorporando-o à obra e/ou transformando-o —, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Preocupações semelhantes, traduzidas em intervenções sobre a paisagem natural, podem ser observadas na land art de Walter De Maria e Robert Smithson. Outras orientações da arte ambiente se verificam nas obras de Richard Long e Christo. [...] Se os trabalhos de Eva Hesse não descartam a importância do espaço, colocam ênfase em materiais, de modo geral, não rígidos, alusivos à corporeidade e à sensualidade. O corpo sugerido em diversas obras de E. Hesse — *Hang Up*, 1966 — toma o primeiro plano no interior da chamada body art. É o próprio corpo do artista o meio de expressão em trabalhos associados freqüentemente a happenings e performances. Nestes, a tônica recai, uma vez mais, sobre o rompimento das barreiras entre arte e não-arte, fundamental para a arte pop, e sobre a importância decisiva do espectador, central já para o minimalismo. A percepção do observador, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta, é largamente explorada pelas instalações. Outro desdobramento direto do minimalismo é a arte conceitual, que, como indica o rótulo, coloca o foco sobre a concepção — ou conceito — do trabalho. Sol LeWitt, em seus *Parágrafos sobre Arte Conceitual* (1967), esclarece: nessas obras, ‘a idéia torna-se uma máquina de fazer arte.’ É importante lembrar que o uso de novas tecnologias — vídeo, televisão, computador etc. — atravessa parte substantiva da produção contemporânea, trazendo novos elementos para o debate sobre o fazer artístico” (Itaú Cultural, 2017, verbete “Arte Contemporânea”).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

forma como os teóricos do campo artístico definem arte contemporânea num espaço e tempo situado.

- **As janelas abertas do campo sem acampamento**

Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.
(Leminski)

Figura 4. Mapa do Centro de Lisboa.³²



Fonte: *web*.

Tenho uma inquietante fascinação encantadora por mapas, mas confesso a minha inabilidade em lê-los. O meu campo de investigação desenvolveu-se nesse microterritório de Lisboa, na Baixa entre Chiados, Altos e Baixos. Esse centro turístico,

³² Acedido em 21 de julho de 2017, em http://8.fotos.web.sapo.io/i/B2913e1b4/18830918_guwpq.jpeg.

que cada vez mais se torna raro habitar devido aos altos custos das rendas. Essa área foi selecionada por mim por agregar um número considerável de museus, galerias de arte e outros equipamentos de artes, como centros culturais, teatro, bares e restaurantes que funcionam como espaços artísticos. Mas selecionei-o também por ser o lugar onde morei e por onde transitei e transito em deslocamento constante. A rua é o meu campo aberto.

Nesse campo sem acampamento, que foi o centro de Lisboa, fui além de uma observação participante. Engajei-me naquele centro. Mais do que deslumbramento, ao habitar a pele de uma mulher negra que é remetida à África constantemente, o que senti ao adentrar o campo descampado da sociedade lisboeta foi indignação. A professora doutora Cristina Roldão perguntou-me quais foram os motivos que me levaram a determinadas escolhas nesta tese. Agora, respondo-lhe que as minhas (re)escolhas se deram através da vivência do campo. No quadro abaixo, apresento os espaços institucionais por que circulei:

Quadro 1.2. Espaços institucionais do campo

GALERIAS	MUSEUS E CENTROS CULTURAIS
Galeria Artinzo (atualmente fechada)	Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado)
Galeria Filomena	Museu Nacional de Etnologia
Galeria 111	Centro de Arte Moderna — Museu Calouste Gulbenkian
Galeria Cristina Guerra	Museu Coleção Berardo — Centro Cultural de Belém (CCB)
Galeria Casa da Liberdade/Mário Cesariny	Espaço Espelho D'Água
Galeria Municipal do Porto	Hangar — Centro de Investigação Artística

Cheguei a essas galerias porque algumas delas representavam artistas cujos trabalhos eu conhecia desde o Brasil. Visitei esses espaços em diferentes momentos. Nas galerias, fui a todas as exposições de artistas africanos contemporâneos. Na Fundação Gulbenkian, logo no início da investigação, por intermédio da colega doutoranda Maria Messias tive um encontro com o curador doutor António Ribeiro Pinto, que me forneceu materiais impressos sobre arte africana contemporânea e uma lista de catálogos das primeiras exposições de arte africana contemporânea realizadas em Lisboa. Consegui esses catálogos gratuitamente, foram-me cedidos pelo Instituto Camões e pela Fundação Culturgest. O referido curador também me indicou uma lista de livros de sua autoria, os quais comprei e cito na tese. Esse contato inicial foi

importante para eu ter um histórico das exposições que já tinham ocorrido em Lisboa, sobre esse tema.

Através do contato que estabeleci com Lino Damião, um artista angolano residente em Lisboa, conheci toda a coleção de arte angolana contemporânea da Galeria Artinzo. Porém, esse espaço fechou. O Lino Damião deixou de trabalhar lá e não consegui mais restabelecer o contato. A Galeria 111, Galeria Filomena e a Galeria Cristina Guerra são as galerias clássicas, — no sentido como concebemos galerias, ou seja, como espaço de exibição e comercialização —, e representam artistas de diferentes nacionalidades, incluindo de origem africana. Nas trilhas da pesquisa, caminhando por Alfama numa tarde qualquer, fui seduzida pela obra do artista português Artur Bual e adentrei a Perve Galeria/Casa da Liberdade — Mário Cesariny. Para a minha surpresa, descobri que aquela pequenina galeria fincada em um dos bairros mais charmosos de Lisboa, próxima ao Tejo Bar³³, possui a coleção “Lusofonias”, que despertou a minha atenção por agregar trabalhos de artistas africanos, bem como por possuir uma sistematização das exposições realizadas com essa coleção e ter sido solícito, quando o contactei por e-mail e presencialmente, fornecendo-me todo o material escrito acerca da coleção.

Descartei a possibilidade de centrar os meus estudos nos museus oficiais do estado português. As instituições museológicas não me ofertavam o que eu queria e seria reificar uma ideia de arte africana ligada ao que se convencionou denominar de arte africana tradicional, sem falar do presente. Quanto ao Museu do Chiado, nem teria como incluí-lo, uma vez que, até o presente momento, a instituição não possui uma coleção de arte africana contemporânea. Mas isso não significa que tenha eliminado os espaços museológicos da minha discussão na tese. Não deixei de colocar os museus no debate e em debate. A Galeria Municipal do Porto visitei por conta da exposição “You Love Me, You Love Me Not”, que exibiu a coleção de arte africana contemporânea da Fundação Sindika Dokolo em 2015. O Hangar é um centro de investigação artística que faz exposições em Lisboa, mas não posso denominá-lo de galeria nem de centro cultural, como a Gulbenkian e o CCB. Os centros culturais, apesar de apresentarem uma

³³ Tejo Bar é um bar lisboeta, localizado no Beco do Vigário, 1-A, em Alfama. É um espaço que reúne músicos da noite lisboeta, especialmente após à meia-noite. Os músicos chegam e tocam no espaço. Quase nunca sabemos quem tocará. Um traço marcante no Tejo Bar é que, devido ao horário, por conta dos vizinhos, não podemos aplaudir os músicos e, por isso, apenas esfregamos as mãos.

pluralidade de produções artísticas contemporâneas e não só da arte africana, também não estavam bem dentro do que eu imaginava.

Para não satanizar os museus e endeusar as galerias de arte em Lisboa, é preciso atentar para o trabalho da professora doutora Teresa Matos Pereira, “Perceções e divulgação de artistas plásticos africanos em Portugal”. Pereira demonstra que,

“[...] por um lado, um conjunto alargado de artistas com percursos formativos e vivenciais diversos, provenientes, na sua maioria, dos PALOP onde esta atividade não assume, regra geral, um cunho profissional; a circulação da sua obra é realizada em espaços que não integram os principais circuitos da arte contemporânea e a legitimação e receção são consumadas no âmbito dos discursos quer acerca da nacionalidade/origem dos artistas quer da lusofonia. Por outro lado, deparamo-nos com um número significativamente mais reduzido de exposições realizadas em espaços galerísticos ou museológicos de maior prestígio em que são apresentadas obras de artistas com uma circulação internacional e onde a presença de artistas oriundos dos PALOP é mais rarefeita — salvo nos casos em que as exposições estão centradas exclusivamente neste universo. [...] De fato, num universo de cinquenta galerias — na sua maioria localizadas em Lisboa e Porto verificou-se que em apenas nove galerias figuram alguns artistas africanos ou afro-descendente, sendo que apenas a Galeria Perve e a galeria Influx Contemporary Art representam um espetro mais alargado de artistas que ultrapassa o universo dos PALOP” (Pereira, 2012, p.15).

Esse pequeno excerto apresenta várias questões para serem pensadas e analisadas, as quais desenvolverei mais à frente. Confesso que o perfil mais alargado da Galeria Perve/Casa da Liberdade Mario Cesariny chamou a minha atenção. Num primeiro momento, pelo fato de as produções artísticas não estarem nos museus de arte de Lisboa, é possível pensar que elas estão muito bem representadas nas galerias. No entanto, Pereira apresenta que o cenário galerístico não é tão auspicioso como pode ser pensado no primeiro momento.

Adentrar o campo é um momento de exposição de si mesmo mais do que dos nossos interlocutores. Ao invés de ficar no desespero para arrancar as informações dos outros, como se tivesse de realizar um parto a fórceps, percebi a importância de lidar com o tempo meu e dos outros. Aprendi especialmente que ouvir um “NÃO!” não é algo desesperador e que é preciso saber ler os silêncios que o campo nos oferta. Desde o mestrado, compreendi que, ao pesquisar, também sou pesquisada. É uma via de mão-dupla. Engana-se a investigadora que acredita apenas em estar a investigar. As pessoas ao nosso redor investigam-nos também, com toda a propriedade que lhes cabe. De acordo com Silva, há “[...] uma redução brutal das inúmeras possibilidades de

interpretação e experiência de campo e do difícil exercício de alteridade realizado entre o antropólogo e seus interlocutores” (Silva, 2006, p.18). Estar em campo é uma imersão em nós mesmos e nos outros. É preciso deixar-se afetar, porque são “[...] multiplicidades de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas e amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas” (Geertz, 1989, p.07). Nesse campo, recebi “NÃOS”. Tive que lidar com os silêncios dos artistas que marcaram comigo e, simplesmente, no dia marcado desapareceram, não atenderam telefone e nem responderam aos e-mails enviados, mas que depois me encontraram e conversaram como se nada tivesse acontecido. Evidentemente que essas coisas nos frustram enquanto pesquisadoras. Mas, desde a experiência do mestrado, aprendi que não é só de entrevistas que é feita uma tese. Como falei anteriormente, cada vez mais como pesquisadora, transitando entre as ciências sociais e as artes, venho questionando e inquietando-me com a forma como acionamos esse recurso metodológico, que muitas vezes desaciona os nossos outros sentidos. Acionei outros sentidos e abri-me para outras leituras, visualidades, auscultações. Fiz do meu corpo um instrumento metodológico artístico. Lancei mão do meu percurso de andarilha com pontos fixos na cidade.

Diante da dificuldade de encontrar fontes teóricas escritas que dialogassem especificamente com o meu tema de pesquisa, — obstáculo esse explicitado por mim ao longo dos Seminários de Investigação em Museologia da ULHT —, corri atrás de outras fontes. Encontrei matérias de jornais *online*, entrevistas de artistas, *sites*, *blogs* de arte africana contemporânea, catálogos de exposição, livros literários, filmes, letras de músicas que estão sendo fundamentais para a construção das minhas reflexões teóricas. Sei do rigor científico exigido no quesito veracidade e validade das fontes. Por isso, procurei analisar as minhas fontes com precisão, partindo do pressuposto de que tudo o que é criado e escrito por nós, seres humanos, é passível de equívocos e distorção da realidade. Como alguém que trabalha com as palavras, sei que elas podem ser manipuladas equivocadamente nas narrativas escritas e orais.

Durante a realização do júri prévio, as professoras doutoras e os professores doutores chamaram-me a atenção para o fato das várias janelas que abro na minha tese. Tenho dúvidas se desejo fechá-las, especialmente escrevendo em dias quentes de verão. Frequentar espaços artísticos para além dos museus e das galerias, de transitar como artista entre os sujeitos artistas e não-artistas, conversar com imigrantes que já moram

aqui há anos, ou com portugueses negros que são considerados migrantes, ir para manifestações na rua, observar mais as pessoas e desligar do ecrã do meu celular, tudo isso foi dando-me uma compreensão maior do que é a cidade de Lisboa. A famosa “Lisboa Africana” utiliza-se das artes para defender o seu multiculturalismo, que é digerido a seco por quem não presta atenção aos detalhes na permanência das estruturas.

Só entendi que era uma imigrante quando fui ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), que há um ano me deixou numa situação de ilegalidade imposta, ao criar entraves que me impediram de concluir o processo de renovação da minha autorização de residência, impossibilitando-me até de participar do 12º Congresso Alemão de Lusitanistas, no qual tive comunicação aprovada, com realização na cidade de Mainz, na Alemanha, em setembro de 2017. Escrever esta tese na condição de “sujeita ilegal” em território português, possuindo apenas o papel de agendamento do SEF, que não me permite circular livremente pela Europa Civilizada e me deixa insegura ao avistar uma viatura da polícia. Tudo isso e muito mais faz parte das minhas memórias transformadas em escrevivências. Confesso que gostaria de centrar-me apenas nas visualidades imagéticas e poéticas das artes. Porém, ao habitar a pele que habito, o racismo, o machismo, a xenofobia, os estereótipos construídos sobre mulher brasileira, o simples gesto de não receber uma garrafa d’água por parte da funcionária de um determinado museu, quando eu estava ali como convidada pelo professor palestrante oficial (homem branco), para falar como professora e investigadora, todas essas nuances imponderáveis do campo atravessaram o meu corpo, as minhas emoções e subjetividades de investigadora. Se na Museologia nos preocupamos tanto com o direito a memórias dos subalternizados, o que fazemos com as nossas memórias individuais e coletivas no processo de construção do conhecimento museológico? No meu caso, sigo escrevendo e poetizando a minha escrita, porque esta tese também me permite criar poeticamente na antítese do conhecimento letrado.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

CAPÍTULO II

NA OUTRA MARGEM DO ATLÂNTICO: IDENTIFICAÇÕES, ESTRANHAMENTOS, PERTENCIMENTOS E CONFLITOS

ESQUECIMENTOS

Se doer mais um pouco,
de minha boca sairão pedras
e tochas acesas devorarão minha carne.
Se doer só mais um pouco,
as palavras brotarão de meus poros
e minha boca se demorará em silêncios.
Se doer ainda mais,
nascerá um sangue bruto entre meus dentes
e meu útero perderá seus segredos de vazio.
(Lívia Natália)

2.1. A travessia

A Museologia sempre me proporcionou viagens. Viagens para outros contextos socioculturais dentro e fora dos museus. Viagens coletivas e individuais a partir dos objetos e das narrativas criadas nas exposições, as quais visitei e visito nessa minha trajetória de museóloga, antropóloga, docente do curso de Museologia na Amazônia oriental brasileira e amante dos museus e das artes. Atuar no campo da memória e do patrimônio, no qual os museus são o meu principal espaço de estudos e vivências, causa-me tensões, uma vez que o museu é “[...] uma instituição cultural, as suas práticas expositivas podem ser olhadas como construções de histórias, como narrativas que, longe de serem neutras, são antes condicionadas pelos contextos político e ideológico em que estão inseridas” (Duarte, 2010, p.20). Compreendo que, ao visitar os museus, também estou carregada dos meus ideais culturais, políticos, artísticos e subjetivos constituintes de mim, enquanto ser humana e mulher pertencente a um determinado contexto social e cultural. Nessas andanças museológicas, o meu olhar não está neutro durante o meu deslocamento pelo mundo concreto e abstrato dos museus.

Inicialmente, não pretendia fazer um doutoramento pleno fora do Brasil. Por isso, não sei se escolhi Portugal ou se ironicamente o país me escolheu. Estava preparando-me para prestar seleção de doutoramento no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (CEAO/UFBA) e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte não-Europeia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O projeto de pesquisa já estava pronto e, ao saber do edital de seleção do Programa de Pós-Graduação em Museologia da ULHT, fui incentivada por colegas de trabalho e ex-professores meus da graduação e do mestrado a fazer inscrição no processo seletivo e assim o fiz. Em meados de novembro de 2013, recebi na minha caixa de e-mail uma mensagem informando que havia sido selecionada pelo Programa de Doutorado. Com a aprovação, compreendi que seria o momento de reaproximar-me de outras discussões museológicas, diferentes ou divergentes das quais trabalho no Brasil. Estava na hora de regressar a um projeto de graduação que nunca executei: investigar reflexivamente arte africana contemporânea na Museologia.

Apesar do conforto da língua, acredito que, de certa forma, tinha receio de encarar a vida de imigrante, especialmente em Portugal, país do qual, antes de conhecer, eu tinha receios devido ao nosso passado histórico, o qual sinto que ainda se faz presente. A colonização ainda é uma chaga aberta, as cicatrizes são superficiais e inflamam a qualquer toque descuidado. Quase sempre ao tocar nesse assunto em Lisboa, sou considerada a ressentida dos trópicos. Mas falo de um lugar, e esse lugar foi colônia de Portugal. Não é possível estar aqui sem que essas memórias traumáticas e perversas nos acompanhem. Todo e qualquer processo de colonização, independentemente do país que a tenha exercido, foi violento.

Em fevereiro de 2014, encarei o desafio de atravessar o Atlântico pela primeira vez, para ingressar como doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia da ULHT. A partida foi abrupta, porque tinha que estar o mais rápido possível em Lisboa por conta do início das aulas. Não tinha passaporte. Tive de tirá-lo de emergência na cidade de São Paulo. Deixar o solo brasileiro apavorava-me, causava-me ansiedade e medo. Até então, não tinha dimensão do amor que sentia pelo meu país e o quanto era difícil encarar os monstros fantásticos do mar, do ar e do solo do outro. Viajei de Recife para Lisboa com a minha mala de férias, na companhia do meu colega e amigo de trabalho Tadeu Costa, também doutorando do mesmo Programa da ULHT. Foi uma partida difícil. Não me sentia feliz em vir para a Europa. Para além do meu medo crônico de avião, era como se eu estivesse traindo vários ideais nos quais acreditava: não estava viajando para nenhum país africano nem para outro país da minha América do Sul, mas, sim, para o lugar que colonizou os dois continentes com os quais eu tenho uma relação de pertencimento. Parti com todas as contradições que me assolavam. Segundo Diome,

“Partir é ter todas as coragens para se parir a si próprio; nascer de si mesmo é a mais legítima das nascenças [...]. Partir é trazer em nós não só todos os que amamos, mas também os que detestávamos. Partir é transformar-nos num túmulo ambulante repleto de sombras, onde vivos e mortos têm a ausência como partilha. Partir é morrer de ausência. Regressamos, claro, mas diferentes. No regresso, procuramos, mas nunca encontramos aqueles que deixamos. Lágrimas nos olhos, resignamo-nos a constatar que as máscaras que lhes tínhamos talhado já não se lhes ajustam” (Diome, 2014, p.187).

Desembarquei em Lisboa com todas as minhas bagagens físicas e emocionais. Percebi o quanto foi tenso o momento de atravessar a fronteira que não era imaginária, mas, sim, física: sou mulher, negra e brasileira em território europeu, encarando a sua

polícia. Com o Tadeu Costa ao meu lado, dirigimo-nos ao guichê da polícia, fizeram-nos perguntas de praxe e liberaram-nos sem problemas. Seguimos para o saguão do aeroporto e o meu futuro orientador, o professor doutor Marcelo Cunha, estava à minha espera. É reconfortante ver um rosto conhecido ao desembarcar no espaço desconhecido. À primeira vista, senti um encantamento com as paisagens naturais e humanas que me cercavam. Fiquei tranquila ao enxergar outros rostos negros como o meu. Assim, descobria que a Europa não era totalmente branca, como as mídias brasileiras forjavam. Reconheci-me naqueles rostos e corpos. Não me importava se eles eram negros europeus ou imigrantes dos países africanos. Acreditei que, assim como eu, eles traziam e trazem em suas paisagens corporais a cor do ébano, a cor da noite que brilha na luz do dia.

Figura 5. Largo de São Domingos no Rossio.³⁴



Fonte: fotografia elaborada pela autora, 2014.

No percurso de táxi do aeroporto até à Rua da Prata, onde fiquei hospedada nos primeiros dias, sentei-me ao lado da janela, para ver as paisagens e, a cada rua trafegada pelo carro, via um pedaço do Brasil e falava efusivamente: “Essa rua me lembra Belém, São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro”. Ao chegar ao Centro de Lisboa, remeti-me à minha Bahia. Mas o clima era outro, as cores eram outras, as pessoas eram outras. Não identifiquei os lugares pelos cheiros tão característicos nas cidades brasileiras. Fiquei observando a cidade pela janela do apartamento da Rua da Prata, sentindo como a arquitetura se impunha e nos atravessava, enquanto pessoas no tecido social das cidades. Mais do que ficar preocupada em dominar os estilos arquitetônicos, em conhecer os famosos arquitetos que projetaram aquelas edificações, em ater-me às datações

³⁴ Esse espaço saltou aos meus olhos, ao visualizar tantas pessoas negras como eu.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

específicas, deslumbra-me a capacidade humana de interferir na paisagem, de como as pessoas conseguem transformar e deixar as suas marcas no espaço que habitam. E Lisboa, arquitetonicamente, naquele momento da chegada, ligava-me a várias cidades do meu país.

A Europa não me assustou tanto como pensei que me assustaria. Escutava o silêncio e impressionava-me como uma capital pode ser tão silenciosa para os meus ouvidos de brasileira. Um silêncio quase ensurdecedor. Caminhava pelas ruas e os sons que ouvia eram das pessoas falando. Num pequeno espaço físico, escutei diferentes idiomas, alguns reconhecia, outros não. No entanto, o primeiro contato com o português de Portugal assustou-me, pois não consegui compreender praticamente nada. Pensei: “Não falamos a mesma língua”. Mas a luz iluminada de Lisboa arrebatou-me e o meu encontro com o Tejo, o qual denominei carinhosamente de Rio-Mar, acalmou-me. Logo, reconheci-me como um ser marítimo, uma mulher das águas.

“Rio Tejo

Olha a agulha que bordou o Outono desta água com linhas de prata a brilhar na teia das nuvens encaracoladas pelo assombroso caminhar oblíquo da cidade,

é a mesma que te ensinará a sonhar com os remos gelados a derreterem na boca dos peixes.

Ouve: a verdadeira música escrita pelo tempo, das intermináveis escavações da pedra na nascente das rosas festivas de sonoridades chuvosas,

é a mesma que escutarás no dia da ornamentação das videiras à espera do incêndio dos castelos.

Portanto, afoga-te com o coração pendurado no longínquo exercício migratório das águias e não temas a fogueira das ondas invisíveis do vento que te conduzem ao esperado matrimónio com o mar” (Mucavele, 2016, p.51).

Figura 6. Registro do meu primeiro encontro com o Tejo, na Praça do Comércio.



Fonte: fotografia elaborada por Tadeu Costa, 2014.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Na companhia do Tadeu Costa, mudei-me da Rua da Prata, no Centro de Lisboa, para um apartamento³⁵ de dois quartos na Rua Alferes Barrilero Ruas, nº 40, 2.º andar, na Encarnação, pertencente à Freguesia do Olivais Norte. Esse bairro é localizado próximo ao aeroporto, habitado por uma classe média, bem estruturado, com serviços básicos, bastante arborizado. Da janela do meu quarto, avistava um jardim de roseiras cor de rosa.

Figura 7. Prédio vizinho ao que morei na Encarnação.



A arquitetura segue um mesmo padrão. Fonte: fotografia elaborada pela autora, 2014.

Durante o tempo em que morei na Encarnação, fazia constantemente o trajeto de metrô para o centro da cidade. Apesar da sua estrutura funcional, o sítio não possuía espaços artístico-culturais. Os mais próximos ficavam na zona da Expo, no Parque das Nações, mas o que acontecia neste local não era o que me interessava, pois eu queria conhecer a Lisboa do Centro, a “Lisboa Africana” que via materializada nos corpos de homens e mulheres no bairro do Rossio. Queria entender como era a inserção dos negros nos espaços e atividades artístico-culturais, precisava compreender como se vivia a *negritude*³⁶ em Lisboa. O músico angolano Chalo Correia, que conheci em um

³⁵ O arrendamento deste apartamento ocorreu através do contato estabelecido pela minha amiga paulistana Karen Kipnis, com quem trabalhei no Museu Biográfico e Literário Casa Guilherme de Almeida, na cidade de São Paulo. A Karen colocou-me em contato com a senhora Elsa Rodrigues, portuguesa que, em 2013, realizou um intercâmbio no Museu Biográfico. Ao contactar a senhora Elsa, ela pôs-me em diálogo com o senhor Sérgio Carvalho, o proprietário do apartamento.

³⁶ Nesta tese, utilizo a palavra ‘negritude’ referindo-me às experiências vivenciadas a partir dos corpos de pessoas negras de cor preta, independentemente das nuances dos tons da pele preta. Compreendo que, em alguns momentos, o indivíduo possa acionar ou não um discurso acerca da sua negritude, ainda que a sociedade portuguesa, bem como a brasileira, classifique esse corpo negro ao circular nos diferentes espaços. O corpo negro é uma paisagem reconhecível e, na maioria das vezes, colocado sob vigilância, apesar das suas diferentes formas. Todavia, informo que o conceito de negritude foi criado pelo poeta e ativista caribenho Aimé Césaire, em 1935, na França. “Foi na revista ‘L’Etudiant Noir’ que a palavra ‘negritude’ foi empregada por Césaire pela primeira vez, designando, primordialmente, a rejeição da assimilação cultural e de uma certa imagem do negro pacífico, incapaz de construir uma civilização” (Revista Espaço Acadêmico, 2004).

dos seus concertos no Bar Anos 60, no bairro da Mouraria, através da apresentação pelo meu amigo baiano Wesley Correia, que, em 2014, realizava doutorado sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, foi fundamental para eu me inserir nessa Lisboa Negra. Chalo Correia mora em Lisboa há mais de vinte anos, imigrou por conta da guerra e, nos anos de 1990, fez parte do movimento antirracista na capital portuguesa. Pessoalmente ele me apresentou a cidade, espaços musicais, restaurantes de comida africana, artistas do teatro, artistas plásticos que me interessavam para a minha pesquisa, jornalistas e políticos. Eu e Chalo tornamo-nos grandes amigos, ele faz parte da minha rede de afeto lisboeta e, assim, ultrapassamos a simples relação de pesquisadora e interlocutor.

Figura 8. Chalo Correia, eu e o ator angolano Matamba Joaquim
(Da esquerda para a direita).³⁷



Fonte: fotografia elaborada por Augusto Fernandes, 2015.

Comecei a frequentar espaços de arte em Lisboa, teatros, festas de afro-baile, *vernissage* de exposições em galerias, como também festas particulares de amigos do Chalo. Ao inserir-me nesse cotidiano do circuito de artistas africanos, logo me dei conta que, em alguns aspectos, não era muito diferente do Brasil. No entanto, diferentemente do meu país, é possível afirmar que, na cidade de Lisboa, há uma presença e consumo de expressões artísticas africanas de forma pulsante. Ao mesmo tempo, igualmente ao que acontece nas capitais brasileiras, a maioria desses espaços e eventos é frequentada e usufruída por turistas majoritariamente brancos. Muitas vezes olhava ao redor e era a única mulher negra no local, o que me causa o velho desconforto de sempre: ser minoria nos espaços *cult* das artes.

³⁷ Estávamos em um dos concertos do Chalo Correia no Bar Anos 60, na Mouraria. Devido à especulação imobiliária no Centro de Lisboa, esse bar foi fechado e hoje o espaço é mais um hostel.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Concomitantemente à minha inserção na cidade de Lisboa, iniciei o meu percurso pelos museus de Lisboa, não apenas por ser museóloga e investigadora, mas também por gostar de visitar esses espaços. Além disso, era a minha primeira vez na Europa, precisava entender o universo museológico daqui *in loco* e, de certa forma, estabelecer comparações com a cena museológica brasileira. Com um olhar atento, fui percebendo como as expressões artísticas africanas que visualizava concretamente em Lisboa quase nunca estavam representadas nos museus lisboetas. A África nesses espaços era invisível. A sua presentificação em terras de águas tejanas ficava restrita ao Museu Nacional de Etnologia. O silêncio é uma forma de diálogo sem palavras e é preciso lê-lo nas entrelinhas com as suas sonoridades inaudíveis. A autora Emília Tavares (2014) critica o silenciamento contemporâneo em Portugal acerca do colonialismo, pós-colonialismo, racismo e xenofobia. Tavares argumenta que essas questões não foram superadas internamente. Ela questiona a aparente cordialidade entre a sociedade portuguesa e os cidadãos oriundos das ex-colônias portuguesas em África: “O modo como o colonialismo português foi assimilado historicamente remete, frequentemente, para a história da tolerância rácica de uma brandura na relação com o Outro” (Tavares, 2014, p.35).

Em maio de 2014, após cursar as disciplinas do primeiro ano, retornei ao Brasil para resolver questões acerca da minha documentação para residir em Portugal. Após três meses de imersão em Lisboa, optei por morar nesta cidade durante o período do doutoramento. Em novembro do mesmo ano, regressei a capital portuguesa e continuei morando no bairro da Encarnação. Contudo, percebi que precisava morar no centro lisboeta, pois era o microcosmo espacial onde encontrava os meus interlocutores e onde descobria a África que me interessava. Reconheço que não era a África do continente africano, nem a África imaginada por nós negros da diáspora brasileira, mas, sim, a África que se materializava em solo português. Em maio de 2015, por intermédio da Vania Brayner, também doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia da ULHT, passei a residir no Beco de São Marçal, na Mouraria, bairro habitado por muitos imigrantes de origem asiática e africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 9. Beco de São Marçal na Mouraria.³⁸



Fonte: fotografia elaborada por Augusto Fernandes, 2015.

Atualmente, na Mouraria, praticamente não há comércio de portugueses, mas, sim, de bangladeshianos e chineses. A paisagem adquire conformações particulares, seja pelas pessoas que circulam nela, seja pela forma como esses imigrantes ornamentam as edificações nas quais estabelecem os seus comércios, templos religiosos e moradias.

Figura 10. Rua do Terreirinho.³⁹



Fonte: fotografia elaborada por Vania Brayner, 2015.

A maioria dos bangladeshianos que habitam e trabalham na Mouraria são muçulmanos, assim como os guineenses. Morei defronte a uma mesquita. Todos os dias, em diferentes horários, era possível visualizar um número considerável de homens aglomerando-se para realizarem as suas orações. Nunca entrei na mesquita, pois era um

³⁸ Nessa foto, estava fazendo um painel autorizado pela dona da casa, situada no Beco de São Marçal, onde residi por um ano.

³⁹ Nessa rua, há inúmeros comércios de bangladeshianos, uma mesquita e poucos estabelecimentos comerciais portugueses.

espaço masculino. Comecei a ter curiosidade pelo fato de não ver mulheres circulando nos momentos de orações. Depois, relataram-me que, nessa mesquita, por ser pequena, não havia espaço separado para que as mulheres pudessem orar. Considerei curioso também o fato de as mulheres muçulmanas não circularem constantemente pela rua, ao contrário dos homens. Com o passar do tempo, observei que essas mulheres apareciam em horários específicos, especialmente no final da tarde, quando iam buscar os filhos nas escolas ou os levavam para brincar na praça localizada na Rua do Benfornoso ou na Praça Martim Moniz. Confesso que, na primeira vez em que vi uma mulher de burca, achei bonito e tive o ímpeto de sacar o celular para fotografá-la. Nesse momento, mesmo sem apontar o celular em sua direção, ela olhou-me nos olhos e entendi que, assim como eu, ela era uma mulher que tinha direito à privacidade da sua imagem e que a exotização dos corpos não-europeus era algo praticado secularmente.

A minha vivência cotidiana na Mouraria propiciou-me observar outros universos não-europeus na Europa. Ao ver mulheres muçulmanas de origem bangladeshiana circulando silenciosamente com as suas indumentárias totalmente diferentes das minhas, ao deparar-me com as roupas coloridas das nepalesas em dia de festa, sentia que as minhas próprias percepções sobre o corpo da mulher não-ocidental aguçavam. Passei pelo estranhamento, julguei a burca como uma roupa representativa de um sistema opressor para as mulheres, admirei os véus lindamente coloridos que elas usavam, desejei ter um sari e vestir-me como uma nepalesa. Comprei um sari, mas não tive coragem de usá-lo, dei-me conta de que, mais uma vez, estava caindo no jogo perverso da exotização da outra e o sari não era fantasia de carnaval. Com relação à indumentária opressora, fico pensando como considero o salto alto de bico fino e a calça jeans (ganga), duas peças da indumentária feminina ocidental extremamente opressoras e desconfortáveis. Esses dois itens não compõem o meu guarda-roupa. Também reflito sobre o fato de considerar-me livre por não usar uma burca. Fico analisando que, para mim, em qualquer lugar em que eu esteja, mesmo na Europa, andar sozinha na rua à noite, nunca é tranquilo, especialmente se vier um homem na direção oposta à minha. Pegar um táxi sozinha na madrugada é sempre tenso e, muitas vezes finjo que estou ligando para alguém, para que o motorista entenda que outra pessoa sabe que estou num táxi indo para casa. Por fim, como mulher negra no ocidente, sei que o meu corpo negro é marcado por uma série de estereótipos que me colocam em situação de vulnerabilidade constante. Como afirma Cardoso,

“As mulheres em sua totalidade são representadas por imagens estereotipadas, porém de formas diferentes. As imagens de controle são criadas para justificar a exploração econômica e garantir a subordinação das mulheres negras, mas, também, para assegurar a manutenção das opressões de gênero e regular a sexualidade das mulheres, sejam negras ou brancas. Por isso a importância de se compreender as construções racializadas de gênero, pois, como afirma Patricia Hill Collins, elas funcionam para mascarar relações sociais que afetam todas as mulheres. Os estereótipos, portanto, têm cumprido historicamente a função de rebaixar uma parcela da humanidade, transformando particularidades em marcas naturalizadas, essencializadas, em justificativas para as diferenciações sociais, para o controle e a dominação daquelas/es que foram assinaladas/os pelas representações negativas” (Cardoso, 2014, p.978).

O estranhamento diante das mulheres bangladeshianas e nepalesas com o passar do tempo foi desaparecendo. Fui vizinha de algumas, o que propiciou a familiarização do meu olhar com aqueles outros corpos femininos. Apesar da dificuldade em comunicarmo-nos com desenvoltura por conta da língua, mantínhamos contatos amistosos, especialmente, por conta das crianças que gostavam das flores que uso no cabelo. Por outro lado, observava as chinesas, das quais nunca consegui me aproximar, porém não me causaram tantos estranhamentos, pois já estava acostumada com aqueles corpos desde o Brasil. É interessante pontuar que na maioria dos comércios dos chineses havia mulheres trabalhando, ao contrário dos comércios bangladeshianos, que eram majoritariamente masculinos. Contudo, sentia que tanto os chineses quanto os bangladeshianos tinham algo em comum: a maioria deles não falava português e eu percebia uma certa dificuldade em aprender, apesar de o inglês ser considerado o segundo idioma de Lisboa. Outro ponto comum que observava entre eles era que abriam restaurantes que, apesar de serem localizados em um ponto nevrálgico do turismo lisboeta, eram frequentados com regularidade pelos seus patrícios.

Entre as diversas paisagens físicas e corporais da Mouraria, sempre saltaram aos meus olhos os homens e as mulheres guineenses, especialmente por conta das suas vestimentas. A maioria dos guineenses que trabalhavam e residiam no entorno também era muçulmana. Porém, as mulheres guineenses estavam no espaço urbano trabalhando no comércio, geralmente vendendo produtos alimentícios da Guiné-Bissau. Aproximei-me delas para adquirir esses produtos, que também faziam parte da culinária baiana, como o azeite de dendê (óleo de palma), quiabos, castanha, farinha de mandioca e camarão seco. Elas também comercializavam o obi (cola de mascar), fruto utilizado nos

rituais do Candomblé⁴⁰ Baiano. Diferentemente dos angolanos e cabo-verdianos, os guineenses no geral eram mais introspectivos e a aproximação com eles foi mais difícil. Mas, para a minha surpresa, o fato de muitos deles também acharem que eu era africana possibilitou que estabelecêssemos diálogos.

Ao contrário da maioria das pessoas, que me vêem como angolana, os guineenses viam-me como nigeriana por causa do meu cabelo. Algumas mulheres disseram-me que usar dreadlocks — em Portugal, fala-se rastas — não era muito comum na Guiné-Bissau nem entre as mulheres angolanas. Logo, eu só poderia ser nigeriana. Passei a frequentar uma loja, onde eles vendiam tecidos e confeccionavam roupas. Constatei que eram os homens que costuravam. Uma vez perguntei ao Dabot, um dos costureiros, porque somente homens costuravam naquele espaço. Tranquilamente ele me respondeu: “Porque as mulheres não têm paciência para costurar?”. Sorri com a sua resposta, não por considerar uma fala simplista e até mesmo machista, mas, sim, por perceber como aquele ofício, que, no meu contexto sociocultural, é majoritariamente feminino, para ele não fazia o menor sentido ser executado por mulheres. Como a paciência é muitas vezes entendida no Ocidente como um atributo feminino, na percepção deles é praticamente impossível essa atribuição.

Figura 11. Eu e o costureiro Dabot em seu ateliê de costura, na loja do Benformoso.



Fonte: fotografia elaborada por Herberto Smith, 2016.

⁴⁰ Religião afro-brasileira que cultua entidades denominadas de Orixás ou Voduns, a depender da nação do Candomblé. O panteão afro-brasileiro é formado por 16 entidades divididas entre Orixás Femininos e Orixás Masculinos, e ainda temos a figura do Caboclo, que seria o Orixá da Terra, o indígena. Os Terreiros de Candomblé na Bahia são espaços importantes para a manutenção das memórias negras na diáspora. Para quem quiser compreender melhor o que o Candomblé significa para a população negra baiana, indico o artigo “Candomblé da Bahia: repressão e resistência” de autoria do professor doutor Júlio Braga, que também é pai de santo (Braga, 1993).

Os costureiros guineenses informaram-me que a maioria dos tecidos vendidos na loja não eram produzidos no continente africano e, sim, na Europa, em países como a Holanda, por exemplo. Os tecidos que, de fato, eram produzidos na Guiné-Bissau não eram vendidos para o grande público e, sim, comercializados entre os próprios guineenses. Em certa ocasião, um dos vendedores da loja relatou-me que vendiam muito daqueles tecidos para as brasileiras e que nós gostávamos muito daquelas estampas. Mais uma vez, sorri, pois, de fato, o colorido dos tecidos era arrebatador e, de certa forma, comprava e confeccionava roupas lá, não para me fantasiar de africana, o que não sou, mas pela sensação de que essas cores me aproximavam do meu país. Comecei a inquietar-me ao perceber que o meu guarda-roupa estava oscilando entre o preto, marrom e cinza. Ao encontrar a loja dos guineenses, passei a colorir o meu visual e senti-me um pouco mais brasileira em Lisboa.

No centro lisboeta, passei a conviver cada vez mais com artistas africanos e de origem africana, das áreas das artes visuais, da música e do teatro. Muitas vezes, esses artistas trabalhavam em conjunto, algo que é possível fazer no contexto da arte contemporânea, uma vez que música, performance, texto literário, fotografia se fundem a depender da proposta do artista. Muitos dos ateliês dos artistas plásticos e visuais estavam espalhados pelo Centro de Lisboa. A partir das minhas observações, pude constatar que os artistas angolanos, assim como os cabo-verdianos, especialmente os músicos, possuíam um destaque no cenário artístico-cultural da cidade. Chamou-me a atenção que os artistas cênicos africanos estavam mais presentes nos teatros de destaque e prestígio da capital do que os artistas plásticos e visuais africanos nos museus de arte lisboeta.

Em março de 2015, ocorreu uma grande mostra de arte africana contemporânea na Galeria Municipal Almeida Garret na cidade do Porto. A exposição chamou-se “You Love Me, You Love Me Not” e as obras expostas pertenciam ao acervo da Fundação Sindika Dokolo, criada pelo próprio Sindika Dokolo⁴¹. Nessa exibição, foram

⁴¹ De acordo com as informações apresentadas no site da Fundação Sindika Dokolo, o colecionador Sindika Dokolo “[...] é um empresário congolês e aos 15 anos começou a construir uma coleção de obras de arte. Em entrevista ao canal de televisão angolano TPA, ele disse que seus pais gostavam muito de arte: sua mãe lhe mostrava todos os museus na Europa e seu pai era um grande colecionador de arte africana clássica. Em abril de 2004, em parceria com o artista angolano Fernando Alvim, criou em Luanda a Coleção Africana de Arte Contemporânea Sindika Dokolo, sendo parcialmente constituída pela Coleção Hans Bogatzke, adquirida por Sindika Dokolo, em Junho de 2005. Um ano mais tarde, a antiga Bogatzke representava cerca de um quarto da Coleção Dokolo. A coleção Dokolo inclui 5.000 obras de arte assinadas por vários artistas. Sindika diz que seu relacionamento com as artes não deve ser

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

apresentados ao público trabalhos de 50 artistas de diferentes nacionalidades. Visitei a referida exposição três vezes, em diferentes horários, e surpreendeu-me o expressivo número de visitantes, assim como a forte divulgação por diferentes espaços da cidade.

Causou-me estranhamento a exposição não ocorrer em Lisboa e, em nenhum momento, não ter ido para a capital, onde fervilhavam as notícias sobre as comemorações pelos 40 anos das Independências das ex-colônias portuguesas em África. Até aquele momento, nunca havia visto uma diversidade tão grande de obras de artistas africanos contemporâneos reunidas em um mesmo espaço. Tocou-me profundamente ver presencialmente trabalhos do nigeriano Yinka Shonibare e do sul-africano William Kentridge, artistas esses que sempre fizeram parte do meu repertório secreto de artistas seletos. Outra experiência marcante foi visualizar obras do Mestre Paulo Kapela, que é uma espécie de lenda viva no cenário artístico angolano.

Figura 12. Visitando a exposição “You Love Me, You Love Me Not” no Porto, em 2015.



Fonte: fotografia elaborada por Isabel Rodrigues, 2015.

Regressei a Lisboa, com aquelas imagens na cabeça, para participar das comemorações dos 40 anos das Independências. Particpei de alguns eventos, especialmente os que envolviam manifestações artísti Mural das Independências.cas. Constatei que, de certa forma, esses eventos apresentavam uma relação harmônica entre Portugal e as suas ex-colônias. Chamou-me a atenção como as artes, — a música e até

reconhecido como um grande colecionador, mas sim ‘mostrar artistas africanos ao redor do mundo’. A política da Coleção consiste em colaborar com os museus ocidentais para promover a visibilidade da arte africana contemporânea no continente. Uma instituição ocidental que exponha a coleção terá de contribuir para que ela seja exposta em pelo menos um país africano” (Fundação Sindika Dokolo). Acedido em 20 de dezembro de 2017, em <http://www.fondation-sindikadokolo.com/sindika-dokolo/>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

mesmo as artes plásticas e visuais —, tiveram destaque nessas comemorações. Ao mesmo tempo, senti falta de uma discussão que se pautasse nas questões políticas e que refletisse sobre as relações hierárquicas entre Europa e África no presente. Nesse contexto, creio que posso inferir que as artes ganharam, mais uma vez, um papel de entretenimento e não de reflexão política, uma vez que considero que essas não estão fora do contexto sociocultural e político das sociedades em que são produzidas e disseminadas.

Figura 13. Mural das Independências.⁴²



Fonte: fotografia do acervo virtual da GAU.

Tornar-me associada da Associação Cultural Afrolis foi de significativa relevância para a minha compreensão do que era ser negra e negro em Lisboa, no sentido de perceber esses corpos negros no centro da capital e não nas margens da cidade. A referida Associação tem como presidenta a jornalista mestra Carla Fernandes. Queria entender mais de perto quais eram os temas que interessavam a essas pessoas, quais eram as suas questões e inquietações acerca das produções artísticas de africanos e afrodescendentes na capital portuguesa. Em 2015, participei de uma das primeiras ações públicas da Afrolis, que foi o ciclo de debate realizado na Casa do Brasil, a partir da exibição de uma série televisiva produzida pela TV Cultura brasileira, sobre países africanos.

⁴² O Mural foi criado por artistas da Galeria de Arte Urbana (GAU) na Rua Cais de Alcântara.
112

Figura 14. Ciclo de debate sobre cinema realizado na Casa do Brasil, sob a organização da Afrolis.



Fonte: fotografia elaborada por Herberto Smith, 2015.

Senti-me deslocada, pois a maioria dos participantes eram africanos e negros portugueses. Diferentemente das discussões brasileiras, as questões levantadas versavam sobre a relação África e Europa e não perpassavam necessariamente pela questão da negritude, ainda que, tanto para eles quanto para mim, o racismo fosse uma constante em nossas vidas de imigrantes ou de nacionais-migrantes na Europa.

Esse contato mais profundo com os problemas apresentados nesses debates fez-me perceber o meu lugar de fala e escuta. Entendi que aquele momento era o de exercitar a minha escuta, pois, no primeiro momento, a minha negritude poderia aproximar-me de um africano, mas não implicaria necessariamente em uma relação dialógica e simétrica. Como em qualquer espaço em que há pessoas reunidas, ali havia divergências ideológicas. Enquanto para alguns o problema ainda era a forma como a Europa construía e estabelecia a sua visão sobre o continente africano, para outros o importante era afirmar-se como africano na Europa, mesmo que muitos dos que lá estavam já tivessem nascido e crescido em Portugal.

As minhas vivências, em diferentes espaços artístico-culturais de Lisboa, foram cada vez mais me fazendo reconhecer que, no Brasil, falamos de uma África que não é a África dos africanos contemporâneos, dos africanos imigrantes na Europa. Em pleno século XXI, de forma geral, nós, brasileiros, temos uma percepção idílica da África e dos africanos. Percebo que, muitas vezes, nós, negros da diáspora, resistimos em ouvir os próprios africanos e alguns de nós nos autorizamos a falar por eles. Nesta

aproximação intermediada pela Europa, descobri que os africanos não eram todos iguais e nem todos passavam pelos mesmos problemas. Ao contrário do que pensamos no outro lado do Atlântico, a negritude que trazem em seus corpos nem sempre é um fator de união entre eles nem entre eles e nós, assim como a branquitude não é um exercício de amor contínuo entre os brancos. É fundamental destacar que a questão de classe social permeia muito as relações que eles estabelecem entre si e conosco também. Com essa minha constatação, não pretendo estabelecer juízo de valor ou muito menos deslegitimar as produções acadêmicas e não-acadêmicas produzidas sobre a África no cenário brasileiro. Contudo, creio ser importante trazer para o debate até que ponto conseguimos estabelecer diálogos simétricos e multivocais. Acima de tudo, procuro sempre identificar e, de certa forma, aceitar o lugar de fala e escuta dos africanos e o nosso, seres diaspóricos.

Outro ponto que me questiono constantemente é se, como estrangeira, percebo a ausência e o silenciamento sobre a África e a arte africana contemporânea nos museus lisboetas: até que ponto os próprios negros africanos e negros portugueses que vivem em Lisboa não percebem essa invisibilidade? Fico-me perguntando se, de fato, isso é uma questão importante para eles ou se apenas é uma inquietação minha. Apesar de o senso comum relacionar africanos com pobreza, convivo com artistas e intelectuais africanos que possuem poder aquisitivo e que frequentaram ou frequentam a academia, de modo que essa constatação é importante para desmistificar a ideia de que todo africano está em situação de vulnerabilidade financeira e social na Europa. Evidentemente, há um número significativo de africanos nessa situação, mas não são todos. Independentemente dessa questão, com dinheiro ou sem dinheiro, o racismo interfere na vida das pessoas negras em Lisboa. Algo interessante que notei naquele debate organizado pela Afrolis foram questionamentos positivos e negativos acerca da RTP África⁴³. Para alguns, a rádio e o canal de TV eram importantes, por reconhecer as especificidades das expressões artísticas africanas. Porém, para outros, isso era mais uma forma de exclusão e, de certa forma, de guetização das artes africanas.

No meu percurso como museóloga, antropóloga e pessoa no micromundo africano em Lisboa, pude observar as fricções existentes no chamado mundo lusófono. Dentre os países africanos que foram colonizados por Portugal, nem todos possuem o

⁴³ Rádio e Televisão de Portugal, que, dentro da sua programação, possui um programa específico de música africana, especialmente dos PALOP.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

mesmo destaque na capital. Angola e Cabo Verde são os mais evidenciados, especialmente no campo artístico, diferentemente de Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, que, quase sempre, não têm tanta expressividade no circuito das artes locais. Contudo, é importante salientar que as produções artísticas dos africanos e os seus descendentes em Lisboa, na minha perspectiva, são uma das mais importantes formas de visibilidade dos mesmos. Porém, as artes plásticas e visuais ainda ficam restritas a um grupo seletivo de pesquisadores, curadores e certamente apreciadores das artes no cubo branco das galerias.

2.2. Estranhamentos acadêmicos: é possível investigar Arte Contemporânea na Sociomuseologia?

Mais difícil do que crescer asas que voam, é crescer
asas com raízes. (Raquel Lima)

Pretendo aqui estabelecer um diálogo possível entre Arte Contemporânea e Sociomuseologia e não fazer um retrospecto histórico das duas áreas para legitimar a minha escrita e provar aos meus possíveis leitores que li com afinco as teorias. Sou adepta do Ítalo Calvino e reconheço a importância de ler os clássicos. Contudo, como me proponho escrever uma tese e não uma revisão bibliográfica, apresento as minhas percepções acerca das lacunas entre a Museologia e a Arte Contemporânea, procurando um acordo entre o que li, ouvi, visualizei e experienciei no campo do empírico e do sensível no processo de doutoramento.

Durante estes quatro anos, fui questionada ostensivamente pelo fato de propor investigar galerias de arte contemporânea na Sociomuseologia. O meu projeto de investigação causou estranhamentos para alguns pares acadêmicos dentro do próprio Programa de Pós-Graduação e também fora dele. Em determinados espaços, essa pergunta gerou incômodos e constrangimentos. Percebi que, de maneira geral, a maioria dos meus interlocutores na academia analisava a minha proposta de pesquisa, sem, contudo, ofertarem-me a escuta. Constatei o quanto os enquadramentos teóricos podem

ser ameaçadores e frágeis: ameaçadores, pelo fato de muitas vezes estabelecerem pressupostos que desconsideram os percursos acadêmicos e pessoais das pesquisadoras, e frágeis, porque, nessa tentativa de instaurar “a verdade científica” assentada em um único prisma, não exercitamos a multivocalidade.

Acredito que uma tese de doutoramento não deve alicerçar-se apenas na repetição concordante ou discordante do que já foi escrito. “Tudo já foi dito cem vezes, e bem melhor que por mim. Por isso, se escrevo, é que me diverte” (Cintra, 2014, p.09). No meu contexto acadêmico, substituo o “me diverte” por “inquieta-me”. Nos manuais acadêmicos, fala-se muito da inovação como um quesito primordial para uma tese. Opto por compreender esse processo como criação dialógica. Crio a partir do que já escreveram, do que li, mas também do que experienciei, presenciei e senti. E isso nem sempre estará explícito no meu texto, a partir de citações apresentadas sob os rigores da APA.

Academicamente, cada vez mais, defendem-se os diálogos entre diferentes áreas de conhecimento. Contudo, dialogar na prática ainda é um desafio. Possuo uma formação multifacetada e, muitas vezes, não sei dimensionar em mim nem na minha escrita a museóloga, a antropóloga e a poeta. Não pretendo anular nenhuma delas: sou isso! Essas marcas gravadas nas páginas diárias de mim aparecem no meu texto. Sinto resistência à ideia de guetos acadêmicos. Entendo que as produções artísticas, enquanto vetores sociais, podem ser estudadas por diferentes campos científicos e não devem ficar restritas apenas à História, à Teoria e à Crítica de Arte. Aprisionar as artes nas gavetas do conhecimento científico retira-lhes uma das características que mais é prezada por mim: a de poderem estar em qualquer lugar e não pertencerem exclusivamente a nenhum.

Acredito que a arte contemporânea deve ser estudada a partir de uma perspectiva museológica e do patrimônio. Observo que, na Museologia, os estudos sobre arte contemporânea geralmente versam sobre duas problemáticas geradas por essas obras, que são a sua documentação e conservação. Com isso, não estou afirmando que discutir esses dois itens da cadeia operatória museológica seja algo menor. Porém, considero limitante, pois a potência que as obras contemporâneas possuem em si ultrapassa a manutenção da sua fisicalidade. Ao mesmo tempo, não estou advogando em favor da desimportância da materialidade física dos objetos. Explicito que não tenho nenhum tipo de aversão às coisas materializadas, aos objetos bidimensionais e

tridimensionais. Autores como Daniel Miller e Arjun Appadurai fizeram-me perceber o quanto estamos inseridos no mundo dos objetos e encanta-me a capacidade humana de criar coisas úteis e inúteis. Como o espanador de tristezas do Ondjaki, “[...] tinha aprendido que era muito importante criar desobjectos. certa tarde, envolto em tristezas, quis recusar o cinzento. não munido de nenhum artefacto alegre, inventei um espanador de tristezas. era de difícil manejo — mas funcionava” (Ondjaki, 2009).

Visito museus e galerias para ver coisas e a partir delas compreender a minha existência e a dos meus semelhantes. As coisas carregam em si pedaços de gente, fragmentos de pessoas que nunca se viram e que talvez nunca se vejam, que existiram em tempos e espaços distintos ou que coexistiram ao mesmo tempo em pontos distantes. As coisas transportam consigo partes de gente de todo o mundo e de um só lugar desse planeta que habitamos com as suas perversas e arbitrárias fronteiras concretas e imaginárias. Seria descuido da minha parte negar a materialidade da arte, pois, para ela existir, é preciso materializar-se. Agora, o ponto crucial que as obras contemporâneas nos impõem é saber conviver com a sua efemeridade.

No primeiro ano de doutoramento, destaco as aulas do professor doutor Marcelo Cunha (o meu orientador), do professor doutor Mário Chagas e da professora doutora Cristina Bruno. As unidades curriculares ministradas por esses três professores foram fundamentais para que eu reelaborasse o meu projeto de investigação. As aulas do professor doutor Marcelo Cunha foram provocativas, no sentido de trazer as discussões étnico-raciais para uma sala de aula com maioria de discentes brancos portugueses. E ficou na minha cabeça a resposta de um colega, quando o referido professor perguntou se não havia negros portugueses, pois o mesmo respondeu o seguinte: “Não tem! Os negros que têm aqui são africanos e vieram depois do 25 de Abril”. Eu via nas ruas tantas crianças e jovens negros. Na minha cabeça, era inconcebível conceber que todas aquelas pessoas negras eram imigrantes. Com o passar do tempo, fui compreendendo a resposta do meu colega: português é sinônimo de branco no senso comum. Aí, fiquei mais preocupada ainda, porque o senso comum opera na academia portuguesa devido à memória colonial enraizada em alguns acadêmicos.

O professor doutor Mário Chagas alertou-me para não limitar a minha pesquisa aos museus e para abrir espaço para as galerias, uma vez que a arte contemporânea nas diferentes margens do Atlântico pulsa mais nas galerias do que nos museus. Era

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

inquietante ouvir que eu deveria pesquisar nos museus de arte de Lisboa ou do Brasil, ou pesquisar nas fundações como a Gulbenkian ou a Culturgest, ambas localizadas em Lisboa. Nas aulas de Metodologia, tive dificuldade em expor as minhas ideias. Sentia-me deslocada, fora do lugar comum, como se todos os outros projetos fossem relevantes e o meu estivesse desenquadrado. Contudo, sabia o que queria pesquisar e era arte africana contemporânea, a qual não estava presente nos museus lisboetas, muito menos nos museus brasileiros.

No Seminário de Investigação em Sociomuseologia de 2015, a professora Cristina Bruno ofertou-me contribuições inspiradoras, apresentando-me as relações existentes entre museus de arte e galerias de arte. Ela alertou-me que, apesar de a história dos museus modernos apresentar-nos um forte entrelaçamento com as artes, muitos dos acervos constituídos por essas instituições são objetos artísticos. Atualmente, a arte contemporânea não é vista como um patrimônio numa perspectiva museológica, ainda que os museus de arte contemporânea existam com muito protagonismo. Ao mesmo tempo, essas produções não ficam restritas aos espaços museológicos. Com essas reflexões em mente, exponho dois questionamentos: qual o lugar da arte contemporânea no âmbito da Museologia? Se a Museologia pode dialogar com outras áreas de conhecimento, por que não estabelecer um diálogo com a arte contemporânea?

Figura 15. Seminário de Investigação em Museologia na ULHT, em 2015.



Fonte: fotografia elaborada por António Acciaioli Campos, 2015.

O professor doutor Mario Moutinho apresenta uma contribuição importante para analisar os questionamentos acima:

“A Sociomuseologia constitui-se, assim, como uma área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da museologia, em particular, com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planejamento do Território” (Moutinho, 2014, p.01).

Acredito que há uma negligência e repulsa por parte da Museologia acerca do papel e agenciamento das galerias no campo das artes, ainda que, segundo Bueno, “Os museus domésticos foram criados a partir de objetos de luxo e obras consagradas, adquiridos nos leilões e antiquários [...]” (Bueno, 2005, p.02). As galerias determinam gostos, promovem e projetam artistas e, na maioria das vezes, os museus de arte absorvem esses artistas, de modo a legitimar o que as galerias já projetaram no mercado, criando um sistema de arte com todas as simetrias e assimetrias possíveis. Silenciar sobre o papel das galerias no campo museológico limita as várias possibilidades de compreensão dos processos de produção e circulação dos discursos teóricos e não-teóricos acerca da arte contemporânea. Além disso, não contribui para a desconstrução das artes visuais como uma vertente artística que pertence aos grupos sociais abastados economicamente.

As galerias de arte desempenham um papel ambíguo no contexto artístico. Em alguns momentos, são reverenciadas e, em outros, são vistas como instituições exploradoras. Não busco “salvar” as galerias de arte, mas creio que devemos percebê-las como qualquer instituição criada e gerida por pessoas que não são lineares, coerentes, pois as contradições fazem parte dos seus objetivos propostos. A representação dos artistas africanos em galerias de arte em Lisboa pode possibilitar-nos entender as relações simétricas ou assimétricas que permeiam a produção, a circulação, o consumo e a fruição das obras de artes.

Os diálogos conflituosos ocorridos durante as disciplinas do doutoramento levaram-me a refletir sobre algumas questões aparentemente simplistas, mas que, ao mesmo tempo, sempre emergem quando optamos por trabalhar com as artes: para que servem mesmo as artes? Quem precisa das artes? Será que, de fato, há uma necessidade nas artes, como o Ernst Fischer afirmou? Será que a Sociomuseologia deve ocupar-se das artes? Não tenho resposta objetiva para as perguntas aqui apresentadas. Todavia,

farei algumas inferências. Em 2012, assisti a uma conferência do escritor pernambucano Ariano Suassuna na Feira de Livro Panamazônica, em Belém do Pará, no Brasil. Ele disse que, se “pensarmos na dimensão humana das artes, veremos que os diversos grupos humanos sempre possuíram e possuem alguma forma de expressão artística.” Neste sentido, Tarkovski afirma:

“De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte — a menos, por certo, que ela seja dirigida ao ‘consumidor’, como se fosse uma mercadoria — é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar as pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão. Para partirmos da mais geral das considerações, é preciso dizer que o papel indiscutivelmente funcional da arte encontra-se na ideia de conhecimento, onde o efeito é expressado com choque, com catarse” (Tarkovski, 1990, p.38).

Ariano Suassuna e Andrei Tarkovsky apresentam duas perspectivas das artes, com as quais me identifico. A primeira de Suassuna é que os diversos grupos humanos existentes nesse planeta têm necessidade da arte, e a segunda do Tarkovsky diz-nos que, enquanto criação humana, a arte gera conhecimento. Porém, nem todos os grupos humanos desse globo terrestre expressam-se artisticamente seguindo o modelo euro-ocidental. Partindo desse pressuposto, compreendo que estudar arte africana contemporânea no âmbito da Sociomuseologia não deveria causar tantos incômodos entre os meus pares. Considero que denominar a arte contemporânea de produção elitista e alocá-la apenas nos museus de artes é, no mínimo, a manutenção do museu como tema central nos estudos museológicos, além da falta de sensibilidade em relação às questões de raça, classe, gênero, origem geográfica, geração, colonialismo, traumas históricos, que influenciam na forma como determinados objetos artísticos são reconhecidos ou não como uma “obra de arte”.

A arte contemporânea, dentro de uma perspectiva ocidental, apresenta-nos um reflexo das sociedades nas quais vivemos: as sociedades da fugacidade, do descarte, do momentâneo, onde tudo está ligado e desconectado ao mesmo tempo. As artes não são nem se propõem a ser ciência. Contudo, possibilitam-nos visualizar o mundo por outros ângulos. A beleza e a crueldade das artes são demasiadamente humanas, estando ou não no museu. Se não oferece respostas concretas aos dilemas da humanidade, retrata-os, revela-os sem filtros, o que dificilmente conseguimos fazer na maioria das vezes em que escrevemos os nossos textos acadêmicos.

Corroborando a ideia do Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem* (1989), de que o artista está entre o mundo mítico e o científico, na maioria das vezes penso de que forma as artes se reverberam em mim e como elas são importantes para a minha escolha em pesquisar arte contemporânea na Museologia. Encanto-me com a singeleza harmônica expressa nas pinceladas das pinturas do Monet. Sinto uma angústia insana ouvindo o bolero de Ravel. Deparo-me com as fragilidades e inquietações das relações humanas apresentadas nos filmes do Ingmar Bergman e Andrei Tarkovsky. Percebo-me mulher negra através das obras “Bastidor” da Rosana Paulino, da poesia da Audre Lorde e dos romances da Toni Morrison. Reporto-me à Bahia em qualquer canto do mundo em que eu esteja, ao ouvir “Toda Menina Baiana” do Gilberto Gil. Compreendo as sequelas e as dores da guerra nos países africanos, ao assistir à peça teatral “Ruínas”, interpretada por artistas angolanos, moçambicanos e portugueses. Arrebata-me a beleza das coisas simples, ao ler a poesia do Manoel de Barros e da Adélia Prado.

A Museologia, independentemente da sua vertente teórico-ideológica, permite-nos compreender as variadas relações entre as pessoas e as coisas que as cercam, podendo ser no museu, independentemente da sua tipologia, ou em outros cenários, para além das paredes das instituições museológicas. Ao propor-me investigar arte africana contemporânea em Lisboa, procurei lançar um olhar museológico, que também dialoga com o meu olhar antropológico e artístico sobre um tema muitas vezes silenciado na Museologia e nos museus. “Descolonizar o pensamento. Descolonizar a museologia e os museus. Esse é o desafio da Museologia Social e do MINOM” (Chagas, Assunção, & Glas, 2015, p.433).

Os trabalhos de artistas africanos apresentam-se como um paradoxo no espaço académico. São produções deslocadas no campo cronológico da História da Arte eurocêntrica, que se pretende universal, assim como não se tornaram tema de estudos no âmbito da Museologia. Apesar das críticas desconstrutivas que ouvi sobre a minha investigação, continuo acreditando na relevância dela no campo da Sociomuseologia, pois, como afirmam Chagas, Assunção e Glas,

“[...] Museologia Social é uma práxis de combate às práticas preconceituosas, racistas, moralistas, autoritárias, aristocráticas, hierarquizantes, homofóbicas e xenofóbicas assumidas por determinados museus e orientações museológicas, a partir de seus ideólogos e operadores” (Chagas, Assunção, & Glas, 2014, p.433).

Retornando ao Seminário de Investigação de Sociomuseologia em 2015, um dos itens que tínhamos de apresentar era o estado da arte do tema que pesquisávamos. Ainda posso afirmar que visualizo o estado da arte sobre arte africana contemporânea como uma colcha de retalhos formada por fragmentos de olhares discordantes, o que lhe dá um formato singular, mas não permite visualizar o que, de fato, é o todo. Vislumbro a ideia de que, para haver uma descolonização no campo teórico da história e crítica de arte, é preciso que essa reflexão venha de quem a produz e dos diferentes sujeitos que fazem parte daquele contexto sociocultural. O olhar estrangeiro pode e deve contribuir para a construção das diversas correntes teóricas acerca da arte africana contemporânea, mas não concordo que esse olhar do outro deva ser o vigente e legitimador dessa teoria, apesar de reconhecer que o meu país mantém historicamente um contato próximo e, ao mesmo tempo, distante do continente africano. Neste sentido, neste trabalho eu sou a outra falando do outro em um outro território que não é o meu. O meu olhar, apesar de aberto às novas paisagens, passa pelo filtro de onde venho.

Não me proponho a fazer uma análise estética de produções artísticas africanas contemporâneas. E não é por considerar ser algo inferior ou altamente sofisticado, mas por colocar-me no lugar de quem cria artisticamente, em que, na maioria das vezes, as análises estéticas não alteram o que já foi concretizado. Para mim, as obras já estão prontas e não há teoria que dê conta de explicar as sensações causadas diante das obras que causam prazer ou desprazer aos nossos olhos. Neste contexto, creio que outro aspecto que reforça a relevância da minha pesquisa na Sociomuseologia é o fato de a arte africana contemporânea em Lisboa ainda não ter alcançado os museus de arte enquanto arte. Ainda permanecem os resquícios da herança colonial em que a produção material e visual dos africanos pertence ao campo do etnológico.

Em janeiro de 2015, na companhia do meu orientador, o professor doutor Marcelo Cunha, visitei o Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa, conhecido popularmente como Museu do Chiado. Ao buscarmos informações sobre catálogos de exposições de artistas africanos que tenham ocorrido naquela instituição, a funcionária que nos atendeu respondeu-nos que, até aquele momento, naquele espaço, nunca houvera exposição de arte africana contemporânea e, se quiséssemos pesquisar sobre África, deveríamos ir para o Museu Nacional de Etnologia. Assim, percebemos que, apesar de os artistas contemporâneos africanos estarem presentes na cena artística

lisboeta, os mesmos não eram legitimados nem tinham adentrado o espaço museológico oficial de arte contemporânea da cidade.

Por fim, destaco que acredito na Museologia e nas Artes não só como campos de conhecimento acadêmico, mas, acima de tudo, como áreas que podem propiciar um mundo melhor para a humanidade, possibilitando outras leituras de mundo, apesar das limitações e falhas que as cercam. Afinal de contas, tanto uma quanto outra são criadas e operadas por pessoas. Entendo que a Museologia e as Artes também atuam no âmbito do sensível. Na minha perspectiva, esse aspecto já é motivo suficiente para compreender que um diálogo entre essas duas áreas, além de possível, se faz necessário. Nesse sentido, a minha investigação não é um corpo estranho, muito menos um objeto não identificado na Sociomuseologia, mas se insere numa demanda contemporânea que está aí colocada. Se a Sociomuseologia nos possibilita ampliar o olhar museológico para além dos muros dos museus, perceber os sujeitos enquanto agentes sociais e protagonistas, conceber patrimônios outros que, muitas vezes, são invisibilizados, acredito, então, que a arte contemporânea produzida por artistas de origem africana em Lisboa se coloca como um ponto crucial para perceber até que ponto fazer parte de um determinado cenário artístico em efervescência provoca mudanças na percepção dos trabalhos desses artistas, sem atrelá-los a uma memória colonial. Para Ruth Simbao,

“Quando um curador internacional espera de um artista de África que análise a sua chamada africanidade de forma a inserir-se numa categoria particular, de forma a sustentar o ângulo curador. Assim, o privilégio do mundo da arte ainda determina distância: ‘Agarre-se bem às suas raízes enquanto o apresentamos como um ‘um artista africano’, mas distancie-se da sua ‘africanidade’ se quiser competir com artistas ‘sofisticados’” (Simbao, 2013, p.176).

Evidentemente, essas questões apresentadas pela autora Ruth Simbao não são uma particularidade dos artistas africanos, pois o mesmo ocorre na América Latina, por exemplo. Mas, no tocante aos artistas de África, ela explicita que há cobranças em torno dos trabalhos desses artistas que não são feitas a um artista europeu ou estadunidense, por exemplo. De acordo com a autora, a aceitação de determinados artistas nesse circuito faz parte de um jogo contraditório, ou seja, ao mesmo tempo em que se busca demasiadamente o que há de “africano” nesses trabalhos, por outro lado, tende-se a querer que eles produzam obras universais, que dialoguem com o mundo, sem diálogos simétricos com o seu lugar de origem.

Apesar de declaradamente ter um amor profundo pelas artes —, por serem criações humanas que me tocam para além do meu ofício de docente e investigadora, pois é algo que me faz viver melhor nesse mundo belo e hostil e me proporciona reflexões sobre os eventos, as coisas e as pessoas à minha volta, vendo-as por outros ângulos, que exercem em mim o poder de refletir sobre a minha própria existência, libertando-me de valores e posturas castradoras —, não romantizo as artes nem transformo os artistas em deuses, que vivem fora do mesmo mundo que o meu. Conforme afirmou o artista Nástio Mosquito, “Não nos podemos enganar: A arte move-se numa esfera política” (Mosquito, 2014). Portanto, reconheço o caráter elitista e, em certa medida, excludente das artes visuais contemporâneas. E, assim como Avelina Lésper, acredito que

“[...] a arte contemporânea é endogâmica, elitista; com vocação segregacionista, é realizada para sua própria estrutura burocrática, favorecendo apenas às instituições e seus patrocinadores. A obsessão pedagógica, a necessidade de explicar cada obra, cada exposição gera a sobre-produção de textos que nada mais é do que uma encenação implícita de critérios, uma negação à experiência estética livre, uma sobre-intelectualização da obra para sobrevalorizá-la e impedir que a sua percepção seja exercida com naturalidade” (Lésper, 2013).

Apesar de comungar em grande parte com as inquietações colocadas por Lésper, isso não me faz perder o interesse pela arte enquanto produção humana e de buscar compreender por que temos necessidade dela. Se as pessoas, em toda a sua trajetória enquanto seres humanos, apresentaram e apresentam incoerências e contradições: como posso cobrar coerência nas artes, já que elas são fruto do labor humano que não se restringe apenas à reprodução técnica? Enquanto museóloga, antropóloga e poeta penso na contribuição das artes visuais contemporâneas para a Museologia e para a sociedade na qual estou inserida. Por que nos afastamos tanto das artes visuais contemporânea no campo museológico? Acredito que a arte contemporânea pode oferecer várias contribuições para a Museologia, especialmente tensionar a ideia do museu como “lugar de memória” e fazer-nos refletir sobre a efemeridade das coisas no mundo. Investigar a arte africana contemporânea faz-me perceber o quanto é necessário desmistificar as artes enquanto uma produção transcendental e concebê-las como uma das dimensões da cultura material das ações humanas presentes no mundo.

2.3. Entranhamentos transatlânticos na inversão do lugar artístico: fazendo “artistagens” em Lisboa

2.3.1. Em movimento nas imagens em movimentos

Kiarostami: Está a representar para a câmara, agora?

Hossain: Estou a falar do meu sofrimento, isto não é representação. Falo com o coração. Para mim, a arte é a extensão do que se sente cá dentro. Tolstoi disse: a arte é uma experiência sentimental que o artista partilha com os outros. Penso que a minha experiência de adversidade e sofrimento pode dar-me a base de que preciso para ser um bom actor. Assim, representarei bem e expressarei a minha realidade interior. (Filme *Close-UP* de Abbas Kiarostami)

Habitar Lisboa causou-me estranhamentos, mas também entranhamentos. Entranhamentos estes que se deram especialmente pelas artes, mas também através dos movimentos sociais antirracistas, dos quais tenho participado com afinco. No Brasil, quase sempre me esquivei de participar ativamente dos Movimentos Negros e declarar-me ativista, apesar de reconhecer a importância dos movimentos sociais para o fortalecimento e para as conquistas de direitos da população negra brasileira. Em Lisboa, ao ver-me na condição de mulher negra imigrante, senti a necessidade de contribuir para (re)pensar essas questões com os meus pares em diálogos com a minha perspectiva brasileira. Mas também fiquei aberta para compreender os dilemas da população negra em Lisboa, percebendo, assim, as semelhanças e diferenças, uma vez que parti do pressuposto de que, mesmo estando de passagem, vivia na cidade e não

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

apenas passava por ela. Além disso, a minha paisagem corporal negra não me proporcionou uma zona de conforto enquanto estudante de doutoramento na Europa.

Figura 16. Primeiro Encontro de Feministas Negras em Portugal.⁴⁴



Fonte: fotografia elaborada por Marlene Nobre, 2016.

Frequentar as reuniões da Associação Afrolis, dialogar com os ativistas do Movimento Consciência Negra, acompanhar as marchas dos Movimentos de Migrantes, trocar ideias nos bastidores com artistas plásticos, músicos, escritores, atores africanos que dinamizam a cena artístico-cultural lisboeta, participar da Plataforma FEMAFRO (Associação de Mulheres Negras, Afrodescendentes e Africanas em Lisboa), ministrar oficina de cinema e organizar um festival de cinema africano e suas diásporas na Cova da Moura (bairro negro), despertou em mim a necessidade de falar sobre essas questões a partir do cinema e da poesia.

Figura 17. Evento da Plataforma FEMAFRO e Djass — Associação de Afrodescendentes.⁴⁵



Fonte: Arquivo da Plataforma FEMAFRO.

⁴⁴ O Encontro foi organizado pela Plataforma FEMAFRO, no Espaço MOB, localizado no Intendente, em Lisboa.

⁴⁵ O evento aconteceu em 30 de julho de 2016, em comemoração ao Dia da Mulher Africana.

Nos meus quatorze anos de atuação como discente-museóloga-docente entre museu e universidade, constatei o quanto ainda ousamos pouco no diálogo com a arte literária e cinematográfica. Estamos há décadas na tentativa de descolonizar os museus, tarefa que tem se mostrado árdua e necessária cotidianamente. Ao mesmo tempo, entramos na era da hiperpolitização dos museus sem poética. Quando falo poética, não estou falando do belo e agradável aos olhos, mas, sim, do que gera em nós um processo de criação, fruição inquietante e questionador do que está exposto a nossa volta. Ao ler livros como *O Museu da Inocência* (2008) e *O romancista ingênuo e sentimental* (2010) de Orhan Pamuk, assim como *Kétala* (2006) da Fatou Diome — que, para mim, poderiam também compor a bibliografia de disciplinas de Teoria Museológica e Musealização —, observo outras formas de pensar a organização do que denominamos de cadeia operatória museológica, mas também a forma como lidamos com as nossas memórias e essa relação catártica entre nós seres humanos e as coisas materializadas produzidas por nós mesmos.

Em 2015, ao aceitar atuar como performer-atriz nos filmes curtas-metragens *a CiDaDe e o AmoR* (realização de Maíra Zenun)⁴⁶ e *OBI* (realização minha, Maíra Zenun, Carolina Castro e Ana Oliveira), partia para tentar compreender esse lado da museóloga-antrópologa criando arte. Talvez alguns dos meus prováveis leitores questionem: fazer cinema e poesia pode contribuir para a escrita de uma tese? Ou é apenas a materialização de um desejo pessoal? Responderei para os meus prováveis leitores que são as duas coisas. Pensando como antropóloga, acredito que as nossas pesquisas nos afetam enquanto seres humanos de diferentes formas. No meu caso, a arte sempre permeou a minha vida e, ao mesmo tempo, sempre me incomodou o eurocentrismo branco em ditar o que era e o que não era arte, assim como o seu poder de legitimar ou deslegitimar as produções artísticas dos outros não-europeus. Contraditoriamente foi na Europa que passei a produzir arte, demandada pela minha investigação.

⁴⁶ Brasileira, socióloga, fotógrafa, poetisa, cineasta e doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Eu e Maíra Zenun conhecemo-nos em Lisboa por intermédio do Chalo Correia. De imediato, percebemos que tínhamos uma grande afinidade propiciada pelas artes. Estabelecemos uma relação de amizade, afeto e parceria. Em 2015, criamos o Coletivo Cultural Nêga Filmes e Produções, no qual estamos atuando na área do cinema, fotografia e poesia. Em 2016, em parceria com FICINE/Brasil, realizamos a Mostra Internacional de Cinema na Cova da Moura. E, em parceria com a Associação Afrolis, estamos atuando como curadoras desde novembro de 2016, no Projeto AFROTELA, no qual exibimos e debatemos filmes africanos e afro-latino-americanos de realizadoras e realizadores negros.

O cinema e a literatura ainda são expressões artísticas de pouca representatividade negra tanto no consumo quanto na produção, realização e distribuição no Brasil e em Portugal. Tenho participado de saraus poéticos em diferentes pontos da cidade de Lisboa e, uma vez por semana, vou ao cinema, especialmente nos cinemas Monumental e Ideal, o primeiro localizado no bairro do Saldanha e o segundo no Chiado. Mais uma vez, é possível contar o número de pessoas negras nesses ambientes. Li com desencanto uma matéria na qual o cineasta Filipe Henriques, que tem dupla nacionalidade, guineense e portuguesa, formado pelo curso de cinema da ULHT, afirma que “o guião de *O Espinho da Rosa* era rejeitado sucessivamente quando o sabiam negro: ‘Preto não vende’” (*Diário de Notícias*, 2016). É um filme no qual todos os atores e atrizes são negros.

Ao assumir o papel de criadora de arte e não apenas de observadora e leitora, a minha percepção sobre o que vejo e leio nos museus, no cinema, no teatro e nos livros de literatura passou por um processo de transformação. No tocante especificamente às artes plásticas e visuais, assim como à escrita literária, das quais temos uma tendência a acreditar que são processos puramente individuais, percebi o quanto esses atos criativos são coletivos, ainda que, muitas vezes, os artistas e escritores produzam sozinhos em seus ateliês e gabinetes. De fato, as nossas experiências e experimentações em contato com os outros permitem-nos criar a partir de uma outra concepção do mundo que nos rodeia. Nesse processo, os sentidos são fundamentais para aguçar as nossas ideias lógicas. A partir dessa constatação, a minha visão, até então romantizada acerca da emoção e subjetividade artística, desconstruiu-se e a ideia da genialidade individual dos artistas passou a ser uma inverdade para mim, pois essa “genialidade” pode ser construída pelo sistema de arte que sempre existiu e não é uma particularidade do mundo contemporâneo. A questão é que os agentes sociais desse sistema mudam ao longo dos tempos. Essa experiência ajudou-me a colocar novos questionamentos para os artistas, galeristas, críticos de arte, historiadores da arte, filósofos da arte e também para nós, museólogas.

Voltando à minha experiência no cinema, além da atuação como ‘performer-atriz’, figurinista, argumentista, roteirista, assistente de edição e produção, relato que um dos meus maiores aprendizados nesse processo foi constatar na ação prática o quanto o cinema era uma arte coletiva. Tarkovski (1990) diz-nos que o cinema pode reunir todas as outras artes, da poesia à fotografia, o que pode parecer simples para

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

execução. Para quem é cinéfila como eu, mostrou-se um desafio, quando saí das salas de cinema enquanto espectadora e fui realizar cinema. A organização das ideias e pessoas para transformar o roteiro das imagens em movimentos em imagens concretas na telinha remeteu-me novamente ao antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1996). No caso do cinema, seria olhar, ouvir, escrever, filmar, editar, distribuir, e, no fazer cinema em si, o trabalho de *pré-* e *pós-* captação das imagens é de fundamental importância para a realização de uma película. Na definição de Tarkovsky,

“O cinema, por outro lado, é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro” (Tarkovsky, 1990, p.141).

O nosso curta-metragem de 20 minutos, *a CiDaDe e o AmoR*, foi filmado na madrugada de 12 de junho de 2015. Este filme tem como realizadora Maíra Zenun e foi realizado sem apoio financeiro de nenhuma instituição, o que nos possibilitou uma liberdade para contar a história que queríamos narrar sem restrição. Apresentamos a história da Violeta Alcoforada uma mulher negra, imigrante, professora que se apaixona por um português branco (José Agora) em Lisboa, passa uma noite desesperadamente à sua procura nas ruas do centro lisboeta e não o encontra, mas depara-se com ela mesma na sua solidão atlântica e segue indo para o mundo, com as suas lembranças, cruzando-se entre Brasil e Portugal.

Figura 18. Equipe do curta-metragem *a CiDaDe e o AmoR*.⁴⁷



Fonte: fotografia elaborada por Maíra Zenun, 2015.

⁴⁷ Na fotografia, a equipe está reunida no Largo do Terreirinho, na Mouraria, na noite da filmagem do curta-metragem.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A equipe foi formada por cinco brasileiros, — Alexandro Trindade, Augusto Niemar, Fernando Maldonado, Maíra Zenun e eu, Luzia Gomes —, e um espanhol das Ilhas Canárias, Jose Fregel. No meu caso especificamente, conheci todos os membros da equipe em Lisboa, uma vez que, tal como eu, os outros brasileiros estavam estudando em universidades portuguesas, em nível de doutoramento e pós-doutoramento.

Figura 19. Cartaz do filme *a CiDaDe e o AmoR*.



Fonte: foto elaborada por Maíra Zenun, no Miradouro de Santa Luzia, 2015.

O nosso filme teve como objetivo primordial apresentar a mulher negra fora dos estereótipos associados ao corpo feminino negro brasileiro, imagens que reforçam especialmente a hipersexualização de nós, mulheres negras, mas também nos colocam sempre em condição de subalternidade, representando papéis de empregadas domésticas, por exemplo. É importante pensar no cinema como uma ferramenta política, mas sem perder a licença poética. O cineasta guineense Flora Gomes alerta-nos “[...] que no cinema tudo é político. Acho que não há nenhuma imagem inocente” (Gomes, 2016, p.322, *apud* Oliveira & Zenun, 2016). Estendo essa reflexão do realizador Flora Gomes às galerias e aos museus. A construção de imagens nesses espaços, a partir dos recursos expográficos, não sucede inocentemente nem apoliticamente. É importante explicitar que, como pessoa negra, me dou o direito de criar artisticamente o que me apetece, sem ficar presa aos anseios dos movimentos sociais antirracistas e muito menos me enquadrar nas “caixinhas” impostas pelos brancos, que geralmente são os detentores da indústria cinematográfica nas capitais brasileiras e em Lisboa, bem como do sistema da arte em geral, independentemente da linguagem artística.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Queríamos falar desses encontros gestados nos deslocamentos, as pessoas que atravessam as nossas vidas e como os afetos nos afetam. Não operamos na perspectiva luso-tropicalista e não a adotamos em nossos trabalhos. O nosso propósito foi retratar esse encontro entre um corpo diaspórico e um corpo europeu na margem europeia do Atlântico e todas as fricções que isso pode acarretar nas construções afetivas das pessoas, uma vez que acredito na construção social dos afetos e não na inerência deles em nosso âmago.

Nas diferentes etapas de realização do nosso filme, vivenciei a Lisboa na qual habito e me entranhei. A voz masculina do nosso filme é de um músico português, gravada no estúdio de um angolano. A trilha sonora foi feita por dois angolanos e, em todo o processo de realização, contamos com a assistência e presença do nosso amigo espanhol das Ilhas Canárias. A estreia do filme foi realizada no Bar Anos 60, gerenciado por um galego. O computador no qual exibimos o filme no lançamento foi de um italiano. O retroprojetor foi cedido por outro português.

Figura 20. Estreia do filme *a CiDaDe e o AmoR* no Bar Anos 60, na Mouraria.



Fonte: fotografia elaborada por Augusto Fernandes.

A maioria das exposições em 2015 foi realizada gratuitamente em cafés e espaços culturais do centro de Lisboa. Porém, apesar de contarmos com pessoas de diferentes países para a realização do nosso filme, é importante frisar que não estou defendendo o frágil discurso do multiculturalismo em Lisboa, nem que as relações entre os diferentes grupos que habitam essa cidade ocorrem de forma harmônica e pacífica. Na realidade, conforme afirma Ribeiro,

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“Ainda que o conceito multicultural seja hoje cada vez mais questionável — dado o caráter de ‘branqueamento’ que por vezes assume — a situação portuguesa é, a este nível, absolutamente pré-moderna, com profundos traços neo-coloniais. Apesar da presença de africanos, indianos, chineses e, mais recentemente, de exilados e imigrados de países do Leste europeu, a sua visibilidade e expressão cultural é nula ou escamoteada. Não é pelo facto de haver uma Feira do Relógio controlada maioritariamente por ciganos, algumas boîtes africanas e com uma dezena de restaurantes chineses que a sociedade portuguesa, e Lisboa em particular, é uma sociedade multicultural. Uma cidade é multicultural quando irrompem no seu mapa lugares e actividades propositadamente lúdicas e culturais da responsabilidade de grupos minoritários. Não se trata de um problema de etnia: trata-se principalmente de um problema de ocupação espacial e de diferenciação territorial feitas por indivíduos culturalmente diferentes” (Ribeiro, 2004, p.70-71).

Ao exibirmos o nosso filme, observava os rostos dos espectadores e os gestos dos seus corpos. Vi diversos olhares, do mais atento ao mais saudoso; corpos inquietantes que mudavam de posição na cadeira; mãos inquietas sem saber onde pousar; sorrisos delicadamente no canto de boca, choros de alegria por sentirem-se retratados naquelas imagens em movimentos; soluços de tristeza por uma noite de ruptura. Colocava-me no lugar daquelas pessoas e pensava nas inúmeras vezes em que estive no papel de espectadora seja no cinema, no museu, no teatro ou na rua.

“Não gosto até da palavra espectador. Ou melhor, da palavra eu gosto. Não gosto é do público, da palavra ‘público’ é que não gosto muito. Porque públicas são as cadeiras do cinema. Agora, as pessoas que se sentam nelas, são pessoas, verdadeiramente pessoas, e cada um é distinto do outro. Cada um é um ser autêntico, e, portanto, nem todos estarão aptos ou sensíveis a uma sinfonia, a um trabalho qualquer, seja de que ordem for” (Oliveira, 2011).

Na maior parte do tempo, o artista não tem dimensão das sensações que as suas obras causam no espectador e sobre os questionamentos que são despertados no outro. “Nos filmes, como em qualquer obra de arte, há sempre uma grande parte do subconsciente do artista do qual ele não se dá conta” (Oliveira, 2011). Contudo, na minha experiência, só me senti artista quando as pessoas me nominaram de artista-poeta. De forma geral, foi interessante ouvir as percepções das pessoas sobre o filme *a CiDaDe e o AmoR*, pois, ao fim de cada sessão, fazíamos debates com os espectadores.

Por acreditar que a obra de arte não é só o produto final, mas também todo o processo, eu, particularmente, fazia questão de conversar com as pessoas, explicar como foi a realização do filme, pelo fato de nos museus sempre me incomodar a falta de

explicação de como se deram os processos expográficos. Por exemplo, quase nunca, enquanto público, sabemos porque a obra de determinado artista foi inserida numa coleção específica, tornando-se acervo museológico, porque tal tema foi escolhido naquele contexto, porque não há texto do artista na exposição. Leio apenas a narrativa do curador e do diretor do museu, entre tantas outras lacunas que há nos processos de comunicação museológica. Afirmo sem medo que nenhum artista cria uma obra baseado apenas em inspiração, talento e dom.

As pessoas vinham-nos relatar o que achavam do filme e muitas vezes afirmavam que a película parecia contar as suas histórias pessoais. Também ouvimos críticas do tipo: “o filme deveria ter mais personagens. Achei que o filme seria mais global como a cidade de Lisboa. Não entendo a poesia do filme. No filme só tem poesia. É um filme muito elitista, não é para o povão. O filme só tem imagens do centro de Lisboa”. O cineasta iraniano Jahfar Panahi, em seu filme *Táxi Teerã*, afirma que “todo filme é assistível, o resto é uma questão de gosto” (2015). Concordo com essa afirmação e sei que, acima de tudo, interagimos com a arte que nos toca de forma negativa ou positiva.

Ao ouvir os relatos dos nossos espectadores, deparava-me com questões que não foram pensadas pela equipe. Assim, ao final da exposição do filme e do *feedback* do mesmo, percebemos que aquele trabalho artístico não era mais nosso e, sim, do público. Percebi aquilo que não entendia quando os meus amigos artistas diziam que eles não criavam a obra para si, ainda que, no geral, a sociedade visse os artistas como egocêntricos, o que, para mim, não era uma inverdade, pois, para criar uma obra de arte é preciso um certo egocentrismo benéfico. Outra coisa que me dei conta nesse processo é que, de certa forma, as obras de artes são arbitrarias e impositivas, ao mesmo tempo que são um campo aberto com uma capacidade extrema de abertura ao diálogo e à liberdade. O mais desafiador, na minha avaliação, foi reconhecer como diferentes pessoas podem interagir com o nosso trabalho, ainda que não falem a nossa língua nem façam parte do nosso contexto sociocultural. A arte ainda dilui fronteiras e cria pontes de aproximação.

O filme *OBI* é um curta-metragem de seis minutos. Foi realizado em agosto de 2015, no âmbito do evento MOVIMENTO⁴⁸, que é uma ação do coletivo de cinema

⁴⁸ “MOVIMENTO — Oficina e Mostra de Cinema Colaborativo — é um encontro internacional criado por um grupo de cineastas e artistas independentes, que pretende reunir no mesmo espaço, e

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Gato Aleatório. Uma parte desse evento realizou-se em Lisboa, e a outra parte em Montemor-o-Novo⁴⁹. Fizemos parte da primeira etapa em Lisboa. Nessa oficina, reuniram-se pessoas de várias partes da Europa e de outras partes do mundo para discutir cinema e produzir filmes no espaço Art Estúdio, Rua na Martim Moniz. Durante três dias, discutimos cinema e apresentamos uma proposta para a realização de um curta-metragem, assim como captamos as imagens, editamos e o resultado final foi apresentado na Associação Amigos do Minho, na Rua da Benfornoso, no bairro da Mouraria. A nossa equipe foi composta por mim, Maíra Zenun (brasileira), Carolina Castro (chilena) e Ana Rodrigues (portuguesa).

Figura 21. Cena final do filme *OBI*.



Registro realizado no Largo de São Domingos. Fonte: fotografia elaborada por Maíra Zenun.

O argumento, o roteiro e texto do *OBI* foram criados por mim e por Maíra Zenun. Queríamos falar sobre imigração em Lisboa, com o foco nos imigrantes africanos, especificamente os guineenses, que trabalham no centro de Lisboa na Praça de São Domingos. A nossa ideia foi pensar as paisagens humanas que configuram o

durante um curto período de tempo, pessoas interessadas na experimentação cinematográfica. Com o propósito da realização de curtas-metragens, desenvolvidas segundo processos não competitivos, de co-criação, colaboração e partilha. O evento orienta-se sempre segundo um princípio de autonomia. Informações consultadas em 21 de dezembro de 2017, em <https://gatoaleatorio.org/>.

⁴⁹ Cidade pertencente a Região do Alentejo.

cenário urbano de uma cidade grande. O *OBI* não é um documentário formal e nem queríamos falar de aspectos negativos da imigração, mas sim entender e ver essas pessoas no espaço urbano, seguindo seu dia-a-dia como qualquer pessoa que habita e vive numa cidade cosmopolita como Lisboa. Assim, nas palavras de Zenun,

“Quando fizemos o filme *OBI*, estávamos querendo falar sobre a necessidade de tecer novas formas de igualdade e comunhão. Fazer um filme é fazer política, é falar daquilo que nos afeta, nos sensibiliza, nos encanta, nos fere e viola. Fazer um filme é representar-se, é falar de uma forma pretamente feminina sobre a vida que nos cerca.” (Zenun, 2015 [s/n]).

O «*OBI*», conforme já mencionei anteriormente, é um fruto sagrado utilizado em cerimônias não abertas ao público no Candomblé Baiano. No centro de Lisboa esse fruto é comercializado pelos guineenses. E quando fomos conversar com os guineenses para pedir-lhe autorização para filmá-los, vi o fruto e falei alto: - isso é «*OBI*»! O senhor Mamadi, que estava vendendo esse fruto, sorriu para mim e disse que para eles, aquele fruto chama-se cola. A partir desse fruto iniciamos uma conversa e começamos a falar sobre Guiné Bissau e Brasil, pontuando as similaridades e as diferenças. Apesar da maioria dos guineenses que trabalham na Praça de São Domingos serem muçulmanos, foi interessante perceber como eles praticam alguns rituais que ainda hoje também praticamos no Brasil, como por exemplo, o uso de patuá⁵⁰. Eles esculpem patuá em madeira e os benzem fazendo orações do alcorão. Pelo que pude constatar, os patuás são feitos e benzidos pelos homens. Meu lado de museóloga/antropóloga ficou pensando nessas memórias de longa-duração, mas também, em todos os resignificados e recriações ocorridas nas Américas da Diáspora.

O fruto sagrado estabeleceu uma relação de afinidades entre mim e o os guineenses, que estavam junto ao senhor Mamadi. Por conta disso, demos o nome de «*OBI*» ao nosso curta-metragem. Mais uma vez o trabalho em equipe foi fundamental. Apesar do argumento, roteiro e texto serem de minha autoria e da Maíra Zenun, o som ficou por conta da Carolina Castro. A trilha sonora do filme foi captada na rua, os sons que estavam sendo tocados nos quatro cantos do centro de Lisboa. Sons de águas, de músicos de rua, da igreja, de manifestações, diferentes sons que configuravam a paisagem sonora em um dia quente de verão. O músico Mbye Ebrima da Gâmbia, que

⁵⁰ Amuleto de proteção utilizado por pessoas adeptas ou não do Candomblé.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

toca kora⁵¹ e reside em Lisboa, ao nos encontrar editando o filme no Art Estúdio, nos cedeu uma música gratuitamente. O «OBI» foi filmado durante o dia e apesar de captarmos as imagens praticamente nos mesmos lugares da película «a CiDaDe e o AmoR», é outra Lisboa que apresentamos nesse curta-metragem. É a cidade diurna, com diferentes paisagens humanas dando forma, cor, odor e sabor as ruas e vielas da capital portuguesa.

O filme *OBI* retrata o tecido que passeia pela cidade se estranhando e se entranhando na paisagem urbana. É o tecido que se encaixa e se desencaixa no asfalto e entre as edificações de pedra e cal. É o tecido que veste os corpos não europeus da Europa. É o tecido que se impõe na esteira das desigualdades cotidianas. É o tecido de uma cidade que se diz multicultural sem integração de todos no todo. É o tecido do afastamento e aproximação entre guineenses e brasileiras. É o tecido de pano com estampa e textura própria configurando o tecido social.

Figura 22. Tecido que deambulou pelas ruas de Lisboa no filme *OBI* e no exato momento dessa foto ele pousava na Praça de São Domingos – Pequena África.



Fonte: fotografia elaborada por Máira Zenun, 2015.

A recepção do filme *OBI* foi tão positiva quanto a do filme *a CiDaDe e o AmoR*. Especialmente por termos experimentado uma proposta diferente que foge aos cânones dos filmes documentários, embora também não seja uma ficção com personagens criados por nós. Denominamos o *OBI* de ficção documental. Por outro

⁵¹ Harpa-Alaúde de 21 (vinte e uma) cordas, feito de cabaça. Reconhecido como instrumento tradicional na África Ocidental.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

lado, esse tecido que passeia pela cidade ora colocado no chão das praças, em outros momentos envolto no corpo de uma mulher, cria uma poética, dá outro movimento às cenas do filme e o tecido, a roupa que nos veste, também é uma das máscaras sociais que utilizamos para nos apresentar no convívio com os outros.

Outro fato importante para pensar no processo de construção do *OBI* é que o filme foi gestado por mulheres, ainda que homens tenham contribuído, mas, é um filme essencialmente feminino, em que olhares de mulheres se cruzam e se descruzam no outro lado europeu do Atlântico. Ultimamente no mundo do cinema vêm se discutindo a participação feminina na produção cinematográfica, uma vez que a indústria do cinema ainda é protagonizada por homens brancos. Porém, ainda que a questão de gênero venha tomando uma dimensão importante no campo da realização, ainda há dificuldade de discutir a presença dos não brancos na produção cinematográfica. No Brasil esta discussão já teve início e posso citar o FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro), o qual tem por objetivo a construção de uma rede internacional de discussões, projetos e trocas que tenham como ponto de partida e ênfase a reflexão sobre os Cinemas Negros na diáspora e no continente africano, sob a coordenação da professora doutora historiadora Janaína Oliveira.

Figura 23. Participação no *Programa Bem-Vindos* da RTP África.⁵²



Fonte: Acervo da RTP África, 2016.

⁵² Da direita para a esquerda, somos Herberto Smith, Maíra Zenun, eu (Luzia Gomes) e Cláudia Leal (apresentadora), debatendo sobre cinema negro no Programa Bem-Vindos da RTP África, em dezembro de 2016. O Programa está disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p2315/e263274/bem-vindos>. Último acesso realizado em 13 de maio de 2017.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A partir dessa minha experiência na produção dos filmes acima citados, percebi que através do cinema também é possível pensar museu. A minha experiência pessoal na realização, produção e participação nesses dois curtas-metragens, não deixa de ser um exercício de reflexão sobre as memórias negras e diaspóricas na cidade de Lisboa. O cinema, assim como os museus ao longo dos tempos construíram e desconstruíram imagens, memórias, narrativas e representações sobre nós «os outros», muitas vezes, desconsiderando o protagonismo e a autonomia dos grupos que estavam sendo representados. Aparentemente esses dois espaços não se cruzam e muitas vezes não dialogam. Mas quando paramos e olhamos atentamente com profundidade, percebemos que os dois estão lá de braços dados, falando e representando temas semelhantes. Diferenciando-se nos suportes, espaços físicos e linguagens. Compreendemos que as cidades são grandes cenários que abrigam diversas paisagens humanas com uma multiplicidade de histórias e memórias. Lisboa e sua área metropolitana nos apresentam diferentes formas de ser e estar no mundo a partir da pele que habitamos. Mas, como em qualquer lugar há as vozes que são escutadas e as que são silenciadas. As artes, nesse caso específico, o cinema, nos possibilita re-contar outras histórias e a construção de outras memórias, para as quais muitas vezes, os museus estão desatentos.

2. 3. 2. Nos trilhos das palavras: a poesia pede passagem a ciência

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado ‘normal’, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito freqüentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele ‘outro’ e umas as outras.
(Gloria Anzaldúa)

As escritas literárias e científicas assemelham-se e distinguem-se. Ambas requerem método, disciplina, tema, contexto e um fim a ser alcançado. Nesse sentido, questiono-me: texto literário e texto científico precisam divergir um do outro? Será que não há espaço para um diálogo verdadeiramente interdisciplinar, uma vez que a literatura também está presente e pode ser produzida dentro da academia? Geralmente, nos diferentes campos do conhecimento acadêmico, seja nas ciências exatas e/ou nas ciências humanas e sociais, instaura-se uma tensão, um desconforto ao se tentar uma aproximação entre literatura e ciência. É como se uma tivesse que se sobrepor a outra, ou como apenas a ciência tivesse a autorização de propor explicação para o mundo. De acordo com Rosana Paulino,

“Parece-me, portanto, que arte e ciência apenas diferem no modo como geram conhecimento, não havendo uma hierarquia real que qualifique um tipo de saber como superior ao outro. São apenas diferentes e é de grande utilidade que estes saberes andem juntos, fertilizando mutuamente. Os entrelaçamentos entre arte e ciência sempre existiram, em variados momentos da história, e me parece que o respeito mútuo entre estas duas áreas é de fundamental importância para a construção de um conhecimento amplo, que respeita as diferenças e especificidades nas diversas culturas e nas variadas formas de compreensão do mundo” (Paulino, 2011, p.12).

Analisando a reflexão da Rosana Paulino, mais uma vez entra em cena a suposta interdisciplinaridade acadêmica que é tão debatida e pouca executada na academia. No entanto, deixando de lado a crítica, pois já fiz anteriormente. A meu ver, a interdisciplinaridade é uma importante ferramenta para a diluição de fronteiras entre literatura e ciência possibilitando diálogos e pontos de intersecção entre ambas. Acredito que teoricamente pode até haver essa perspectiva. Porém, de forma prática, as ranhuras ficam evidenciadas nas disputas textuais acadêmicas.

Como professora do curso de Museologia da UFPA, ao ministrar a disciplina Musealização do Patrimônio, o primeiro livro que apresento para discussão aos meus discentes é *Objecto Quase* do José Saramago. Na minha perspectiva, esse livro é primordial para discutirmos as relações que estabelecemos com as coisas materiais produzidas por nós dentro do mundo ocidental. Muitas vezes fui questionada pelos meus próprios alunos, porque eles tinham que ler aquele livro, já que eles não estavam num curso de Literatura Portuguesa. No entanto, eles nunca questionaram o fato de eu

passar filmes em sala de aula, como, por exemplo, *Narradores de Javê*⁵³ ou *Valsa com Bashir*⁵⁴, para refletirmos sobre patrimônio, memória e esquecimento. Sou uma leitora voraz de prosa e poesia, não apenas por entretenimento, mas, sobretudo, por acreditar na reflexão de Adriana Moreira: “[...] a natureza complexa do texto literário, estabelecida por seu caráter contraditório e, por consequência humanizador [...] oferece a oportunidade de humanização tendo como horizonte o fato de que trabalha livremente com o que se chama de bem e o que se nomeia por mal” (Moreira, 2010, p.02).

No cenário literário, é possível visualizar vários temas que são trabalhados nas Ciências Humanas e Sociais. E também é possível perceber como alguns escritores, a partir da sua licença poética, utilizam esses referenciais para construir as suas obras. Posso mencionar a escritora moçambicana Paulina Chiziane, que apresenta em seus romances (sem romantismo) o papel da mulher numa sociedade marcada pelo machismo disfarçado de tradição. Também posso citar o Milan Kundera, que através dos seus romances faz duras críticas à ocupação russa na República Tcheca, sem falar no Jorge Luís Borges que, em “Funes, o Memorioso”, nos apresenta uma magistral análise sobre a preservação da memória e as suas contradições, tema que, por sinal, me interessa bastante. Poderia ficar aqui listando vários autores que, através da literatura, refletem sobre problemas sociais que assolam a humanidade. Segundo Beatriz Sarlo,

“Lemos para esquecer e também lemos para não esquecer. Escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam. Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança. Esquecimento e lembrança, essa oscilação permanentemente produzida por impulsos contrários: escrever para que se fique sabendo/apagar marcas, sinais, rastros, disfarçar o presente, a pessoa, os sentimentos. A ambiguidade radical da literatura se manifesta escondendo e mostrando palavras, sentimentos, objetos: ela nomeia e, ao mesmo tempo, os desfigura até torná-los duvidosos, elusivos, dúbios. A literatura impõe obstáculos, é difícil, exige trabalho. Mas sua própria dificuldade garante a permanência daquilo que se diz” (Sarlo, 2005, p. 26).

Diálogo com Sarlo por acreditar que não se pode perder de vista a ambiguidade do texto literário, uma vez que o mesmo não busca uma “afirmação e legitimação” enquanto ciência, o que não é o caso do texto acadêmico. No entanto, de antemão, descarto a perspectiva na qual as produções artísticas são tratadas como se fossem uma entidade metafísica. A partir do meu contato com os trabalhos artísticos,

⁵³ Filme brasileiro de 2004. Realização e direção de Eliane Caffé.

⁵⁴ Filme israelense de 2008. Realização de Ari Folman.

especificamente artes visuais, literárias e cinematográficas, percebo que é um equívoco romantizar as artes, a ponto de acreditar que as produções artísticas ofereçam respostas despreziosas e amenas. Como qualquer ser humano, o artista visual, o músico, o escritor, o ator, o bailarino, todos estão inseridos em contextos socioculturais e, daí, as leituras do seu mundo social e do mundo do outro, assim como as suas ideologias se apresentam como produtos artísticos a partir da licença poética que lhes é permitida. Conforme falou Lévi-Strauss, o artista “[...] com meios artesanais, ele elabora um objeto material que também é um objeto de conhecimento [...]” (Strauss, 1989, p.38). É evidente que, nesse trabalho, os exemplos usados por Lévi-Strauss se remetem às artes plásticas. No entanto, é possível estendê-los para as demais produções artísticas, incluindo a arte literária.

Ainda nessa discussão, é possível refletir a partir do Leroi-Gourhan, ao afirmar o seguinte: “Todo o fabrico consiste num diálogo entre o fabricante e a matéria [...]” (Leroi-Gourhan, 1965, p.114). Por ser a arte uma dentre as demais produções humanas, posso inferir que as produções artísticas são resultados de ideias que se materializam por meio de suportes físicos transformados ou não, ou seja, a interação do corpo do artista — corpo que, na maioria dos casos, é o primeiro suporte — com outros suportes físicos. Como exemplos, cito o ator e o bailarino, que têm como suporte principal o seu próprio corpo, óbvio que atrelado a uma criação cenográfica que envolverá luz, som, indumentária (ou não), maquiagem e outros recursos físicos. O músico tem a sua voz e os que não cantam têm o seu corpo interagindo com o instrumento. O corpo do escritor interage com o papel, o lápis, a caneta e atualmente com o computador. O artista plástico ou visual tem o seu corpo interagindo com todos os outros suportes já mencionados, além dos suportes clássicos, como tela, papel, pedras, ferro, entre outros materiais.

Retornando ao texto literário, concordo em parte com a seguinte afirmação de Nobeit Elias: “A utilização de um romance como material para estudo sociológico traz vantagens e desvantagens. Um romance pode exagerar para um lado ou para outro” (Elias, 2000, p.201). Mas um texto científico está livre de ser tendencioso? De acordo com Otinta, a literatura “[...] é uma forma de diálogo entre o real, o imaginário e o fictício e, ao mesmo tempo, se institui como um espaço simbólico capaz de possibilitar uma catarse dos momentos problemáticos do passado, ou até mesmo, dos desassossegos que o porvir provoca [...]” (Otinta, 2008, p.12). Certo ou não, as produções artísticas, tal

como as científicas, questionam, oferecem propostas em alguns momentos e, em outros, não. Todavia, apresentam reflexões e análises que são construídas com recursos diferentes de pesquisa. É evidente que, para construir um texto acadêmico, é preciso pesquisa, mas também, para um texto literário se materializar, há uma pesquisa por parte do escritor, só que este não segue os rigores da academia, de acordo com as normas da APA.

Por mais contraditório que pareça, considero que a ciência precisa inquietar-se com a arte e a arte com a ciência, mas ambas não podem negar-se a estabelecer diálogos, uma vez que, à sua maneira, as duas constroem visões e formas de apresentar e/ou representar o mundo. Porém, tanto uma quanto outra, no decorrer da história da humanidade, já cometeram equívocos que contribuíram para a instauração de regimes totalitários e discriminatórios. O texto literário, enquanto arte, pode brincar em tornar o impossível possível. É-lhe permitido subverter a ordem e contradizer-se, se lida com o concreto e o abstrato com a mesma intensidade.

“Para além do nosso desejo ou de uma vontade consciente, de um modo diferente em cada um de nós, a literatura nos toma de assalto, infiltra-se nas relações com a linguagem e as experiências, propõe figuras e relações, organiza. A literatura resiste a essa inclusão na vida, mas, contraditoriamente, ela a provoca e dela necessita. Essa tensão define o lugar da arte, sempre disputado, funcionalmente desnecessário e ao mesmo tempo indispensável. Leva as coisas ao extremo, pode tocar esse núcleo denso que está fora do alcance das explicações dos outros discursos. Empenha-se em morder esse centro deslocado, reprimido ou ignorado” (Sarlo, 2005, p.27).

No texto acadêmico, não há espaço para o abstrato no sentido metafórico do termo, pois não podemos transformar o real em irreal. As emoções quase sempre não são extravasadas e, quando são, de certa forma, são comedidas. O texto literário não busca a objetividade racional pragmática que alguns acreditam existir no texto científico, por mais que a literatura exercite o tempo todo o nosso pensar, ofertando-nos imagens em movimentos, materializadas em palavras, no cenário da nossa imaginação. Se o texto acadêmico tem de passar pela avaliação dos pares, pela exigência da excelência que é estabelecida pelos cânones do rigor científico, o texto literário é avaliado pelos princípios da sociedade dos poetas mortos e vivos, dos escritores do ontem, do hoje e do agora. Apesar das diferenças, o texto literário e o texto científico são criações nas quais as subjetividades não estão ausentes, mesmo que se busque e se exercite o afastamento. Na academia ou nas artes, construímos conhecimentos

compondo narrativas, que muitas vezes são repetidas exaustivamente. Não deixamos de desempenhar o papel de narradores.

“A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994. p.205).

Benjamin (1994), ao refletir sobre o narrador, apresenta dois arquétipos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Vejo que o literário e o científico sintetizam os dois, visto que em suas escritas trazem um diálogo entre o local e o global. É mais do que perceptível como a partir de um local específico é possível tencionar questões que são de ordem global, dentro da nossa perspectiva ocidental. Após esse voo rasante entre texto literário e texto científico, apresento os trilhos que segui até o cais da poesia. A literatura sempre fez parte da minha existência. Parafrazeando o título do livro *A necessidade da Arte* do Ernst Fischer, no meu caso posso afirmar que tenho “a necessidade da literatura”. A prosa e a poesia respondem e instigam as minhas inquietações mais profundas enquanto ser humana. De acordo com Audre Lorde,

“Para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual nós predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, então em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é o caminho com que ajudamos a dar nome ao que não tem nome, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, cavado das experiências pétreas de nossas vidas diárias” (Lorde, 1977).

Por coincidência agradável, a literatura e a Museologia sempre se entrelaçaram no meu percurso profissional. Quando trabalhei no Museu Biográfico e Literário Casa Guilherme de Almeida na cidade de São Paulo, foi um período que convivi com escritores, poetas, tradutores, em sua maioria homens brancos. Em alguns momentos, questionei-me até que ponto eu estava representada naquele museu no qual trabalhava. Na maior parte do tempo, sabia que o público consumidor daquele espaço não era formado por pessoas como eu; ali, eu era uma exceção. Ainda hoje, é um questionamento que me faço: até que ponto nós, museólogas e museólogos, nos sentimos representados nos museus nos quais trabalhamos? Atualmente, questiona-se

muito a representação dos outros nos espaços museológicos. Contudo, pouco se fala sobre a nossa própria representação nos museus nos quais atuamos. Até que ponto não nos submetemos ao sistema museológico, o qual criticamos veementemente? Não estou “romantizando”, ponho-me apenas a refletir sobre a nossa própria representação enquanto profissionais, ainda que não esteja atuando como museóloga neste momento. Mas, como professora, contribuo para a formação de pessoas que atuarão ou não em museus.

No Museu Biográfico e Literário Casa Guilherme de Almeida, além do curso de tradução literária, também ocorria curso de formação para escrita poética. Mesmo escrevendo prosa-poética e poesia, não me sentia à vontade para participar daqueles eventos como escritora. Ainda que conhecesse e lesse as obras de autores estudados naqueles cursos, a exemplo de James Joyce, Frederico García Lorca, Jorge Luís Borges, entre outros. Aqueles cursos de arte literária apresentavam-se para mim como “[...] um deleite e um refinamento distintivos de uma única classe social” (Medeiros, 2016). Por muito tempo, guardei para mim o que escrevia fora da produção acadêmica. Ainda que quem escreva queira ser lido, a aura elitista que se cria ao redor da escrita é um dispositivo de travação para muitas pessoas como eu, que não são oriundas de um universo familiar letrado.

Alguns podem questionar: ao exercitar a escrita acadêmica essa insegurança não aparece? É o seguinte: no contexto brasileiro, negro e pobre é quase sinônimo. Na maioria das vezes, não somos considerados intelectuais orgânicos, frase essa, muitas vezes dita elogiosamente aos acadêmicos brancos. No meu caso específico, não tenho nenhuma linhagem acadêmica. Na minha família fui a primeira pessoa a ingressar na universidade, não cresci num ambiente de leitores. Porém, desde quando fui alfabetizada aos seis anos pela professora Yeda Maria, a leitura e a escrita fascinaram-me. Ao adentrar a universidade, aprendi que a escrita acadêmica nos oferece outros mecanismos de enfrentamentos. Nela podemos esconder-nos ou não, atrás de outros autores, citá-los corretamente dentro das normas da APA, concordar ou discordar com as ideias dos pensadores e, assim, quem nos ler, ficará meramente convencido de que conhecemos os clássicos e não estamos subvertendo a ordem científica. Apesar disso, ser mulher, negra e intelectual ainda não é algo tão bem visto e aceito em muitos espaços acadêmicos. Nesse sentido, tanto no mundo literário quanto no acadêmico, a nossa escrita — a das mulheres negras — é colocada à prova e, muitas vezes, ficamos

expostas à deslegitimação da nossa produção acadêmica e literária. Nessa discussão, são elucidativas as reflexões de hooks:

“As intelectuais negras trabalhando em faculdades e universidades enfrentam um mundo que os de fora poderiam imaginar que acolheria a nossa presença, mas que na maioria encara a nossa intelectualidade como ‘suspeita’. O pessoal pode se sentir à vontade com a presença de acadêmicas negras, e talvez, até as deseje, mas é menos receptivo, a negras que se apresentam como intelectuais engajadas que precisam de apoio, tempo e espaço institucionais para buscar essa dimensão da sua realidade” (hooks, 1995, p.468).

Em 2014, ao participar do III Congresso Internacional de Culturas Africanas – Griots, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), após apresentar a minha investigação de doutoramento, um professor do curso de Letras, que se encontrava na platéia, questionou muito a minha proposta de pesquisa, perguntando-me se era um trabalho científico ou de ativismo, porque escolhi arte africana contemporânea e não arte africana tradicional, e por que havia escolhido Lisboa, sem fazer um estudo comparativo entre África e Brasil. Ao respondê-lo, entendi que aquelas perguntas faziam parte de uma limitação acadêmica por parte do professor doutor, pois era evidente que a ligação entre África e Brasil existia no meu trabalho e as minhas escolhas dos meus temas de pesquisas sempre foram filtradas por um viés político, no qual quase sempre não perco de vista a minha condição de mulher negra da diáspora. No entanto, foi interessante perceber que, naquela mesa, havia outras mulheres não negras pesquisando literatura africana e as mesmas não foram questionadas sobre a legitimidade dos seus trabalhos; pareceu-me que nem deveriam ser. Enfim, lhe disse que a escolha do meu tema de investigação passava sim pela minha subjetividade, perspectiva política e histórica do meu país, porém, o meu amor pelas artes ultrapassa as barreiras geográficas, políticas e históricas.

A leitura do livro *Cartas a um Jovem Poeta* do poeta alemão Rainer Maria Rilke foi fundamental para eu compreender que queria expressar-me por essa forma de escrita, que as palavras grafadas faziam parte dessa minha existência. Precisava ter coragem de assumir o meu desejo de ser escritora, que aprisionei por muito tempo no meu inconsciente, por medo da avaliação e reprovação dos pares do *metiê* poético. Lisboa, com os seus saraus poéticos, fez-me perder a vergonha e permitiu que a poesia habitasse as geografias de mim. Nessa cidade, tive um encontro com a poesia existente no âmago do meu ser.

Independentemente de tornar os meus escritos não-acadêmicos públicos, por um prazer pessoal fazia constantes pesquisas entre autores brasileiros e estrangeiros, como também participava de feiras de livros e debates com escritores. Nesse processo, descobri a literatura africana do PALOP. O primeiro autor de um país africano que li foi Mia Couto, ainda morava na Bahia, quando uma amiga paulistana me emprestou o livro *Terra Sonâmbula* e disse-me: “Leia, você vai gostar!” Li esse e tantos outros livros desse autor, assim como as suas poesias, as quais só encontrei impressas em Lisboa. Depois, vieram autoras e autores como Paulina Chiziane, Pepetela, Ondjaki, Águalusa, entre outros. No Brasil, a maioria dos autores africanos a cujas obras temos acesso são, sobretudo, os angolanos e timidamente os moçambicanos. Com o tempo, aos poucos, foram chegando autores nigerianos, como Chinua Achebe, Chimamanda Ngozi Adichie e Wole Soyinka.

A partir do contato com essa literatura, cada vez mais, fui-me interessando pelas artes contemporâneas produzidas em África e despertando em mim o desejo de fazer um doutoramento sobre Literatura Africana e Museologia. Entretanto, tanto no Brasil como em Lisboa, os museus que dialogam com a literatura acabam centrando-se na personalidade do escritor ou escritora. Pouco se busca discutir de qual forma a literatura pode contribuir para a produção do conhecimento museológico. Por outro lado, sempre tive dificuldades em ater-me às discussões teóricas e de crítica literária. Sou leitora de prosa e poesia, o que me interessa são as palavras dos poetas e escritores, e é esse o lugar que gosto de ocupar. Contudo, procuro estabelecer pontes dialógicas entre a Literatura e a Museologia na minha escrita acadêmica, pois considero os textos literários como fontes de pesquisa e produção de conhecimento.

Em Lisboa, fui conhecendo outros autores moçambicanos que não conhecia como Eduardo White, Mbate Pedro, Amosse Mucavele, Andes Chivangue e Alvaro Taruma. Desejava conhecer mais escritoras moçambicanas. Descobri o trabalho da poeta guineense Odete Semedo, conheci a obra da poeta angolana Ana Paula Tavares. No entanto, no tocante a literatura caboverdiana e santomense há pouca representação na cidade. Ouço muito falarem da Olinda Beja (santomense), mas ainda não tive tempo de ler a sua obra. Também fui encontrando as obras de escritores portugueses que não conhecia como Mário Cesariny, Manuel Cintra, Alberto Pimenta, Sophia de Mello Breyner Andresen. No Brasil, nos circuitos que frequento giramos muito entre Fernando Pessoa, Florbela Espanca, José Saramago e agora, timidamente Gonçalo M.

Tavares. Cheguei ao outro lado da Península Ibérica e tomei contato com autoras espanholas como: Rosa Montero e Ángeles Caso. E segui para a Polónia através da poesia da Wislawa Szymborska. A poesia é efervescente em Lisboa, há sempre algum sarau acontecendo em alguma tasca, bar ou restaurante dos estreitos becos do centro. Foi nessa cidade em 2015 que, pela primeira vez, li publicamente um poema meu, no bar e restaurante Shilabo's, que se localiza na Mouraria e é de propriedade de um congolês-angolano, o meu querido e discreto Santiago.

Em 2015, passei a escrever sistematicamente prosa-poética e poesia, com o incentivo e a assessoria da Maíra Zenun criei o blogue *Etnografias Poéticas de Mim: Escrevinhamentos, Vivências e Imagens Transatlânticas*. Nessas escrevivências, parto sempre da minha experiência no Centro da cidade de Lisboa. “As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam outra coisa” (Calvino, 1990). Apesar de todos amores e desamores que Lisboa me ofertou, considero-a uma cidade poética, muitas vezes despoetizada. O seu patrimônio está para além da arquitetura de fachada, ainda que as edificações lisboetas encantem os meus olhos.

“Pediram-me um mapa! Não sei desenhar... Possuo a indelicadeza de não grafar traços no espaço... não sei contornar linhas que dêem formato aos meus pensamentos... E o que é?... onde é?... qual é o centro de Lisboa para mim? É onde meus pés tocam... meu coração pulsa... e a poesia me invade... É a descoberta das ruínas onde não passei antes e talvez, não passe novamente... Não defino o centro de Lisboa pelos riscados dos arquitetos e geógrafos... Meu centro é o meu caminho de andarilha na cidade... procurando... encontrando... revelando a Lisboa na qual Pedro perde as asas” (Ferreira, 2016).

O meu processo de escrita criativa poética mescla a minha percepção de museóloga e antropóloga. O meu percurso deu-se ao contrário: foi a academia que me levou ao encontro da escrita literária. Muitas vezes, a busca incessante de teorias que me auxiliem na construção do meu trabalho acadêmico fez-me recorrer aos textos literários. Algumas lacunas foram preenchidas com as leituras de autores como a Fatou Diome, Orhan Pamuk, Manuel Cintra, Chinua Achebe, Chimamanda Ngozie Adichie, entre tantos outros. Como museóloga, tento perceber como a partir da literatura, posso discutir as memórias, os patrimônios, os colonialismos, as efemeridades do tempo. A literatura, especialmente a produzida no continente africano, possibilitou-me alargar o

pensamento sobre esses temas. Em Lisboa, assisti a peças teatrais que retratavam o período colonial e as guerras em Angola e Moçambique, baseadas em trabalhos de escritores como Mía Couto e Pepetela. Do mesmo modo, para mim, foi fundamental a leitura de *O mundo se despedaça* de Chinua Achebe, para compreender o processo de colonização na Nigéria, como isso alterou as estruturas sociais nigerianas e também para perceber como as narrativas sobre essas memórias traumáticas são construídas e reconstruídas por diferentes olhares.

Já me questionaram se o que escrevo é literatura negra. Acredito que esse questionamento nem deveria existir. Nessa existência, habito uma paisagem corporal negra. Na escrita literária ou na acadêmica, a minha percepção de mundo passa por essa matéria física muitas vezes preterida, violentada, exotizada, marginalizada e desamada. Entretanto, essa característica não é um fator determinante para o meu processo criativo. Há dias que eu tenho a necessidade de narrar poeticamente a violência policial baseada em algumas cenas corriqueiras como a da estação de metrô do Cais Sodré, linha verde, na qual, aos finais de semana, os policiais ficam na catraca, parando e revistando jovens negros (homens) vexatoriamente. Mas existem outros dias em que quero falar da beleza das flores, do som dos ventos vindo do Tejo, dessa luz encantada de Lisboa, entre tantos outros temas, como o clássico amor. Porque poeta que é poeta não deixa de escrever poemas de amor. Não me imponho a falar e a pensar apenas sobre “coisas de preto”. A minha humanidade permite-me ir além, ainda que

“Não acredito em nenhuma liberdade revolucionária que não passe pelo meu corpo de menina-mulher da pele preta... Que não venha das minhas entranhas de vida sanguínea... Que não entenda o meu mundo atlântico de ventanias intempestivas... Que não escute a minha voz de melodias cromáticas... Que não aceite as minhas ancas que rebolam num bailado de flor desabrochando na primavera de sol frio... Que não percorra as linhas retas e sinuosas da minha matéria humana de desejos ardentes... Não acredito em nenhuma liberdade revolucionária que não poetise a reinvenção fragmentada de cotidianos do meu corpo de menina-mulher da pele preta...” (Gomes, 2017, p.38).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 24. Registro da matéria “O Clube dos Poetas Negros”, do jornal *Público* (18/07/2016).⁵⁵



Fonte: fotografia elaborada por Maíra Zenun.

Ao participar do Grupo Djidiu⁵⁶ em Lisboa, já presenciei pessoas brancas e negras afirmando que a literatura não tem cor, que o grupo é sectário e que não faz sentido um espaço para o clube dos poetas negros, já que a sociedade lisboeta não é racista. Na contramão disso, nesse mesmo grupo, já encontrei pessoas negras de outros países, como Suíça e Alemanha, interessadas em compreender como o racismo é abordado em Lisboa a partir da poesia. Em julho de 2016, no evento do Djidiu, no qual o tema foi “beleza”, conheci a doutoranda suíça Jovita Santos Pinho, ativista do movimento Black She⁵⁷ na Suíça alemã. É interessante perceber como, em diferentes partes da Europa, as mulheres negras estão organizando-se para terem as suas vozes ouvidas e legitimadas a partir da poesia.

⁵⁵ A matéria “O Clube dos Poetas Negros” foi realizada por Joana Henriques Gorjão e publicada no jornal *Público*, edição de 18 de julho de 2016.

⁵⁶ O Djidiu: a herança do ouvido é uma iniciativa da Afrolis – Associação Cultural que convida poetas, contadores de histórias e interessados na produção literária africana e negra, a participar ativamente na produção e divulgação de textos de própria autoria ou de autores que consideram relevantes. Por quê? Produzir conhecimento sobre a própria realidade é indispensável para a preservação e divulgação da própria cultura. A experiência de vida como africanos e negros no mundo tem particularidades que queremos partilhar através da poesia, contos e outras manifestações literárias. Como? Uma vez por semana, reunimo-nos para partilhar conhecimentos sobre poesia africana e produzir os nossos próprios poemas. Uma vez por mês, apresentamos os nossos textos em diferentes espaços da cidade de Lisboa.

⁵⁷ Rede de Mulheres Negras na Suíça alemã. Umam definem-se como “straight” e outras como “queer”, algumas têm crianças e outras não, umas cresceram exclusivamente na Europa e outras viveram em outros continentes, o que nos liga são um conjunto de experiências de ser percebidas como não-brancas e o hífen-afro. Todas nós temos pelo menos um pai ou uma mãe negr@, ou seja, somos de “descendência africana” no sentido mais amplo da palavra. O nosso primeiro evento será dedicado à poesia de mulheres negras na Europa. Algumas trarão textos próprios, mas também queremos apresentar trabalhos de outras poetas (ou mulheres que escrevem poemas) na Europa, para dar visibilidade a esta diáspora e para nos inscrevermos nesta colectividade. Esse projeto também procura colaboração com uma livraria que possa criar um local onde literatura de e sobre mulheres negras seja melhor acessível, uma vez que na Suíça praticamente não existe.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 25. Declamando o poema “dIsfArcEs eM cOtIdIAOs” de minha autoria, na primeira sessão do Djidiu, em março de 2016, no bar e restaurante Tabernáculo, na Rua São Paulo.



Fonte: fotografia elaborada por Herberto Smith, 2016.

A doutoranda Jovita S. Pinho solicitou-me o poema que apresentei nessa sessão do Djidiu, para ser apresentado no primeiro evento do Black She em Zurique, que ocorreu em outubro de 2016. O poema intitulado “A Beleza das Yabás do meu Ori” foi traduzido para o alemão.

“Die Schönheit der Yabas aus meinem Ori⁵⁸

Meine Schönheit widersetzt sich Rahmensetzungen... Sie ist Schwarz wie die Nacht, leicht wie der Wind, farbig wie der Regenbogen, dicht wie der Regen, stark wie das Feuer, hochmütig wie der Blitz, hell wie die Sonne. Es ist die Schönheit Afrikas, die nicht meine ist, aber der ich zugehörig bin. Es ist die Schönheit der Yabas aus meinem Ori.
Die Schönheit der Pomba-Gira des Tages und der Nacht, die mich in den Strassen schützt.
Die Schönheit der Nanã, die uns die Flamme des Lebens anbietet und meine Schritte lenkt
Die Schönheit von Yemanjá, die mich mit ihrem uferlosem Meer beruhigt
Die Schönheit von Oyá der Winde und Stürme, die mich in die Welt wirft, wie einen Schmetterling des Atlantiks.
Die Schönheit von Ewa der himmlischen Dämmerung, die die Unendlichkeit des Horizonts umfasst
Die Schönheit von Obá, die mit Liebespfeil- und bogen kämpft
Die Schönheit der Cabocla vom 2. Juli, die mich unabhängig machte.
Meine Schönheit ist von meinen Vorfahren geprägt schön!”

“a BeLeZa dAs YaBÁS dO mEU OrI...

A minha beleza é desenquadrante... É negra como a noite... leve como o ar... colorida como o arco-íris... densa como a chuva... intensa como o fogo... altiva como os raios... luminosa como o sol... É a beleza da África que não é minha, mas, a qual pertence... É a beleza das Yabás do meu Ori...
A beleza da Pomba-Gira diurna e noturna que me protege nas ruas...
A beleza da Nanã que nos oferta a lama da vida e guia meus passos...

⁵⁸ Tradução livre de Jovita Santos Pinho, doutoranda em Estudos de Gênero e ativista.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A beleza da Oxum doce, faceira e vaidosa que reina em mim...
A beleza da Yemanjá que me acalma com o seu mar materno...
A beleza da Oyá de ventos e tempestades que me lança no mundo como uma borboleta atlântica...
A beleza da Ewa de crepúsculo celeste abrigando a infinitude do horizonte...
A beleza da Obá guerreando com seu arco e flecha de amor feminino...
A beleza da Cabocla do 02 de Julho que me tornou independente...
A minha beleza é ancestralmente bela!...”
(Ferreira, 2016)

Visualizar o meu texto traduzido para uma língua a qual não domino causou-me estranhamento, como se o poema não fosse mais de propriedade minha. Constatei o quanto as palavras e as escritas têm memórias de longa e curta duração. Ao escrever esse poema para falar sobre padrões de beleza, lancei mão das minhas memórias de mulher negra baiana em diáspora constante. Apresentei as Yábas⁵⁹, entidades que sempre fizeram parte do meu imaginário religioso. Ainda que hoje não me considere religiosa, falar de beleza a partir dessas divindades femininas em Lisboa, num espaço no qual a maioria das pessoas não tinham nenhum tipo de contato com as religiões brasileiras de matriz africana, fez-me refletir sobre as memórias em trânsito, as memórias deslocadas e em deslocamento. Ao mesmo tempo, mais uma vez, pude constatar como a arte transpõe as frágeis barreiras culturais e linguísticas. “[...] Procuo o meu território numa folha branca; um caderno cabe num saco de viagem. Portanto, onde quer que ponha as minhas malas, estou em casa” (Diome, 2004, p.210). Em qualquer casa-mundo que eu esteja, a poesia abriga-me e acolhe-me.

Figura 26. Declamando o poema “Negro Todo Dia” de autoria do poeta e professor doutor Álamo Pimentel, no Djidiu de novembro de 2016, em homenagem ao Dia da Consciência Negra.



Fonte: fotografia elaborada por Herberto Smith.

⁵⁹ Orixás femininos do Candomblé, religião afro-brasileira.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

No dia 14 de setembro de 2017, data na qual comemoro o meu aniversário, na cidade de Lisboa, no espaço de arte Atelier Aberto, que tem direção artística do pintor, escultor e músico moçambicano Malenga, localizado na Rua São João da Mata, nº 59, em Santos, lancei o meu primeiro livro de poesia, intitulado *Etnografias Uterinas de Mim*. Considero esse livro a minha oferenda de pomba-gira poética⁶⁰ das águas. A limpeza de sacudimento⁶¹ que faço por dentro das minhas emoções é a escrita ofertada a maré de vazante do mundo. É o fragmento dessa mulher-menina de bravezas e calmarias. É a escrita da minha intelectualidade em voz única de multiplicidades. É a escrita sem formatos normativos da APA. É a minha escrita debochada e desbocada de doutora-poeta pretamente feminina. Vivo entre a arte e a ciência e, como disse o poeta, sou “[...] migrante, professora dessa de ficar ensinando pro mundo sem saber que um dia o futuro é dentro da gente, nessa cidade qualquer” (Niemar, & Gandara, 2015, p.09).

Figura 27. Imagens do meu livro *Etnografias Uterinas de Mim*.



Fonte: fotografia elaborada por Augusto Fernandes.

Enquanto intelectual negra, falar e escrever poeticamente sobre os temas que me afligem e me encantam em outro território atlântico é um exercício cotidiano do ver, ouvir, sentir e recordar. Uma forma de afastamento e aproximação da realidade na qual estou transitoriamente inserida. Nesse sentido, procuro construir conhecimento a partir do diálogo entre a literatura e a ciência. Conforme a escritora Chimamanda Ngozi

⁶⁰ A Pomba-gira, assim como Exú, também é uma entidade da comunicação e da rua. A Pomba-gira é muito reverenciada na Umbanda Brasileira e se manifesta como uma mulher ativa com autonomia sobre o seu corpo, que bebe, fuma e dança. Compreendo que a poesia é uma forma de comunicação que alcança as ruas, e como sou uma mulher que gosta muito da rua pelas vivências reais que as ruas me ofertam, me autodenomino de Pomba-gira Poética das Águas, uma vez que as águas é um grande tema de reflexão poética para mim.

⁶¹ Ritual de limpeza espiritual realizado no Candomblé e na Umbanda.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Adichie (2009), que nos alerta para o perigo de uma história única, busco atentar-me para o malefício de um único conhecimento centrado apenas nos pilares acadêmicos, geralmente eurocêntricos. Na poesia e na academia, procuro erigir pensamentos a partir das vivências que atravessam o meu corpo diaspórico. De acordo com Audre Lorde,

“Nenhum/a poeta que valha escreve de qualquer outra coisa que não as várias entidades que ela ou ele define como eu. Eu sou desses eus, e quanto eu aceito essas muitas partes de mim vai determinar como meu viver aparece dentro de minha poesia [...] Então eu não posso separar minha vida e minha poesia. Eu escrevo meu viver e eu vivo meu trabalho. E eu encontro em minha vida verdades as quais eu espero que possam cruzar ao alcance de, trazer riqueza a, outras mulheres para além das diferenças em nossas vidas, além das diferenças em nossos amores, além das diferenças em nosso trabalho. Pois é no compartilhar dessas diferenças que nós encontramos crescimento. É dentro dessas diferenças que eu acho crescimento, ou posso, se sou honesta o bastante para expressar-me desde meus muitos eus, meus amores, meus ódios, meus erros, bem como minhas forças” (Lorde, 2009).

Figura 28. Lançamento do livro *Etnografias Uterinas de Mim*.



Fonte: fotografia elaborada por Augusto Fernandes.

A poesia pediu passagem à ciência nessa investigação. Não foi para criar uma sobreposição de conteúdos ou hierarquizar conhecimentos, muito menos para ilustrar o texto nem tão pouco para ser apenas a epígrafe que enfeitará o início do estudo materializado. Foi, sim, para apresentar que a construção de uma tese pode fazer-nos trilhar caminhos não antes percorridos. Trazer a minha experiência no cinema e na literatura para este estudo não é um devaneio egóico. É, antes de tudo, a minha crença de que é possível escrever multivocalmente, na medida em que, como investigadora, me afetei no complexo exercício de entrar e sair no universo das artes em Lisboa.

2. 4. “Lisboa Africana”: memórias negras nos escombros

Noite africana e culturas negras lisboetas que se desenvolveram para serem cada dia maiores e cada dia menos negras, no que diz respeito aos seus promotores e frequentadores... (Joacine Katar)

Neste subcapítulo, não pretendo realizar um panorama histórico acerca da presença de pessoas do continente africano em Lisboa. Primeiramente por não ser historiadora e também pelo fato de a minha pesquisa não estar centrada no campo da História, enquanto disciplina acadêmica. Porém, a partir do diálogo com a História, procuro compreender esses corpos negros do passado e do presente deambulando nem sempre livremente na capital portuguesa.

“Portugal tem uma população significativa negra desde que se iniciou o horror que foi o comércio de escravos no século XV, e mais tarde recebeu uma vaga de imigração africana, primeiro nos anos 1960 e depois no pós-25 de Abril. O facto de, ainda hoje, não existir qualquer correspondência entre o número de negros que vemos na rua e o número de negros em lugares de liderança na sociedade é, no mínimo, surpreendente. A ausência de representatividade de uma fatia expressiva da sociedade portuguesa – fatia essa usada como bandeira de cosmopolitismo da população por algumas entidades oficiais – espelha um sistema que discrimina pela cor da pele. Porém, em Portugal reflecte-se pouco sobre o papel dos portugueses enquanto colonizadores e, especificamente, sobre a sua responsabilidade no desequilíbrio das relações raciais entre brancos e negros, bem como sobre a sua responsabilidade na criação e na persistência do racismo” (Henriques, 2016, p.11)

Durante a I Mostra Museologia e Cinema: Diálogos Possíveis⁶², fui questionada acerca da existência das memórias negras em Portugal. A minha experiência como museóloga brasileira mostra que há vários outros espaços de constituição de memórias não oficiais. Reconheço que as diversas manifestações culturais afro-brasileiras e indígenas são espaços constituintes e mantenedores de

⁶² Essa mostra foi realizada pelo Departamento de Pós-Graduação em Museologia da ULHT de Lisboa, no dia 25 de janeiro de 2016, sob a coordenação das doutorandas Luzia Gomes e Vania Brayner. Foram exibidos os filmes *a CiDaDe e o AmoR*, *Obi* e *Música de Terreiro: quando a memória faz a festa*. Os debatedores da mostra foram: mestra Carla Fernandes, professor doutor Marcelo Cunha e professor doutor Pedro Pereira Leite.

memórias. Entretanto, no tocante às memórias negras em Lisboa, nos museus e fora deles, é algo inquietante para mim. Às vezes, parece-me que as mesmas estão nos escombros das antigas ruas e edificações ou muito bem acondicionadas nos arquivos públicos e torres da cidade.

Caminhando pelas ruas de Lisboa, observei e observo nomes de ruas que provavelmente indicam a presença de longa duração de pessoas negras africanas na capital portuguesa, a exemplo da Rua das Pretas e da Rua do Poço dos Negros. Atualmente, está em desenvolvimento um passeio turístico denominado “Espaços da Presença Africana em Lisboa”. Esse circuito vai do Bairro Alto ao Bairro do Mocambo e tem como guias a professora doutora Isabel Castro Henriques e o historiador José Antunes. Observando o roteiro apresentado, percebo que são lugares pelos quais circulo desde que mudei para essa cidade. Ao mesmo tempo, sempre fico intrigada como essa proposta de evidenciar e valorizar essa “Lisboa Africana” atrelada ao passado. Acredito que seria interessante também incluir os espaços negros do presente, que não estão nas redondezas do centro. A questão que lanço é: no presente, como são construídas ou desconstruídas as memórias negras em Lisboa (que não se restringem aos imigrantes africanos)?

Passando por Halbwachs, Nora, Pollok, Ricouer, Todorov, é possível pensar na construção da memória como uma experiência coletiva, imersa em lembranças, esquecimentos e silenciamentos. Devemos também questionar a exuberância do culto a preservação da memória, diferenciar História de Memória e desatrelar a memória de um tempo cronológico e contínuo. Mais uma vez, é preciso não esquecer o conto «Funes, o Memorioso» do Jorge Luís Borges. No processo de escrita da minha dissertação de mestrado, intitulada “O lugar de ver relíquias e contar história: o museu presente/ausente na Vila de Joanes, Ilha do Marajó – Pará”, passei a debruçar-me sobre as memórias do instante, do cotidiano banal, que aparentemente são tão efêmeras, mas que deixam marcas concretas no presente, que um dia depois já é passado. Em Joanes, sentia isso. Apesar de os vestígios arqueológicos representarem um passado recuado, eram as memórias cotidianas que davam singularidade àquela ilha amazônica, embora as mesmas fossem deixadas de lado, a exemplo das histórias de assombração do padre que voava de batina ao redor das ruínas.

Identifico nos poucos estudos sobre a presença negro-africana em Lisboa a descontinuidade. Essas pessoas estiveram presentes em um dado momento na História,

mas desapareceram. Criou-se um vácuo ou a percepção mais contraditória que opera no senso comum, a de que o fluxo de pessoas africanas se intensificou no pós-independência dos países africanos colonizados por Portugal. Ao mesmo tempo, basta circular pela Baixa lisboeta, nos bairros periféricos e na margem Sul, para visualizarmos a presença de pessoas negras de origem africana e de outras partes do mundo, bem como os negros portugueses com as suas memórias do presente. Segundo Carvalho,

“Uma pequena volta pelas agências e pontos de informação turística na baixa lisboeta, ou uma visita às secções dedicadas ao turismo, nas livrarias que registam maior afluência, permite-nos perceber que os negros não são incluídos na imagem dominante de Lisboa veiculada pelos guias turísticos da cidade. Uma análise mais aprofundada confirma-nos exactamente isso, mas revela-nos também que, embora extremamente raros, existem guias que apresentam, precisamente, uma *Lisboa negra, africana* [...] Não deixa de ser intrigante o facto de aquela imagem de Lisboa, que exclui os negros, se alicerçar, embora não exclusivamente, sobre elementos—musicais, gastronómicos, arquitectónicos, etc.,—cujo valor enquanto componentes dessa mesma imagem é justificado com recurso aos critérios de *longa presença temporal* no espaço citadino e ao carácter de *típico* e *único* que lhes é atribuído. Então, torna-se pertinente questionar como é que determinados aspectos desses elementos, designadamente os relacionados com os negros, cuja presença em Lisboa ultrapassa meio milénio, estão praticamente ausentes nessa imagem da cidade construída através dos guias turísticos de ampla difusão?” (Carvalho, 2006, p.87).

Durante os lançamentos do livro *Racismo em Português*, da jornalista e socióloga portuguesa Joana Henriques Gorjão, que trabalha no jornal *Público*, — livro que aborda a percepção das pessoas dos países africanos colonizados por Portugal, buscando compreender como o racismo se estruturou nessas sociedades do presente —, ao acompanhar alguns dos eventos de apresentação do livro, observei que a principal questão levantada pela audiência era quando esse trabalho seria feito em Portugal, uma vez que, se o colonialismo português criou memórias traumáticas em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cavo Verde e em São Tomé e Príncipe, — acrescento o Brasil nesse cenário —, evidentemente essas memórias traumáticas também existem na ex-metropóle.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 29. Lançamento do livro *Racismo em Português* na FNAC do Armazém do Chiado.



Fonte: fotografia elaborada por Herberto Smith, 2016.

Pesquisas como a da socióloga professora doutora Cristina Roldão, pesquisadora do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), — na qual ela faz uma análise sobre os afrodescendentes no sistema de ensino português —, evidenciam como esses sujeitos negros vão desaparecendo do ensino universitário. É possível visualizar que as pessoas negras também estão invisibilizadas em outros setores da sociedade portuguesa, incluindo os espaços oficiais de memórias, ainda que nas práticas culturais de entretenimentos essa presença seja exaltada e as suas produções artístico-culturais consumidas. Segundo Roldão,

“O racismo português é aquele que faz com que os afrodescendentes estejam sobre representados nas cadeias, nas vias escolares de segunda, segregados em territórios periféricos, mais excluídos do emprego e das profissões melhor remuneradas. Aquele que também faz com que mesmo nascidos cá não sejam considerados legal e socialmente como daqui. Aquele que permite que bairros como o 06⁶³ de Maio sejam demolidos pelo Estado, deixando muitos sem casa, e passando por cima dos direitos humanos como se nada fosse” (Roldão, 2016, [s/n]).

Regresso às comemorações dos 40 anos pelas Independências das ex-colônias em 2015. Em raros momentos, nos museus ou nas palestras assistidas por mim, vi um exercício concreto de reflexão acerca das memórias negro-africanas do presente. Foi uma exacerbação às geografias do passado. Não considero que as comemorações pelas independências desses países colonizados em solo português tenham sido inválidas. Há memórias que, em certos contextos, não devem ser esquecidas nem silenciadas. Ainda assim, questiono a validade de rememorar esse marco histórico, se não há ações de

⁶³ O Bairro 06 de Maio fica localizado no município da Amadora, região metropolitana de Lisboa, e o Estado português vem submetendo os seus moradores a uma violenta desapropriação. É um bairro habitado majoritariamente por pessoas negras.

reconhecimento das diversas memórias que compõem a sociedade portuguesa no século XXI.

Em seus dois filmes-documentários, *Afro Lisboa* (1996) e *Margem Atlântica* (2006), a cineasta francesa Ariel de Bigault faz um rastreamento da presença africana em Lisboa, a partir das sonoridades mescladas com a literatura e o teatro. Nas duas películas, a realizadora percorre do centro a periferia lisboeta, evidenciando como a música feita por africanos e os seus descendentes em Lisboa é marcante na paisagem sonora local. Assisti à exibição dos dois filmes em espaços diferentes. O primeiro foi exibido no Espaço Damas, localizado na Rua Voz do Operário, na Graça, e foi promovido pela dupla de Dj's e pesquisadores de músicas do PALOP Celeste e Mariposa. O segundo vi na Casa Mocambo, Gastronomia e Cultura, na Rua Vale de Santo Antonio, em Santa Apolónia, e foi uma iniciativa da Associação Afrolis. Nas duas exibições, ocorreram debates, nos quais os comentadores foram músicos e atores que participaram dos dois filmes. O interessante foi perceber que muitas questões acerca da produção, distribuição e consumo da arte criada por africanos e os seus descendentes apresentadas nos filmes ainda continuam na pauta desses artistas negros, especialmente no tocante à guetização dessas produções artísticas, além da observação de que o consumo de produções artístico-culturais negras não significa que as pessoas negras estejam numa situação de equidade na sociedade portuguesa.

Figura 30. Exibição do filme *Margem Atlântica* na Casa Mocambo, Gastronomia e Cultura.



Fonte: fotografia elaborada por Herberto Smith, 2016.

Ao ler o “Roteiro para Unesco: Lisboa Africana – Percursos e Lugares de Memória da Presença Africana século XV-XXI” (2013), elaborado pela professora doutora Isabel de Castro Henriques e o professor doutor Pedro Pereira Leite, evidencia-

se mais uma vez que a presença negro-africana na capital portuguesa não ocorre em massa após as independências dos países africanos colonizados por Portugal:

“O objectivo deste Roteiro é dar a ver a africanidade de Lisboa, dispersa numa pluralidade de memórias e de vestígios imateriais e invisíveis nos dias que vivemos. A história diz-nos como foi a instalação e a vida de milhares de africanos que durante séculos participaram no processo de construção do facto nacional. Percorrendo a cidade, munidos do conhecimento histórico, somos surpreendidos pela vigorosa presença africana que invadiu todos os espaços da sociedade lisboeta, reconstruímos uma Lisboa escondida, submersa por um preconceito secular que ainda domina o nosso imaginário colectivo, e compreendemos, com mais clareza, não só comportamentos, valores, práticas que permanecem nos quotidianos urbanos, como também as reinvenções constantes da identidade portuguesa” (Castro & Leite, 2013, p.07).

Num contexto de efervescência cultural por conta da especulação turística, os usos e reúsos das memórias fazem-se importantes na elaboração de materiais como esse “Roteiro para UNESCO”. Porém, não deve ficar restrito a uma demanda turística. Ainda que os corpos negro-africanos continuem transitando e ocupando espaços da cidade, a exemplo do Largo de São Domingos no Rossio, onde na atualidade é possível visualizar todos os dias a comercialização de produtos africanos pelos guineenses, verifica-se que há a ocupação permanente de variados espaços da cidade. Mas também é preciso sair de Lisboa e conhecer novos espaços de memórias⁶⁴ negras, seja na Linha de Sintra seja na Margem Sul. Segundo Dossin, citando Weibel,

“[...] o contemporâneo não se refere às recentes transformações como um choque, nem como apenas confluência, mas um momento em que se coloca em pauta um programa de reescrituras – política, social, cultural e artística – que tem como objetivo estabelecer novas cartografias geopoéticas” (Weibel, *apud* Dossin, 2016, p.137)

Nesse sentido, questiono: de que forma as produções artísticas contemporâneas dos africanos e os seus descendentes (não me restrinjo apenas às artes visuais) podem contribuir para pensarmos as memórias negras na Lisboa do presente? As artes têm um papel complexo nas construções das memórias coletivas. Geralmente atrelada ao grupo que está no poder, quase sempre serviu para representar uma determinada elite política, econômica e intelectual. Se pensarmos em várias esculturas e painéis espalhadas pelas

⁶⁴ Denomino de espaços de memórias lugares com a presença humana que criam sociabilidades. Logo, para mim, qualquer espaço habitado da cidade é detentor de uma memória oficializada pelos agentes sociais que a constroem.

idades brasileiras e também por Lisboa, é fácil identificar a quem essas obras de arte representam. Por outro lado, nesse processo, quase sempre isentamos os artistas da responsabilidade sobre a sua produção. Muitas vezes, os mesmos não são questionados sobre a sua posição política. Ainda hoje, de certa forma, esse sistema reproduz-se. Ou seja, em muitos casos, as artes continuam sendo usadas para criar distinção, criar gostos e selecionar memórias, como bem aponta Bourdieu em seu livro *A Distinção: Crítica Social do Julgamento* (2007).

Para além de Bourdieu, se analisarmos o livro *Alegoria do Patrimônio* de Françoise Choay (2001), título que já se tornou um clássico nos estudos sobre patrimônios, mais uma vez as artes são apresentadas como um lugar de enunciação materializada dos patrimônios distintivos. O filme *Arquitetura da Destruição* (1989) do cineasta sueco Peter Cohen também revela como a arte clássica foi usada pelos nazistas para valorizar a supremacia ariana, colocando a arte moderna, especialmente as produções artísticas dos judeus, como criação de pessoas que sofriam de transtornos mentais; logo, não eram arte. Dessa forma, podemos notar que as artes nunca saem ilesas, muito menos são neutras diante dos regimes políticos, sendo eles ditatoriais ou não.

“Nossa perspectiva é que estamos experienciando uma época de um programa de reescrita: reescrita da história da arte, reescrita da história política e econômica em uma escala global. Traduções e transferências de uma cultura para outra, em um mundo multilateral e multipolar, sem criar a hegemonia de uma arte internacional, mas a reavaliação do local e do regional. Nós estamos testemunhando a reentrada de partes esquecidas e inesperadas da geografia e da história, nós experimentamos como os conceitos e eventos históricos são reencenados. A arte contemporânea e o mundo contemporâneo são partes de um programa global de reescrita” (Weibel *apud* Dossin, 2016, p.137).

Quando reflito a partir desses clássicos do Ocidente, sejam livros ou filmes, penso: qual é o espaço que as artes africanas contemporâneas ocupam no âmbito dos patrimônios culturais em Lisboa? Como lidar com essas artes presentes, mas também com as imagens ausentes nos museus portugueses? Preocupa-me também como a arte contemporânea foi afastada dos estudos do patrimônio. Mais preocupante ainda é ver a arte contemporânea considerada como uma ameaça aos patrimônios das elites, ainda que a arte contemporânea também seja elitista, especialmente no quesito “consumo”. Como bem ressalta Ribeiro,

“Se é verdade que existem zonas de conflito entre o património e a arte contemporânea esta contenda é, de facto, de natureza ideológica e traduz-se acima de tudo na hierarquia de prioridades ao apoio dado a um e a outro e no uso que se pode fazer do património quando este é relevante como estandarte identificativo de um povo. [...] A desvantagem da arte contemporânea em muitos aspectos em relação ao património é sistematicamente avaliada a partir de vários equívocos. Os que apregoam o valor do património estão aparentemente convictos de que terá havido, em tempos, uma época de ouro em que o mundo, a nação, o povo e a paisagem eram perfeitos. Toda a prática artística e cultural existia numa grande harmonia, a criatividade era tida como um bem valioso que emanava do seio de um povo organizado com uma cultura homogênea e sem conflitos para resolver”(Ribeiro, 2004, p.124).

Continuando no campo do património e adentrando aos museus, penso se, há anos no âmbito da Museologia, lutamos para desmistificar a sacralização dos objetos bidimensionais e tridimensionais. Então, por que a arte contemporânea, que, de certa forma, é a materialidade da memória efêmera, se torna uma ameaça aos patrimónios musealizados ou não? Compreendo que, para além dos clássicos, é mais do que urgente repensar no espaço académico e político sobre a dinamicidade da memória e perceber como a arte contemporânea nos oferta outras memórias que, em si, já são descartáveis e duradouras ao mesmo tempo, pois ficarão na lembrança, mas lidam sem traumas com o esquecimento. Parto do pressuposto que memória, arte contemporânea e património não estão em lados opostos. Somos nós, muitas vezes enquanto cientistas e pesquisadores, que os colocamos em conflitos. Neste sentido, concordo com as reflexões apresentadas por Fletcher e Medeiros:

De certa forma, paralelamente à necessidade de se elucidar como o património cultural pode enriquecer o conhecimento sobre nossas histórias, o papel da memória, elemento de preservação ou recuperação dos vínculos com o passado, é também pertinente para a mesma ciência social. É, ademais, a clarificação das facetas da memória, matéria colhida e partilhada, com dimensões sociais e individuais sempre revisitadas e revisadas, um dos elementos que produz no indivíduo uma sensação de identificação cultural e reafirma a relação entre os campos histórico e simbólico. É muito provável que, atualmente, a memória seja uma das grandes aliadas para evidenciar a presença de fenômenos como a demarcação de limites (conscientes e/ou inconscientes), a representação da autoridade, a interpretação, a expressão de compromissos, o esquecido, a retórica da persuasão e o registro da discordância, além de identificar algumas das condicionantes que enriquecem, trazem nuances e influenciam esse navegar pelo universo paradoxal e intersubjetivo de pensamentos e ações humanas. ”(Fletcher & Medeiros, 2013, p. 04).

No tocante aos patrimônios artísticos dos países africanos, no geral, nos referimos aos bens imateriais, com exceção ao Egito, que colocamos no passado distante. Assim, ao analisarmos a lista de declaração dos patrimônios imateriais da UNESCO, essa questão fica evidenciada. Por isso, considero que a arte contemporânea criada por pessoas africanas, ainda que em deslocamento, oferece uma nova perspectiva para pensarmos os patrimônios desses países. Trazer a arte africana contemporânea para o âmbito do patrimônio, sem ficarmos em crises com o seu tempo de durabilidade física, é uma forma de reescrever outras histórias e experienciar novas memórias.

“A memória de indivíduos e de localidades, assim como registros sonoros, verbais ou visuais são importantes para se conhecer a pluralidade de fatos e de eventos; os meandros e os lugares turvos, os quais podem ser facilmente fragilizados, distorcidos e manipulados por determinados grupos sociais. Como mesmo o passado mais recente é impossível de ser captado em sua totalidade, visto a existência das influências de diversos níveis de significado (político, ético, científico etc.), pode ser pelo entendimento das memórias de comunidades e das perspectivas em torno do conhecimento de patrimônio e da paisagem que podemos também obter chaves de leituras as quais permitem uma melhor visão das arquiteturas e conflitos psicológicos de um dado contexto” (Fletcher & Medeiros, 2013, p.05).

Durante a realização do meu mestrado, estudei muito o artigo “A Biografia Cultural das Coisas” do antropólogo Igor Kopytoff (2008), no qual vi com interesse a perspectiva de pensar as memórias das coisas dentro e fora dos museus, especialmente as memórias das coisas banais, que fazem parte do nosso cotidiano que se tornam uma extensão de nós mesmos, a exemplo da lâmpada que ilumina a sala onde escrevo ou da minha mala vermelha de viagem que me acompanha há anos e, inclusive, me acompanhou na minha mudança para Lisboa. Atualmente, penso muito nesse texto para compreender as memórias das obras de arte, tão pouco discutidas na Museologia e no próprio campo das artes. Quando vou ao ateliê dos artistas, sempre me pego observando como há toda uma memória do processo de criação e materialização da obra que desconhecemos, ao deparar-nos com esses objetos artísticos expostos no cubo branco dos museus e galerias. Como ressalta Danto:

“[...] a possibilidade das experiências é que justifica a produção, manutenção e exposição da arte, mesmo se a possibilidade, por um motivo qualquer, não se torne real para a maior parte das pessoas. As experiências com a arte são imprevisíveis. Elas são contingente em algum estado mental anterior, e a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões. É por

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

isso que sempre voltamos às grandes obras: não porque nelas vemos algo novo a cada vez, mas, porque esperamos que elas nos ajudem a ver algo novo em nós mesmos” (Danto, 2006 p.199).

Retornando às memórias negras de Lisboa, considero que as mesmas estão diluídas em paisagens sonoras, verbais, visuais e corporais, muitas vezes não registradas pelos órgãos oficiais de memórias. Ultrapassam as materialidades encarceradas nas vitrines do Museu Nacional de Etnologia. As memórias africanas em Lisboa estão no Centro da cidade e fora dele. Estão no funaná, no semba, na marrabenta, na morna que se ouve e se dança na Lisboa Contemporânea. Mas também estão na festa de San Jon na Cova da Moura, na poesia do moçambicano que reside na Mouraria e recita Fernando Pessoa; no teatro feito por atores angolanos e moçambicanos encenando um texto do Shakespeare; no ateliê de costuras de guineenses muçulmanos costurando para uma brasileira, na kizomba e tarraxinha dançadas nas noites do B.leza; nos afro-bailes realizados em diferentes pontos da cidade; no Ramadã celebrado pelos guineenses no Renovar a Mouraria; no Kova M Festival; no rap cantado em crioulo caboverdiano; nas obras dos artistas plásticos e visuais dos países africanos que compõe acervos fascinantes das galerias de Lisboa. Nesse sentido, é compreensível quando a artista portuguesa contemporânea Grada Kilomba afirma que

“[...] as narrativas são silenciadas, porque outras vozes falam mais alto. Não é que nós não estamos a falar, mas sim que nossa voz não é escutada. Então não é que a gente não tenha estado a produzir conhecimento e narração. A gente sempre fala, a gente sempre entrega conhecimento, mas não escutam nossa narração, não escutam nossa história” (Kilomba, 2016).

Todas as vezes que leio esse excerto dessa entrevista da Grada Kilomba, fico pensando que, na atual Lisboa, ouvimos e dançamos os sons dos imigrantes, mas quase nunca escutamos as suas vozes. Comemos as suas comidas, usamos as suas roupas, celebramos até as suas festas, mas é-lhes cerceado o direito de existirem como pessoas constituintes da sociedade portuguesa. Nessa distração distorcida do cotidiano, esquecemos que todos os dias seres humanos não-europeus morrem mediterraneamente nas travessias de barco, em busca de uma nova vida. Os seus corpos ficam depositados nos fundos das reservas técnicas dos mares europeus, sem direito à memória nos museus das capitais europeias. “[...] Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus! Se é loucura, se é verdade, tanto horror perante os céus?! Ó mar, por que

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

não apagas com a esponja de tuas vagas, de teu manto este borrão? Astros! noites! tempestades! Rolai das imensidades! Varrei os mares, tufão!” (Alves, [s/d], p.04).

Na Europa, aprendi que o poeta baiano Castro Alves, nascido no século XIX, é contemporâneo. Nessas terras, os mares muitas vezes são de horror e tristeza. Águas nebulosas que ofertam a morte. Entendi que, desse lado do Atlântico, também há comoção seletiva, existem vidas e corpos que valem mais, assim como no resto do mundo. Assim, vamos consolidando as diferenças como um mal a ser banido, hierarquizamos o direito à vida de ser vivida e seguimos selecionando as memórias que vamos apresentar em nossos museus, como representantes da “verdade ocidental”.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

CAPÍTULO III

ENTRE A CONCRETUDE E A LIQUIDEZ: PRESENÇAS E AUSÊNCIAS NO INTERIOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Acredito que a produção de arte está diretamente ligada a quem você é, ao local que ocupa no mundo. Neste sentido, os objetos que me rodeiam e que, muitas vezes, estiveram presentes durante minha formação – e estão, ainda hoje, em minha vida – são importantes para pensar quem eu sou, qual minha relação com a sociedade na qual eu vivo. [...] Eleger a costura como um dos elementos da minha poética fala muito sobre quem eu sou e de onde eu vim.

(Rosana Paulino)

3.1. Vivências, sensações e ressonâncias: traçando os meus caminhos na arte contemporânea

No bacharelado em Museologia da UFBA, cursado por mim de 2003 a 2008, havia duas habilitações: uma em Museu de Arte e a outra em Museu de História. Fiz as duas. As disciplinas de “História da Arte”, “Percepção Visual”, “Técnicas e Processos Artísticos”, “Cerâmica” e outras cadeiras de artes eram ofertadas pela Escola de Belas Artes (EBA) e passávamos muito tempo entre São Lázaro (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas — FHC) e a EBA. De certa forma, muitas vezes ficávamos deslocados nas duas faculdades. Não éramos os cientistas sociais clássicos, mas também não éramos os artistas. Para alguns colegas, esse “não-lugar” naquele espaço era incômodo, mas, para mim, era contagiante poder transitar entre diferentes faculdades e perceber vários pontos de vista dentro dos estudos acadêmicos.

A primeira disciplina que cursei na EBA foi “História da Arte I”, a qual tinha por objetivo apresentar a Arte Antiga até o início da Arte na Idade Média. Apesar de a professora dessa matéria ser uma excelente mestra, já me inquietava aquela ordem cronológica de apresentar-nos a arte ocidental através de *slides*. Ainda hoje, ouço o som que era produzido pelo aparelho que trocava as imagens. Para mim, não era claro como a arte fazia parte das nossas vidas ou como aqueles sujeitos em determinados contextos produziram determinados artefatos. E os não-europeus não produziram arte no decorrer da história da humanidade? Sem falar que as mulheres eram inexistentes nos textos históricos apresentados pela docente. Por muito tempo, acreditei que as artes eram genuinamente masculinas. E isso não é ironia. Para aumentar ainda mais a minha inquietação, o Egito não era apresentado como um país africano, questão que parece mais que óbvia, mas no ensino acadêmico das artes não era.

Como trabalho final para a disciplina “História da Arte I”, explicitiei à professora o meu desejo de fazer um ensaio sobre arte africana e o universo feminino. Ela disse-me que eu poderia fazer, mas que ela não teria como me avaliar, pois era uma área que ela não dominava. Escrevi um ensaio que intitulei “Máscaras Africanas e suas múltiplas faces”, o qual apresentei no seminário de avaliação da disciplina. Foi uma troca muito importante entre mim, a professora e os meus colegas, especialmente pelo fato de alguns afirmarem que aqueles artefatos não podiam ser obra de arte. Hoje,

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

relendo o meu ensaio de quatorze anos atrás, percebo a minha tentativa incipiente de estabelecer um diálogo entre História da Arte, Museologia e Antropologia, uma vez que a maioria dos textos que falavam sobre máscaras africanas era da Antropologia. Para essa empreitada, baseei-me especialmente no artigo “A arte dos povos sem história” da antropóloga Sally Price (1996), autora que conheci pessoalmente em 2011, no Simpósio de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde ela proferiu a conferência de encerramento do evento sobre o Museu du Quai Branly em Paris. Há um parágrafo no artigo de Price que me acompanha até hoje:

“Em lugar de negar-lhes a história faríamos melhor se ouvíssemos as histórias que têm para contar. E quando o fizemos é possível que suas artes venham a ser, não as ‘artes dos povos sem história’, mas sim as ‘artes dos povos com outras histórias’” (Price, 1996, p.224).

Figura 31. Máscara Fang exposta no Museu do Homem em Paris.⁶⁵



Fonte: Blogue *História Viva*.

A partir das máscaras, fui interessando-me cada vez mais pela arte produzida por pessoas de países africanos. Constatei que, no Brasil, nos idos de 2003, a maioria dos textos que abordavam essas produções artísticas era de cunho antropológico e não artístico, centrando-se no que se denominou de arte tradicional africana, especialmente nos objetos oriundos do processo de colonização europeia em África. Passei de um encantamento inicial para um processo de rejeição às máscaras africanas. Começou a

⁶⁵ Acedido em 15 de abril de 2017, em <http://historianovest.blogspot.pt/2009/02/mascaras-africanas.html>.
168

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

inquieta-me o fato de que, no campo das Artes, a representação imagética dos países africanos no cenário brasileiro estava atrelada a esses artefatos e à ideia de forma, função e ritual.

Reencantei-me com esses objetos em 2014, a partir do trabalho “Tipo Passe” do artista angolano Edson Chagas, no qual ele propõe “[...] uma reflexão em torno da identidade e os cânones de beleza, partindo de uma mostra de máscaras bantu, normalmente associadas a rituais, que se mostram simultaneamente familiares e estranhas, identificadas com um nome pessoal, como num bilhete de identidade” (Rede Angola, 2014).

Figura 32. Imagem da série “Tipo Passe” do artista angolano Edson Chagas.⁶⁶



Fonte: Arquivo STEVENSON.

Segui os meus estudos em Museologia entre a EBA e a FCH. No meio do curso, criei uma resistência à EBA e às aulas de História da Arte por não me sentir contemplada. Para mim, eram quase um tormento aquelas aulas nas quais passávamos de duas a quatro horas vendo *slides*, decorando os nomes de movimentos artísticos europeus e as suas características. Na contramão disso, visitava assiduamente exposições no Centro Cultural da Caixa Econômica e o Museu de Arte Moderna da

⁶⁶ Acedido em 18 de abril de 2017, em http://archive.stevenson.info/exhibitions/chagas/patrice_j_ndong_tipo_passe_s2a2085.html.

Bahia (MAM/BA), onde se realizavam mostras de arte contemporânea. Em 2005, no MAM/BA, realizou-se a Mostra “PAN AFRICANA de ARTE CONTEMPORÂNEA”, com curadoria de Solange Farkas. Essa exposição dividia-se em artes visuais e cinema.

“Construído à beira-mar, com acesso direto à baía de Todos os Santos, o Solar do Unhão, em Salvador, guarda em si histórias de uma época e, também, uma parte única da história do Brasil: no período colonial, funcionava ali um verdadeiro complexo groindustrial, com casa-grande, capela, pelourinho e senzala. Convertido hoje no Museu de Arte Moderna da Bahia, o prédio constitui evidência material de uma época em que a economia tinha a exploração do trabalho escravo como uma de suas bases. A escolha do local e da Sala Walter da Silveira para abrigar a Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, que aqui apresentamos, tem um significado tão forte e natural quanto a escolha da cidade de Salvador, que preserva a memória e transforma de maneira criativa as influências e a herança africanas. São exatamente essas transformações e hibridizações, a reflexão sobre a diáspora negra, o papel da arte sobre a própria construção de uma identidade afro-descendente o centro desta exposição. Aqui, estão reunidos alguns dos mais atuantes criadores e pensadores da África e dos países da diáspora africana. A intenção da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea é levantar questões comuns a países tão diferentes quanto o Brasil e Burkina Fasso, Cuba e Angola, os Estados Unidos e Gana. A arte e o pensamento são eficazes meios de aproximação, instrumentos que permitem a compreensão de experiências aparentemente distantes, que passam a ser partilhadas com grande familiaridade. Esta mostra é uma oportunidade única para conhecermos aquilo que nos diferencia e também o que nos aproxima da África e de outros países marcados pela diáspora africana” (Farkas, 2005, [s/n]).

Nessa exposição, conheci os trabalhos de artistas como António Ole (Angola), Maria Madaglen Campos-Pons (Cuba), Eustáquio Neves (Brasil), Daniel Lima (Brasil) e Mário Cravo Neto (Brasil). Dentro da exposição, tinha a Exposição Nacional do Senegal com curadoria da Koyo Kouoh, que apresentava uma série de fotografias de fotógrafos senegaleses contemporâneos. Participei assiduamente de toda a programação dessa mostra, dos debates e da exibição de cinema. Era a primeira vez que tinha a oportunidade de ver presencialmente trabalhos de artistas africanos no campo das artes visuais e do cinema. Para a minha surpresa, não eram trabalhos que só apresentavam máscaras e objetos ritualísticos. O nome de António Ole nunca mais saiu da minha cabeça. Filmes como *Heremakono* de Abderrahmane Sissako e *Nha Fala* de Flora Gomes ficaram gravados na minha memória. Onze anos depois, em 2016, em plena Lisboa, reencontrei-me com obras de António Ole na exposição “Luanda, Los Angeles, Lisboa”, que ocorreu na Fundação Gulbenkian. Em um evento na Casa do Brasil, conheci pessoalmente o cineasta guineense Flora Gomes.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

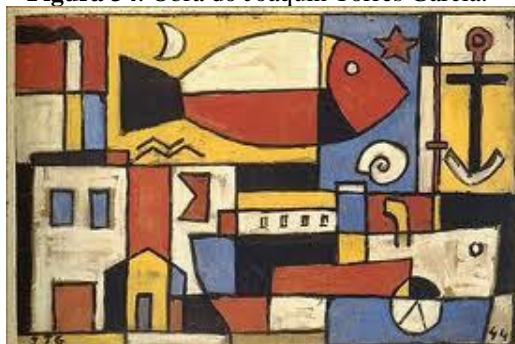
Figura 33. O Mural de Maculusso de António Ole, 2014.⁶⁷



Fonte: JG.photography.

Apesar do meu percurso paralelo pelos circuitos das artes em Salvador, tinha de finalizar a graduação e, para isso, precisava concluir as cadeiras da habilitação em Museu de Arte na EBA. Voltei a cursar as disciplinas de “História da Arte” e, no penúltimo semestre, cursei a disciplina “Arte Contemporânea”, ministrada pela professora doutora Alejandra Hernandez Muñoz. Essa cadeira foi fundamental para o meu reencantamento com as artes na academia. A professora doutora Alejandra era uruguaia e apresentou-nos não só a arte contemporânea europeia, mas também a dos países da América Latina, o que foi de fundamental importância para nós, discentes. Naquele momento percebi que não só as produções artísticas dos países africanos são silenciadas na maioria dos estudos acadêmicos brasileiros sobre arte contemporânea, mas também, pouco ou quase nada conhecemos das produções artísticas dos nossos vizinhos. Antes dessa disciplina não conhecia artistas internacionais como o Joaquín Torres García (Uruguai) e Lívio Abramo (Brasil), o segundo, que apesar de ser brasileiro fez boa parte da sua carreira no Paraguai.

Figura 34. Obra do Joaquín Torres García.⁶⁸



Fonte: web.

⁶⁷ Acedido em 15 de abril de 2017, em <https://gulbenkian.pt/museu/evento/luanda-los-angeles-lisboa/>.

⁶⁸ Acedido em 28 de junho de 2017, em <http://humbral.blogspot.pt/2012/08/apuntes-de-pintura-genesis-de-la.html>.

Como trabalho final da disciplina, a professora Alejandra Muñoz passou uma atividade avaliativa que consistia em trabalharmos com conceitos da Antropologia, Sociologia, História e Filosofia a partir das obras de arte contemporânea. Foi um exercício que, de fato, nos fez pensar nas produções artísticas como algo que faz parte do nosso cotidiano, que a obra de arte não se resume à forma, função e contemplação, que a partir dos objetos artísticos é possível dialogar com outras áreas de conhecimento, que a categorização da arte por movimentos construídos pelos historiadores da arte, curadores e críticos de arte serve para sistematização, mas pode ser falha. Foi importante identificar que nas produções imagéticas há mensagens que estão para além do visível aos nossos olhos e sensações. No trabalho final, a minha equipe e eu trabalhamos com os seguintes conceitos: consciência⁶⁹ e alienação⁷⁰. Conceitos estes que nos reportou à Sociologia e à Filosofia. A nossa reflexão deu-se a partir das obras de dois artistas: Artur Barrio (Brasil), com o seu trabalho “Trouxa”, e Frans Krajcberg (polonês, naturalizado brasileiro), com a sua obra sem título. Seguem abaixo as imagens:

⁶⁹ “As principais correntes teórico-filosóficas que desenvolveram definições acerca do conceito consciência seguem dois caminhos: o proposto por R. Descartes e o produzido a partir de F.C. Brentano. Em Descartes a consciência se define como conhecimento reflexivo. Assim, ser consciente é apreender-se a si próprio de modo imediato e privilegiado. Isto leva a uma coextensão entre consciência e psiquismo. O caminho de Brentano retoma o conceito de intencionalidade da tradição escolástica, e que se torna conceito central na fenomenologia de T. Husserl. Segundo este caminho a consciência é definida pela intencionalidade, pela referência ou relação a um objeto que caracterizaria como mental, imanente ou intencional, excluindo-se a obrigatoriedade da existência real ou efetiva” (Magalhães, 2007).

⁷⁰ “O conceito de alienação é um conceito histórico na medida em que tem aplicação analítica numa relação mútua entre sujeito, objeto e circunstâncias concretas específicas. Não obstante, os construtos teóricos acerca dos processos alienantes da vida humana foram edificados em estruturas atemporais, mistificadoras, abstraindo dos processos sócio-econômicos concretos. [...] É no desenvolvimento do modo de produção capitalista e de sua particular e específica forma de produção material que Marx desenvolve o conceito da alienação. Sua formulação teórico-conceitual situa-se particularmente no interior de duas obras: Os ‘Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844’ e ‘Elementos para a Crítica da Economia Política’ (1857-58). [...] Nos Manuscritos se desenvolve o primeiro confronto de Marx com a Economia Política e é explorada, pela primeira vez, a idéia da ‘alienação do trabalho’ e suas conseqüentes determinações a todas as esferas da vida social. Nas reflexões de 57-58 Marx realiza a primeira formulação concreta da especificidade da alienação na sociedade burguesa — o problema do fetichismo —. A definição teórico-analítica desta dimensão particular da categoria da alienação ocorre em função da análise do conjunto de mediações histórico-concretas responsáveis pela afirmação do valor de troca como forma determinante de intercâmbio econômico-social e de interação sócio-cultural da sociedade burguesa” (Duriguetto, 2007).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

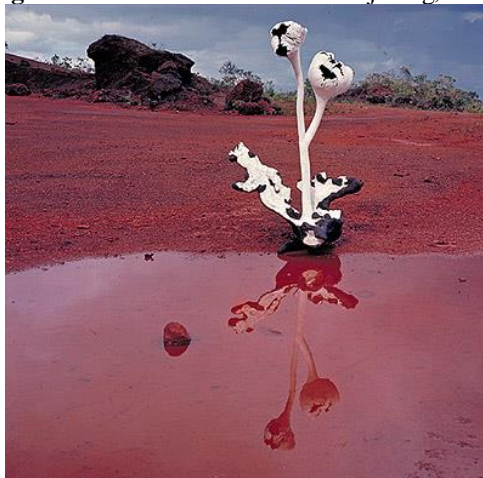
Figura 35. Obra “Trouxa Ensanguentada” de Artur Barrio, 1969.



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de Sérgio Guerini.

“Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina, inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que eu contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. [...] Portanto, partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual” (Barrio, 1978, p.5).

Figura 36. Obra Sem Título de Krajcberg, 1965.



Fonte: reprodução fotográfica de César Barreto.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“Nasci deste mundo que se chama ‘natureza’ e o grande impacto da natureza é no Brasil que eu o senti. É aí que eu nasci uma segunda vez. É aqui que eu tive a consciência de ser homem e de participar à vida com minha sensibilidade, meu trabalho, meu pensamento. Aqui me sinto bem. À parte os índios, nos vimos todos de fora e eu preciso de florestas selvagens, ricas, movimentadas, vibrantes de cores, crescendo livremente. Não sinto as florestas plantadas da Europa e as intolerâncias européias continuam me preocupando. Eu sempre fui um internacionalista e a natureza me fez planetário. Nascer e morrer é a lei comum a todas as espécies, mesmo se os urbanos dos ‘bankers’ só se lembram disso frente à morte. Tudo que nasce neste mundo tem direito a viver” (Krajcberg, 2011).

Tanto no passado quanto no presente, continuo acreditando que esses dois conceitos — consciência e alienação — são fluidos e podem ser perigosos. A ideia de rotular um grupo ou uma pessoa individualmente de alienada parte sempre de julgamentos construídos em cima dos nossos próprios valores em sociedades heterogêneas, apesar de que até hoje não conheci nenhuma que fosse homogênea. Aplicar esses conceitos à arte pode ser mais complexo ainda, porque não deixa de passar pelo crivo do sistema da arte a partir dos olhares de historiadores da arte, críticos de arte e curadores. As duas obras apresentadas nesse trabalho são da década de 60 do século XX, O objetivo de Barrio era denunciar o ‘desovamento’ de corpos de pessoas assassinadas pelo esquadrão da morte, em muitos casos a serviço do regime. O artista observava de longe a reação do público” (Memórias da Ditadura). Se olharmos para a atualidade brasileira, com todo o desmonte político que está acontecendo, as “Troupas” de Barrio podem ser consideradas “atemporais” no contexto brasileiro em vigência. artista poderia estar desvinculado dos problemas da sociedade na qual estava inserido. Para outros, pode-se inferir que ele não pretendia fazer nenhum tipo de crítica social ao sistema político vigente. Não obstante, ao pensarmos ao longo dos tempos, a sua obra não pode ser considerada alienada. Refletir sobre os usos e reúsos do meio ambiente ontem e hoje é uma forma de compreender como os seres humanos se relacionam com os não-humanos em sua totalidade, como o modo de produção

⁷¹ “O Regime militar foi o período da política brasileira em que militares conduziram o país. Essa época ficou marcada na história do Brasil através da prática de vários Atos Institucionais que colocavam em prática a censura, a perseguição política, a supressão de direitos constitucionais, a falta total de democracia e a repressão àqueles que eram contrários ao regime militar. A Ditadura militar no Brasil teve seu início com o golpe militar de 31 de março de 1964, resultando no afastamento do Presidente da República, João Goulart, e tomando o poder o Marechal Castelo Branco. Este golpe de estado, caracterizado por personagens afinados como uma revolução instituiu no país uma ditadura militar, que durou até a eleição de Tancredo Neves em 1985. Os militares na época justificaram o golpe, sob a alegação de que havia uma ameaça comunista no país.” Disponível em: <http://www.sohistoria.com.br/ef2/ditadura/>.

⁷² O referido artista faleceu em 15 de novembro de 2017.

capitalista interfere nessa relação, como isso se processa na forma de a sociedade pensar, interagir, produzir e consumir isso que denominamos de bens naturais. A flora e a fauna e todos os tipos de vida têm a sua trajetória existencial e poderiam ter as suas histórias escritas, se essa possibilidade estivesse na linguagem das espécies que convivem com a vida humana. Os seres humanos, por sua vez, parecem disputar com os demais tipos de vida lugar para viver e mover-se sobre a terra. Podemos considerar que Krajcberg, além de artista, foi um ambientalista incansável. Para Mía Couto, “[...] a ideia de ‘meio ambiente’ pressupõe que nós, humanos, estamos no centro e as coisas moram à nossa volta. Na realidade, as coisas não nos rodeiam, nós formamos com elas um mesmo mundo, somos coisas e gente habitando um indivisível corpo” (Couto, 2009, p.37).

Finalizei a disciplina “Arte Contemporânea”, concluí a graduação em Museologia e, ao mudar-me para a cidade de São Paulo, continuei as minhas visitas a exposições de artes, assim como as minhas leituras sobre arte contemporânea. Morando na capital paulista em 2008, estava empolgada para participar pela primeira vez como espectadora da 28ª Bienal de São Paulo. Porém, a minha frustração foi atlântica, aquela era a Bienal do Vazio⁷³, fato que gerou inúmeras polêmicas, inclusive quando um grupo de 40 jovens pichadores ocupou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo e pichou as paredes projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Esse fato dividiu a opinião pública paulista e paulistana, mas também de outros estados brasileiros. Como quase tudo o que ocorre no Brasil é polarizado passionadamente entre quem é contra e quem é a favor, foram meses de manchetes nos jornais locais e debates em redes sociais, muitas vezes beirando ao desrespeito para com os jovens pichadores. Uma das jovens que pichou foi detida e ficou presa por 50 dias. Um ano depois, recebeu a condenação de quatro anos de prisão em regime semiaberto por formação de quadrilha e destruição do bem público. Contudo, na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, três pichadores do grupo que havia pichado em 2008 foram convidados pela curadoria para “representarem a turma do pixo”. Uma reportagem do G1 (Globo) de São Paulo publicou a seguinte matéria:

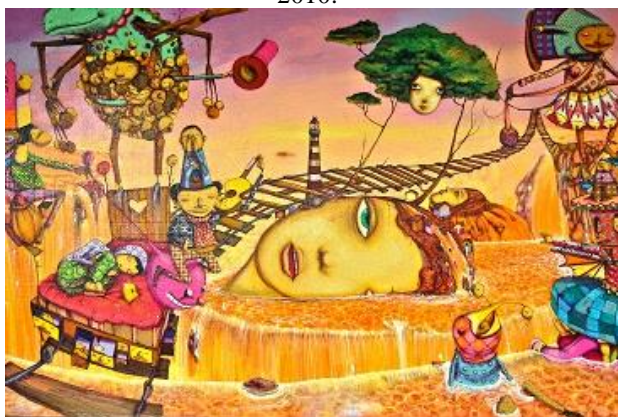
⁷³ O conceito da Bienal era: “Momento de repensar rumos e funções do evento, a 28ª Bienal — ‘Em vivo contato’ realiza uma proposta radical ao manter o 2º andar do pavilhão vazio, como uma Planta Livre, uma metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam. Acontecimento marcante naquela edição foi a pichação do guarda-corpo no pavilhão, que germinou uma discussão sobre o tema no meio artístico sobre arte urbana” (28ª Bienal de São Paulo — Exposições, 2008). Acedido em 13 de maio de 2017, em <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“A Bienal vai abrir espaço para a pichação na sua 29ª edição. Três daqueles 40 pichadores de 2008 foram convidados pela curadoria, na condição de artistas, para representar o movimento do ‘pixo’ (com o ‘x’ no lugar do ‘ch’, como preferem). O que era intervenção urbana ganha agora status de arte, arte marginal, urbana, proibida e transgressora. A escolha pela pichação, antes restrita às ruas, muros, paredes e prédios da capital paulista, se encaixa de modo fiel ao tema deste ano, ‘política da arte’, segundo informa a assessoria de imprensa da Bienal” (Tomaz, 2010).

Narro esse episódio, pelo fato de ter acompanhado de perto todo o desenrolar dessa história e ter visto os pichadores serem assimilados e deglutidos pela própria Bienal. Ao mesmo tempo, de um lado, muitas pessoas que execraram os pichadores ficaram inconformadas com a presença deles na 29ª Bienal de São Paulo e, de outro, outras passaram a considerá-los artistas ao mesmo nível da dupla OSGÊMEOS, composta por dois irmãos grafiteiros paulistanos de renome internacional. Inclusive, em Lisboa, na Avenida Fontes Pereira de Melo, há um mural de OSGÊMEOS. Esse evento das 28ª e 29ª Bienal de São Paulo deixou claro para mim como o discurso curatorial pode transformar ‘bandidos’ em ‘mocinhos-artistas’, mas também como os ‘bandidos pichadores’ só foram raivosos e apresentaram perigo enquanto não estavam inseridos no sistema da Bienal.

Figura 37. Mural de OSGÊMEOS, na parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), 2010.⁷⁴



Fonte: Acervo fotográfico do MAM/SP.

Figura 38. Mural de OSGÊMEOS, na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa, 2010.⁷⁵

⁷⁴ Acedido 17 de maio de 2017, em <http://mam.org.br/visite/osgemeos/>.

⁷⁵ Acedido em maio de 2017, em <http://www.osgemeos.com.br/pt/lisboa-mural/>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



Fonte: Acervo do blogue de OSGÊMEOS.

Bienal à parte, também visitava exposições nos museus de arte e galerias de arte paulistanas. O meu desassossego com a invisibilidade dos artistas contemporâneos dos países africanos, dos artistas negros brasileiros e dos demais artistas dos países da América Latina continuava a fazer-se presente. Por outro lado, lia constantemente críticas de arte negativas ao que se tornou a produção material da arte contemporânea em São Paulo e no mundo, especialmente para os admiradores das pinturas de cavaletes e das esculturas escupidas em material nobre, como o cobre e o mármore italiano. Ao mesmo tempo, foi uma época na qual conheci de perto os trabalhos de artistas como Rosana Paulino, Sidney Amaral e Leonilson, três artistas contemporâneos que sempre admirei, mas, até então, nunca tivera fruição estética com as suas obras. Também nesse período, descobri as produções de Tomie Othake e Massuo Nakakubo. Encantei-me com o intimismo das produções desses artistas de origem japonesa. Os trabalhos dos artistas que apresento abaixo, apesar de pertencerem a diferentes gerações, fazem-me perceber como a nossa experiência estética não pode ser colocada nas gavetas cronológicas, culturais e geográficas.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 39. Escultura de Rosana Paulino na Exposição “Amor Modos e Usos”, no Ateliê OCO, 2011.⁷⁶



Fonte: Flickr.

Figura 40. Obra “Gargalheira ou Quem Falará por Nós?” de Sidney Amaral.⁷⁷



Fonte: web.

Figura 41. Obra “Leo não consegue mudar o mundo” de Leonilson, 1989.⁷⁹



Fonte: web.

⁷⁶ Acedido em 20 de maio de 2017, em

<https://www.flickr.com/photos/atelieoco/6136597900/in/photostream/>.

⁷⁷ O referido artista morreu em 20 de maio de 2017, aos 44 anos, acometido por um câncer que, desde o início, foi diagnosticado como tecnicamente incurável.

⁷⁸ Acedido em 20 de maio de 2017, em <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral>.

⁷⁹ Acedido em 20 de maio de 2017, em <http://www.obrasilcoms.com.br/2014/01/leonilson/>.

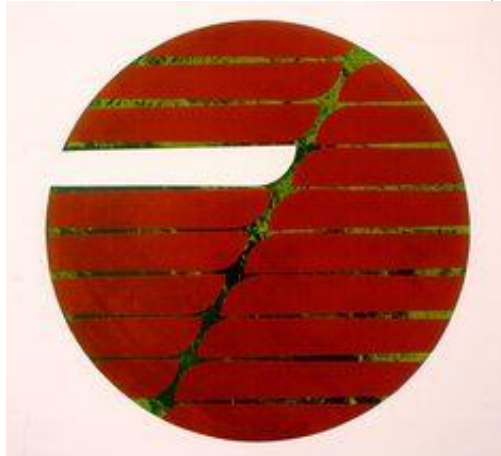
Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 42. Obra “Sem título” de Tomie Othake, 1969.⁸⁰



Fonte: fmarte.org.

Figura 43. Obra “Sem título” de Massuo Nakakubo, 1971.⁸¹



Fonte: Acervo do MAM/SP.

Apesar dos silenciamentos e invisibilidades constantes que presenciava nas exposições de arte contemporânea em São Paulo, no tocante à arte africana contemporânea, a qual ficava muitas vezes restrita ao Museu Afro Brasil⁸², como se

⁸⁰ Acedido em 20 de maio de 2017, em <http://www.fmarte.org/tomie-othake/>.

⁸¹ Acedido em 20 de maio de 2017, em <http://mam.org.br/acervo/1132-nakakubo-massuo/>.

⁸² “O Museu Afro Brasil é uma instituição pública, subordinada à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e administrado pela Associação Museu Afro Brasil — Organização Social de Cultura. Localizado no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, dentro do mais famoso Parque de São Paulo, o Parque Ibirapuera, o Museu conserva, em 11 mil m² um acervo com mais de 6 mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas, de autores brasileiros e estrangeiros, produzidos entre o século XVIII e os dias de hoje. O acervo abarca diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros, abordando temas como a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros temas ao registrar a trajetória histórica e as influências africanas na construção da sociedade brasileira. O Museu exibe parte do seu Acervo na Exposição de Longa Duração, realiza Exposições Temporárias e dispõe de um Auditório e de uma Biblioteca especializada que complementam sua Programação Cultural ao longo

fosse o único nicho que pudesse abrigar essas produções, em 05 de fevereiro de 2009, na cidade de São Paulo, foi inaugurada a Galeria SOSO de Arte Contemporânea Africana, no 2º andar do Edifício Seguradoras, prédio projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, localizado na Avenida São João, no centro antigo da capital paulista.

Segundo Regiane Texeira, “[...] o espaço recebeu o nome de SOSO que significa faísca em Kikongo, língua falada em países como Angola e Zaire” (Teixeira, 2009). A referida galeria foi fundada em parceria com a Fundação Sindika Dokolo, de Luanda, Angola. A ideia era ter as galerias nas duas cidades: Luanda e São Paulo. Lembro-me como as notícias da inauguração dessa galeria geraram um *frisson* na cidade. Muitas pessoas com curiosidade sobre o que seria exposto, inclusive eu. E sempre o questionamento sobre a denominação “arte africana contemporânea”, sem falar nas ligações imediatas que se faziam entre a SOSO e o Museu Afro Brasil.

Fui à inauguração da SOSO. A exposição teve como curador o artista angolano Fernando Alvim e foi composta com trabalhos de quatro artistas angolanos nascidos na década de 1970: Cláudia Veiga, Ihosvanny, Kiluanji Kia Henda e Yonamine. A mostra apresentou fotografias, vídeos e instalações. Apesar de serem poucos artistas, os quais estavam presentes no dia da abertura, ali era possível perceber a diversidade da produção artística angolana. A SOSO foi considerada a primeira galeria de arte africana contemporânea em São Paulo, um dos estados brasileiros que concentra o maior número de galerias de arte do país. Mais uma vez, constatei que as produções artísticas contemporâneas dos países africanos não se limitavam a esculturas em madeira ou bronze nem à representação de máscaras. Os trabalhos do Kiluanji Kia Henda impactaram-me pela beleza estética, mas também por perceber outras imagens da África, que não eram produzidas pelos olhares viciantes eurocêntricos nem pelos grandes fotojornalistas da *National Geographic*. Eram, sim, uma forma de recontar a história visualmente, uma forma de apresentar-nos o continente africano com as suas fricções imagéticas do presente.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 44. Obra exposta na inauguração da Galeria SOSO de Arte Contemporânea Africana, de Kiluanji Kia Henda, 2009.⁸³



Fonte: Revista *Época*.

“Se existe algum contributo trazido pelos fotógrafos africanos, em relação à forma como a África tem sido representada na fotografia, é o de desfazer o afro-pessimismo. Perante uma fotografia que tende a desvalorizar a humanidade dos africanos, os fotógrafos do continente insistem na humanidade dos africanos. A tendência é essa. A representação que os fotógrafos africanos fazem do sujeito em África é fundamentalmente diferente da tendência geral da fotografia para documentar as pessoas em África enquanto objectos. E isso faz-nos voltar ao que diz Awam Amkpa no seu trabalho: a noção de humanização do sujeito africano e da representação da complexidade do mundo social africano que os fotógrafos africanos constantemente inscrevem no seu mundo. [...] Os africanos não olham para as suas vidas como sendo desesperadas, ou seja, como o Ocidente tende a representá-las. Além disso, não há um único africano que eu conheça que seja um indivíduo definitivo, sem subjectividade. E o facto de esse tipo de representação [afro-pessimista] continuar no Ocidente significa que ou existe uma extrema má fé ou uma ignorância monumental. Essas imagens deviam simplesmente ser banidas. É importante que as instituições continuem a enriquecer a nossa percepção e conhecimento da produção visual em todo o mundo” (Enwezor, 2010).

Passei a frequentar as exposições da Galeria SOSO e, cada vez mais, ficava entusiasmada com os trabalhos artísticos que eram exibidos naquele espaço. Influenciada por toda essa atmosfera artística que vivia em São Paulo e também pelo meu trabalho no Museu Biográfico Casa Guilherme de Almeida, em 2009 iniciei uma especialização em Artes na Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP), no campus da Barra Funda. Tinha como objetivo pesquisar as práticas de conservação das obras expostas no MAM/SP, localizado no Parque do Ibirapuera. Frequentava muito o MAM/SP. Apesar de ser um museu de arte moderna, há muita

⁸³ Acedido em 28 de junho de 2017, em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI25958-15201.00-SAO+PAULO+INAUGURA+GALERIA+DE+ARTE+AFRICANA+CONTEMPORANEA.html>.

exposição de arte contemporânea. Muitas obras contemporâneas têm o apelo sensorial do toque e raras vezes teorizamos sobre a conservação das coisas no espaço expositivo. Desde aquele momento, queria fazer um trabalho teórico-prático no âmbito da arte contemporânea. No entanto, não concluí essa pós-graduação, pois, devido à minha aprovação no concurso para professora do curso de Museologia da UFPA, mudei-me de São Paulo para Belém do Pará e ficou inviável finalizar o curso à distância, uma vez que da capital paraense para a paulista são quatro horas e meia de voo e isso implicaria em um investimento financeiro muito alto para o deslocamento.

Em 2009, ao iniciar o meu ofício de docente no curso de Museologia da FAV/UFPA, ao ministrar aulas para o curso de Artes Visuais voltadas para a exposição, tive que cada vez mais estudar teóricos da arte contemporânea brasileira, mas não só. Aos poucos, dava-me conta do quanto as poéticas afro-brasileiras e africanas ainda hoje estão ausentes nas referências teóricas da História da Arte e da crítica de artes visuais no contexto acadêmico brasileiro, ainda que tenhamos artistas mulheres e homens negros produzindo e tensionando as relações raciais artisticamente, mas também abordando outros temas. Contudo, como o racismo na sociedade brasileira é um aspecto estruturante do país, é evidente que o mesmo perpassa o sistema da arte. Mesmo assim, no cenário musical brasileiro, por exemplo, seja impossível invisibilizar artistas negros como Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Elza Soares, Milton Nascimento, Tim Maia, Dona Ivone Lara, Jorge Ben Jor, Paula Lima, Cartola, entre tantos outros, mas o mesmo não acontece nas artes visuais, teatro, dança, cinema e literatura.

“Tenho acompanhado de modo atento a cena relativa às artes visuais no país. Um fato que me chama a atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, em um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais, ou seja, a quase inexistente necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia. Isso inclui, obviamente, acolher as produções que estão ‘à margem’ de uma suposta ‘universalidade’ e que independam dessa matriz. Essa possível inclusão traz em seu bojo a possibilidade de desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais (ou que talvez nunca nos tenha representado). Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa” (Paulino, 2016, p.01).

Em alguns eventos de artes visuais na academia brasileira, sempre senti que falar de racismo é quase um tabu, um palavrão a ser evitado. Gênero incomoda, mas quase sempre é tolerável. Porém, atrelar gênero e raça aí já fica indigesto para alguns acadêmicos brasileiros. Podemos falar de rizoma, liquidez, território, fluidez, geopoéticas, deslocamento, não-lugar e tantos outros temas da moda acadêmica contemporânea, herdados especialmente da Europa e dos Estados Unidos. Todavia, ainda há, por parte de alguns, a resistência em trazer as discussões raciais e de gênero para o campo das artes. Não se estranham os ínfimos números de artistas negros nacionais e internacionais nas bienais de São Paulo, por exemplo. Afinal de contas, mesmo a arte sendo feita por pessoas atravessadas pelo privilégio e desprivilégio da cor da pele, há setores que insistem em dizer que a arte não tem cor. Não causa incômodo serem praticamente inexistentes os curadores e curadoras negras reconhecidos no cenário nacional. É normatizada a ausência de autores e autoras negras na literatura acadêmica no campo das artes, assim como no exercício da docência. No entanto, a exposição “Territórios: Artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca”⁸⁴, realizada na Estação Pinacoteca⁸⁵ de São Paulo, de dezembro de 2015 a abril de 2016, causou indigestão. A exposição foi acusada através da mídia⁸⁶ de estar criando “gueto negro”. Segundo Dossin,

“A exposição que ocorre enquanto este texto é finalizado, na Estação Pinacoteca, de 12 de dezembro de 2015 a 17 de abril de 2016, buscou dar visibilidade para um acervo até então pouco valorizado, projetando um novo

⁸⁴ A Pina, como carinhosamente chamamos ou “A Pinacoteca de São Paulo é um museu de artes visuais com ênfase na produção brasileira do século XIX até a contemporaneidade. Fundada em 1905 pelo Governo do Estado de São Paulo, é o museu de arte mais antigo da cidade. [...] O acervo original da Pinacoteca foi formado com a transferência de 20 obras do Museu Paulista da Universidade de São Paulo de importantes artistas da cidade como Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Antônio Parreiras e Oscar Pereira da Silva. Com o passar dos anos formou um significativo acervo, com quase 10 mil obras.” Acedido em 26 de dezembro de 2017, em <http://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>.

⁸⁵ É importante evidenciar que A Pinacoteca e a Estação Pinacoteca são dois espaços arquitetonicamente diferentes, mas ambos estão interligados e próximos, localizados no Bairro da Luz na cidade de São Paulo. “A Estação Pinacoteca oferece ao público diversos espaços expositivos, além do Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin, casal paulista que foi grande incentivador da gravura no Brasil. São mais de 2000 gravuras pertencentes ao museu. O local onde ficavam confinados os presos no antigo prédio do DOPS (Departamento Estadual de Ordem e Política Social) deu lugar ao Memorial da Resistência, que conta com quatro celas e um totem multimídia, onde o público tem acesso ao acervo de fichas e prontuários de pessoas que passaram por lá, como Monteiro Lobato e Mario Covas. Consolidando também o papel educativo desempenhado pelo Museu, são desenvolvidas na Estação Pinacoteca atividades de capacitação de professores.” Acedido em 26 de dezembro de 2017, em <http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/museus/estacao-pinacoteca/>.

⁸⁶ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

olhar através da reflexão do legado desses artistas e também para dar visibilidade aos novos artistas, já que obras de artistas contemporâneos foram compradas pela instituição, entre elas, *Incômodo* de Sidney Amaral, que trataremos especificamente no terceiro capítulo desta tese, e *Parede da memória*, de Rosana Paulino, que apesar de emblemática da produção artística brasileira da década de 1990, só agora foi adquirida por uma instituição. A exposição conta com cento e seis obras, que vão do século XVIII aos dias de hoje, mas não segue uma linearidade cronológica. A exposição divide-se por territórios, como nos sugere o título, qual seja: Matrizes Ocidentais, Matrizes Africanas e Matrizes Contemporâneas. Essa guinada de valorização de expressões africanas agencia também um novo ímpeto de reescrever a história da arte de forma transnacional, considerando, por exemplo, as colônias, ausentes das narrativas históricas dos antigos Impérios. Assim, a partir dessa abordagem, no âmbito nacional, o que tem sido chamado de arte afro-brasileira ou arte afrodescendente vem conquistando maior atenção e vemos o surgimento de termos como arte afro-brasileira, afro-descendência artística, arte afrodescendente, africanidades e brasilidades” (Dossin, 2016, p.74-75).

Alguns dos artistas que fizeram parte da exposição supracitada participaram com certa frequência das exposições no Museu Afro Brasil e também alguns deles foram selecionados para a Bienal de Dakar⁸⁷, no Senegal. Artistas negros sendo expostos nesses dois espaços não causam nenhum tipo de questionamento, estranhamento ou desconforto. Se na mostra houvesse 105 artistas homens brancos e uma artista mulher negra, provavelmente também passaria despercebida. Mas ocupar as paredes e salões da Estação Pinacoteca de São Paulo não é o lugar comum para artistas negros. Nesse sentido, fica sempre o questionamento: por que no Museu Afro Brasil pode e não é visto como gueto? Muitas vezes, quando se busca problematizar o racismo em alguns setores da sociedade brasileira, ouve-se que não existem raças e que a única raça que existe é a “raça humana”. Confesso que até considero essa frase bonita no plano teórico. Contudo, ela não se aplica na prática e muitas vezes é usada para silenciar violentamente as vozes das vítimas em potencial do racismo. “O racismo avoluma e desconfigura o rosto da cultura que o pratica. A literatura, as artes plásticas [...] quer se proponham fazer-lhe o processo ou banalizá-lo, restituem o racismo” (Fanon, 2012, p.279).

Estas minhas considerações podem suscitar os seguintes questionamentos:

- Todo artista negro é vítima de racismo e exclusão no sistema da arte?

⁸⁷A Bienal de Dakar no Senegal é considerada o maior evento de arte contemporânea do continente africano. A última foi realizada em 2014, que além de ter a expressiva participação dos artistas de diferentes países africanos, também houve participação de artistas afro-brasileiros.

- Todo artista negro brasileiro, assim como todo artista africano ou de origem africana na Europa, tem a obrigação de tratar de questões raciais, negritude e problemas sociopolíticos dos seus lugares de origem em suas obras?
- Os artistas negros na Europa e nas Américas devem produzir arte politicamente engajada?
- É viável falar em arte afro-brasileira?
- Existe arte negra?

Também eu, desde a licenciatura, faço-me esses questionamentos e, após atuar em Lisboa no campo das artes, como artista, penso no lugar de enunciação do artista, assim como na liberdade que qualquer artista, independente de cor, gênero, idade e origem geográfica, deva ter para abordar o tema que lhe apetecer em seus trabalhos artísticos. Porém, não penso a arte fora do campo político, como explicitarei no capítulo anterior e nem percebo os artistas como seres apáticos ao mundo que os cerca. Sabemos o quanto as imposições de categorias são perigosas. Não acredito ser viável exigir que todo artista negro brasileiro aborde em seus trabalhos aspectos da religiosidade afro-brasileira, fale de racismo, negritude, violência, ancestralidade, assim como, se autointitule artista afro-brasileiro. Como também, considero vexatório desejar que todo artista africano nos apresente a visualidade da África Antiga e Contemporânea com suas belezas e mazelas, muitas vezes, uma África idealizada por nós, não-africanos. Conforme ressaltou a artista doutora Rosana Paulino em sua resposta acerca da “obra de arte ter necessariamente uma função social e política perante a realidade”, na Revista do Centro de Pesquisa e Formação de São Paulo:

“[...] cada uma/um tem direito de seguir o caminho que melhor se adapta, que mais lhe interessa, senão vira uma camisa de força, um gueto. Não posso impor a outras/outros minhas opções mesmo porque não tomar uma atitude política já é uma atitude política e isso tem que ser respeitado” (Paulino, 2017, p.235).

Outro questionamento o qual acredito ser possível fazerem-me é:

- Se a minha tese trata de arte africana em Lisboa, por que falar de arte afro-brasileira?

Por um motivo não simples que chamou a minha atenção no catálogo da exposição “Réplica e Rebelião”, realizada em 2006, em Lisboa, na qual se colocou lado a lado artistas contemporâneos africanos e afro-brasileiros, falarei mais à frente dessa

exposição. Mais do que ficar no debate muitas vezes improdutivo do que é ou não é arte afro-brasileira, opto por concordar com o pensamento exposto pelo artista Antônio Sérgio Moreira:

“O que é arte negra? O que é arte afro-brasileira? Sabe o que as duas têm em comum? Elas não participam do eurocentrismo das artes, do universo dominado por homens, pela desigualdade branca, por um mercado racista, capitalista e excludente. Não avançamos em nada. A arte contemporânea não abriu muito espaço aqui no Brasil para o corpo negro, não cabe o rótulo de afrodescendente porque não existe este espaço no mercado de arte brasileiro, não havendo espaço, não temos artistas. A mulher negra que produz arte estará em desigualdade na disputa junto com o universo masculino também. Então este espaço no Brasil é também outra forma de total invisibilidade, a mulher ainda está à margem nas escolhas e sem espaço. O mundo das artes ainda é masculino e branco. Nossos expoentes femininos e masculinos do corpo negro que produz arte no Brasil ainda são quase imperceptíveis para o contingente de artistas e para uma população de milhões de habitantes” (Moreira, 2014).

Não farei nesta tese uma análise histórica sobre a categoria arte afro-brasileira⁸⁸. Porém, segundo Dossin,

“[...] o que tem sido chamado de arte afro-brasileira ou arte afrodescendente vem conquistando maior atenção e vemos o surgimento de termos como arte afro-brasileira, afro-descendência artística, arte afrodescendente, africanidades e brasilidades. Essas tentativas de definição impõem grande dificuldade, afinal, arte negra, arte afrodescendente ou arte afro-brasileira, o que seria uma arte afro-brasileira? Quais os critérios determinantes para se classificar uma arte como afro-brasileira? Seria a autoria de descendência africana? Seria a predominância da temática africana ou afro-brasileira? O que seria uma pretensa brasilidade sem uma pretensa africanidade? Existe alguma ideia de brasilidade sem que aspectos da cultura africana estejam presentes? Definições pressupõem preocupações ontológicas e definitivas, que são por natureza excludentes, ou seja, pressupõe essencializações, que é exatamente o que devemos evitar, visto que não se trata de um movimento, estilo ou escola. No entanto, é impossível esquivar-se desse debate que gira em torno de nomenclaturas e demarcações [...]” (Dossin, 2016, p.75).

A professora e pesquisadora Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos⁸⁹ faz a seguinte abordagem sobre a categoria artista afro-brasileira:

⁸⁸ Para quem quiser aprofundar-se nesse tema, indico a leitura completa de duas teses de doutoramento, as quais uso como referências. A primeira foi defendida na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e a segunda na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC): “Identidades nas artes visuais contemporâneas: Elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro”, de Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos (2016), e “Entre evidências visuais e novas histórias: Sobre descolonização estética na arte contemporânea”, de Francielly Rocha Dossin (2016). As duas teses apresentam um percurso histórico sobre essa categoria, assim como nos revela como a mesma é operada na contemporaneidade por artistas negros do presente.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“[...] concepção de um artista visual com a qualificação de afro-brasileiro comunica a problemática sociocultural dos afrodescendentes para além da sua produção artística [...]. Contudo, entendemos que quem cria a arte afro-brasileira não é exclusivamente o africano ou afrodescendente. Esse artista pode ser até mesmo um estrangeiro dedicado às questões de africanidade no Brasil, tais como o francês Pierre Verger (1902-1996), o argentino Carybé (1911-1997) e o alemão Hansen Bahia (1915-1978), entre outros. Para o artista negro, o problema da identidade se acentua, pois, com um conceito tão amplo e heterogêneo quanto o de arte afro-brasileira, é possível abranger a todos os artistas como criadores afro-brasileiros, mesmo que sejam brancos e estrangeiros. Nessa complexa conjuntura, os artistas brancos, privilegiados socialmente, podem ser rotulados esporadicamente de afro-brasileiros. Porém, utilizando a temática negra conscientemente ou não, os brancos são absorvidos no sistema quando produzem outro tipo de arte. Mas, o mesmo não acontece com os negros. Segundo a artista plástica e pesquisadora Renata Felinto dos Santos (2004), ser chamado de artista afro-brasileiro indica a expectativa de que sua criação será referenciada unicamente na experiência cultural dos descendentes de africanos. A autora denuncia a existência de um estereótipo do artista negro no meio profissional, que o imagina exclusivamente enquanto porta-voz da cultura afro” (Barbosa, 2016, p.51-52).

Explicito que, por mais contradições existentes em torno da categoria “arte afro-brasileira”, a mesma é operada por alguns artistas negros brasileiros, tal como está sendo um tema debatido timidamente na academia brasileira. Segundo a professora e artista doutora Renata Felinto⁹⁰:

“A arte identificada atualmente como “afro-brasileira” é um dos segmentos das Artes Visuais produzidas no Brasil dos mais desprovidos de pesquisas e de bibliografias especializadas, uma vez que, a historiografia oficial privilegiou as visualidades e estéticas herdadas ou provenientes da matriz europeia em detrimento das de matrizes indígena ou africana. Dessa forma, tornou-se um processo oneroso aos pesquisadores de visualidades produzidas por artistas que não se detêm à História da Arte hegemônica, os quais, em geral, apresentam dificuldades para encontrar e fazer uso de bibliografias adequadas” (Felinto, 2016, p.13).

É importante frisar mais uma vez que as três autoras citadas acima são licenciadas em Artes e são artistas visuais. Também acredito ser importante ressaltar que arte afro-brasileira contemporânea não pode ser confundida com arte africana contemporânea. Por mais que alguns artistas negros brasileiros e africanos estabeleçam

⁸⁹ É professora de Artes e foi Coordenadora do Núcleo de Inclusão e Diversidades do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano), Campus Valença.

⁹⁰ A referida artista é professora adjunta do setor de Teoria da Arte no curso de licenciatura em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Regional do Cariri, Ceará. Está coordenadora do mesmo curso desde a sua posse, em março de 2016.

contatos artísticos e dialoguem, ambos não estão falando da mesma coisa. Essa questão fica evidente no catálogo da exposição “Réplica e Rebeldia: Artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique”, realizada em 2006, no Instituto Camões, na cidade de Lisboa. Chamou-me a atenção o módulo “Ressonâncias e Confluências na Arte (Afro-)Brasileira”. Nas palavras do Antônio Sérgio Moreira, “A exposição ‘Réplica e Rebeldia’ mostra, através do diálogo artístico, o quanto estamos dentro da África e o quanto ela está dentro de nós, brasileiros” (Moreira, 2006, p.31). Na referida exposição, participaram artistas afro-brasileiros como: Mestre Didi, Bauer Sá, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Marepe, Jorge dos Anjos e o próprio Antônio Sérgio Moreira, entre outros. Foi instigante analisar os textos curatoriais dessa exposição e essa relação apresentada entre três países africanos de língua oficial portuguesa e o Brasil. Evidentemente as relações entre o Brasil e o Continente Africano existem, isso nem entra em discussão. A minha apreensão é pelo fato de que, a depender do contexto e dos sujeitos, pode construir-se um discurso positivo sobre essa relação e a mesma ser aceita no sistema da arte, mas, em outros momentos, essa mesma questão pode ser vista de forma negativa, especialmente se a mesma for gestada por sujeitos negros da América do Sul.

Sabemos que o Brasil é um país racista e os artistas negros têm uma maior dificuldade de inserção no mercado de arte e de serem representados nos clássicos museus de arte e galerias de arte, ao contrário da mesma facilidade que têm os artistas homens brancos. Já constatamos que, no âmbito artístico brasileiro, há artistas negros refletindo sobre as mazelas que assolam a população negra. A artista doutora Renata Felinto, em sua tese intitulada “A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas”, especificamente no capítulo “Arte afro-brasileira ou a racialização da Arte: quando os discursos sobre etnicidade se sobrepõem à visualidade”, faz um profundo debate histórico acerca dessa categoria, apresenta algumas definições e chama a atenção para o fato de que as primeiras conceituações sobre arte afro-brasileira foram feitas por pesquisadores brancos. Nesse sentido, deixo aqui a reflexão instigante de Felinto:

“Curioso nesse contexto é constatar a inexistência de uma arte que seja categorizada enquanto arte nipo-brasileira ou ítalo-brasileira. Tomie Ohtake (1913) ou Cândido Portinari (1903-1962), por exemplo, não são identificados de tal forma pelos historiadores e críticos de arte, mas sim pelas características plásticas, temáticas e conceituais de suas produções.

Essa evidente uniformização que os coloca num patamar que os permite uma inserção na História da Arte, demonstra-nos o quanto é complicado encaixar artistas visuais com expressividades tão distintas em uma caixa com a etiqueta 'arte afro-brasileira'. A princípio, o sistema da arte adotou como artistas afro-brasileiros, aqueles que em sua obra empregavam elementos simbólicos e materiais que, de alguma forma, estavam ligados às religiões afro-brasileiras, de acordo com a conceituação de Cunha. Como mencionado no Capítulo 2, as produções de Mestre Didi, Agnaldo Manoel dos Santos e Rubem Valentim, com forte acento afro-religioso, foram rapidamente cooptadas por galerias e, provavelmente, muito em parte por corresponderem a uma ideia de arte afro-brasileira cunhada e certificada por historiadores e críticos de arte. Então, a religiosidade afro-brasileira encontrava-se, e ainda encontra-se em alguns casos, intimamente intrincada à produção artística chamada afro-brasileira e aos seus significados. O que já aconteceu com a arte ocidental, porém, há quase quatrocentos anos que a religiosidade católica não norteia a produção de arte europeia” (Felinto, 2016, p.191).

A minha intenção neste trabalho não é definir o que é arte afro-brasileira, até mesmo porque sei o quanto as definições e os conceitos emoldurados e cunhados nas mesas-redondas e quadradas da academia são ambíguos e muitas vezes não correspondem à realidade vivida pelos artistas negros. Retornando à questão da liberdade de criação do artista negro no contexto brasileiro, remeto-me mais uma vez ao cenário musical. Embora academicamente não investigue música, porém, como apreciadora da música brasileira e leitora das discussões sobre etnomusicologia no Brasil, posso afirmar que é praticamente impossível pensar uma história da música brasileira na qual os músicos negros, homens e mulheres, estejam ausentes. Porém, isso é passível de acontecer na historiografia das artes plásticas e visuais brasileira. Por outro lado, as cobranças e os rótulos que se têm com os artistas plásticos e visuais negros não são os mesmos em relação aos artistas negros da música. Por exemplo, podemos pensar no cantor e compositor Gilberto Gil, a partir das letras de duas músicas que seguem abaixo:

1. “É a sua vida que eu quero bordar na minha. Como se eu fosse o pano e você fosse a linha. E a agulha do real nas mãos da fantasia fosse bordando, ponto a ponto, nosso dia-a-dia. E fosse aparecendo aos poucos nosso amor, os nossos sentimentos loucos, nosso amor. O ziguezague do tormento, as cores da alegria, a curva generosa da compreensão, formando a pétala da rosa da paixão. A sua vida, o meu caminho, nosso amor. Você a linha, e eu o linho, nosso amor. Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa, reproduzidos no bordado a casa, a estrada, a correnteza. O sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza” (Gil, 1983, [s/n]).

2. “Existiu um eldorado negro no Brasil. Existiu como o clarão que o sol da liberdade produziu. Refletiu d luz da divindade, o fogo santo de Olorum.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Reviveu a utopia um por todos e todos por um. Quilombo que todos fizeram com todos os santos zelando. Quilombo que todos regaram com todas as águas do pranto. Quilombo que todos tiveram de tombar amando e lutando. Quilombo que todos nós ainda hoje desejamos tanto. Existiu um eldorado negro no Brasil. Existiu, viveu, lutou, tombou, morreu, de novo, ressurgiu. Ressurgiu pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu. Renasceu quilombo, agora, sim, você e eu. Quilombo, quilombo, quilombo, quilombo” (Gil, 1984, [s/n]).

As duas músicas são de autoria de Gilberto Gil, sendo que a segunda é em parceria com Waly Salomão. A primeira é a “Linha e o Linho”, faixa do álbum *Extra*, lançado em 1983. A segunda é “Quilombo, Eldorado Negro”, de 1984, e fez parte da trilha sonora do filme *Quilombo*⁹¹ do cineasta brasileiro Carlos (Cacá) Diegues. É indiscutível no cenário nacional brasileiro e internacional que a negritude sempre esteve recorrente nos trabalhos de Gilberto Gil, enquanto músico. Conforme ressalta Vieira, “[...] Gil nunca renegou sua negritude, pelo contrário, o músico sempre fez questão de cantar suas raízes africanas, baianas e afro-brasileiras” (Vieira, 2017). No entanto, ao

⁹¹ *Quilombo* foi um filme dirigido pelo cineasta pernambucano Cacá Diegues e lançado em 1984. O filme narra a história do Quilombo dos Palmares, o mais famoso dos quilombos brasileiros, que teve Zumbi como o seu principal líder e fica localizado na Serra da Barriga, no estado brasileiro de Alagoas. Atualmente, neste local, funciona o Parque Memorial Quilombo dos Palmares, que foi implantado em 2007, em um platô (área plana) do alto da Serra da Barriga. Segundo a historiadora Beatriz Nascimento, “Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou” (Nascimento, *apud* Ratts, 2006, p.59). A Associação Brasileira de Antropologia (ABA) define quilombo da seguinte forma: “Quilombo tem novos significados na literatura especializada, também para grupos, indivíduos e organizações. Ainda que tenha conteúdo histórico, vem sendo ressemantizado para designar a situação presente dos segmentos negros em regiões e contextos do Brasil. Quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de população estritamente homogênea. Nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados. Sobretudo consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e na reprodução de modos de vida característicos e na consolidação de território próprio. A identidade desses grupos não se define por tamanho nem número de membros, mas por experiência vivida e versões compartilhadas de sua trajetória comum e da continuidade como grupo. Constituem grupos étnicos conceituados pela antropologia como tipo organizacional que confere pertencimento por normas e meios de afiliação ou exclusão” (Oliveira, 2014). Conforme o Decreto n.º 4.887, de 20 de novembro de 2003, Art. 2º, consideram-se remanescentes das comunidades dos quilombos, para os fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida. (A respeito do Decreto n.º 4.887/2003, informações consultadas em 9 de abril de 2017, em https://quilombos.files.wordpress.com/2007/12/decreto_4887_de_20_de_novembro_de_2003.pdf).

acompanhar a sua discografia, percebe-se a amplitude dos variados temas que ele aborda em suas canções. As duas músicas supracitadas apresentam-nos a liberdade que ele tem de criar poeticamente, sem ficar preso a um tema nem a um estilo de composição e sonoridade. É claro que Gilberto Gil possui uma carreira sólida e de longa duração. Também posso pensar no Milton Nascimento: a negritude aparece em alguns dos seus trabalhos, mas não podemos afirmar que essa seja a sua marca nem a base estruturante do seu trabalho. No entanto, Gil e Milton são consagrados no cenário musical brasileiro. E o Milton é reconhecido como uma das grandes vozes masculinas da música popular brasileira (MPB).

“Examinar o lugar da música negra no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental” (Gilroy, 2001, p.161).

Considero que as categorias *arte afro-brasileira* e *arte africana* não devem ser um aprisionamento nem uma libertação para os artistas negros das Américas, da África e da Europa (há europeus negros/negros europeus). Limitar o outro a um tipo de produção artística por conta da cor da sua pele é asfixiante e não deixa de ser uma forma neocolonialista desse olhar apreciador não neutro sobre as obras desses artistas. Mesmo nós, negros (e me incluo) e não-negros que buscamos exercitar uma Museologia simétrica, atentando-nos para a desconstrução da ideia de uma arte universal, não podemos cair nas artimanhas dos essencialismos e purismos. Precisamos compreender que há artistas negros das Américas, Europa e África que não desejam fazer uma arte politicamente engajada, que não reivindicam para si o rótulo de “artista afro-alguma coisa”, que afirmam em alto e bom tom que não fazem arte negra, que querem ter as suas obras adquiridas por museus e galerias da Europa e dos Estados Unidos, independentemente da perspectiva étnica.

Os artistas negros de qualquer lugar do planeta dentro desse sistema da arte ocidental devem ter o direito de criar esteticamente para além das suas origens geográficas e grupo racial. Faz-se urgente aceitarmos que os artistas negros das diferentes margens do Atlântico e dos demais oceanos são pessoas e, como seres humanos que são, possuem as suas subjetividades e desejos individuais, não sendo

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

apenas seres coletivos, porta-vozes de grupos subalternizados no sistema da arte ocidental.

O percurso feito por mim na arte contemporânea, desde a licenciatura até o presente momento, foi pelos trilhos dos silêncios e pela esteira da invisibilidade que causaram ressonâncias em meu ser, enquanto pessoa e investigadora. Hoje, ao debruçar-me mais sobre as produções artísticas de pessoas africanas na Europa, questiono-me o fato de não saber falar de imediato os nomes de artistas contemporâneos jordanianos, martinicanos ou chineses. Dou-me conta de que, no final das contas, estudo a arte que interessa à Europa e aos Estados Unidos e também, em certa parte, ao Brasil, que é de onde venho. Logo, continuo com o meu velho e contemporâneo questionamento: será que a arte é mesmo universal?

3.2. No interior externo da arte branca⁹²: a universalidade local da arte contemporânea ocidental

o que é o saber?
sei tão pouco de mim e dos outros
mas
arrotei teorias teóricas
e digo que conheço o mundo
para um grupo seleto
transformo as pessoas
em objetos dessacralizados
escrevo
com palavras incompreensíveis
de sonoridades inaudíveis
a escrita orgânica
gestada
nas vísceras vivas
é descartada

⁹² Estou denominando de arte branca as produções artísticas criadas, distribuídas e consumidas por pessoas brancas independentemente do tema que elas abordam em seus trabalhos. Acredito que essa denominação categórica não causará incômodo, uma vez que sempre me perguntam se faço arte negra por conta da cor da minha pele, mesmo eu consumindo bastante arte branca.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

como papel de gazeta
mas
há tantas outras
que de cabeças erguidas
não curvam-se
a ditadura do saber
inorgânico...
(luZgomeS)

Nas universidades brasileiras em que estudei (UFBA e UFPA), em algumas disciplinas, passamos muito tempo estagnando os neurônios com essa ideia de “conhecimento universal”, “valores universais”, “ciência universal”. A Antropologia mostrou-me que há tantas outras possibilidades de existências humanas no mundo e que qualquer tentativa de estabelecer um único modelo como o correto a ser seguido, para alcançar a “civilização humana” nesse globo terrestre de tantos contrastes e diversidades, é violenta! Nenhum grupo humano que se tornou hegemônico alcançou esse *status* sem o estabelecimento de violências. E uso violências no plural, pois há diferentes formas de exercê-las, não se resumindo à flagelação física, que, muitas vezes, é letal.

Não podemos esquecer o passado colonialista da própria Antropologia, embora a Antropologia e a História revisem a sua própria constituição enquanto ciências, o que eu considero louvável. Na qualidade de museóloga, acredito que a Museologia está precisando urgentemente revisar as suas bases teóricas, pois qualquer teoria não está isenta de cometer equívocos e é preciso reconhecê-los, para que não fiquemos na exaustiva repetição sem inovação. Museologicamente falando, é preciso construir novas bases de pensamentos em consonância com as divergentes e convergentes realidades que se apresentam no presente. Mas, para isso, faz-se necessário abrir espaços para as vozes e escutas dos novos sujeitos que estão atuando na área. Considero importante dialogar com o Edward W. Said, acerca da autoridade, que tanto permeia as nossas relações no mundo acadêmico, geralmente de forma verticalmente hierárquica:

“Não há nada de misterioso ou de natural na autoridade. Ela é formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem posição, estabelece padrões de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas ideias que

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

dignifica como verdadeiras, e das tradições, percepções e juízos que forma, transmite, reproduz. Acima de tudo, a autoridade pode e realmente deve ser analisada” (Said, 1990, p.31).

É evidente que essa ideia de “universal” também permeou e, de certa forma, ainda permeia o campo das artes. Conforme já mencionei anteriormente, por mais que alguns teóricos e estudiosos no âmbito das artes se sintam desconfortáveis com discussões acerca de gênero e raça, é mais do que visível que há toda uma produção artística legitimada, uma história da arte, tal como uma crítica de arte escrita por homens brancos. Se assim não fosse, no Brasil, em particular, não haveria toda uma discussão contemporânea sobre a representação do negro nas artes, bem como sobre os trabalhos artísticos de pessoas negras e a invisibilidade das mulheres artistas. A grande questão é que a arte feita por brancos, seja na Europa seja nas Américas, não é rotulada a ponto de criar uma distinção, pois ela firma-se como “universal”, o “modelo” a ser seguido, e é apenas “arte”. Mas a arte dos outros, não-brancos e não-europeus, precisa ser adjetivada e classificada distintamente. Na minha perspectiva, isso não deixa de passar pela imposição de um tipo de conhecimento, de acordo com os parâmetros de quem sempre esteve em posição hegemônica:

“[...] a imposição determinante sobre a maior parte do conhecimento produzido no Ocidente contemporâneo (e aqui estou falando principalmente sobre os Estados Unidos) é de que ele seja apolítico, ou seja, erudito, acadêmico, imparcial e acima de qualquer crença doutrinária engajada ou limitada. Não se pode objetar com essa ambição em teoria, talvez, mas na prática a realidade é muito mais problemática. Ninguém nunca descobriu um método para separar o erudito das circunstâncias da vida, do fato do seu envolvimento (consciente ou inconsciente) com uma classe, com um conjunto de crenças, uma posição social, ou da mera atividade de ser um membro da sociedade. Tudo isso continua a ter influência no que ele faz profissionalmente, ainda que, naturalmente, a sua pesquisa e os frutos dela tentem alcançar um nível de relativa liberdade com respeito às inibições e restrições da crua realidade cotidiana. Pois existe um conhecimento que é menos, em vez de mais, parcial que o indivíduo (com circunstâncias embaraçosas e perturbadoras de sua vida) que o produz. Mas nem por isso esse conhecimento é automaticamente apolítico” (Said, 1990, p.21-22).

Estando na Europa, há quatro anos ininterruptos, observo como as produções artísticas dos não-europeus ainda geram certos incômodos, ou uma certa curiosidade exotizada, quando fogem ao que é estabelecido e legitimado como arte ou conhecimento artístico pelos cânones europeus. Também vejo como os próprios não-europeus buscam atender as demandas geradas por esse sistema da arte. Por mais que alguns artistas

critiquem a institucionalização da arte gerada pelo sistema que visa atender ao mercado, muitos deles não deixam de seguir o modelo e desejam fazer parte do sistema, muitas vezes se enquadrando. É possível afirmar que quase sempre há negociação e conflito nesse processo. Logo, não é leviano afirmar que o sistema da arte cria hegemonias no campo artístico. Segundo Pereira,

“[...] o sistema da arte contemporânea a partir da sua tripla dimensão: cultural, política e económica, em que, ao valor excepcional de uma obra de arte, se soma um conjunto intrincado de factores e agentes que intervêm na sua produção, promoção, exibição, valorização e consumo. Se a primeira dimensão comporta ou poderá comportar os agentes produtores de um *discurso cultural* acerca dos objectos artísticos, não é possível esquecer no seu perímetro o valor ontológico desses mesmos objectos, mesmo se, não raras vezes, essa dimensão parece ‘capturada’ por uma certa tentativa hegemónica do seu domínio por parte de factores predominantemente económicos e políticos, que uma vertente analítica eminentemente sociológica parece caucionar” (Pereira, 2016, p.59).

A partir das considerações de Pereira (2016), de que o sistema da arte se consolida numa tríplice aliança envolvendo “cultura, política e economia”, não podemos deixar de refletir que esse sistema da arte é criado, gerido e retroalimentado por pessoas e esses indivíduos são atravessados pelas estruturas sociais dos seus contextos histórico, cultural e social. Logo, faz-se necessário lembrar constantemente que, se há uma produção artística feita por pessoas não-brancas e não-europeias, também há uma arte feita por pessoas brancas e europeias; na maioria das vezes, são estes os trabalhos artísticos que conhecemos com mais propriedade, devido à hegemonia artístico-acadêmica. Torna-se redundante explicar o óbvio. Contudo, nem sempre a obviedade é percebida no óbvio. Por isso, lanço alguns questionamentos, para os quais não sei se tenho respostas:

- Como podemos reverter esse cenário?
- Vamos fechar e tocar fogo nos museus de arte e galerias de arte europeias?
- Nós, não-europeus e não-estadunidenses, vamos encerrar o diálogo com o velho mundo e o novo mundo do Norte?
- Não vamos mais estudar os artistas brancos europeus nem contemplar as suas obras?

Como mulher negra e acadêmica, enquanto houver uma supremacia branca e masculina vigente nesse mundo dito ocidental, no qual estou inserida, não me eximirei de questioná-lo e combatê-lo, visto que sou atingida duplamente pelas desigualdades

geradas pela hegemonia masculinamente branca. No entanto, no tocante à academia, aos museus de arte e às galerias de arte, não desejo negar o que já existe e está legitimado, querendo substituir uma teoria por outra. Opto por adotar os princípios da multivocalidade, desde quando não seja para legitimar teorias racistas, sexistas, homofóbicas, transfóbicas e xenofóbicas. Não deixarei de ler homens e mulheres brancos europeus e não-europeus que considero ter um pensamento relevante e os citarei na minha tese, como já venho fazendo desde o primeiro capítulo, mas também não invisibilizo os outros que não estão dentro desse modelo hegemônico, que, às vezes, inserem alguns poucos outros, — e eu faço parte do grupo desses tantos outros não-hegemônicos. Acredito que “[...] eu só posso falar se a minha voz de fato for escutada, e os que são escutados são aqueles que pertencem. Os que não pertencem são aqueles que ninguém escuta” (Kilomba, 2016). Porém, não almejo fazer parte de nenhuma hegemonia, pois, no interior do meu ser individual e coletivo, vejo como a consolidação de hegemonias causa muito mais mazelas do que benesses a nós, seres humanos. A artista portuguesa Grada Kilomba faz uma afirmação na qual acredito e com a qual me sinto contemplada:

“Eu acho que o próprio processo de descolonização é colocar novas questões que nos ajudam a dismantelar o colonialismo. O racismo coloca-nos fora da condição humana e isso é muito violento. E muitas vezes nós achamos que alcançar essa humanidade se dá através da idealização. Se o racismo diz que eu não sei, eu vou dizer que sei ainda mais. E para mim é muito importante desmistificar isso. Eu quero ser eu, não quero ser idealizada e nem inferiorizada” (Kilomba, 2016).

Continuando o diálogo com Kilomba, é preciso atentar-nos para a forma como o racismo ainda gera demandas que, conscientemente ou inconscientemente, nós, pessoas negras, e também as pessoas brancas buscam atender. Isso está presente no campo das artes e no mundo acadêmico, que não estão isentos. Geralmente, não consigo acreditar como é possível em pleno século XXI, seja no âmbito das artes acadêmicas e não-acadêmicas seja no das ciências humanas e sociais, o racismo operar nas entrelinhas, no não-dito, nas imagens não-visíveis, nos silenciamentos forjados, nas escutas inaudíveis. A academia que, ao meu ver, deveria ser um lugar de excelência para combater práticas discriminatórias de todas as ordens, muitas vezes, só reforça no micro o que está estruturado no macro, em muitos momentos levando as pessoas negras

a acreditarem que o racismo é problema de preto e que a sua arte e reflexão teórica são menos válidas. De acordo com Kilomba,

“O racismo é muito complexo, lida com uma série de alienações e uma das alienações é exatamente a de que eu, enquanto pessoa e mulher negra, posso ter meu dia a dia interrompido e ser forçada a lidar com uma questão que não me pertence a princípio. Sou forçada a lidar com uma série de fantasias e de fantasmas que não são os meus. O racismo nos usa como depósito de algo que a sociedade branca não quer ser. Algo que é projetado em mim e eu sou forçada *neste mise en scene*, nesta encenação, a ser a protagonista de um papel que não é meu e com o qual eu não me identifico” (Kilomba, 2017).

Precisamos falar dos preconceitos instituídos no campo das artes. **(a)** Não podemos sentir-nos constrangidos em afirmar que a arte branca continua ditando os nossos gostos e a nossa compreensão do que é arte. **(b)** Por mais que os Estados Unidos também disputem esse lugar, “[...] bastará pensar na substituição de Paris por Nova Iorque como centro artístico principal na sequência da Segunda Guerra Mundial, na perene e constante oposição/articulação Europa/América [...]” (Melo, 2012, p.101), ainda assim, na atualidade, devido ao seu capital simbólico, a Europa, mesmo não nos apresentando sólidas inovações no campo artístico, mantém-se como lugar privilegiado para a circulação das artes de outros pontos do planeta, uma vez que a internacionalização das artes não-europeias perpassa por fazer esses objetos artísticos circularem em solos europeus. Logo, se for adquirido por algum museu ou galeria do velho mundo, o artista fica mais do que legitimado: alcança o seu apogeu. **(c)** Na maior parte do tempo, os teóricos europeus ainda são as referências primordiais para estudarmos na História da Arte e na Filosofia da Arte, mesmo que seja para falar dos outros. Contudo, apesar de todas essas teias que emaranham as produções artísticas, continuo acreditando no poder reflexivo da arte, conforme afirma Canclini:

“A arte não nos torna rebeldes por nos lançar à cara o desagradável, nem nos mobiliza pelo facto de nos procurar fora dos museus. Talvez possa contagiar-nos com a sua crítica, além de com a sua indignação, se ela própria se desprender das linguagens cúmplices da ordem social” (Canclini, 2013, p.160).

Ao saberem que faço uma pesquisa sobre arte, muitas pessoas que não atuam no campo das artes perguntam-me: o que é arte? Arte contemporânea é arte? Evidentemente, eu nunca sei responder a essas perguntas: “[...] há certas noções que se tornam absurdo definir (qualquer definição é insustentável) e apenas existem para nós

num estatuto eficaz de vaguidade” (Melo 2012, p.127-128). Geralmente, divago afirmando que, para mim, talvez seja arte o que eminentemente me toca positivamente ou negativamente, independentemente do que digam os críticos, curadores e historiadores. Talvez considero arte o que sistema da arte me diz que é arte e esbarro-me nas narrativas dos curadores, críticos e historiadores, induzindo-me a legitimar um objeto como obra de arte. Quem sabe acredito ser arte, quando o artista que a produziu me explica que o seu trabalho é arte? Porém, considero que “[...] é impossível dar essa resposta e também, acrescentaríamos, porque é inútil” (Melo, 2012, p.127). Contudo, deparei-me com duas narrativas afirmando que a arte contemporânea, o que me propus estudar e gosto, não existe. Ao ler a entrevista do historiador da arte italiano Claudio Strinati, publicada na revista *Carta Capital*, e a conferência da crítica de arte mexicana Avelina Lésper (cito-a no segundo capítulo), fiquei pensando nas vozes dissonantes que geralmente tendemos a não usar em nossos trabalhos acadêmicos. Dei-me conta de que nada está bem definido no que concernem as produções artísticas do nosso tempo, mas, ao mesmo tempo, tratando-se das artes, não sei se era para estar tudo bem conceituado em cárceres teóricos, sem causar incômodos:

1)“Carta Capital: Podemos afirmar que a arte contemporânea representa uma bolha especulativa, como aquelas da finança internacional, com cotações extravagantes que nada têm a ver com os reais valores?”

“Claudio Strinati: De fato, existem no mundo da cultura pessoas que consideram a arte contemporânea como mera especulação, mas eu não tenho a mesma opinião, por um motivo bem preciso: porque acredito que a arte contemporânea não existe e não existe uma única definição dela. Arte contemporânea é, por princípio, aquela que se faz no nosso tempo. Essa arte tem de tudo: tem o nada, mas também existem manifestações de grande qualidade – no cinema, no teatro, na música, que até prova em contrário também são artes. Não podemos medir tudo pela mesma bitola. Não concordo com a condenação indiscriminada da arte do nosso tempo” (Strinati, 2014).

2)“A carência de rigor (nas obras) permitiu que o vazio de criação, o acaso e a falta de inteligência passassem a ser os valores desta arte falsa, entrando qualquer coisa para ser exposta nos museus. [...] Hoje em dia, com a superpopulação de artistas, estes deixam de ser prescindíveis e qualquer obra substitui-se por outra qualquer, uma vez que cada uma delas carece de singularidade [...] tudo aquilo que o artista realiza está predestinado a ser arte, excremento, objetos e fotografias pessoais, imitações, mensagens de internet, brinquedos, etc. [...] Atualmente, fazer arte é um exercício ególatra; as performances, os vídeos, as instalações estão feitas de maneira tão óbvia que subjuga a simplicidade criativa, além de serem peças que, em sua grande maioria, apelam ao mínimo esforço e cuja acessibilidade criativa revela tratar-se de uma realidade que poderia ter sido alcançada por qualquer um.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Cada vez que alguém sem qualquer mérito e sem trabalho realmente excepcional expõe, a arte deprecia-se em sua presença e concepção. Quanto mais artistas existirem, piores são as obras. A quantidade não reflete a qualidade. [...] O espectador, para evitar ser chamado ignorante, não pode dizer aquilo que pensa, uma vez que, para esta arte, todo público que não se submete a ela é imbecil, ignorante e nunca estará a altura da peça exposta ou do artista por trás dela. Desta maneira, o espectador deixa de presenciar obras que demonstrem inteligência. [...] A obsessão pedagógica, a necessidade de explicar cada obra, cada exposição gera a sobre-produção de textos que nada mais é do que uma encenação implícita de critérios, uma negação à experiência estética livre, uma sobre-intelectualização da obra para sobrevalorizá-la e impedir que a sua percepção seja exercida com naturalidade. [...] A criação é livre, no entanto, a contemplação não é. [...] Estamos diante da ditadura do mais medíocre” (Lésper, 2016)⁹³.

As abordagens de Strinati e Lésper são ásperas em relação à arte contemporânea. Para o primeiro, “não existe” e, para a segunda, o que existe no geral é ruim e sem “rigor estético”. Na primeira vez em que li os textos citados acima, rotulei o historiador e a crítica de arte de “conservadores”, no sentido negativo do termo. Mas, depois, fiquei refletindo sobre a minha postura, enquanto museóloga, com relação à arte. A primeira exposição que visitei no MAM/BA intitulava-se “Mestres Universais da Arte”, exposição essa que exibia pinturas de artistas europeus. A primeira vez que fui ao MASP foi para contemplar a obra do pintor francês Oscar-Claude Monet. Em 2013, enfrentei uma fila gigantesca para visitar a exposição “Impressionismo: Paris e a Modernidade” realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. Em 2014, quando viajei para a Itália, não deixei de maravilhar-me com a arquitetura das igrejas e pinturas italianas, que só conhecia através dos livros de História da Arte. Chorei ao estar em Veneza, diante daquela arquitetura monumental sobre as águas, que saltou aos meus olhos. Ao visitar Barcelona, na Espanha, em 2015, a primeira coisa que fiz foi pegar o metrô até à Igreja Sagrada Família, desenhada pelo arquiteto catalão Antoni Gaudí, e depois visitei o Museu de Arte Catalã.

Evidentemente, sou influenciada pelas aulas de História da Arte que tive na EBA/UFBA, onde passávamos a maior parte do tempo estudando arte europeia. Apesar

⁹³ A versão original dessa conferência foi publicada em espanhol no site *Vanguardia* em 30 de agosto de 2012. Acedido em 17 de abril de 2017, em http://www.vanguardia.com.mx/elartecontemporaneoesunafarsaavelinalesper-1362825.html?fb_action_ids=10151939012003997&fb_action_types=og.likes&fb_ref=s%3DshowShareBarUI%3Ap%3Dfacebook-like&fb_source=other_multiline&action_object_map=%5B437967102912644%5D&action_type_map=%5B%22og.likes%22%5D&action_ref_map=%5B%22s%3DshowShareBarUI%3Ap%3Dfacebook-like%22%5D. A versão em Português está disponível em: <http://mesquita.blog.br/a-arte-contemporanea-e-uma-farsa-avelina-lesper>, consultado pela última vez em 17 de abril de 2017.

do meu senso crítico com relação a essa postura de algumas professoras que tive, não deixei de ter uma experiência sensorial com essas produções clássicas. Na faculdade (FAV/UFPa) onde trabalho, ao discutir o projeto pedagógico do curso de Artes Visuais, houve uma proposta de retirar as disciplinas de pintura e desenho do currículo, fui veementemente contra, pois considero que, por mais que os nossos discentes sejam artistas contemporâneos, não há justificativas plausíveis para que os mesmos não curse disciplinas consideradas clássicas. Porém, não quero dizer com isso que a arte contemporânea não exista e que a considero uma aberração estética. Em consonância com Canclini, acredito que “A arte contemporânea explora este horizonte incerto do que pode a ser através de dois caminhos: a) a crítica aos discursos hegemônicos do capitalismo, da globalização e das religiões; b) a construção de narrativas exteriores à ordem existente” (Canclini, 2013, p.152).

Concordo com Danto, ao ressaltar que

“A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada. [...] A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra. Isso porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda a arte tem o seu devido lugar, onde não há critério *a priori* sobre que aparência esta arte deve ter, e onde não há nenhuma narrativa à qual o conteúdo do museu tenha que se ajustar completamente. Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apóie uma tese [...]” (Danto, 2006, p.07).

Danto apresenta para mim duas reflexões importantes. A primeira é a relação da arte do presente com a arte do passado, e a segunda é o papel do museu para a “consagração” dessa produção artística contemporânea. Muitas vezes, da forma cronológica como os movimentos artísticos ocidentais nos são apresentados em alguns livros de História da Arte, mas não só, é como se houvesse um rompimento com dia, hora e local marcado, entre os artistas e, a partir daí, iniciassem outro movimento

redentor, sem nenhum tipo de ligação com as produções artísticas anteriores. Segundo Wanner,

“[...] ‘contemporâneo’ passou a ser entendido como uma arte produzida no âmbito de uma certa estrutura de produção nunca vista até então na história da arte. Não se referia algo mais moderno, no sentido de o ‘mais recente’, e o moderno parecia, cada vez mais, ter sido um estilo que prosperou de 1880 a 1960, aproximadamente. O mesmo pode ser dito sobre a arte moderna, que continuava a ser produzida depois disso; a arte que permaneceu sob o imperativo estilístico do modernismo; mas essa arte não seria contemporânea, exceto no sentido estritamente temporal desse termo” (Wanner, 2010, p.156-157).

No tocante aos museus, quando se trata de arte contemporânea, na maior parte do tempo é como se os espaços museológicos deixassem de ser um lugar de legitimação dessa arte. É como se os artistas contemporâneos não quisessem que as suas obras fossem adquiridas pelos museus de arte. Acredito que, sim, há artistas do presente que desejam não ter seus trabalhos adquiridos por instituições museológicas e muitos criticam esses espaços. Mas, no geral, observo o contrário, especialmente pelos artistas já reconhecidos no âmbito do sistema da arte. É importante observar como a artista Rosana Paulino, citada no subcapítulo anterior, ressalta que, só em 2015, a sua obra “Parede da Memória” foi incorporada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 21 anos depois da sua primeira mostra pública. Em 2014, numa conversa informal com o artista visual angolano Edson Chagas, na casa de show B.leza⁹⁴, o mesmo narrou-me criticamente a inexistência de um museu de arte em Luanda. Por isso, mais uma vez, evidencio a minha inquietação com esse afastamento teórico entre Museologia, museu e arte contemporânea.

“[...] na década de 1970 havia todos os tipos de razões, a maior parte delas políticas, para que os teóricos da arte dessem por morto o museu, e nas mentes de muitos teria havido uma conexão clara entre a morte do museu e a morte da pintura, sobretudo porque museus e pinturas pareciam internamente relacionados a ponto de, se a pintura estivesse morta, não haver mais razões para os museus existirem. Mas, se a pintura não está morta, ela certamente passou por transformações do tipo que tenho amplamente explicado, tornando-se simplesmente uma das formas passíveis de ser assumidas pela

⁹⁴ Atualmente localizado na Rua da Cintura do Porto de Lisboa, armazém B, Cais da Ribeira Nova, próximo a Estação de metrô Cais Sodré, B.leza é um clube noturno onde concertos noturnos de músicas africanas especialmente de Cabo Verde. Antes de funcionar à beira do Tejo, o B.leza funcionou no Palácio Almada Carvalhais, do século XVII, edifício pertencente à Casa Pia Atlético Clube, situado no Largo do Conde Barão n.º 50, em Lisboa. Encerrou as atividades nesse espaço em 2007.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

expressão artística no período pré-histórico, o que suscita a questão do papel do museu em relação às outras formas” (Danto, 2006, p.192).

Figura 45. Obra “Paredes da Memória” de Rosana Paulino, 1994.⁹⁵



Fonte: Revista Carta Maior.

Evidentemente, a arte contemporânea gera alguns desconfortos. “A noção de obra tenderá a ser substituída doravante pelo conceito de objecto, cuja particularidade, enquanto signo, reside na necessidade da sua ‘ativação’, por parte do sujeito” (Pereira, 2016, p.32). A mim, não sei se é tanto o objeto artístico contemporâneo que incomoda ou se as narrativas criadas pelos curadores, críticos e historiadores da arte, que, muitas vezes, tornam essas produções artísticas inteligíveis. Acredito que a arte contemporânea quebrou com os padrões tecnicistas, mas isso não significa que ela se tenha transformado numa linguagem acessível aos públicos não especializados frequentadores de museus, galerias e demais espaços institucionalizados para exposição das artes visuais. “A arte contemporânea abalou seriamente três certezas sobre as quais a estética fundava até então a segurança: saber o que é uma obra, o que é um gênero, o que é a arte” (Talon-Hugon, 2008, p.73). No entanto, é preciso questionar essa ideia de “rompimento” da arte contemporânea, como se ainda não houvesse resquícios do que muito tempo se legitimou como obra de arte. De acordo com Araújo, “Os elementos centrais da aura (autenticidade e unicidade) não foram superados, mas, ao contrário, adaptaram-se às mudanças técnicas, adaptação essa que ocorreu em torno da industrialização, a qual marcou a produção cultural no século 20” (Araújo, 2010,

⁹⁵ A obra consiste em 1.500 peças em fotocópia, aquarela e tecido costurado. Esta obra foi adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2015. Informação consultada em 21 de abril de 2017, em <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>.

p.120)⁹⁶. Hobsbawm (2013) apresenta-nos uma caracterização importante sobre a arte do nosso tempo:

“O que caracteriza as artes em nosso século é a sua dependência com a revolução tecnológica, única do ponto de vista histórico, e sua transformação por ela, em particular no tocante às tecnologias de comunicação e reprodução. Pois, a segunda força que vem revolucionando a cultura, a sociedade de consumo de massa, é impensável sem a revolução tecnológica, por exemplo, sem filme, sem rádio, sem televisão, sem aparelhos de som portáteis no bolso da camisa. Mas é justamente isso que dá pouca margem a previsões gerais sobre o futuro das artes. As velhas artes visuais, como a pintura e a escultura, até recentemente continuavam sendo puro trabalho manual; não tomaram parte na industrialização – e vem daí, a propósito, a crise em que hoje se encontram” (Hobsbawm, 2013, p.27-28).

É importante salientar que as caracterizações e categorias, não deixam de ser criadas por indivíduos e coletivos humanos em contextos específicos. Isso não quer dizer que as mesmas não possam ser ampliadas, resignificadas e até mesmo descartadas. Concordo em parte com a caracterização descrita pelo Hobsbawm. Ao pensar no contexto do qual sou oriunda, sei que essa tal revolução tecnológica informatizada e industrializada não alcançou a todos e que o acesso a essas tecnologias não ocorre com equidade. No Brasil, conheci lugares na Amazônia Brasileira e no Nordeste que ainda não tinham luz elétrica, enquanto eu já tinha celular e fotografava com ele. Mas, o que isso tem a ver com arte? Considero a possibilidade que nem todos os artistas tenham aderido a revolução tecnológica nas artes, e talvez, o pintar, o desenhar e o esculpir, continuem sendo as suas revoluções tecnológicas. Lembro-me que na primeira década dos anos 2000, momento este que estava cursando a licenciatura em Museologia, chegou um momento que eu falei aos meus amigos: - não aguento mais visitar exposição de arte contemporânea e só ver fotografias e vídeos. Contudo, pouco a pouco fui percebendo que a pintura, a escultura e o desenho não saíram de cena. Mas tiveram de se repensar diante das novas tecnologias.

“Não é certo que uma obra de arte de uma época que dispõe de novos meios técnicos ou que elaborou as leis da perspectiva esteja, só por isso, acima de outra obra desprovida de todo o conhecimento desses meios e dessas leis – contanto que esta última seja material e formalmente justa, isto é, contanto que tenha escolhido e configurado o seu objecto como era possível fazê-lo

⁹⁶Segundo Walter Benjamin, a aura da obra de arte seria “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p.170, *apud* ARAÚJO, 2010, p.124). “Seus principais elementos são a autenticidade e a unicidade” (Araújo, 2010, p.120).

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

artisticamente, na ausência dessas condições e dessas leis. Uma obra de arte, que seja realmente ‘acabada’, nunca será ultrapassada, nunca envelhecerá; o indivíduo pode apreciar de modo distinto a importância que para ele, pessoalmente, tem essa obra, mas jamais alguém poderá dizer de uma obra, realmente ‘conseguida’ em sentido artístico, que foi ‘ultrapassada’ por outra, que também seja uma ‘realização’ plena” (Weber, 2005, p.11-12).

Acredito que o Canclini discordaria dessa afirmação do Weber. Mas eu concordo em certa medida com o sociólogo alemão. Para mim, as obras do Osca-Claude Monet dificilmente envelhecerão. Mesmo produzindo no século XIX, as suas obras continuam jovens e agradáveis aos meus olhos. Contemplo os seus jardins; a sua ponte japonesa; a sua impressão do nascer do sol; as suas flores no lago; a sua Notre-Dame de Rouen que muda de cores ao sabor da luz solar nas diferentes horas do dia. Todas as vezes que vejo pessoalmente uma obra do Monet não deixo de fruir com a delicadeza das suas pinceladas de cores suaves em movimentos.

Figura 46. Obra de Oscar-Claude Monet, da série “Os Jardins de Monet”.⁹⁷



Fonte: *web*.

Regressando ao século XXI, ao visitar exposições de arte contemporânea, observo que muitas vezes passamos mais tempo lendo os textos curatoriais, do que estabelecendo uma relação de fruição com a obra. Ficamos desesperados para conseguir os catálogos ou qualquer folhetim que nos expliquem mais sobre os trabalhos que estão

⁹⁷ Acedido em 29 de junho de 2017, em <http://pattylye.com.br/giverny-a-casa-de-claude-monet/>.
204

sendo exibidos. Muitas vezes, saímos da exposição frustrados por não conseguirmos “captar a mensagem” do artista. Nesse sentido, a visita a uma mostra de arte contemporânea pode ser torturante.

“[...] uma crise de inoperância e mudez: nunca houve tanta produção de folhas de sala, guias de exposição, livros de arte, texto a acompanhar exposições, textos em bases de dados académicas, produção esta que ninguém parece ler e cuja eficácia no debate e configuração dos diferentes territórios artísticos é quase inexistente” (Mediterrânico de Estética, 2017).

Considero que nem todas as pessoas têm a obrigação de compreender tudo, pois, nem eu mesma compreendo todas as exposições de arte contemporânea que visito, assim como não acredito no poder mágico do arrebatamento incondicional e universal inexistentes nas obras de artes. Evidentemente que podemos questionar essa ideia de compreensão, e deixar espaço para a incompreensão, o não sentido específico, a não lógica. “Quando falamos daquilo que as pessoas, nas suas actividades, reflexões e emoções consideram e designam como arte, não podemos esquecer que as pessoas não são uma entidade homogênea” (Melo, 2012, p.144-145). Logo, nem todas as pessoas terão as mesmas experiências sensoriais e possa ser que haja pessoas nesses espaços que não tenham nenhum tipo de fruição com esses objetos não-sagrados que são as obras de arte. “A arte não é reconhecida nenhuma autonomia metafísica; ela está afastada da criação divina e é inferior à natureza, que, contudo, imita nas suas operações” (Talon-Hugon, 2008, p.20). Além disso, está mais do que na hora de reconhecermos que, em determinados contextos, há pessoas para as quais os trabalhos artísticos que veneramos em museus e galerias de arte, não significam absolutamente nada.

A minha investigação não se propõe a fazer um estudo de público em museus ou galerias de arte. Porém, partindo da minha perspectiva ocidental enquanto pesquisadora, considero importante elucidar que qualquer expressão artística não foge ao olhar do público. Aliás, acredito eu que a arte se consolida enquanto obra, — talvez para alguns seja, a obra se consolida enquanto arte —, a partir dessa relação que pode ser dialógica ou não, com as pessoas que veem, contemplam, observam, ouvem, tocam, aplaudem, vão ou silenciam diante dos trabalhos produzidos pelos artistas. Até mesmo porque, se a arte não está disponível ao público, ela serve para quê? Talvez para arquivos pessoais. Mas já sabemos que mesmo os colecionadores particulares exibem as suas aquisições privadas para um público seletivo ou até mesmo em museus de arte. Não

faltam exemplos de museus que foram criados a partir de coleções particulares ou de doações de colecionadores. No Brasil, podemos citar o MASP e o Museu Afro-Brasil, ambos localizados na cidade de São Paulo. Fora isso, sempre me chamou a atenção em exposições de arte ver legendas informando que determinadas obras pertencem ao colecionador X ou Y. Intriga-me ainda mais essa relação entre museus e colecionadores. No entanto, esse seria um tema para outra tese.

Além das narrativas dos museus e galerias de arte, dos textos de curadores, críticos de arte, historiadores da arte, filósofos e da apreciação do público acerca da arte contemporânea, mas não só, nos processos de construção, reconstrução e desconstrução do que é arte e do que é uma obra de arte, não podemos esquecer os próprios artistas. Desde quando passei a interessar-me pelo campo das artes, sempre me dispus a ouvir e ler o que os artistas falam sobre os seus trabalhos. Ainda que, muitas vezes, me decepionei com as falas de alguns e optei por interagir apenas com as suas obras. Por outro lado, inquieta-me no campo das artes plásticas e visuais, raramente ler, ouvir ou ver as narrativas dos próprios artistas acerca da sua produção nas exposições, em matérias de jornais e em catálogos de exposição. Para Geertz,

“Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz. (...) Artistas sentem isso mais do que ninguém. A maior parte deles considera o que foi escrito e dito sobre a sua obra, ou sobre uma obra que admiram, quando muito irrelevante e, no mínimo, uma distração que os afasta de seu trabalho. ‘Todos querem entender a arte’, escreveu Picasso, ‘por que não tentam entender a canção de um pássaro...? Quem tenta explicar quadros, acaba se esforçando em vão’ (Geertz, 1997, p.142).

Não comungo da ideia de que a arte é inexplicável, às vezes, até considero esse tipo de resposta arrogante. O que é preciso se questionar é o fato de vivermos numa sociedade em que temos de analisar tudo pelo campo da racionalidade objetiva e nos fechamos para o campo das sensações. Muitas vezes, é possível não traduzirmos uma obra em palavras ordenadas cronologicamente, mas isso não significa que não tenhamos apreendido-a em outra dimensão da nossa matéria humana. No tocante a música por exemplo gostamos e interagimos com músicas de outros lugares que não dominamos a língua ou simplesmente gostamos de música instrumental na qual inexistente a palavra cantada. Acionamos outros sentidos para além da visão e nos comunicamos com o que estamos ouvindo: e nisso não há nada de metafísico. Praticamente todos os dias nos momentos solitários da escrita, ouço o grupo “Light in Babylon” de Istambul, composto

pela vocalista Michal Elia Kamal israelense de origem iraniana que canta em turco e em hebraico; pelo músico turco Metehan Çifçi e por Julien Demarque, músico francês. Não entendo turco, muito menos hebraico, contudo, sou tomada por essa música do Oriente Médio e racionalmente não sei explicar porque gosto e ouço cotidianamente. Mas sei que me faz bem ouvir o som de Istambul.

Por outro lado, concordo que nem sempre a arte é compreendida e há pessoas que tem necessidade de compreender nos moldes clássicos. E considero relevante que nas exposições hajam pessoas qualificadas para auxiliarem essas pessoas. Uma vez que cada indivíduo é único e interage ou não, diferentemente com o que lhe é apresentado visualmente. Penso que não nascemos sabendo regras gramaticais e nem operações aritméticas, vamos aprendendo isso no nosso processo de socialização escolar e fora dela. Então, porque exigimos que o indivíduo tenha uma compreensão inerente dos códigos artísticos? Mas o que fazem os curadores, críticos, historiadores e filósofos da arte, senão, tentar nos explicar o que é arte? A grande questão é que esses discursos não são horizontais. E, geralmente, a depender do contexto, os próprios artistas delegam a esses profissionais a criação de uma narrativa sobre as suas produções:

“[...] os artistas desejam, procuram e incentivam que sobre a sua prática se escreva, mas simultaneamente, desconfiam da palavra da crítica tomando-a como suspeita e, por vezes, como traição. [...] o espectro da avaliação das obras de arte deu lugar a novas instâncias de confirmação do valor das mesmas, mas nas quais o pensamento crítico tem pouco (ou nenhum) lugar. O pensamento gerado sobre e acerca das obras foi substituído por lógicas de circulação (em exposições, bienais, trienais) e comunicação. De igual forma, a construção, em torno dos artistas, de uma fortíssima mitologia pessoal, produz obras que são ‘clássicos instantâneos’ [Allisson Gingeras] imunes a qualquer debate, experiência e crítica” (Mediterrânico de Estética, 2017).

Sabemos que no decorrer da história da arte ocidental, o artista das imagens não ocupava um lugar de destaque. As produções artísticas eram vistas como um ofício mecânico. “A ideia que temos do artista hoje, enquanto autor individual que assina suas obras, foi elaborada durante o período do Renascimento [...] Foi com o surgimento das academias de arte, no século XVI, que o artista passou a ser visto como portador de talento individual (Barbosa, 2016, p.45). Contudo, suspeito que nem toda a classe artística foi vista dessa forma. Se vamos para o campo da literatura, é possível inferir que o poeta geralmente gozou de *status*. No tocante à poesia, quase nunca ouço alguém questionar: “Isso é poesia? Até meu filho escreve isso!”. Os pares especializados podem

até dizer: “Isso não é poesia”. Mas, no geral, não comparam a um trabalho infantil, como fazem com os trabalhos dos artistas plásticos e visuais, sem falar que esse tipo de argumento não deixa de ser uma forma de bestializar as crianças, como se as suas produções visuais não precisassem ser levadas a sério pelos adultos.

Assistindo a uma entrevista do ator baiano Wagner Moura no programa “Sala de Visita” (2017)⁹⁸ da Livraria Cultura de São Paulo, ele fala de como a partir das obras do William Shakespeare (ator, poeta e dramaturgo inglês) o mundo ocidental constrói a ideia de humano e a humanização dos sentimentos considerados “universais”, como o amor e a inveja, por exemplo. Pensando que o referido escritor viveu entre os séculos XV (1564 – nasce) e XVI (1616 – morre), o mesmo foi reconhecido em vida, a sua literatura permeia muitas das nossas construções coletivas e subjetivas enquanto sujeitos inseridos numa lógica de pensamento ocidental, a importância que as suas peças ainda hoje têm para os atores do teatro contemporâneo nos faz atentar para esses detalhes no campo das artes. Ou seja, a partir desse modelo, é possível perceber que nem todos os artistas foram rejeitados e ignorados pelo público em sua época⁹⁹. Contudo, considero relevante a abordagem que Weber faz ao refletir sobre artistas como Leonardo da Vinci e a sua elevação no plano social.

“Para os artistas experimentadores do tipo de Leonardo e dos inovadores musicais, a ciência significava o caminho para a arte verdadeira – o que, para eles, era também o da verdadeira natureza. Era necessário elevar a arte à categoria de ciência, e isto equivalia sobretudo a elevar o artista, no plano social e pelo sentido da sua vida, à categoria de um doutor. Esta é a ambição que, por exemplo, subjaz ao tratado de pintura de Leonardo” (Weber, 2005, p.16-17).

Pensando na contemporaneidade, não podemos negar que o artista plástico e visual atualmente ocupa um lugar de prestígio, quando está inserido no sistema da arte. Mas, muitas vezes, isso ocorre devido às relações estabelecidas entre o artista e os outros agentes sociais que compõem esse sistema, conforme nos alerta Barbosa:

“O *status* de artista é chancelado por meio de articulações entre os sujeitos da rede que compõe o sistema oficial da arte. Essa forma de atuação pode simplesmente lançar ou destruir carreiras profissionais, uma vez que o valor

⁹⁸ Acedido em 9 de maio de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=vrvmWlspqyo>.

⁹⁹ Ouvindo o Wagner Moura (artista pelo qual tenho muito respeito e admiração) falar com tanto entusiasmo do Shakespeare, senti vontade de lê-lo novamente. Há uns anos, dispus-me a enveredar pela leitura de Macbeth, mas não consegui finalizar as personagens bruxas me incomodaram profundamente. A minha experiência sensorial com Shakespeare foi de um incômodo paralisante.

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:

percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

de uma obra de arte vem acompanhado de seu valor simbólico, do estardalhaço publicitário e das relações do artista com o meio [...]. Ao pensarmos sobre a questão da carreira artística, é preciso considerar que a definição social do que é ser um artista visual não é feita mais por uma corporação ou uma instância acadêmica, tampouco por um público homogêneo que defina o artista partir de parâmetros únicos [...]. A legitimação de seu trabalho e de sua capacidade intelectual depende de seu capital de relações sociais e políticas” (Barbosa, 2016, p.47-48).

Nesse processo do lugar de fala e atuação (política ou não) do artista no sistema da arte contemporânea, é preciso observar como a figura do próprio artista às vezes, ganha mais destaque do que o seu objeto artístico materializado. Essa relação criador e criatura torna-se demasiadamente complexa diante do aparato midiático. É possível pensar que a aura da obra de arte agora é compartilhada com a aura que se cria em torno do próprio artista.

“O culto ao estrelato é promovido mediante a publicidade em torno da personalidade do artista, publicidade essa que atua no sentido de construir a imagem de uma figura possuidora de um dom único, distinta, superior, idealizada, constituindo, ao artista, uma aura distinta da dos demais indivíduos. As marcas legitimam as obras produzidas e promovidas pela indústria cultural em prejuízo das obras que não o são” (Araújo, 2010, p.132).

Melo (2012) chama-nos a atenção para as diferenciações criadas pela geografia das artes. Para este autor, o território físico, concreto, no qual o artista esteja inserido contribui ou não para a sua integração e projeção dentro do seu próprio espaço geográfico. Também posso inferir que a origem geográfica do artista pode contribuir para ele inserir-se ou não em outros ambientes artísticos. De certa forma, a arte africana contemporânea que está na moda na Europa e Estados Unidos não deixa de ser um facilitador para a inserção de determinados artistas no circuito internacional de arte.

“A situação do artista, do ponto de vista geográfico, é diferenciável consoante o grau em que sua percepção do espaço de projeção do seu trabalho é ou não partilhada pela comunidade vivencial em que ele se integra. A este respeito, o leque de situações é muito diversificado, podendo ir desde a figura extrema do artista ‘autista’, que não tem consciência de nada que é transformado por uma comunidade hiperinformada numa supervedeta internacional, até o caso simétrico do artista hiperinformado e absolutamente consciente da sua situação, mas completamente isolado e incompreendido no seio de uma comunidade que não partilha as suas informações e valores. [...] Temos assim a considerar o espaço geográfico ‘real’, a percepção desse espaço pelo artista individualmente considerado e a percepção desse mesmo espaço pela comunidade em que o artista se integra” (Melo, 2012, p.102).

Fica o questionamento: o artista do nosso tempo tem direito ou não à voz e à escuta no sistema da arte contemporânea? Não vejo o artista como um ser inofensivo deglutido totalmente pelo sistema da arte contemporânea que está a serviço do mercado. Nem considero que o artista que faz parte desse sistema seja descompromissado com a arte enquanto produtora de conhecimento, que nos oferta fruição, reflexão e encanto, mas que também nos apresenta o lado mais mórbido de nós, seres humanos. Por outro lado, o artista que se nega a fazer parte desse jogo sistemático, — o que é cada vez mais difícil quando se pretende viver de arte —, não é considerado por mim um herói. Acredito que, mesmo dentro desse sistema competitivo e midiático, há artistas que conseguem demarcar o seu lugar de fala e posição política. No entanto, os que vivem nas margens, por opção ou porque são colocados na marginalidade, também criam os seus lugares de voz e escuta, mesmo que seja debaixo do viaduto, a exemplo dos Saraus do Viaduto, evento que vem acontecendo no Brasil, em diferentes cidades do estado de São Paulo, numa forma de deselitizar e enegrecer a poesia. A arte dentro ou fora do sistema institucionalizado sempre existiu e continuará existindo, enquanto os artistas tiverem necessidade de fazer arte. “Não conhecemos nenhum grande artista que tenha feito outra coisa além de servir a sua obra, e só a ela” (Weber, 2005, p.11).

A arte, independentemente do seu tempo cronologicamente arbitrário, faz parte da construção das histórias e das memórias nas sociedades ocidentais da qual fazemos parte. Muitas vezes recorreremos às produções artísticas para compreender determinados contextos e alguns eventos, entender o nosso presente, o nosso passado e para projetar o futuro, assim como perceber o nosso lugar nesse mundo. Romantismo meu? Talvez sim, talvez não! Mas, sim, um depoimento de quem encontra na arte motivos para escrever uma tese. “[...] Era meia-noite e a febre dos minerais rebrilhava na insana canção dos meus dedos: escrever nunca foi tão dolorido [...]” (Chivangue, 2016, p.11). Talvez, por uma necessidade que eu mesma tenha de organizar as minhas próprias histórias e memórias entrelaçadas com a arte contemporânea, entendendo aqui o contemporâneo como algo do tempo presente que não cabe nas datações cronológicas.

“Nem sempre existe ou é visível a continuidade duma história narrada pela génese e a duma história narrada pelo sentido. Extensas margens de invenção que muitos gostamos de explorar, porque a grande epopeia ainda está nos seus inícios, porque a aventura dos sentidos chama por todas as

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

vidas e a memória é criação a cada instante, não reprodução” (Palavra Comum, 2015).

Iniciei esse subcapítulo com um título no qual ficasse explícito que iria debater aqui sobre uma arte branca. Branca por quem produz e por quem a escreve sobre ela. Trouxe mulheres negras para esse diálogo, lancei o meu olhar negro sobre as teorias das mulheres e homens brancos que citei ao longo da construção desta narrativa. Sei que, se não os trouxer, a validade do meu trabalho será questionada, já que são eles os produtores da ciência legitimada no contexto do qual faço parte. Atento-me para o fato de que vamos construindo os nossos trabalhos acadêmicos em meio às disputas teóricas. A competitividade desenfreada não faz parte só do sistema da arte contemporânea e do mundo dos artistas. Nós, mulheres e homens acadêmicos, também fazemos parte de um mercado, o qual mercantiliza conhecimento e educação. Assim, seguimos perpetuando hegemonias, muitas vezes baseadas em gênero, raça, classe, idade, origem geográfica e esquecemos de pensar “os conhecimentos” no plural com todas as suas singularidades.

“As pessoas de cor sempre teorizaram mas de forma bastante diferente do modelo ocidental de lógica abstrata. Inclino-me até a afirmar que o nosso teorizar (e eu uso aqui intencionalmente o verbo em vez do substantivo) aparece frequentemente em nossas formas narrativas, nas histórias que criamos, em adivinhações e provérbios, nos jogos de linguagem, já que o dinamismo de ideias parece nos agradar mais do que qualquer rigidez. Se não fosse assim, como teríamos conseguido sobreviver com tanta inspiração a ataques aos nossos corpos, nossas instituições sociais, nossos países, nossa humanidade, enfim? E as mulheres, pelo menos as mulheres em torno das quais cresci, sempre refletiram sobre a natureza da vida através de uma linguagem vigorosa, que desmascarava as relações de poder existentes em seus mundos” (Christian, 2000, p.86).

Quero sair deste subcapítulo, afirmando que não há arte neutra, assim como não existe neutralidade na ciência, conforme já afirmou Weber (2005), em seu célebre texto “A ciência como vocação”, artigo esse que citei ao longo desta escrita. A arte não está fora da ciência e a ciência se insere na arte. Tanto uma quanto outra são produzidas, legitimadas e consumidas por pessoas. Mais uma vez lanço mão da obviedade. A minha escrita acadêmica não é seduzida pelos “rigores da imparcialidade” inexistente. O que almejo no decorrer da minha vida acadêmica é não perder a minha capacidade de estranhar, ensinamento básico que tive nas minhas primeiras aulas de Antropologia na UFBA, onde aprendi que era preciso estranhar especialmente o familiar. Desde então, sigo estranhando. Estranho o que está estabelecido como verdade na academia e fora

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

dela. Estranho a moda científica de eleger gênios, os quais temos de citar categoricamente em nossos trabalhos. Aliás, não é só nas artes que se elegem os gênios criadores. Estranho o que é socialmente legitimado pela hegemonia acadêmica. Estranho os lugares demarcados que dão direito à voz e à escuta para alguns e não para todos. Estranho os museus e a sua capacidade inerente de contradição, entre tantos outros estranhamentos que não quero deixar de estranhar. Por isso, avanço estranhando a arte que me causa tantos entranhamentos.

3.3. As chagas abertas das geografias do passado-presente: navegando nas águas revoltas das heranças dolorosas

Negam que aqui tem preto, negão
Negam que aqui tem preconceito de cor
Negam a negritude, essa negação
Nega a atitude de um negro amor... (Chico César)

Figura 47. À direita: Mapa Geopolítico da África, anos após a Conferência de Berlim. À esquerda: Mapa Geopolítico da África Contemporânea.¹⁰⁰

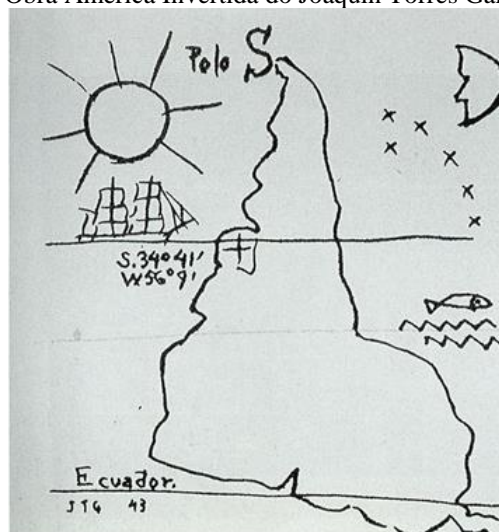


¹⁰⁰ Acedidos em 29 de junho de 2017, em <https://washingtoncandido.wordpress.com/2011/02/15/africa-um-conjunto-de-estados-e-de-nacoes/> e https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/de/Mapa_político_da_África.svg/846px-Mapa_político_da_África.svg.png.

Visualizo esses dois mapas do continente africano e fico pensando no poder dos mapas geográficos, como eles criam realidades irreais sem atritos, sem conflitos, sem disputas, sem imposições. No primeiro, temos a África repartida como um bolo de chocolate amargo pela Europa, após a conferência de Berlim, o que vigorou até mais da metade do século XX. Já no segundo, período pós-colonial, temos um território quase intacto. É bonito ver as linhas ganharem formas no espaço terrestre e aquático, as cores intensas preencherem o vazio criado pelas mãos de algum cartógrafo. É preciso parar e refletir: quantas violências e hegemonias as linhas cartográficas na sua imaginária concretude silenciam? “Os mapas são formas de discurso, porém a repetida normatização da cartografia procurou omitir essa característica através de seus cálculos e regras que sugerem objetividade; ao passo que, os mapas artísticos assumem e destacam o discurso que carregam” (Sales, 2014).

Desde quando me deparei com o mapa invertido da América do Sul do artista plástico uruguaio Joaquín Torres García, desenho este que trago tatuado em meu corpo, pus-me a refletir sobre as hegemonias impostas pelos mapas que nos fazem acreditar que há um centro do mundo. É óbvio que não é por acaso que esse centro é a Europa. Como toda representação é fruto de uma imaginação criativa que se materializa, é importante pensarmos como até hoje esse desenho do Joaquín Torres García, datado de 1943, ainda gera debates para além do circuito das artes.

Figura 48. Obra América Invertida do Joaquín Torres García, 1943.¹⁰¹



Fonte: Arquivo do Museu Juan Manuel Blanes em Montevideo, Uruguai.

¹⁰¹ Acedido em 4 de julho de 2017, em <http://blanes.montevideo.gub.uy/>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposicion a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al reves, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posicion, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de America, desde ahora, prolongandose, senala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brujula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aqui, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora esta abajo. Y levante, poniendonos frente a nuestro Sur, esta a nuestra izquierda Esta rectificacion era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos” (Torres Garcia, 1935, *apud* Costa, 2011, p.193).

Nas palavras de Sales,

“[...] a obra de Torres-García, ao inverter o sentido do contorno da América do Sul, coloca em questão uma das concepções mais enraizadas pelas repetidas padronizações dos mapas: a da fixação do Norte e do Sul como pontos naturais e carregados de sentido onde o norte estaria ‘em cima’, portanto, superior; e o sul estaria ‘em baixo’, portanto, inferior. Inicialmente essa inversão de orientação pode causar estranhamento, mas que passa a fazer sentido tão logo se percebe tratar-se de um questionamento do imaginário socialmente compartilhado do que seria a correta divisão do mundo” (Sales, 2014).

Em 2014, após já ter pisado em solo europeu sem conhecer outro país da América do Sul, quando regresssei ao Brasil por seis meses, resolvi conhecer dois países vizinhos: o Uruguai e a Argentina. Realizei uma viagem de ônibus de São Paulo para Montevideú, que durou um dia e meio. Depois de duas semanas de estadia na capital uruguaia, atravessei de barco a Bacia do Plata rumo a Buenos Aires. Na capital uruguaia, visitei muitos museus e evidentemente fui conhecer o Museo Torres García, localizado no bairro central de Ciudad Vieja. Queria ver de perto e *in loco* os trabalhos daquele artista que conheci através das aulas de Arte Contemporânea ministrada pela professora doutora Alejandra Muñoz, também já mencionada no subcapítulo anterior. É uma sensação indescritível sair dos livros de história da arte e conhecer presencialmente as obras de arte que me instigaram a pensar o mundo. Constatei que as reverberações coloniais se fazem presentes inclusive nas formas como lidamos com os nossos vizinhos. As Américas, seja a do Sul, do Centro ou do Norte, são unidas por heranças dolorosas gestadas no processo colonial. Não temos como não habitar as geografias do passado no presente.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 49. Visita ao Museo Torres García na cidade de Montevidéu, em agosto de 2014.



Fonte: fotografia elaborada por Alexander Vorobyev.

Na Argentina, fiquei em Buenos Aires, conhecida como a capital Portenha devido à sua condição portuária, localizada na costa do Rio da Prata, hospedada no Bairro de La Boca. Caminhava pela cidade, seguindo sempre em frente, como me recomendavam os portenhos. Visitei ruas, praças, casarões, cafés, bairros, milongas, livrarias, museus e cinema: precisava ver o ator Ricardo Darín em sua terra. O café El Hipopótamo, no bairro de San Telmo, foi o meu porto diário, onde atracava o meu corpo na Avenida Brasil, 401, em fins de tardes primaveris. Gostava de ver um hipopótamo de pelúcia vestido com a camisa da seleção argentina.

Figura 50. Café El Hipopotamo na Avenida Brasil de Buenos Aires, Argentina.¹⁰²



Fonte: web.

¹⁰² Acedido a 28 de maio de 2017, em https://www.google.pt/search?q=cafe+hipop%C3%B3tamo+em+buenos+aires,+avenida+brasil&rlz=1C1CHZL_pt-BRPT744PT744&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiOjeOz-o_UAhUEfhoKHQEsAGUQsAQIKQ&biw=1366&bih=613#imgrc=9pVHqV_dpW5KjM.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Entre várias andanças, finalmente chegou o tão esperado dia de conhecer o Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), museu esse que descobri nas aulas de Arte Contemporânea na UFBA, nas quais também constatei que, até então, não tinha como referência nenhum outro museu de arte da América do Sul, fora os museus brasileiros. No MALBA, a minha câmera fotográfica e celular descarregaram e eu não consegui fazer uma única foto do museu. Então, relaxei e fotografei as obras de arte com a câmera da minha retina. O referido museu localiza-se na larga Avenida Figueroa Alcorta, n.º 3415, em Palermo, um típico bairro de pessoas endinheiradas das cidades contemporâneas sul-americanas.

Figura 51. Entrada do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA).¹⁰³



Fonte: *web*.

O MALBA encantou-me como museu. É uma instituição museológica clássica com um forte apelo arquitetônico que me fez ficar parada na frente da instituição contemplando a arquitetura. Tem como objetivo apresentar a coleção do Eduardo F. Constantini, presidente da Fundação, com a missão de colecionar, conservar, estudar e difundir a arte latino-americana do início do século XX até a atualidade. Engloba várias outras atividades, incluindo cinema, poesia e teatro. Há momentos em que gosto apenas de visitar o museu e me deliciar com o de prazeroso que ele me oferta. Não estou disponível a todo momento para realizar análises sociopolíticas das artes, dos museus, da rua, ou seja, lá do que for. Durante essa visita, conheci tantos artistas latino-americanos desconhecidos por mim e vi de perto o “Abaporu” de Tarsila do Amaral,

¹⁰³ Acedido a 28 de maio de 2017, em http://assets.bubblear.com/wp-content/uploads/2016/09/09201821/Camnitzer_Malba_Museum_as_a_School_2014_installation_view0.jpg.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

obra que nos remete ao Modernismo Brasileiro¹⁰⁴ e atualmente faz parte do acervo do MALBA.

Figura 52. Obra “Abaporu” de Tarsila do Amaral, 1928.¹⁰⁵



Fonte: Glossário do Museo MALBA.

Para além do MALBA, também fui conhecer espaços de arte contemporânea. O meu tema de pesquisa voluntária ou involuntariamente me acompanhou nos últimos quatro anos, aonde quer que eu fosse, mesmo que, para os olhos de alguns pares e não-pares, eu pudesse não estar pensando na tese. Aprendi que a tese se gesta em diferentes momentos e lugares. Precisei, logo, perder-me e encontrar-me nesse processo de gestação. No sub-bairro do Caminito, que fica dentro do bairro de La Boca, encontrei a Fundação PROA — Centro de Arte Contemporânea. Foi na PROA da arte e não do barco que encontrei “as veias abertas da América Latina” tão bem descritas por Eduardo Galeano:

“É a América Latina, a região das veias abertas. Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas, ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. O modo de produção e a estrutura de classes de cada lugar têm sido sucessivamente determinados, de fora, por sua incorporação à engrenagem universal do capitalismo. A cada um dá-se uma

¹⁰⁴ Quem desejar aprofundar-se no tema, indico o artigo “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e ‘primitivismo’ artístico”, de autoria de Evando Nascimento, publicado na Revista Gragoatá, Niterói, 2015, pp.376-391. Acedido em 28 de maio de 2017, em [file:///C:/Users/Luzia%20Gomes%20Ferreira/Downloads/509-1764-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Luzia%20Gomes%20Ferreira/Downloads/509-1764-1-PB%20(1).pdf).

¹⁰⁵ Acedido em 28 de maio de 2017, em <http://glosario.malba.org.ar/>.

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

função, sempre em benefício do desenvolvimento da metrópole estrangeira do momento, e a cadeia das dependências sucessivas torna-se infinita, tendo muito mais de dois elos, e por certo também incluindo, dentro da América Latina, a opressão dos países pequenos por seus vizinhos maiores e, dentro das fronteiras de cada país, a exploração que as grandes cidades e os portos exercem sobre suas fontes internas de víveres e mão-de-obra. [Há quatro séculos, já existiam dezesseis das vinte cidades latino-americanas mais populosas da atualidade]” (Galeano, 1978, p.05).

Nos museus clássicos que visitei na Argentina e Uruguai, não nos vi, digo, nem os negros nem os indígenas, ainda que a população indígena da capital portenha seja visível a olho nu e esteja confinada nos bairros periféricos ou, como se diz em Portugal, nos “bairros sociais”. Ademais, os indígenas que vi nas ruas de Buenos Aires no bairro acolhedor de La Boca não estão representados no dinâmico, qualificado e respeitado cinema argentino, pelo qual tenho uma respeitosa admiração. As similaridades com os museus brasileiros e europeus que conhecia saltaram aos meus olhos. Museu e Cinema possuem mais semelhanças do que diferenças e divergências, no quesito legitimar discursos de quem sempre esteve hegemonicamente no poder. É importante explicitar que, nesses dois países vizinhos do meu país, a presença negra na capital não é expressiva numericamente como no Brasil. Porém, isso não quer dizer que não existam negros na Bacia do Plata. Outra coisa, que também quero evidenciar, é que os indígenas na Argentina são chamados de negros, mesmo, que eles não tenham a tez escura como a minha. Ao assistir ao filme *Mercedes Sosa, A voz da América Latina* (2013), é evidenciada a sua alcunha de “negra da terra”. A direção do referido filme é de Rodrigo H. Vila.

Figura 53. PROA — Centro de Arte Contemporânea em Buenos Aires.¹⁰⁶



Fonte: Acervo do PROA.

¹⁰⁶ Acedido em 28 de maio de 2017, em <http://www.matraqueando.com.br/wp-content/uploads/2011/09/Fundacion-Proa-1.jpg>.

Figura 54. Caminito no Bairro de La Boca em Buenos Aires, 2014.



Fonte: fotografia elaborada por Alexander Vorobyev.

Ao visitar o PROA — Centro de Arte Contemporânea, deparei-me com uma arquitetura completamente diferente das edificações do Caminito, como é possível observar nas imagens. O Caminito é chamado de Rua-Museu. No primeiro momento, pode parecer agressivo aquele prédio destoante em meio ao colorido das casas coloridas feitas em madeira e chapa do bairro periférico, considerado por muitos portenhos um espaço perigoso e violento. Porém, cada vez mais, repenso que precisamos atentar-nos ao modelo de museus e centros culturais que, muitas vezes, displicentemente queremos impor nesses bairros das “comunidades”. Se o PROA estivesse nos bairros de Palermo ou Ricoleta, não causaria nenhum tipo de espanto, nem a mim mesma, uma vez que, distraidamente não são estudados como “comunidades” nem vivem sob o invólucro de “bairros comunitários”. E os ricos brancos podem gozar das inovações arquitetônicas, museológicas e artísticas.

Compreendo todas as implicações positivas e negativas que um espaço como esse pode causar, especialmente com a turistização do Caminito. No entanto, não perco de vista como os recintos de produções artísticas contemporâneas, o novo-velho cubo branco, geralmente, não estão localizados em bairros rotulados de “não-nobres”. Como se essas zonas das grandes cidades latino-americanas só precisassem de gambiarras e trabalhos feitos à base de papel cartolina rosa, com bordas de papel crepom verde neon. Se o Caminito é uma Rua-Museu, considero louvável que o PROA que opera nos moldes clássicos expositivos faça a sua morada à beira do porto que circunda o Caminito. Não é preciso sobrepor-se nem abrir mão das suas características para estarem lado a lado. Se o diálogo entre a Rua-Museu e o Centro de Arte Contemporânea é

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

ausente ou presente, não sei! Precisaria de mais tempo habitando e visitando aquele microterritório para perceber. Contudo, agradou-me os dois coexistirem no mesmo lugar, pois as cidades têm as suas próprias dinâmicas e ordenações que não cabem nas cadeias operatórias museológicas.

“Cidades existem nos modos indicativo e subjuntivo: ao mesmo tempo, ação e indecisão, cotidiano e desejos, certezas e dúvidas, fatos e possibilidades. Construção incessante, fruto do passado, presente e futuro, o mérito da sua existência é de todas e todos: governantes, empresárias, moradores, visitantes, nativos, migrantes, os que vão, as que vêm, de todas as profissões, etnias, classes e condições sociais. Assim como nos animais selvagens, nelas não se pode colocar rédeas. Ainda que se tente” (Bulhões, 2017, p.02).

No PROA, visitei a exposição Accion Urgente, que apresentava trabalhos de coletivos artísticos de seis países da América do Sul: Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Bolívia e Peru.

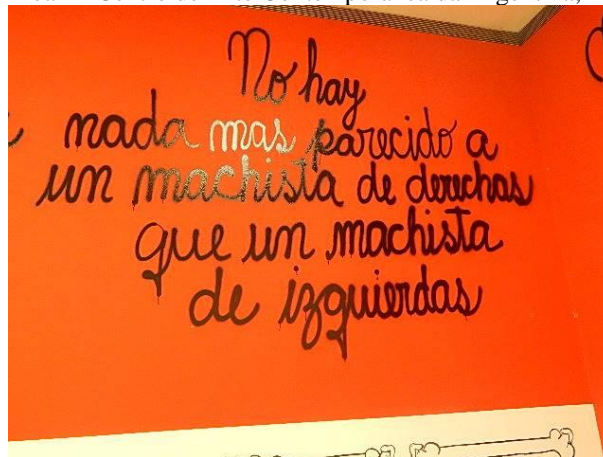
“Las obras reunidas dan cuenta de la originalidad, la espontaneidad y el amplio abanico de recursos estéticos empleados tomando al espacio público de la ciudad como escenario para la acción. La risa paródica y provocadora del Grupo Etcétera escenificando los escraches a represores de la dictadura militar durante la década del noventa, la reinención del grafiti a cargo del colectivo Mujeres Creando en Bolivia y las originales propuestas del Frente 3 de Fevereiro en Brasil para denunciar el racismo son algunas de las acciones destacadas que entran en diálogo en la exposición. [...] Estas agrupaciones plantean modos de experimentación estética y política en el espacio público mediante diversas estrategias de acción: performances, intervenciones urbanas, participaciones en lugares de protesta o manifestación, ocupaciones temporales de ámbitos comunitarios, tácticas de comunicación que van del arte correo a las redes sociales. Se caracterizan por el cuestionamiento de la creación individual en pos de una autoría colectiva, por su fuerte carácter político, por su actuación al margen de las instituciones artísticas, y por el empleo de los medios de comunicación en la circulación, producción y transmisión de sus acciones. Sus trabajos responden a sus contextos sociopolíticos inmediatos e impugnan las conductas naturalizadas mediante propuestas que abordan cuestiones de género, discriminación racial, indigenismo, desigualdad política y alienación, entre muchas otras. Cuestionan tanto a la institución artística como a ciertas estructuras sociales, pero a diferencia de las organizaciones militantes, alcanzan su momento crítico a través de acciones poéticas” (Alonso & Rabossi, 2014, p.05).

Como bem relata o texto curatorial, essa exposição a partir de obras de arte contemporânea politicamente engajada apresentava alguns dos problemas socio-históricos, sociopolíticos e socioculturais das grandes cidades da América do Sul na contemporaneidade. Mais uma vez, constatei como a arte e a ciência não caminham em

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

lados opostos. Nos trabalhos artísticos expostos, visualizei várias demandas contemporâneas sobre as quais nós, das Ciências Humanas e Sociais, estamos debruçando-nos nas academias do cone Sul. É perceptível como as ações perversas e traumáticas do passado, entre elas o colonialismo europeu, reverberam no presente das Américas. Mas, tudo é culpa do colonialismo? “Sim e Não”! “Sim”, porque a colonização foi predatória e materializou ideologias do tipo “homens brancos ricos de origem europeia = superiores” e “indígenas e negros de origem africana = inferiores, serviçais, bandidos”. E acredito que essa ainda é uma das grandes sequelas coloniais das quais não nos curamos ainda. “Não”, porque há tempos somos independentes e continuamos habitando as geografias do passado, reproduzindo valores coloniais; sei que este problema agora é nosso.

Figura 55. Exposição Accion Urgente – Coletivo Mujeres Creando da Bolívia, no Proa — Centro de Arte Contemporânea da Argentina, 2014.



Fonte: fotografia pela autora.

Figura 56. Exposição Accion Urgente – Coletivo Frente 03 de Fevereiro do Brasil, no PROA – Centro de Arte Contemporânea da Argentina, 2014.



Fonte: fotografia elaborada pela autora.

Após essa viagem escrita e descrita pela América do Sul, regresso a Lisboa para falar a partir das minhas leituras e observações acerca do colonialismo na pós-colonialidade lisboeta. Precisei retornar ao meu continente para refletir sobre as teias emaranhadas coloniais que ressoam no presente das capitais latino-americanas. “[...] todas as Américas, apesar das hegemonias imperiais, também têm muito em comum, tanto de formas negativas (conquista, despossessão indígena, escravatura transatlântica) quanto positivas (sincretismo artístico, pluralismo social) e assim por diante” (Stam, 2013, p.702). A leitura do romance *De amor e de sombra* da Isabel Allende (1997), que realizei em Lisboa no início de 2017, fez-me regressar à América do Sul, onde parece que não há meio termo. Tudo de bom que temos lá: é melhor do que tenho aqui! E tudo de ruim que temos lá: é pior do que tenho aqui!

Estando aqui em Lisboa, na capital da ex-metrópole, permito-me olhar ao longe e de perto como as reverberações do colonialismo se materializam no cotidiano dessa cidade. Será que Portugal já curou as suas chagas coloniais? Confesso que no primeiro momento tinha a ilusão de que não abordaria esse tema na minha tese, por considerá-lo desgastante e não queria atrelar as minhas discussões acerca da arte africana contemporânea a uma discursão teórica colonial e pós-colonial. Também sempre tenho entraves para escrever retrospectivas históricas, mas, por mais que eu leia historiadores, não me sinto à vontade para escrever como a historiadora que não sou. E, ao mesmo tempo, sempre estou na tensão: como falar do presente sem olhar para o passado devastador da colonização portuguesa na América do Sul e na África? Mas que historiadores em Portugal estão em consonância com o meu lugar de fala, escuta e olhar sobre a cidade de Lisboa? Será que o racismo contemporâneo oriundo dos processos coloniais são pautas nos trabalhos acadêmicos de historiadores e antropólogos portugueses? Será que tenho de repetir as teorias dos especialistas dotados de “verdades acadêmicas” das quais discordo, apenas para não ser questionada e mau avaliada? Será que há um projeto de descolonização vigente em Portugal, dentro e fora da academia, assim como nas demais instituições do estado?

“As políticas de decolonialidade não são o mesmo que o ato de descolonizar. A maneira como as expressões ‘decolonizar a mente/coração’ ou simplesmente o verbo ‘decolonizar’ têm sido utilizados em espaços acadêmicos é preocupante. [...] Espaços acadêmicos não são precisamente seguros, nem mesmo são locais onde a liberdade de expressão é realmente bem-vinda. Nem todos temos o luxo de falar livremente sem sermos

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

penalizados e chamados de radicais, emocionais demais, raivosos ou não acadêmicos. Na verdade, o trabalho de decolonização abre mão daquelas pessoas sobre as quais se referem. Afirmar que estamos no campo dos estudos de decolonialidade não é o suficiente. Não é surpresa que mesmo aqueles que estão engajados em decolonizar os métodos, reproduzam e sofisticam os métodos eurocêntricos, porque estamos envolvidos no colonialismo neste ambiente disseminado por corporações” (Rodríguez, 2017).

Ao adentrar cada vez mais o meu campo de estudos, constatei que era impossível abdicar da abordagem relativa ao colonialismo. “[...] a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição [...]” (Peirano, 2014, p.379). Estando em Lisboa, interessava-me discutir o colonialismo e as elucubrações sobre essa categoria controversa, que é o pós-colonialismo: “[...] o conceito é utilizado para marcar o fechamento final de um período histórico, como se o colonialismo e seus efeitos estivessem definitivamente terminado” (Hall, 2013, p.111). Os contatos com trabalhos de artistas como Kiluanji Kia Henda, Edson Chagas, Ângela Ferreira, Délio Jasse, entre outros, a partir das exposições que visitei na capital portuguesa, fizeram-me perceber que as relações coloniais, no que se refere a Portugal e África, ainda não foram bem resolvidas. Acrescento que a relação entre Portugal e Brasil ainda está por resolver-se. Faz-se necessário recontar essa história a partir do olhar de fora para dentro nesse tal contexto lusófono, do qual não me sinto parte. Para além das minhas tensões e inquietações com esse tema, resolvi encará-lo de frente e fui procurar nas referências escritas as teorias portuguesas sobre o tema. Porém, ao invés de incorporá-las à minha narrativa, para “ilustrar” a minha tese e provar que li, etnografei a teoria escrita e juntei-a à minha empiria.

Saliento que, na academia portuguesa, ao teorizar e debater o colonialismo e as teorias acerca do pós-colonialismo, raramente o Brasil aparece, a não ser que seja para ilustrar e enaltecer a miscigenação portuguesa em terras *brasilis*, como um projeto civilizador que deu certo na América do Sul. Na maioria das vezes, os portugueses esperam que nós, brasileiras e brasileiros, sejamos condescendentes e lhes agradeçamos por terem criado uma nação mestiça, heterogêna, alegre, festeira com samba, carnaval e futebol. Mas só se fala português naquele país continental. Nenhuma outra língua sobreviveu à colonização portuguesa. Contudo, muitos de nós, “brasucas”, rememoramos aos portugueses que essa conta não fecha por conta das nossas memórias traumáticas. Constantemente, é preciso lembrar-lhes que essa miscigenação tão louvada

na margem de cá do Atlântico — e, às vezes, na margem de lá também — ocorreu devido aos estupros de mulheres indígenas e negras, ações essas pouco mencionadas na escrita contemporânea portuguesa sobre o colonialismo na América do Sul.

“Qualquer que seja o juízo de fundo sobre a nossa política ultramarina uma coisa é certa: era ela feita em nome de um desses princípios e dela tirava até agora uma coerência que não devia ser desprezível pois servia de base às nossas justificações ideológicas nas instâncias internacionais. Esse princípio, na verdade essencial, era do *multirracismo*. Quer dizer, Portugal encontrava na proclamação e na defesa da prática da confraternização entre raças diferentes a *teoria* que melhor servia à defesa dos seus interesses africanos. De algum modo a nossa miragem encontra-se ligada a esse ideal de coabitação activa e interpenetração racial de que o Brasil ex-português seria o símbolo glorioso. Isto pode ser discutível ou parcial, mas tem a virtude de ser *claro* e conter uma inegável parte de verdade” (Lourenço, 2014, p.37).

Acredito que esse excerto é bastante ilustrativo e elucidativo do que narrei acima. A forma suave como geralmente a colonização portuguesa é vista e narrada por alguns intelectuais da margem de cá do Atlântico. Por outro lado, já ouvi questionamento do tipo: será que durante todo o período colonial nunca houveram relações interracializadas na base do afeto e do consentimento? Respondo que tenho cá minhas dúvidas. Não podemos esquecer que, durante a colonização portuguesa no Brasil, nem mesmo as mulheres brancas tinham escolhas próprias. Todas nós erámos peças a serem comercializadas e serviçais dos homens brancos colonos. Contudo, no contexto colonial brasileiro, mulheres indígenas e negras estavam na condição de escravas. No entanto, todas e todos nós sabemos que a história do passado é construída no presente e com diferentes olhares sobre um mesmo tema e as interpretações dependem do lugar de fala de cada um, porque a neutralidade na ciência é uma ficção científica.

Lendo o autor supracitado, recorreu-me a história apresentada no filme brasileiro *Desmundo* (2003), baseado no livro homônimo de Ana Miranda, com direção do cineasta francês Alain Fresnot radicado no Brasil: “[...] O filme retrata o Brasil no primeiro século de colonização, quando a mão-de-obra utilizada nos engenhos era a indígena” (Miranda, 2007). Mais uma vez, recorro às artes para discutir temas tão caros a nós, cientistas sociais não herdeiros dos colonos brancos. A professora doutora Márcia Eckert Miranda, historiadora e docente da Universidade Vale do Rio dos Sinos

(UNISINOS) do Rio Grande do Sul, faz uma coerente análise do referido filme e do contexto histórico apresentado e representado imageticamente:

“O filme retrata de forma muito clara o papel subordinado da mulher na sociedade do Século XVI. Oribela, a personagem principal, e que no livro é a narradora de sua história, é uma órfã da Rainha enviada ao Brasil para casar com um dos ‘fidalgos’ da terra. A falta de mulheres brancas nos primeiros anos da colonização era um obstáculo para que os colonos mais aquinhoados garantissem uma descendência legítima e branca. A miscigenação, que era resultado da subjugação das mulheres indígenas e africanas aos desejos dos senhores, povoava a colônia de um grande número de filhos ilegítimos; mas a preservação do nome de família e dos seus negócios dependia de filhos legítimos, preferencialmente, brancos. Daí a necessidade do envio de mulheres brancas, dispostas a desposar homens, os quais pelos critérios vigentes no Reino, não eram tão atraentes, pois degredados, fugitivos, filhos segundos de famílias nobres, aventureiros, cristãos-novos, etc. A posição inferior de Oribela, uma órfã, para quem a oportunidade de desposar um proprietário de terras e escravos deveria encarada como oportunidade de ascensão social, apenas acentua a ‘inconveniência’ de sua rebeldia. Ao recusar o primeiro pretendente que lhe designam e ao negar-se a se submeter ao marido, aspirando o retorno ao Reino, Oribela mostra-se inconformada com seu destino e com o papel reservado às mulheres: ‘viver conforme o querer dos homens’, como afirma a esposa do governador. [...] O filme retrata o mundo visto da ótica de uma mulher que está subordinada a um mundo masculino e cruel, onde a subordinação e violência perpassam todas as relações: entre maridos e mulheres, entre senhores e escravos, entre católicos e cristãos-novos. Especificamente com relação à condição da mulher e dos indígenas, o filme expõe a naturalidade como as diversas formas de opressão eram vistas pela sociedade da época, fato que contribuía para perpetuá-la. Uma sociedade fortemente hierarquizada, na qual oprimidos também, em relação a outros também opressores. Neste aspecto, o filme enseja uma reflexão sobre os diversos papéis que exercemos, sobre as formas de opressão a que somos submetidos e submetemos outros; pois na nossa sociedade, apesar da mobilidade social e das divisões mais fluidas, também há hierarquias” (Miranda, 2007).

Provavelmente, mais uma vez, lembraram-me que já faz muito tempo que o Brasil deixou de ser colônia portuguesa, o que não é uma inverdade. Mas, nesse pensamento europeu (muitas vezes copiado por nós, sul-americanos) de compartimentar os tempos históricos com início, meio e fim, cria-se o mito, no lado de cá, de que a independência do Brasil no século XIX eliminou todos os resquícios coloniais da sociedade brasileira. Por isso, afirmam tranquilamente que “As nossas contas com o Brasil estão saldadas desde sempre. São contas nossas. As que o Brasil tem conosco são só dele e só ele as conhece” (Lourenço, 2014, p.342). Acredito eu que esse tipo de afirmação não contribui muito para Portugal pensar responsabilmente as fricções que o

colonialismo causou ao Brasil e aos países africanos e que se fazem presentes em pleno século XXI. Por isso, faço a seguinte indagação: qual é o papel da academia portuguesa no processo de descolonização do conhecimento nesta pós-colonialidade?

“Resiste-se ainda a debater o tema de forma científica, académica e profícua e insiste-se no mito de que a colonização portuguesa foi menos violenta, de que o tráfico de escravos sempre existiu, naturalizando-o, e de que Portugal se misturou com outros povos — como se estas tivessem sido relações estabelecidas em igualdade de circunstâncias e não pressupusessem uma violência, nomeadamente sobre o corpo da mulher negra” (Katar, 2017).

De acordo com Oliveira,

“[...] é importante ter em mente que o pós-colonialismo não pressupõe o fim do colonialismo. O pós não quer dizer que está finalizado, por isso discutem se questões neocolonial, neoimperiais, etc. Pois, as marcas coloniais estão presentes nas obras e na vida dos artistas e até da cidade” (Oliveira, 2013, p.14).

Appiah apresenta-nos uma reflexão relevante acerca dos teóricos ocidentais que se debruçam sobre o pós-colonialismo no continente africano para o Ocidente.

“O pós-colonialismo é a condição do que poderíamos chamar, de maneira pouco generosa, uma intelectualidade *comprista*: a de um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental e formação ocidental, que intermedeia, na periferia, o comércio de bens culturais do capitalismo mundial. No Ocidente, eles são conhecidos pela África que oferecem; seus compatriotas os conhecem pelo Ocidente que eles apresentam à África que eles inventaram para o mundo, uns para os outros e para a África” (Appiah, 2010, p.208).

Possivelmente podem questionar-me: se já há toda uma teoria pós-colonial em voga na contemporaneidade, por que habitar as geografias do passado e bater na tecla do colonialismo português seja no Brasil seja em África? Porque acredito que, estando na Europa ex-colonizadora, precisamos revisitar o passado constantemente para não cairmos nos equívocos do deslumbramento com os quadros bem emoldurados e com as vitrines bem iluminadas que nos apresentam uma Europa “acolhedora, intelectualizada, democrática, rica e civilizada”. Porém, quando olhamos a olho nu, sem o deslumbramento primário, e nos descentramos do nosso umbigo, rapidamente lembramos das palavras do Aimé Césaire ditas lá no século XX:

“Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. [...] Nenhum contacto humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitê, chicote e o homem indígena em instrumento de produção. [...] É a minha vez de enunciar uma equação: colonização = coisificação” (Césaire, 1978, p.25).

Lisboa é o meu campo aberto e fechado. Não consigo ler as teorias e não as comparar com a realidade vivida por mim nos quatro cantos dessa cidade. Estou aqui há quatro anos e não há três dias, nem fiz da capital portuguesa a minha base fixa para poder viajar por outros países europeus, até mesmo porque não tenho recursos financeiros para isso e não gosto de fazer viagens corridas em finais de semana e ficar hospedada em quartos de hostel abarrotados. Logo, tive que habitar, viver e sobreviver nessa cidade, com os meus poucos recursos e com tudo de bom e de ruim que ela me ofereceu. A restrição financeira limitou-me em alguns aspectos, mas, por outro lado, permitiu-me cada vez mais experimentar novas experiências fora do lugar comum de uma doutoranda. Porém, como sempre estou em estado de observação constante, causou-me logo estranhamentos como o discurso vigente na sociedade portuguesa que desresponsabiliza Portugal pela colonização no Brasil e nos países do chamado PALOP. Esse discurso está no senso-comum das pessoas de diferentes classes sociais, raça, faixa-etária e escolaridade. E, muitas vezes, há essa reprodução na própria academia. Na minha perspectiva, essa desresponsabilização muitas vezes dá margem para não se discutir o racismo entranhado na sociedade portuguesa oriundo do período colonial.

A historiadora Joacine Katar fala-nos o seguinte sobre o racismo nesse país: “[...] tem a ver com uma sequência de construções e produções discursivas que se foram solidificando com o tempo, fruto do colonialismo e da escravatura e baseadas em três pilares fundamentais: poder, privilégio e presunção” (Katar, 2017). A autora descreve por extenso os três “P” do racismo nesse Portugal pós-colonial:

“1. O poder de enunciar, de decidir e de transformar uma realidade noutra realidade, mesmo que esta última não passe de uma realidade virtual, através, por exemplo, do epistemicídio (como refere Boaventura Sousa Santos), ou seja, a negação dos negros como sujeitos produtores de conhecimento, que se estende à ocultação e desvalorização do contributo dos africanos e afrodescendentes no continente africano e na diáspora. Ou através de visões etnocêntricas, que culminaram na inferiorização e diabolização do sujeito negro, ou na erotização da mulher negra, tão presentes nas manifestações culturais (ver exposição *Racismo e Cidadania* patente no Padrão dos Descobrimentos). O poder tem também a ver com a estrutura que condiciona, que limita, que define e que enquadra os desígnios do poder. Por isso, o racismo é essencialmente estrutural, visto tratar-se não

apenas do desejo de dominação e rasuramento do ‘outro’, mas também da sua história e cultura. Estas experiências estão inscritas nas instituições e na consciência colectiva da sociedade portuguesa. **2.** O privilégio que se auto-atribui e que se nega a outrem, neste caso a garantia do privilégio branco sobre todos os ‘não-brancos’ e a normatização, mesmo que hoje em dia ela seja informal, desse privilégio. O privilégio tem a ver com a hierarquia que discrimina, que separa, que enaltece e que submete uns a outros, garantindo a univocidade (neste caso Ocidental) e silenciando e menosprezando todas as outras vozes, corpos, histórias e experiências. A naturalização do privilégio branco (privilégio da branquitude) faz com que quem o usufrua possa não conseguir reconhecê-lo, mesmo beneficiando dele ao longo da sua vida. **3.** E, por último, a presunção, de que é constituída a ideologia racista e supremacista, que serve de alicerce mental para o sentimento de que se é naturalmente superior, mais capaz e mais dotado com base no fenótipo. A presunção tem a ver com motivações e interesses diversos, geralmente fruto da ignorância e da ganância, que podem ser de cariz político, económico, cultural e religioso, legitimando a captura de riquezas, de bens e de território de outros povos” (Katar, 2017).

Como museóloga, penso nas memórias de longa duração que perduram no presente. Evidentemente esta pretensa “superioridade branca” ainda não desapareceu do imaginário das pessoas nas sociedades portuguesa e brasileira. E para mim, esse é um dos estragos mais danosos nas sociedades ex-colonizadas e ex-colonizadoras. E é no dia-a-dia que essas relações assimétricas ganham contornos e formas concretas. Já é mais do que constatado que o racismo se estrutura numa ideologia de superioridade de um grupo sobre o outro. E isso não se desconstruirá enquanto o colonialismo e seus danos não forem debatidos com seriedade, coerência e sem romantismo na sociedade portuguesa. Enquanto os negros portugueses e negros africanos que vivem em Portugal forem rejeitados pela pátria que também os gestou,

“O sentimento de muitos cidadãos de origem africana de que ‘não nos querem cá’ tem bases sólidas quando pensamos na actual lei da nacionalidade que limita e bloqueia as suas vidas, na invisibilidade e secundarização dos negros em todos os campos da sociedade e na falta de reconhecimento do seu contributo para a edificação da sociedade portuguesa” (Katar, 2017).

Qual é o lugar dos museus, das galerias e das artes nesse contexto pós-colonial lisboeta? “Os museus ou são pós-coloniais ou não são nada” (Ribeiro, 2016, p.95). Mas será que é possível falar em museus pós-coloniais em Lisboa? Se no pós-colonial não é consenso que as feridas coloniais foram sanadas, como propor uma descolonização através dos museus, das galerias de artes e das artes?

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“[...] nos museus portugueses esta temática parece estar ausente, contrastando com o que aconteceu com vários países onde os debates sobre a reformulação da narrativa propagada em certos museus proporcionou grande discussão pública. O caso paradigmático é o do Museu do Quai Branly, que abriu em 2006 para agrupar as coleções etnográficas extra-europeias de Paris, e que esteve deste sempre envolto em polémica (Goldstein 2008). De facto, e apesar dos museus com coleções etnográficas serem lugares especialmente favoráveis para pensar as questões coloniais e pós-coloniais – já que eles constituem a materialização das viagens coloniais – nenhum debate tem surgido nos museus portugueses com coleções etnográficas. Compete mais uma vez às instituições artísticas o papel pioneiro no questionamento do pensamento vigente a a tentativa de criação de novas perspetivas sobre o (pós)colonialismo” (Restivo, 2016, p.07).

Nesse exato momento da escrita desta tese está ocorrendo em diferentes museus, arquivos e bibliotecas de Lisboa a mostra “Testemunhos da Escravatura: Memória Africana/Objectos que testemunham 400 anos de escravatura”, que se insere nas programações da cidade enquanto “Capital Ibero-Americana de Cultura 2017: Passado e Presente”. A apresentação do projeto em sua página online faz a seguinte abordagem:

“Identificámos um conjunto de museus, arquivos e bibliotecas da cidade de Lisboa e convidámo-los a seleccionar, nas suas coleções, peças e/ou documentação que, de uma forma direta ou indireta, se pudessem relacionar com a escravatura negra. [...] Estes testemunhos recuperados serão objeto de uma abordagem particular que, conciliando múltiplas memórias, fomentará a leitura e a reflexão relacionadas com este tema. Mostrados em pequenas exposições, ou destacados nas próprias exposições permanentes, permitem criar, desta forma, um roteiro pela cidade. Com este projeto, que parte das representações do que a escravatura foi no passado, pretende-se contribuir para a construção de uma discussão do que, ainda no presente, significa a escravatura para os povos ibero-americanos” (Testemunhos da Escravatura, 2017).

Essa “mostra de objetos”, como denominou uma das curadoras, a historiadora portuguesa senhora Ana Cristina Leite, representante e funcionária do Gabinete de Estudos Orlisiponenses¹⁰⁷, causou desgosto entre intelectuais negros, bem como entre os ativistas dos movimentos antirracistas de Lisboa. Eu mesma fui uma das intelectuais negras que questionou publicamente esse projeto através de uma entrevista à Rádio

¹⁰⁷ Entrevista da curadora Ana Cristina Leite concedida à Rádio Blogue Afrolis, apresentando o projeto “Testemunhos da Escravatura: Memórias Africanas”, está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://radioafrolis.com/2017/06/08/audio-159-responsabilidade-social-e-projeto-testemunhos-da-escravatura/>. Último acesso em 17 de junho de 2017.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Blogue Afrolis¹⁰⁸, após visitar a exposição no Museu Nacional de Arqueologia. Incomodou-me profundamente ver exibidos nesse museu objetos de tortura oriundos do processo escravista, sem nenhum tipo de contextualização. Sem apresentar ao público que, mesmo dentro do processo de subjugação, os africanos escravizados nas Américas — e acredito que em Portugal também — travaram lutas e revoltas em busca da liberdade, porque não aceitavam passivamente a escravidão. Não é a negação e o silenciamento acerca da escravidão o que proponho, pois, esse crime contra a humanidade não pode ser esquecido, mas sim um aprofundamento coerente, responsável e com vozes negras. E não apenas homens brancos nos dizendo como aconteceu o nefasto processo da escravidão negro-africana, pois até hoje sentimos em nossos corpos negros a ocorrência desse processo violento. Acredito que em Portugal está mais do que na hora de pararem com essa tentativa de desculpar o indesculpável, amenizando a participação portuguesa nesse ato criminoso.

Figura 57. Objeto de Tortura exibido no Museu Nacional de Arqueologia no âmbito do projeto “Testemunho da Escravatura: Memórias Africanas”, 2017.



Fonte: fotografia elaborada pela autora.

Por que essa insistência de nos exporem apenas pelas lentes da escravidão de forma passiva? Voltamos aos tempos dos Gabinetes de Curiosidades? Particularmente tenho grande dificuldade em conceber como em pleno século XXI os museus ainda se permitem fazer «mostra de objetos» e não exposição. Ou seja, toda discussão da cadeia

¹⁰⁸ Entrevista minha concedida à Rádio Blogue Afrolis, intitulada “Museus, Memória Africana e Negra em Lisboa”, disponível em <https://radioafrolis.com/2017/05/11/audio-156-museus-e-memoria-africana-e-negra-em-lisboa/>. Último acesso realizado em 19 de junho de 2017.

operatória museológica não opera, é isso? Podem denominar do que quiserem, continuarei denominando de exposição o que vi no Museu Nacional de Etnologia Portugal. Uma exposição sem cuidado com as memórias dos outros. São os poderes instituídos danosamente. Acredito ser importante pensar na reflexão apresentada por Cunha:

“Expor é revelar/esconder, evidenciar/dissimular, incluir/excluir, iluminar/nublar elementos que seus organizadores e patrocinadores desejam tornar conhecidos ou esquecidos. Neste quadro, a exposição caracteriza-se também como espaço de luta entre poderes daí advindo exclusões, ocultamentos, seleções, promovendo silêncios e omissões. Não pode ser entendida como o fim de um processo, mas, como uma obra alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos e signos do sistema de conhecimentos e de poderes instituídos [...]” (Cunha, 2006, p.16).

Entendo que para além de ver a exposição como uma das ações do processo comunicacional museológico, o espaço expositivo (seja no museu ou em outros locais que trabalhem com exposição) deve ser pensado como um lugar da multivocalidade que exercite a convivência com diversos saberes, no qual diferentes interpretações acerca dessa temática e de tantas outras sejam apresentadas de forma simétrica. Por isso, questiono: A pesquisa de acervos é algo para um futuro próximo e não faz parte do presente dos museus portugueses? Causa-me estranheza na contemporaneidade a escravidão negro-africana ser tratada de forma tão naturalizada nos museus da capital da ex-metrópole. A ausência de curadoras/es e pesquisadoras/es negras/os ativistas ou não, nesses projetos não provoca nenhum tipo de constrangimento.

Figura 58. Obra “Dia da Consciência Negra” de Júnio, cartunista e ilustrador, 2015.¹⁰⁹



Fonte: site do próprio artista.

¹⁰⁹ Acedido em 24/11/2017, em <http://www.juniao.com.br/consciencia-negra/>.

Repito nesta tese que não sacralizo e nem demonizo os objetos. Já sabemos que a discussão do objeto pelo objeto é vazia, bem como, invisibilizá-los nas discussões teóricas e práticas da Museologia não nos leva a lugar nenhum, ou levam-nos museólogos/os, a estudar cultura material à luz da Antropologia e Arqueologia. Os testemunhos materiais fazem parte da nossa existência humana e acredito eu, uma vez que essas peças são incorporadas aos acervos museológicos as mesmas devem ser estudadas e apresentadas dignamente ao público. O pesquisador ou pesquisadora que se propõe a trabalhar com as memórias negro-africanas tem de compreender que está lidando com memórias fragmentadas e traumáticas. E se atentar para o fato de que nós mulheres negras e homens negros somos sujeitos e sujeitas sociais com capacidade para construir e reconstruir outras memórias a partir das nossas próprias narrativas.

“Hoje [...] exhibe-se a exposição *Racismo e Cidadania*, de relevo público. Através de imagens reveladoras do *preconceito* e das suas ambiguidades, intui-se a formação do estado moderno racial – a construção violenta da nação cristã e branca, expurgando o judeu, o muçulmano, o negro e o cigano (este sempre ausente da história). Reconhecem-se as realidades de opressão e exploração pela escravatura e o trabalho forçado por decreto até 1961 em antigas colónias africanas. Alude-se ao Estatuto do Indígena (1926-1961) que concedia diferentes direitos com base em raça e exhibe-se a objectificação dos *nativos* no postal ilustrado ou nos *zoológicos humanos* das exposições coloniais de 1934 e 1940. Há razões para ficarmos ‘optimistas? Nem por isso. Para além de não questionar a relevância de Belém no actual imaginário nacional, dois aspectos nesta história do racismo continuam reféns do padrão eurocêntrico: primeiro, os colonizados não são *sujeitos* na longa duração deste processo histórico, não se mostrando qualquer forma de resistência até às independências (a terminologia usada ilustra isso mesmo); segundo, a exposição projecta, sem ambiguidade, um *final feliz* – como se o racismo institucional (na escola, no trabalho, na prisão) tivesse acabado com a ditadura. A corrida à inocência é gritante. Ainda assim, no debate associado à exposição no Teatro São Luiz, não conseguiu calar as vozes dos que contra ela se levantaram – e que sabem que o formalismo da neutralidade do Estado permite àqueles que beneficiam do poder estabelecido ampliar ou redefinir as estruturas de oportunidade a seu favor [...]” (Araújo, 2017).

Em abril deste ano, acompanhei pelos jornais a visita do Senhor Presidente da República Marcelo Rebelo a Ilha de Gorée no Senegal, famoso entreposto da rota atlântica no tráfico de escravizados da África para as Américas. Reconheço que fiquei esperando o pedido de desculpas, com uma reflexão sobre o legado negativo da escravidão tanto para o continente africano, como também para o americano. Mas, como ocorre quase sempre, quando se trata de Portugal revisitar a sua história, essa reflexão ficou para um futuro, talvez não próximo.

“[...] o Presidente escolheu não reconhecer em Gorée a longa e sinuosa história da responsabilidade portuguesa no comércio e escravização de africanos, nem as outras formas de opressão que em nome do país foram praticadas e legalmente sustentadas nas colónias africanas até à extinção do regime colonial português em 1974-75. Porque este não-reconhecimento tem constituído a pedra angular da política da memória preconizada pelo poder político em Portugal desde essas datas, a omissão presidencial nada trouxe de novo. No entanto, ela foi acompanhada de declarações que, marcadas por uma inquietante imprecisão histórica, fizeram ecoar uma narrativa de pioneirismo humanista português cujo paternalismo implícito foi liminarmente rejeitado por portugueses e africanos quando, em 1974-75, optaram por solidarizar-se na defesa do princípio da autodeterminação dos povos e no repúdio do colonialismo” (Carta Aberta, 2017).

No mês de maio de 2017, mais uma vez participei das comemorações em Lisboa pelo dia da África¹¹⁰. Aconteceram debates sobre os países africanos de língua oficial portuguesa em diferentes equipamentos culturais de Lisboa e alguns desses eventos estavam ligados ao projeto “Testemunhos da Escravatura: Memórias Africanas”. Evidentemente que mais uma vez foi notório como a maioria dos conferencistas eram pessoas brancas. E novamente questiono: quando nesse país os próprios negros-africanos, negros-portugueses e negros-americanos (não restrinjo o termo americano aos estadunidenses) terão espaços para falar sobre os problemas que os afligem nessa pós-colonialidade? Brancos e negros podem falar sobre o que lhes apeterem. Porém, é estranho os negros não estarem falando por si e sobre si em mesas para se debater racismo, memórias africanas e colonialismo em Portugal. E quando falam não lhe é ofertada a escuta da mesma forma como é cedida aos intelectuais brancos. Essa falta de representatividade enfraquece o debate e coloca em xeque as falas dos próprios brancos que dizem combater o racismo, mas não abrem mão do seu protagonismo, que lhe é concedido por gozarem do privilégio da branquitude em um país racista. A professora doutora Inocência Mata falou sobre esse assunto numa entrevista cedida ao jornal *Online Tornado*, em 25 de maio de 2017.

“Tornado: O paternalismo que caracterizou o colonialismo português continua a existir nos dias de hoje?

Inocência Mata: Sim, na forma como consideram os africanos como entidades que não têm capacidade para reflectir sobre si próprios – a não ser que esse africano seja luso-descendente. Aí, sim, têm voz na comunicação social, para reflectir sobre acontecimentos políticos, culturais, ou qualquer

¹¹⁰ O dia da África foi instituído em 25 de maio de 1963 pela fundação da Organização de Unidade Africana (OUA).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

assunto do momento. De resto, os africanos são chamados mormente para representarem os seus dotes artísticos ou desportivos. Quantos debates sobre a África se fizeram na televisão e na rádio sem a presença de NENHUM africano? Imagine-se fazer um debate, televisivo ou radiofónico, sobre as eleições em Portugal, em Luanda ou em Maputo, sem a participação de nenhum português! E isso é válido também nos órgãos que se dizem vocacionados para as comunidades africanas. Se isso se nota menos hoje, há 10-15 anos era assustadora a inconsciência que pessoas bem-intencionadas tinham dessa invisibilidade do negro-africano em Portugal em espaços de decisão e de produção científica ou de opinião!

Tornado: A nível universitário, portanto...

Inocência Mata: Mas o pior é que não se trata apenas de uma atitude de gente comum – senão também uma atitude da academia. E quando algum africano se ‘atreve’ a não repetir os *cliclés* prevalecentes sobre as relações coloniais, seja entre colonizados e colonizadores seja sobre o colonialismo (que, como toda a gente sabe, foi revestido de uma imensa bondade, com relações muito, muito harmoniosa pois o colonialismo português mais não foi do que um ‘encontro de culturas’!!!), é rotulado de beligerante e ingrato – como já me chamaram e por gente ‘comprometida’ com os ditos ‘Estudos Africanos’” (Mata, 2017).

Outro aspecto que continua chamando a minha atenção nessas discussões é que a arte africana contemporânea presente em Lisboa não entra no debate público como um aspecto das memórias do presente, uma forma de recontar a história colonial no pós-colonial. E não ficarei aqui repetindo que sei que o pós-colonial não se configura como uma ruptura. Por mais que a professora Inocência Mata fale com propriedade que os africanos são chamados para apresentar os seus “dotes artísticos”, isso fica muito restrito ao campo da música, como já mencionei em outro momento nessa tese. Por mais que, quando vemos as produções visuais de artistas africanos, já supracitados nesse subcapítulo percebamos como o colonial e o pós-colonial aparecem em suas reflexões imagéticas, muitas vezes sem as cronologias ditadas pela academia ocidental. Evidentemente que já participei de debates acadêmicos no campo das artes que visam tensionar essas questões. Mas a crítica que faço é que essas discussões não discutem o problema em Portugal e sim nas ex-colônias, mesmo que esses artistas estejam em trânsito aqui na Lisboa de águas tejas. Muitas vezes, os artistas africanos estão na mesa para ilustrar e legitimar o discurso do pesquisador branco português, assim como, o pesquisador branco português legitima a obra do artista africano no cenário acadêmico e artístico em Lisboa e em outros países da Europa. Para o cineasta cabo-verdiano Cesar Schofield Cardoso,

“Embora reconheça um esforço feito por algumas personalidades e instituições portuguesas em lançar o debate pós-colonial no campo das artes,

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:

percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

prevejo que haverá dois desafios maiores no futuro, para instituições em Portugal, em relação a enormidade chamada África: **a)** convidar curadores africanos para os programas; **b)** sair da chamada ‘África lusófona’. Há uma certa continuidade colonial nesse debate nascente pós-colonial, que se parece com ‘zona de conforto’ e **c)** acrescentaria um terceiro desafio: integrar os afrodescendentes em Portugal” (Cardoso, 2017).

Nas minhas etnografias textuais sobre colonialismo e pós-colonialismo, encontrei o artigo consistente da antropóloga portuguesa Maria Manuela Restivo. Nesse texto, a autora faz uma análise de dois projetos: O programa Gulbenkian Próximo Futuro “[...] dedicado em particular, mas não exclusivamente, à investigação e criação na Europa, na América Latina e Caraíbas e em África” (Restivo, 2016). E o projeto Africa.cont. que “[...] teria então como missão e objetivos: “[...] estimular o aprofundamento do conhecimento e a fruição da cultura africana contemporânea; constituir acervos de arte contemporânea africana” (Restivo, 2016). Do primeiro projeto tenho duas publicações impressas. O segundo projeto não se concretizou e não o conheci de perto. No entanto, Restivo apresenta dados intrigantes acerca do projeto África.cont.

“O projeto Africa.cont surge em 2007 por iniciativa do Dr. Luís Amado, na época Ministro dos Negócios Estrangeiros em Portugal (Jurgens 2008: s/n). O projeto terá surgido por altura da Cimeira União Europeia/África durante a presidência portuguesa na União Europeia, onde Luís Amado se terá apercebido da ausência de um Museu de Arte Africana Contemporânea em Lisboa (*idem*). Luís Amado terá partilhado as suas convicções com o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Costa que, por sua vez, terá contactado o antropólogo e professor universitário José António Fernandes Dias para pedir uma opinião sobre o assunto (*idem*). Após a apresentação da sua opinião sobre o projeto (que resultou na apresentação de uma proposta) e a sua subsequente análise (por parte de António Costa e Luís Amado), ficou estabelecido que o projeto poderia avançar sob a forma de um Centro Cultural dedicado às várias expressões artísticas africanas contemporâneas. De facto, e quando confrontado com a proposta de um possível Museu de Arte Africana Contemporânea, José António Fernandes Dias refere que a ideia de um museu não lhe parecia a mais apropriada, uma vez que, em primeiro lugar, não existe em Portugal um acervo de arte africana contemporânea, sendo muito difícil quer projetar um museu sem uma coleção quer constituir um acervo significativo num tempo reduzido. Por outro lado, Fernandes Dias destacou que o museu constitui “uma estrutura muito pesada, muito estática, onerosa, devido à existência de coleções, reservas e funções de conservação” (*idem*). É então que surge a ideia de produção de um centro cultural, uma instituição mais dinâmica e com maiores possibilidades de programação, e que poderia contemplar a criação de um acervo a longo prazo, sem que isso fosse a sua prioridade” (Restivo, 2016).

Agora é hora de fazer a decupagem do parágrafo citado. Na condição de museóloga, saltou aos meus olhos a proposta da criação do museu de arte africana contemporânea, não materializada. Por outro lado, está explícita a ideia de que criar um museu nos moldes clássicos é trabalhoso e burocrático. Mas, como já trabalhei no centro cultural Casa das Rosas em São Paulo, não considero a logística menos burocrática que a de um museu, a não ser que em Portugal seja diferente. Também outra reflexão que faço é que a Sociomuseologia apresenta possibilidades outras de museus onde a não constituição de um acervo fixo não é um impedimento para criar um espaço museológico. Ao mesmo tempo, isso também me faz pensar que a Sociomuseologia não reverbera na Museologia portuguesa para pensar a arte contemporânea, especialmente na capital. Outra discussão possível de fazer é: se há galerias de arte em Lisboa como a extinta Galeria Artinzo e a Galeria Perve/Casa da Liberdade Mário Cesariny, que constituíram um acervo de arte africana contemporânea, será que não poderiam existir diálogos de colaboração entre galerias e museus?

Dez anos depois, será que não é possível retomar essa ideia, envolvendo os afrodescendentes africanos e portugueses em Portugal, como bem pontuou Schofield? Se pode existir um museu judaico em Lisboa previsto para ser inaugurado no ano de 2017¹¹¹ numa expressiva edificação no Largo de São Miguel em Alfama, por que não pode haver um museu de arte africana contemporânea, como contraponto ao Museu Nacional de Etnologia? Será que a arte africana contemporânea só pode ser abrigada nos centros culturais e nas galerias de artes, ou participar de exposições de curta duração? Será que não é possível se fazer uma consulta pública com a população negra portuguesa a residir em Portugal? Se a população negra irá optar por um museu clássico ou não, isso é decisão desses sujeitos enquanto seres pensantes que sentem a discriminação na pele que habitam. Acredito que não cabe a nós, museólogas e museólogos, independentemente da teoria que profecemos, intervir na decisão coletiva, porque determinados modelos de museus não nos agradam particularmente. E a mim, como pessoa negra, inquieta-me em alguns contextos não termos o direito em optar sobre o modelo de museus que queremos. Parafraseando o Canclini, a maioria dos especialistas do passado (não-negros ou quase-negros) geralmente se sentem

¹¹¹ É possível encontrar informações sobre a criação do Museu Judaico nos sítios eletrônicos a seguir: <http://www.dn.pt/sociedade/interior/museu-judaico-em-alfama-abre-portas-em-2017-5402190.html> e <https://www.publico.pt/.../museu-judaico-sim-mas-nao-no-largo-de-s-miguel-diz-associa>. Em ambos os endereços, o último acesso foi realizado em 19 de junho de 2017.

autorizados a dizer-nos o que é “melhor para nós”. E esse tipo de postura, seja em Portugal seja no Brasil, é arbitrária!

“Acho que quando falamos do projeto de descolonização precisamos esclarecer que é um projeto que propõe mudar a ordem mundial mas, para citar Frantz Fanon, ‘isto não acontece como resultado de práticas mágicas nem de um abanão natural, nem de um entendimento amigável’ (citado dos *Condenados da Terra*). Decolonizar quer dizer criar novas configurações de pensamento e de poder - e isso pode ser um processo complicado. O processo curatorial pode ser um espaço para refletir sobre estes processos assim como colocar questões que lidam com um mundo que com tendência para guerra perigosas. [...] Quero crer que estamos todos a refletir (ou devíamos) sobre um mundo que é amplamente pós-colonial. Somos todos pós-coloniais. Alguns contextos são mais do que outros. Ainda estamos a antecipar o que quererá dizer para poderes económicos mundiais, como a Alemanha, admitir de fato, reconhecer ou engajar a sua pós-colonialidade - isto é, o seu papel de facilitador de desposições de terras, regimes brutais que assassinaram e desumanizaram outros por centenas de anos. Vivo na África do Sul, numa chamada ‘sociedade pós-apartheid’ [...] Rejeito essa posição do ‘pós’ na mesma medida em que trabalho com o que ela significa para mim no meu trabalho como educadora, artista e curadora. Rejeito o ‘pós’ porque para mim e para muitas pessoas é apenas um ponto de partida; marca ou sublinha a importância da coisa descrita como ‘pós’. Portanto, não é um tópico de pesquisa central, mas sim uma posição inevitável, que constantemente tento evitar, apenas para poder voltar a ela com um olhar renovado” (Ngcobo, 2017).

O meu objetivo neste subcapítulo não foi um debate dialético entre colonialismo, pós-colonialismo e decolonialidade, sob as bençãos de Achille Mbembe, Stuart Hall, Kwame Anthony Appiah, Edward Said, Homi Bhabha, Paul Gilroy, Walter Dignolo, entre tantos outros homens negros e brancos que eu poderia citar aqui. Mas, sim, a tentativa de apresentar como na minha perspectiva ainda é complexo, tenso e, às vezes, desonesto, o debate acerca do colonialismo/pós-colonialismo em Portugal. Categorias essas que são criadas e legitimadas de tal forma que nós pesquisadoras, que não fazemos parte do panteão académico sagrado dos ilustres, ficamos constringidas em discordar e propor olhar o tema por outro ângulo. Sim, dizemos que o *pós* não significa o fim do *col* e nem deve ser abordado dicotomicamente. No entanto, nas leituras que fiz, especialmente dos/as autores/as portugueses/as não percebi de que forma podemos superar na prática o racismo e a xenofobia oriundos do *col* reverberantes no *pós* na sociedade portuguesa. A curadora Gabi Ngcobo faz uma reflexão pertinente sobre o papel dos artistas na contemporaneidade, que considero também importante ser refletida por nós académicas e académicos.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“O nosso dever, como pessoas criativas, parafraseando Nina Simone, é o de refletir sempre os tempos em que vivemos. Fazemos isso também desafiando construções da história que continuam a favorecer os poderosos ao mesmo tempo que lutamos pelo futuro que queremos ver e experimentar no mundo, para lá das nossas próprias existências físicas” (Ngcobo, 2017).

Sigo acreditando na academia como um espaço de transformação teórica, mas que também deveria ter (em alguns casos, tem) o compromisso com as sociedades nas quais atuam e pagam nossas contas, propondo ações concretas de mudanças. O que me interessa é pensar essa sociedade do hoje com a qual interajo no meu cotidiano vivido, e mais, tento vislumbrar de que forma o conhecimento acadêmico pode contribuir para fechar as veias abertas do colonialismo ainda presentes em Portugal, no Brasil e nos demais países da América do Sul que visitei e citei nesse texto. Portugal ainda precisa visitar suas memórias traumáticas, encarar os seus fantasmas coloniais e fazer o Axexê¹¹² do colonialismo, entregando às águas do tejo e do Atlântico para lavar e levar as heranças dolorosas legadas a nós brasileiros, angolanos, moçambicanos, caboverdianos, guineenses e santomenses. E quiçá a arte seja um fio condutor que nos conduza as geografias do presente e construa mapas com contornos de futuro da equidade.

¹¹² Ritual religioso realizado após o ritual fúnebre de uma pessoa iniciada no Candomblé. A cor do luto das pessoas praticantes das religiões afro-brasileiras é o branco.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

CAPÍTULO IV

NO COLORIDO DAS MINHAS RETINAS: ARTE AFRICANA E GALERIA DE ARTE PELO PRISMA POÉTICO-MUSEOLÓGICO

Na Europa, a tendência é colocar todos no mesmo saco. O que mais me chocou quando cheguei lá, foi quanto os europeus ignoravam a África. Durante muito tempo meu continente só interessava aos antropólogos e etnólogos. Então, viver na Europa significou certo confronto. Eu tinha de ter a coragem de muitas vezes corrigir idéias errôneas que haviam sido afirmadas como certas. [...] O que as pessoas ignoram é que a África de Angola e Moçambique é completamente diferente da África do Senegal, que, por sua vez, é diferente da África da Argélia, do Marrocos, da Tunísia e assim por diante. Esses lugares são completamente diferentes da minha aldeia. É verdade também que hoje em dia, devido ao turismo, os europeus conhecem mais a África, e talvez, um dia, isso ajude para que eles a respeitem mais. Chegará um momento em que não se dirá mais “a África”, e sim “as Áfricas.” (Fatou Diome)

4.1 Arte presente em corpos negros ausentes: Arte Africana Contemporânea como a categoria do incômodo

A minha busca de compreender e conhecer o que se denomina de arte africana contemporânea foi bússola de orientação nesse estudo. Não me fechei nas galerias e nem nos museus, mas circulei por diferentes circuitos artísticos atuando na “Epistemologia da Desconfiança”¹¹³, termo cunhado pela artista e teórica Jota Mombaça, para entender essa “Lisboa Africana”, que se utiliza das artes para afirmar uma integração, na maior parte do tempo hierárquica e em certos contextos inexistentes, entre negros e brancos nesse rincão da Europa do Sul.

Muitas vezes, senti-me frustrada por não ter recursos financeiros o suficiente para fazer uma longa viagem por diferentes países do continente africano, como muitos pesquisadores brancos portugueses e brasileiros fazem. Queria poder falar baseada nos referenciais das produções artísticas criadas em solo africano e não me embasar apenas no que chega aqui em Portugal com os atravessamentos dos resquícios coloniais. Tinha a necessidade de estar nesse lugar que todos dizem que eu pertenço por conta da cor da minha pele e dos meus traços físicos devido a toda história traumática e perversa da escravidão. Atrelado a isso há o fato de ter nascido numa região da Bahia majoritariamente habitada por pessoas negras e quando fui viver em Salvador e depois mudei-me para outros estados brasileiros, sempre quando regresso à casa, dou-me conta que não há como negar o quanto a capital baiana e o Recôncavo Baiano cultuam e celebram toda uma ancestralidade e herança africana, apesar de todas as suas contradições e racismo eminente. Talvez aqui caia bem a frase da artista sul-africana Helen Sebidi, que realizou residência artística na Bahia: “Salvador sente saudades da África” (Sebidi, 2017, p.12). E com certeza, essa saudade histórica do familiar ao longe, durante muito tempo alimentou o meu desejo consciente de conhecer o continente africano, perpassando pela ideia ídlica da “Mãe África”, como bem explicita Grada Kilomba.

¹¹³ A artista mestra Jota Mombaça faz uma abordagem sobre a “Epistemologia da Desconfiança”, no artigo “A Coisa Tá Branca”, publicado na plataforma BUALA, em 7 de novembro de 2017. Acedido em 9 de novembro de 2017, em <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-coisa-ta-branca>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“Eu acho que é uma busca inconsciente, é uma resposta a um trauma colonial. O grande saudosismo à Mãe África tem a ver com uma história muito traumática que nós temos, por ser uma diáspora que vivenciou a escravatura e que foi comprada e vendida. Uma diáspora de segmentação, de separação, de isolamento” (Kilomba, 2017).

Não fui a nenhum país africano, desconstruir o romantismo que habitava o meu imaginário em torno da «Mãe África» e dos irmãos africanos, que não são tão meus irmãos assim, entendi que as pessoas originárias dos países africanos são pessoas com as quais tenho afinidades e discordâncias, e, necessariamente a nossa negritude não cria uma aproximação imediata conforme já discuti anteriormente. Hoje, tenho certeza que desde a graduação quando me interessei pelas produções artísticas do continente africano, não foi porque eu queria dar respostas à academia, provando que os africanos criam arte em pé de igualdade com a Europa: aliás, quem sou eu mesma para falar por eles? Nenhum artista africano me passou procuração artística para legitimar a África no campo da arte ocidental. Os meus principais objetivos gerais e específicos eram responder as questões que se problematizavam em mim mesma. É nesse sentido que não falo de «problema científico», na acepção clássica do termo, mas sim, dos questionamentos que esse tema sempre me instigou e que eu pude transformar em conhecimento. O meu problema, acima de tudo, é o de alcançar a minha «existência» concreta e plena: nunca disse que não sou romântica e acredito que sonhos podem ser materializados, apesar das agruras da vida nos levar a crer que só poucos têm direito a viver com dignidade humana e amorosa. Precisava entender a minha vivência, enquanto mulher negra com essa sensação constante de desterritorialização que me acompanha em muitos momentos. Muitos me dirão que a academia não é um consultório terapêutico ambulante, e eu sei que não é, mas muitas vezes, ela nos faz parar no divã. Portugal só potencializou isso. Aqui tive de reinventar-me, renascer do meu próprio útero e lançar ao Tejo as intempéries que esse país me ofertou.

Ao longo desse doutoramento, dentro e fora da sala de aula várias vezes fui questionada negativamente sobre a existência de uma «arte africana», que esse «rótulo» não se aplica na contemporaneidade, que a arte não tem esses compartimentos. Ora bem, as categorias não são inocentes e nem surgem desprezenciosamente. Eu Luzia Gomes Ferreira, nessa mesma tese, já questionei essas adjetivações, porque as produções artísticas não-europeias no campo das artes visuais são sempre «arte alguma coisa». Como cinéfila acompanho em Lisboa os festivais de cinema francês, cinema

italiano, cinema romeno, cinema alemão, cinema espanhol, entre tantos outros festivais de cinema que acontece nessa cidade, como o FESTin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa e o festival de cinema argentino – AR. Todas as denominações desses festivais remetem aos países originários dessas produções filmáticas, isso não causa incômodo e é muito bem aceito. Passei boa parte dessas minhas vivências em Lisboa me perguntando por que a categoria «arte africana contemporânea» causa tanto incômodo? Se a mesma não existe porque os museus, as galerias e os centros culturais de Lisboa a utilizam nas suas publicidades para divulgação das exposições e nos seus catálogos expositivos? Por que utilizam a categoria «arte africana contemporânea» como um chamariz para atrair público? Por que há acadêmicos especialistas em arte africana contemporânea? Essa categoria engessa ou liberta?

Uma das poucas acadêmicas e curadoras que se disponibilizou a debater respeitosamente essa questão espinhosa comigo foi a doutora historiadora da arte portuguesa Ana Balona¹¹⁴, após a ouvir em vários eventos no Hangar — Centro de Investigação Artística, localizado na Rua Damasceno Monteiro, no bairro da Graça, fui assisti-la como conferencista no evento “Arte Contemporânea Angolana: Estado da Arte em Angola e Internacionalização”, ao lado do historiador da arte angolano Adriano Mixinge e da arquiteta-curadora angolana Paula Nascimento, ocorrido em 2016. É importante explicitar que até esse momento ainda centrava minha investigação na arte angolana. Logo, após essa conferência, nos encontramos no Café do Monte, também na Graça e tivemos uma longa conversa sobre as nossas investigações e percepções sobre arte africana contemporânea, especialmente em Lisboa e ela solicitou-me que lhe enviasse as perguntas por e-mail.

¹¹⁴ Ana Balona de Oliveira é investigadora de pós-doutoramento (FCT) no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (CEC-FLUL) e no Instituto de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH-UNL). Tem leccionado em várias instituições no Reino Unido e em Portugal, com destaque para o Courtauld Institute of Art, University of London, onde se doutorou em História de Arte (Moderna e Contemporânea), com a tese ‘Fort/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the Work of Ângela Ferreira, c. 1980-2008’, 2012. A sua investigação actual centra-se em narrativas de império, anti- e pós-colonialismo, migração e globalização na arte contemporânea de países ‘lusófonos’ e outros. Informações consultadas em 8 de novembro de 2017, em <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=9507838774028279> e em <http://www.comparatistas.edu.pt/investigadores/membros-integrados/ana-balona-de-oliveira.html>.

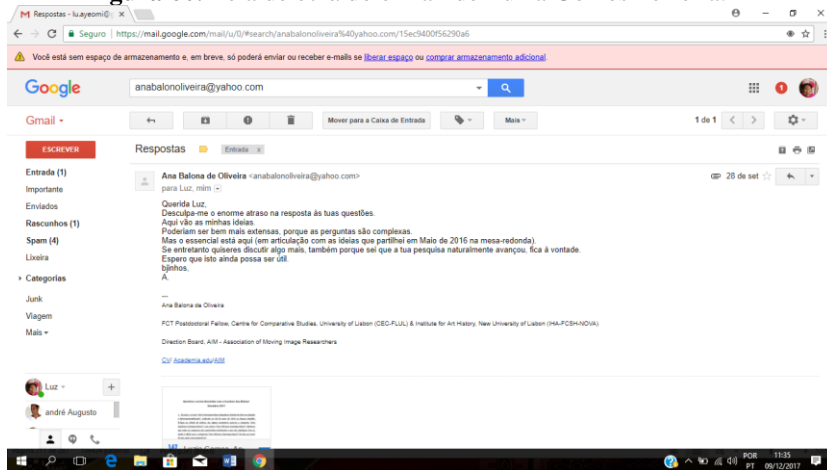
Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 59. Tela de ecrã do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.¹¹⁵



A doutora e investigadora Ana Balona devolveu-me as perguntas em 28 de setembro de 2017. Confesso que nem esperava mais as suas respostas.

Figura 60. Tela de ecrã do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.¹¹⁶



Nesse diálogo com a doutora e investigadora Ana Balona por e-mail, é interessante observar o quanto ela considerou as minhas perguntas “complexas” e a

¹¹⁵ Transcrição do e-mail: “Querida Ana, Como estás? Sou eu a Luzia. Então, depois de um tempo amadurecendo algumas questões em mim do meu campo pessoal. Voltei a pesquisa. Segue as questões que coloco para ti. Ai, você decide se quer me responder pessoalmente ou por e-mail. Te agradeço imenso. Por favor, você tem o e-mail da Paula Santos? Podes me passar? É que perdi o caderninho no qual tinha anotado o e-mail dela e não encontrei na internet. Beijim.”

¹¹⁶ Transcrição do e-mail: “Querida Luz, desculpa-me o enorme atraso na resposta às tuas questões. Aqui vão as minhas ideias. Poderiam ser bem mais extensas, porque as perguntas são complexas. Mas o essencial está aqui (em articulação com as ideias que partilhei em Maio de 2016 na mesa-redonda). Se entretanto quiseres discutir algo mais, também porque sei que a tua pesquisa naturalmente avançou, fica à vontade. Espero que isto ainda possa ser útil. bjinhos, A.”

mesma reafirmou o que escreveu, quando me encontrou pessoalmente. Apesar da generosidade e disponibilidade da doutora Ana Balona de responder-me apresentando as suas ideias, como ela mesma diz, ofertando-me análises teóricas aprofundadas, não deixa de entrar em cena o lugar de fala e a inversão de papéis. Ou seja, o complexo exercício de sair do lugar de investigadora para ser a investigada, ou, como infere Jota Mombaça, o “reposicionar os corpos”:

“Em outras palavras, reposicionar os corpos, subjetividades e vidas subalternizadas fora da subalternidade é um projeto que só pode ser levado a cabo na medida em que reposicionamos também os corpos, subjetividades e vidas privilegiados fora da dominância. Dessa forma, as narrativas benevolentes da aliança branca – fórmulas como ‘dar espaço’, ‘dar visibilidade’, ‘dar voz’, todas elas predicadas no desejo normativo de ajustar o mundo social – tem como limite mais evidente a incapacidade dessas mesmas narrativas em incorporar a dimensão negativa desse trabalho, ou seja: ‘perder espaço’, ‘perder visibilidade’, ‘perder voz’” (Mombaça, 2017).

Passei um bom tempo elaborando as perguntas para enviar a doutora e investigadora Ana Balona, tentando ser o mais objetiva possível e com base nas palestras a que havia assistido da referida acadêmica. Segue uma das perguntas que fiz a autora:

LF: Durante o evento “Arte Contemporânea Angolana: Estado da Arte em Angola e Internacionalização”, realizado no 06 de maio de 2016 no Espaço Espelho D’Água na cidade de Lisboa, em alguns momentos usou-se a categoria «Arte Angolana Contemporânea» e em outros «Arte Africana Contemporânea». Sabemos que todas as categorias são construídas socialmente e que são ambíguas. Para si, ainda é válido usar a categorias «Arte Africana Contemporânea»? Se sim: por que? Se não, qual a sua perspectiva?

AB: Categorias como ‘arte angolana contemporânea’ e ‘arte africana contemporânea’ só fazem sentido se usadas de forma estratégica e não essencialista. Até porque estas expressões contêm não só um termo, mas vários termos abertos, profundamente heterogêneos e que abarcam várias realidades históricas, geográficas, sociais, políticas, culturais, etc., obrigando a análises rigorosas em relação à noção de arte, de contemporaneidade, de identidade cultural, nacional, continental. As análises devem ser rigorosas, porque as realidades referidas por estes termos são múltiplas, contingentes, têm historicidade, e, são produto de histórias a cuja complexidade é necessário fazer justiça. Por exemplo, o que significa exactamente ‘angolanidade’, quando se atenta na diversidade étnica e cultural de Angola, e na diferença entre o discurso oficial do estado e as práticas diversificadas e críticas dos artistas? Há mais do que um tipo de arte angolana contemporânea. Sem cair em essencialismos redutores, é necessário reconhecer que há vários graus de especificidade histórica, política, social e cultural no continente africano (tal como nos demais continentes), em relação ao momento contemporâneo (e aos anteriores), e às características da

Luzia Gomes Ferreira.

A poética da existência nas margens:

percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

prática artística (e de outras com as quais esta se relaciona). Mas basta atentar nessas especificidades para, simultaneamente, perceber que elas inescapavelmente apontam para toda uma história de encontros e de trocas (não desprovidos de violência, como sabemos). Os trânsitos, as diásporas e as migrações – tanto passadas como presentes – tornam difícil sustentar qualquer categoria fechada de identidade cultural, quer regional, quer nacional, quer continental. As identidades existem e devem ser afirmadas, mas são sempre múltiplas, em aberto, associadas a processos históricos – colectivos e individuais – de natureza transnacional, transcultural, relacional que as vão transformando (a este propósito, lembremo-nos das reflexões de Édouard Glissant, de Stuart Hall, de Paul Gilroy, etc.). Agora é certo que há uma história violenta de omissão, de exclusão e de apropriação de práticas culturais africanas por parte do ocidente, nomeadamente no que à narrativa mais hegemónica do modernismo ocidental diz respeito, e em estreita relação com a história da efectiva ocupação colonial do continente a partir da conferência de Berlim no final do século XIX. Apesar das mudanças das últimas décadas, essa história ainda tem impacto no momento presente. Por isso, poderá ser ainda necessário insistir na originalidade, na universalidade, no especial contributo de artistas modernos e contemporâneos africanos como estratégia contra-hegemónica. Sem dúvida, seria bom sinal se no futuro não fosse necessário usar a categoria do artista africano e da arte africana contemporânea. Há circuitos dominantes onde as expectativas relativas à identificação cultural, nacional e étnica dos artistas ocidentais não se faz sentir tanto como relativamente aos artistas africanos, porque não é esse o factor preponderante a legitimar a circulação da sua obra. Qualquer artista, independentemente das suas origens ou proveniência, deve poder ser um artista, ponto. Não esqueçamos igualmente que, para além das arenas necessárias das lutas identitárias e contra-hegemónicas, a categoria da arte africana contemporânea e do artista africano também tem servido os interesses de um mercado da arte ainda muito dominado pelo ocidente. Mas há mudanças positivas, como um crescente colecionismo por parte de instituições africanas públicas e privadas; o aumento do dinamismo do circuito galerístico, museológico e dos artist-run spaces no continente; o papel que tiveram e têm tido bienais como a de Joanesburgo e a de Dakar; e as importantíssimas vozes de académicos, críticos e curadores africanos a viver no continente ou na diáspora, e que muito têm contribuído para conversas e encontros não só fora, como também dentro do continente, que cada vez mais comunica entre si. Por isso, acima de tudo é necessário que os discursos que se produzem sobre estas questões façam justiça a toda esta complexidade” (Balona, & Ferreira, 2017, entrevista).

A resposta de Balona é quase uma lauda de um artigo, porém a coloquei na íntegra porque a investigadora levanta várias questões importantes. Todas as vezes, que a ouvi e li os seus artigos a considerei coerente, especialmente ao que concerne o reconhecimento do seu lugar de fala privilegiado enquanto portuguesa branca, sem abrir mão das suas subjetividades:

“**LF:** Ao ouvir-te falar chamou a minha atenção algumas questões como: O seu lugar de fala, legitimação, gênero e classe: Para ti, de que forma essas questões estão imbricadas quando se trata da Arte Africana Contemporânea?”

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

AB: É fundamental que qualquer sujeito tenha consciência dos seus múltiplos lugares de enunciação, para evitar cair em simplificações redutoras e em paternalismos bem intencionados mas inescapavelmente problemáticos, porque prolongam, apesar das melhores intenções, estruturas de poder marcadas por relações de colonialidade. Não concebo a possibilidade de uma actividade de pesquisa, de escrita e de fala, que inclui também uma série de deslocações geográficas, que não implique, sempre, uma inscrição da minha própria subjectividade, o que, no meu caso, significa uma constante consciência da minha condição de europeia, portuguesa, mulher, branca, etc.” (Balona; Ferreira, 2017, entrevista).

São visíveis nas reflexões da autora os vários entraves que a «categoria arte africana» apresenta em si mesma. Porém, negar-se a debatê-la, ao meu ver, é improdutivo. Até que ponto nessa categoria não está envolvida «os essencialismos» acerca do continente africano? Especialmente aquele «essencialismo primário e perverso» de procurar a «autenticidade», a «raíz», o de mais «verdadeiro» e «original» das entranhas negras africanas. Algo que muitas pessoas brancas classe média esquerdistas, direitistas, centrista e anarquistas, na academia almejam encontrar nos trabalhos desses artistas. Mas, o mesmo também ocorre com muitas pessoas negras ligadas aos movimentos antirracistas da diáspora, que romantizam tudo que é produzido no continente africano, desatentamente a realidade contemporânea desses países que foram ultrajados pela colonização. Mas o que é arte africana, afinal? É a arte produzida por pessoas africanas que vivem em África? É a arte criada por africanos em deslocamento pelo globo terrestre? É arte feita por africanos que tratam de temas políticos da África? É a arte feita por africanos em África e em deslocamento?

Não tenho respostas prontas e absolutas para os questionamentos que fiz acima, como na maioria das vezes a academia nos exige enquanto intelectuais-acadêmicas. Mas, tenho algumas reflexões. Observei que um dos quesitos para se denominar as produções artísticas de arte africana contemporânea é o fato do artista ter nascido em África ou ter alguma filiação direta com o continente. Porém, faço a ressalva que não acredito que o trabalho do Kiluanji Kia Henda (Angola) ou do Zanele Muholi (África do Sul), por exemplo deem conta das visualidades de um continente tão plural. Quem conhece os trabalhos dele e dela sabe que são produções distintas, mesmo que os dois trabalhem bastante com fotografia e isso já quebra a ideia de uma característica única dessa tal “arte africana contemporânea” no singular. É interessante também pensar que a fotografia enquanto linguagem e criação artística adotadas por Henda e Muholi, ofertamos a possibilidade de desconstruir no nosso imaginário a ideia de que os artistas

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

africanos trabalham primordialmente com escultura. Sem falar que, quem acompanha os circuitos de arte contemporânea sabe do protagonismo que a fotografia ganhou enquanto arte.

Figura 61. A esquerda Obra de Kiluanji Kia Henda. E a direita obra Zanele Muholi.¹¹⁷



Por outro lado, há casos interessantes como o do Ynka Shonibare que nasceu em Londres, cresceu em Lagos na Nigéria e na adolescência regressou a Londres, para estudar Belas Artes, primeiro na Escola de Arte de Byam (atual Colégio Central de Saint Martins) e depois no *Goldsmiths College*. Ou do Francisco Vidal nascido em Lisboa, filho de mãe caboverdiana e pai angolano, com estudos realizados na *Columbia University School of the Arts* em Nova Iorque (EUA) onde adquiriu o Mestrado, constantemente em trânsito entre Luanda e Lisboa, e, os seus trabalhos fazem parte do site Art africa, do Centro de Estudos Comparatistas Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, e ele mesmo afirma: “É o ritmo do meu corpo que determina o meu trabalho como africano” (Vidal, 2013).

¹¹⁷ Acedidos em 20 de novembro de 2017, em <http://www.designindaba.com/sites/default/files/styles/scaledlarge/public/node/news/23323/gallery/bester4mayotte2015.jpg?itok=AXsu4YPH> e <http://www.brundyn.com/image-archive/kiluanji-kia-henda-as-god-wants-and-the-devil-likes-it/balumuka1.jpg/>.

Figura 62. Obra “Sushi” do artista Francisco Vidal, 2013.¹¹⁸



Nesse sentido, ao meu ver, as relações de território e parentesco são fundamentais para se denominar uma determinada obra produzida por determinados sujeitos ou sujeitas de arte africana, seja contemporânea ou tradicional. Outro aspecto importante a ser discutido é como o a História da Arte ocidental, a Antropologia a serviço do colonialismo durante os processos de colonização e os museus contribuíram para construções fixas acerca das visualidades africanas, nas quais muitas vezes, desconsidera-se as produções artísticas contemporâneas criadas por pessoas africanas e os nossos imaginários continuam povoados fantasmagoricamente por máscaras e esculturas de madeira e marfim. O que pude observar aqui é que muitas vezes, procura-se nas obras dos artistas africanos essa ideia «do que é ser africano» e o que é a «África». Nem precisaria fazer o exercício de afirmar que essa mesma demanda não é lançada para os artistas brancos europeus. Nesse sentido, o historiador da arte angolano Adriano Mixinge¹¹⁹ faz a seguinte análise:

“Ao longo da História, mais importante que a Arte Africana ou a Arte dos outros em si mesma, interessava aos europeus aquilo que contava delas; com muito mais importância que a dada aos artistas e escritores africanos, os europeus preferiram sempre os ‘os cadernos de viagens’ dos seus

¹¹⁸ Acedido em 28 de dezembro de 2017, em <http://www.baginski.com.pt/francisco-vidal-2/works>.

¹¹⁹ O professor Adriano Mixinge, “é membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Científico do Ministério da Cultura, doutorando em História de Arte na Universidade Complutense de Madrid (Espanha), conselheiro cultural na Embaixada de Angola em Espanha, licenciado em História de Arte pela Universidade de Havana (Cuba).” Informações disponível em: http://agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1017:biografia-adriano-mixinge&catid=36:sala-de-imprensa&Itemid=208. Acedido em 11 de novembro de 2017.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

‘descobridores’. Pouco agora importa que o testemunho fosse de Rimbaud, Henry Loth, Joseph Conrad, André Gide, Michel Leiris, Levi-Strauss ou Gauguin; o que fascina nesses ‘cadernos de viagens’ (ou apontamentos de diversos tipos) é que são imagens dos espelhos interiores de europeus, uma zona de luzes e obscurantismo: a prova das suas ânsias, traumas e desventuras na construção do euro-centrismo” (Mixinge, 2009, p.49-50).

As questões que coloco são: como desconstruir esse imaginário se ainda vemos tantas repetições eurocêntricas? Como lançar mão ou não do tão contestado «lugar de fala»? Como reposicionar a arte africana contemporânea ou não, se as teorias da arte continuam balizadas pelos cânones europeus e às vezes, estadunidenses? Por outro lado, se já existe uma teoria e crítica de arte produzida pelas teóricas e teóricos africanos é preciso questionar porque as mesmas não são aplicadas na prática nas instituições de arte e circuitos artísticos dentro e fora do continente africano? Nesse sentido, acredito que os museus, as galerias e os centros de artes, perdem uma grande oportunidade de contribuir para a desconstrução das memórias com resquícios coloniais, quando não apresentam criticamente a pluralidade das produções artísticas africanas contemporâneas criadas por africanos em África ou em deslocamento pela Europa e Américas.

Nessas minhas andanças por Lisboa à procura de compreender o que é essa tal arte africana contemporânea, conheci pessoalmente o professor Adriano Mixinge no evento «Arte Contemporânea Angolana: Estado da Arte em Angola e Internacionalização», foi a primeira vez que tive contato de perto com um historiador da arte africano. Timidamente me aproximei dele e lhe perguntei onde encontrava o seu livro «MADE IN ANGOLA: Arte Contemporânea, artistas e debates». Ele disse-me que se não tivesse esgotado, só encontraria pela internet. Trocamos contatos e consegui ter acesso ao livro. Ler o referido livro para mim foi de significativa relevância, não só por ele se centrar na arte, mas também. por apontar como ocorre toda essa construção da “África Negra” pelo Ocidente

Já é mais que notória e legitimada na História da Arte Ocidental toda a narrativa romântica que se construiu em torno da obra “Les Demoiselles d'Avignon” do pintor espanhol Pablo Picasso. Ao se falar desse quadro, quase sempre se ressalta a influência da arte africana, especialmente das máscaras, nesse quadro do tão renomado artista europeu. Durante as minhas aulas de História da Arte na UFBA, via o culto das professoras (não tive professores homens nas disciplinas de história da arte) em torno

desse trabalho artístico. Atualmente ainda ouço os meus colegas professores de História da Arte, falando dessa obra com tanta benevolência, com tanto entusiasmo como se a arte africana só tivesse se tornado ARTE a partir das pinceladas do Picasso. Ou como se a arte africana para se legitimar precisasse dessa bengala para existir em nível de equidade estética com a arte europeia. Até mesmo já ouvi crítica à ideia de se ter disciplinas específicas sobre arte africana no Brasil, usando-se o argumento de que já se sabe a importância da África para a arte ocidental a partir dos trabalhos de Picasso e Paul Gauguin.

Figura 63. Obra “Les demoiselles d’Avignon” do artista espanhol Pablo Picasso, 1906.¹²⁰



O que me assusta nisso tudo em torno da obra do Pablo Picasso, é à acriticidade e irresponsabilidade social de muitos e muitas historiadoras da arte. Nas palavras de Mixinge:

“Na realidade, não creio que Picasso (e outros) conhecessem as peculiaridades funcionais e conceituais daquelas máscaras quando no seu habitat inicial e estivessem ao corrente tanto da sua cosmovisão fundacional como da sua função utilitária e ou comunitária. Não, isso não lhes interessava! Em qualquer caso, também é preciso ter em conta que provavelmente não fosse necessário que ele estivesse ao corrente daquilo que reclamo, uma vez que o que realmente lhe importava era fazer uma pesquisa de formas e de cor, pesquisa essa de carácter estético da qual o Cubismo é o seu resultado mais visível e reconhecido internacionalmente. Na primeira metade do século XX, a Arte africana passou (e foi reformulada) nos e pelos ateliers dos vanguardistas e era (e continuou a ser) apresentada nos museus com uma sintaxe adulterada, deficiente e má, triste e

¹²⁰ Acedido em 28 de dezembro de 2017, em <https://i.pinimg.com/736x/8a/91/e8/8a91e874ea8bde1e1b1d9cb2f4e8528b--les-demoiselles-davignon-demoiselles-d-avignon.jpg>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

deprimente. Quando, no domingo do ano de 2001 visitei os museus do Homem e o das Artes de África e da Oceânia faziam baixas temperaturas. A inquietação não era somente por isto: as vitrinas, os textos de apoio pouco esclarecedores e as fichas técnicas das peças pouco detalhadas contribuíram a sublinharem essa atmosfera de desconcerto” (Mixinge, 2009, p 55).

Mesmo sem ter o museu como tema central nessa tese, ele dar o ar da sua graça ou tristeza. E não entro em conflito com isso. Só noto que os teóricos das artes dos mais conservadores aos mais progressistas em algum momento coloca o museu em cena. Por outro lado, talvez, por desespero meu de investigadora, inquieta-me a galeria de arte não aparecer, por mais que saibamos do agenciamento das galerias no sistema da arte, que não se restringe a arte contemporânea. As deduções que faço acerca do silenciamento das galerias no campo teórico da História da Arte são as seguintes: **a)** os museus ligados ao Estado ou não, têm realmente impacto nas construções e desconstruções históricas associadas às memórias das sociedades nas quais estão inseridos, porque muitas vezes, eles traduzem visualmente o discurso político do Estado; **b)** os museus cristalizam narrativas sobre as pessoas que consideramos «as outras» e sempre foi espaço de exibição dos espólios europeus adquiridos sobre o violento processo de colonização; **c)** a arte contemporânea também está dentro dos museus e muitos artistas lá desejam estar, muitas vezes de forma elitista; **d)** e não menos importante está o reconhecimento de que as instituições museológicas com toda as suas contradições chegam a um maior número de pessoas do que as galerias. Contudo, a partir da minha perspectiva de museóloga, considero que ainda não conseguimos descolonizar os museus, mesmo com toda teoria decolonial, porque as epistemologias e metodologias continuam colonizadas.

O professor Adriano Mixinge em seu livro, no subcapítulo “Arte Negra, museografia e vanguardas artísticas do século XX”, faz reflexões inquietantes acerca dos museus europeus que exibem arte africana seja tradicional ou contemporânea. Não me centrarei neles, mas considero relevante citá-los, especialmente essa passagem acerca do museu do Quai Branly em Paris.

“Sob fortes polêmicas em Junho de 2006, no Quai Branly, em Paris, inaugurou-se o – o museu que pretendiam chamar de ‘Arts Premiers’, mas que agora tem apenas o nome da rua em que está localizado¹²¹ - , um museu que reúne coleções africanas e, em geral, das culturas não-ocidentais que antes se encontravam nos museus do Louvre, no das Artes da África e da Oceânia, bem como no Museu do Homem, praxis essa que visa revolucionar os procedimentos museográficos e estruturar uma *mise en scène* na qual as

¹²¹ Grifo do autor.
252

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

considerações artísticas se sobrepõem a qualquer outro tipo de considerações extra-artísticas” (Mixinge, 2009, p.56).

Curiosamente, o museu do Quai Branly sempre me foi indicado como referência e o qual eu devo visitar ao estar em Paris. Ainda que, particularmente nas raras vezes que penso em conhecer a cidade do “*glamour*”, o museu que vem a minha cabeça é o *D’Orsay*, porque sou uma profunda admiradora das obras dos artistas impressionistas. Porém, não sei porque as pessoas acreditam que tenho uma vontade atlântica de conhecer Paris e acima de tudo que sinto um desejo incondicional de ver o Quai Branly. Porém, estou mais para Istambul do que para Paris, nesse sentido muito mais ansiosa para adentrar o Museu da Inocência do Ohan Pamuk na Antiga Constantinopla. Não posso falar positivamente ou negativamente de uma instituição museológica a qual não conheço. Contudo, sinto inquietações oceânicas todas às vezes que leio que o Quai Branly é dedicado as “civilizações” não-europeias da Oceania, Ásia, África e América. Lembro-me dos livros de História da Arte que estudava na EBA-UFBA.

Em Portugal questiono o fato de não ter nenhum museu até o presente momento que se proponha a refletir sobre arte africana, para além de uma perspectiva etnológica. Por outro lado, cada vez mais, reflito criticamente sobre o que um museu de arte africana em Lisboa traria em suas narrativas visuais e teóricas que ultrapassassem as abordagens com resquícios coloniais que ainda fantasmagoricamente estão nos interstícios das discussões sobre arte africana contemporânea na capital da ex-metrópole. Neste ano de 2017 acompanhei toda à movimentação da “Djass – Associação de Afrodescendentes” para a candidatura da «Proposta 409 - Memorial à Escravatura» na na edição 2017/18 do Orçamento Participativo¹²² de Lisboa. No dia 27 de novembro de 2017 foi com imensa alegria que vi pelas redes sociais o resultado de que a proposta ganhou em primeiro lugar e «Lisboa vai ter um Memorial¹²³ às Vítimas

¹²² “O Orçamento Participativo (OP) é uma das formas de participação dos cidadãos na governação da cidade de Lisboa. Através do OP, os cidadãos têm efetivo poder de decisão sobre uma parcela do Orçamento Municipal de Lisboa: os cidadãos apresentam propostas para a cidade, e os cidadãos votam os projetos que querem ver incluídos no Plano de Atividades e Orçamento da Câmara Municipal de Lisboa (CML), no ano seguinte. Para a edição do Orçamento Participativo de 2017/2018, está prevista uma verba global de 2,5 milhões de euros.” Informações disponíveis em: <https://op.lisboaparticipa.pt/o-que-e-o-op>. Acedido em 28/12/2017.

¹²³ “A proposta consiste na edificação de um memorial de evocação da escravatura num dos relvados da Ribeira da Naus, junto à Praça do Comércio. Apesar do papel histórico que, durante mais de quatro séculos, Portugal desempenhou na escravatura e no comércio de milhões de pessoas africanas escravizadas, é escasso o reconhecimento público dessa faceta sombria da História do país. Na cidade de

da Escravatura». Segundo a professora Beatriz Dias, presidenta da Djass – Associação de Afrodescendentes:

“Portugal precisa deste memorial para que se instale de uma vez por todas a ideia de que a escravatura não é uma coisa arrumada no passado. Há uma continuidade clara entre a escravatura, os trabalhos forçados que persistiram depois de ela ter sido abolida e o racismo que hoje atravessa a sociedade e que Portugal continua a recusar discutir aprofundadamente [...] E Lisboa, palco primordial deste ‘comércio hediondo’ – os escravos eram transaccionados entre a Ribeira das Naus e o Campo das Cebolas -, é o local indicado para este monumento” (Dias, 2017).

Por mais que eu compreenda que ao falar de arte contemporânea, seja no Brasil, em Portugal e quiçá nos países africanos, também estamos falando de construções de memórias e patrimônios, não perco de vista a importância de se repensar a História, as memórias e os patrimônios com as narrativas de nós pessoas negras que no decurso da História Acadêmica Ocidental fomos rotulados de «os outros». Atento-me também para a reflexão que a professora doutora Cristina Roldão fez, na minha banca de júri-prévio, da necessidade de pensar as especificidades das pessoas negras em Portugal e no Brasil. Nesse sentido, mesmo com o incômodo que me causa não visualizar nos museus de arte lisboeta a arte africana contemporânea que circula pelas galerias dessa Lisboa de luz boa, desejo vida longa ao nosso Memorial da Escravatura com protagonismo negro. Espero que nesse processo as pessoas brancas aliadas ou não-aliadas aprendam que é preciso perder espaço e não serão elas que deverão orquestrar a constituição desse espaço de memórias com suas benevolentes intenções de tutelar a nós

Lisboa, que foi o polo central desse negócio, não existe qualquer monumento ou equipamento especificamente destinado a evocar esse passado e a celebrar o seu fim, ao contrário do que acontece noutras cidades europeias com passado escravagista (Amesterdão, Londres, Liverpool, Nantes, Paris) e do mundo. A proposta agora apresentada visa suprir esta lacuna e promover um justo e pleno reconhecimento da História de Portugal. O memorial seria não apenas um local de reconhecimento e homenagem, mas também de reflexão e educação. Assim, o memorial terá como objetivos principais: *Homenagear as vítimas da escravatura e do tráfico de pessoas escravizadas e todas/os aquelas/es que a combateram e a ela resistiram. *Contribuir para o reconhecimento do papel central que Portugal, e em particular a cidade de Lisboa, tiveram na escravatura e tráfico de pessoas escravizadas ao longo da História. *Assinalar o contributo das pessoas africanas escravizadas para a prosperidade de Portugal ao longo da História, bem como o contributo das pessoas afrodescendentes para a sociedade portuguesa. *Celebrar a abolição da escravatura e do tráfico de pessoas escravizadas..*Condenar todas as formas atuais de servidão, preconceito, discriminação racial e injustiça social, nomeadamente as que constituem um legado da escravatura. A localização proposta justifica-se pela secular ligação desta zona do centro histórico de Lisboa ao comércio de pessoas escravizadas e pela centralidade e dignidade que a mesma confere ao memorial. O projeto deverá contar com a participação de organizações de afrodescendentes e de associações de imigrantes africanos, atendendo à origem da maioria das pessoas que foram escravizadas ao longo da História de Portugal, propondo-se igualmente que a conceção e realização do memorial fique a cargo de criadoras/es africanas/os ou afrodescendentes.

peessoas negras. Porque se a população negra ativista de Lisboa deseja um espaço físico com coisas dentro ou não, para evocar ou exorcizar os demônios materializados do colonialismo no presente: que assim seja! Porque a construção social de nenhuma memória ou patrimônio é neutra.

“Nem a memória nem o património são intrínseca ou exclusivamente positivos. Podem funcionar como recetáculos de significados que são positivos ou negativos, construtivos ou destrutivos. Na verdade, são muitas vezes acompanhados por uma panóplia complexa e frequentemente discordante de processos de identificação e de conflitos potenciais, mais ainda quando estão envolvidos na legitimação de estruturas de poder. A produção de qualquer património ou a criação de qualquer memória coletiva deserdá ou exclui potencialmente aqueles que não perfilham ou que não são abrangidos pelos parâmetros de significado concomitantes. E, muitas vezes, no âmbito dos estados-nações, e no âmbito das suas alegorias de pertença exclusiva, esta situação descamba numa série de definições de poder e de territorialidade de saldo nulo, em lugar de outras que se beneficiariam todos os intervenientes. Quem é que tem o direito de recordar e de ser recordado publicamente?” (Isar, 2013, p. 25).

A curadora Karen Milbourne do Museu Nacional de Arte Africana, do Instituto Smithsonian de Washington, em 2011 ao participar da «Mesa-Redonda Arte Africana e o conceito de Arte», realizada no Museu Afro-Brasil que teve como relatora a professora Ilana Seltzer Goldstein, na cidade de São Paulo, fez a seguinte afirmação: “Museus de arte africana ajudam a construir ideias sobre a África e precisam estar atentos a essa dimensão” (Milbourne, 2011). A partir da fala de Milbourne, Goldstein faz a seguinte reflexão: “O desafio não é pequeno, uma vez que cabem no museu de arte africana tanto uma máscara Chokwe tradicional – confeccionada por um indivíduo negro anônimo –, como um vídeo de animação de William Kentridge – produzido por um branco com fama internacional” (Goldstein, 2011). O teórico e diretor de museu malinense Samuel Sidibé que também participou da referida Mesa-Redonda aborda a relação, África e Europa, Arte Africana e Museu:

“Diretor do Museu Nacional do Mali e liderança internacional em processos de repatriação de objetos, Samuel Sidibé começou sua intervenção afirmando que a noção de arte africana é estritamente Ocidental. O palestrante argumentou que os primeiros colecionadores não consideravam os objetos coletados na África como arte: foram artistas brancos que efetuaram tal transformação. Mas a questão que eu levanto, aqui, é a seguinte: o que permite considerar uma criação como artística é apenas a intenção do artista no momento da confecção do trabalho ou pode também ser a recepção do público e da crítica, posteriormente? [...] Talvez a resistência de Samuel Sidibé à categoria arte africana venha do fato de ele

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

temer a mercantilização do patrimônio cultural: ‘concordo que se devam escolher os objetos mais significativos e bem acabados de uma coleção e expô-los de um modo atraente, mas sem entrar na discussão de arte ou não – pois arte vem sempre associada ao valor financeiro e o museu deve se pautar por valores ligados ao conhecimento’. O curador de Mali completa: ‘o mercado busca objetos que sejam valorizados e a exposição em museus acaba fazendo parte desse processo de valorização. Depois da inauguração do Museu Branly, em Paris, os objetos africanos atingiram preços inacreditáveis’. [...] Aliás, segundo Sidibé, 80% da arte africana produzida até hoje se encontra na Europa e não existe nenhum museu de arte africana na África, com exceção do Museu de Arte de Dakar. Os museus africanos não têm orçamento, nem acervo que lhes permitam organizar grandes exposições, tampouco realizam debates sobre o assunto. Via de regra, artistas, curadores e coleções da África ficam fora também do circuito internacional. A arte africana é feita na África, mas avaliada, discutida, exposta e vendida fora da África” (Goldstein *apud* Sidibé, 2011).

Desde quando li essa fala do teórico Samuel Sidibé, a qual usei no meu projeto de investigação e trago novamente para o corpo da tese, senti uma profunda inquietação. Ao mesmo tempo que considero que a arte não deva ter fronteiras, não deixa de ser preocupante as reflexões supracitadas. Todas às vezes que me deparo com esse texto fico a pensar até que ponto eu, enquanto uma pessoa negra da diápora não estou reforçando e reproduzindo essa perspectiva eurocêntrica que gira em torno da arte africana e, por isso, desde o início desejava conhecer as produções artísticas *in lócus*. Por outro lado, estando aqui em Portugal, especificamente em Lisboa, percebi que é preciso problematizar sim essa categoria aqui na Europa e trazê-la para o debate com toda a perturbação que ela causa tanto para os europeus quanto para os africanos. E sei que não estou num lugar de conforto porque não sou europeia, nem africana e também não sou uma negra estadunidense. E tenho consciência que a depender do contexto sou deslegitimada por brancos europeus, bem como, por negros africanos. Contudo, fico a me perguntar: Qual é o lugar da arte africana contemporânea no Ocidente? Como o mercado de arte europeu e estadunidense define o que é arte africana contemporânea? A professora doutora Ruth Simbao do Departamento de Belas Artes da Universidade de Rhodes, África do Sul faz algumas reflexões acerca disso:

“(particularmente o que é definido como o mundo «internacional» da arte, recentemente desperto para a arte africana contemporânea), uma noção romântica do afropolitismo tem sido usada para teorizar África como um lugar entre aspas que é hoje situado em quase toda a parte do mundo, exceto no continente africano. É minha opinião que as formas locais de cosmopolitismo (ou aquilo a que chamo cosmopolitismo) já não cabem na velha dicotomia de cosmopolita *versus* provinciano. De facto, ao insistirem

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

em que o local permanece provinciano (o que, como é evidente, não é obrigatório), os centros ocidentais da arte urbana revelam o seu desejo preconceituoso de abraçar o mundo «não-ocidental», mas abraçá-lo só quando ele aparece na chamada cena internacional, isto é nas galerias de Londres, Nova Iorque, Los Angeles, Berlim, e no máximo Hong Kong e Tóquio. Por outras palavras, uma tal arte só é desgustável quando penetra no discurso da arte ainda largamente comandado pelo Ocidente.” (Simbao, 2012, p.171-172).

Acredito que Sidibé e Simbao tocam no “X” da questão. A arte africana, muitas vezes se reposiciona no cenário internacional a partir das demandas ocidentais. Ele e ela, ao seu modo, nos apresentam os seus olhares e suas vozes sobre a arte africana e eu os escuto com atenção e com todas as minhas contradições diaspóricas. Há um outro ponto, ainda a ser discutido, que muitas vezes não está dito, mas está implícito que é o fato de associarem a arte africana contemporânea ou não, a um imaginário do ser “negro-africano”. Ou seja, a maioria das vezes pode não estar explícito, mas, constantemente paira em nossas mentes a ideia de que a arte africana produzida por pessoas de pele preta, será um retrato fiel, sem manipulação do photoshop do que é ser «negro-africano». Contudo, esquecemos com frequência que há artistas africanos brancos como o sul-africano William Kentridge. E falo isso, porque até eu mesma já caí na armadilha, construída socialmente, do meu imaginário. Antes de ver pessoalmente o escritor moçambicano Mia Couto acreditava que ele era negro, tal foi a minha surpresa quando o vi branco de olhos azuis. Evidentemente que os exemplos brancos não invalidam uma corporeidade negra predominantemente no campo das artes visuais produzidas no continente africano. Contudo, desde quando comecei a me aproximar dessas produções, fiquei me perguntando: por que muitas vezes, essas produções artísticas causam tanta curiosidade e descontentamento na Europa e nas Américas?

Refletindo especificamente a arte africana contemporânea, observo que muitas vezes nós pessoas negras da diáspora, ligadas ou não aos movimentos antirracistas, desejamos ver nos trabalhos dos artistas africanos um discurso em prol da negritude, ou de crítica e combate ao racismo estruturado no Ocidente, que muitas vezes não ocorre. Quando o artista Kiluanje Kia Henda afirma que:

“Muito dos temas que abordo no meu trabalho estão ligados à história e questões sociais em Angola e África no geral. Sinto-me muito mais recompensado e desafiado em trabalhar num contexto em que existe uma necessidade de se resgatar, ou ainda, inventar uma história dado a falta de acesso do que foi registado no passado. E muito do que foi registado foi desde um olhar estrangeiro. Existe a necessidade urgente de haver uma

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

reflexão, um questionamento sobre os períodos turbulentos que vivemos, legitimando novas narrativas. Acho que a arte pode ser um veículo excelente para exorcizar um passado extremamente trágico, mas também para projectar um futuro, ainda que fantasioso” (Henda, 2017).

Kiluanje Kia Henda ao abordar a temática dos traumas coloniais em seus trabalhos artísticos não significa necessariamente tratar das chagas abertas do colonialismo que ainda pulsa nas Américas da forma como a artista brasileira Rosana Paulino ou o Ayrson Heráclito nos apresentam. São corpos negros das Américas, traduzindo imagetivamente, em forma de conhecimento artístico perturbações históricas que são nossas. No tocante as pessoas brancas, observo que muitas delas ao se defrontarem com obras de arte africana contemporânea, que esteticamente não carregam nada de misterioso das entranhas negras africanas e nem possuem nenhum tipo de apelo religioso ou de “excêntrico,” sentem-se incomodadas ao visualizar imagens com códigos estéticos que não são tão desconhecidos assim por quem circula no *metiê* da arte contemporânea ocidental do cubo branco.

Considero que muitas demandas externas são colocadas para os artistas africanos que muitas vezes, como qualquer outro artista de qualquer lugar do mundo Ocidental, apenas desejam produzir arte utilizando-se de múltiplos referenciais. Dialoguei com a historiadora da arte, doutora Ana Balona sobre os incômodos que o enquadramento da arte africana contemporânea causa para os artistas africanos.

LF: Como curadora você observa que a categoria Arte Africana Contemporânea de alguma forma cria enquadramentos ou algum tipo de incômodo para os artistas contemporâneos de países africanos no circuito internacional das artes? E de que forma, isso ocorre na sua perspectiva?

AB: Sim, por vezes esta categoria torna-se uma espécie de rótulo limitador, porque o artista africano só parece circular em determinados circuitos internacionais se a sua obra corresponder a determinadas expectativas do mercado, da curadoria, da crítica e da academia ocidentais. Daí a necessidade da agência, do empoderamento e da necessidade de afirmação da curadoria, da crítica, da academia e do mercado africanos (naturalmente, em diálogo com o que se passa no sul global, no ocidente, nas várias diásporas). Quanto mais a legitimidade da circulação e da visibilidade da arte produzida por artistas africanos e os critérios de entrada em determinados circuitos internacionais – cada vez mais globais – depender dos seus próprios termos, no âmbito de uma rede dinâmica de curadores, críticos e colecionadores africanos, mais a validação da sua relevância global se tornará independente do que o ocidente poderá projectar de fora ou de forma enviesada como sendo ‘africano’.” (Balona; Ferreira, 2017, entrevista).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Ao conversar com o artista moçambicano Malenga, no dia do meu aniversário, enquanto aguardava as pessoas convidadas para o lançamento do meu livro «Etnografias Uterinas de Mim» falamos de arte e exclusivamente das suas pinturas, as quais particularmente gosto muito, devido a forma como ele utiliza as cores escuras que é de uma leveza e suavidade encantadora. E em dada altura lhe perguntei o que buscava transmitir em seus quadros já que as suas pinturas são abstratas e as suas esculturas tão figurativas. Ele respondeu-me que a pintura é onde ele pode dar vazão as sensações que ele não consegue expor na escultura. Que ele não busca uma pintura realista, que muitas vezes as pessoas olham e associam a imagens objetivas do cotidiano. Mas segundo ele, não é isso, afirmou-me que na maior parte do tempo ele está querendo exprimir um sentimento sem forma. Trago esse exemplo porque muitas vezes cometemos o equívoco de querermos traduzir os trabalhos dos artistas africanos alicerçados em um imaginário equívocado sobre África, ou preconceituosamente acreditamos que o abstracionismo não lhes pertence e tudo tem de ter uma explicação simbólica ligada a “magia” do país de origem dos sujeitos artistas. Conforme ressalta a doutora em Antropologia Fabiana Mendes: “Às vezes penso que o artista não tinha nenhuma narrativa para externalizar em certas obras. Apenas um sentimento, ou sensação que vem do inconsciente, sem saber que narrativa contar” (Mendes, 2017).

Figura 64. Pintura do artista Malenga



Fonte: Página individual do artista, 2015.

“[...] os artistas de África e os afro-brasileiros contam com várias dificuldades, sendo a maior a sua relativa invisibilidade, decorrente do facto de, sobre eles, haver um olhar etnocêntrico que os ‘reduz à natureza e não à cultura’. [...] Um dos aspectos mais comuns das formas do neo-colonialismo, por exclusão ou por atribuição de categoria exótica às obras dos artistas oriundos de países africanos e seus descendentes, é a sua negação à contemporaneidade. Ao classificarem e reivindicarem para estes artistas uma exclusiva prática de exposição da ‘tradição africana’, com o que tal implica

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

no domínio da produção das identidades locais pelos ex-colonizadores e seus aliados, como se estes artistas não tivessem autoridade, nem saber, nem legitimidade para criarem contemporaneamente.” (Ribeiro, 2006, p.11).

É importante evidenciar mais um aspecto inquietante no que diz respeito a arte africana contemporânea ou não, que é a “biologização da arte”. Ou seja, enquanto as produções artísticas dos artistas brancos europeus, ou brancos brasileiros, ou brancos estadunidenses, são vistas e apreciadas independentemente da sua corporeidade, o mesmo não ocorre com os artistas africanos. As criações desses sujeitos, na maior parte do tempo quando olhadas pelas lentes ocidentais não ficam apartadas dos seus corpos. Por exemplo, temos o insensato hábito de afirmar que a obra e o seu criador não são a mesma coisa. Não é à toa que ultimamente para quem acompanha cinema como eu, estamos vendo casos de cineastas homens brancos renomados, acusados de assédio sexual e pedofilia e se trava todo um debate acerca da importância das suas obras, como se os seus trabalhos artísticos não tivessem que ser rejeitados pelo público porque há de se separar a pessoa do artista das suas criações artísticas. Se todas as acusações de pedofilia envolvendo o Woody Allen¹²⁴ tivesse como acusado o Spike Lee, seu corpo negro não seria perdoado. Se ao invés do Johnny Depp¹²⁵, fosse o Omar Sy, que tivesse a sua companheira prestado queixa por ter sofrido violência doméstica, provavelmente a sua carreira de ator cairia no ostracismo. Até mesmo porque em muitos contextos acredita-se que a violência é uma característica inerente aos homens negros, como se a “selvageria animalesca” das savanas africanas se materializasse em seus corpos pretos, e, esse imaginário é perverso. Particularmente para mim é impossível assistir novamente aos filmes de um pedófilo, ou reverenciar ator que espanca mulher. E não estou sugerindo que se esses crimes fossem cometidos por homens negros deveriam ser atenuados, apenas enfatizo a nossa capacidade de perdoar homens brancos independentemente das atrocidades que eles cometam. Sobre biologização, arte e cultura o professor Mixinge faz a seguinte reflexão:

“A tendência a existir uma biologização da cultura fruto do onanismo racista é outra das características de que se reveste a percepção da arte africana na

¹²⁴Reportagem sobre à acusação de pedofilia do Woody Allen, pela sua filha. Acedido em 24 de novembro de 2017, em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/02/140201_woody_allen_acusacoes_cc.

¹²⁵ Reportagem sobre à acusação de violência doméstica do Johnny Deep. Acedido em 24 de novembro de 2017, em <https://www.publico.pt/2016/05/27/culturaipilon/noticia/johnny-depp-acusado-de-violencia-domestica-e-proibido-de-se-aproximar-da-mulher-amber-heard-1733331>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Europa. Desde esta perspectiva, a Arte Africana servirá, então, como coação legitimamente, cujo exemplo a podemos encontrar nas posições do pintor e colecionador alemão Georg Baseltiz que, ao ver um escultor que nunca viu nem nunca esteve na Guiné-Bissau, defende que *‘não haveria outra explicação, senão a de que as formas como parte do inconsciente colectivo tradicional são transmitidas geneticamente’*¹²⁶ (Mixinge, 2009, p.69).

A partir do excerto acima é possível verificar que biologiza-se tanto os trabalhos artísticos das pessoas negras a ponto de associarem criações artísticas a uma herança genética. Esquecemos que muitas vezes as pessoas podem estar criando coisas parecidas em diferentes partes do planeta ao mesmo tempo sem ter nenhum tipo de contato visual e nem ligação biológica. Também é preciso lembrar que criamos artisticamente tendo inúmeras referências de outros artistas que necessariamente não fazem parte do nosso local de origem, do nosso tipo sanguíneo e nem do grupo étnico. Faz-se necessário nos atentarmos para essas questões que parecem superadas com toda a discussão sobre cultura no campo das ciências sociais, mas que de vez em quando aparecem equivocadamente sem nenhum tipo de sustentação teórica e muito menos biológica. Por outro lado, é preciso romper no nosso imaginário com a ideia de que um artista africano ao pintar um quadro abstrato não é mais “tão africano” assim porque já foi “contaminado” pela estética ocidental. Nesse sentido, a arte africana contemporânea na Europa, mas do que nos apresentar «o que é ser africano, ou ser negro-africano, ou mostrar um retrato fiel do que é a África na contemporaneidade», provoca uma reflexão sobre o olhar etnocêntrico que ainda lançamos para as pessoas africanas e de tabela para o continente africano. E para mim, nesse aspecto a arte cumpre funções que aprecio: a provocação e a desestabilização.

No livro do professor Mixinge há uma parte que aprecio muito, no qual ao citar as reflexões da autora Noémi Luis, nos apresenta temas com as quais a arte africana contemporânea ocupa-se. Para mim enquanto investigadora foi de significativa importância ler essa parte do livro, porque durante muito tempo fiquei desesperada por não encontrar características comuns, conceituação e definição objetiva sobre a arte africana contemporânea. Em certa medida, desejava que tudo vivesse definido como nos manuais de história da arte, que tive nas minhas aulas de História da Arte na EBA-UFBA. Ou seja, não é tão fácil assim fugir dos cânones do conhecimento eurocêntrico e brancocentrado. Vou escrevendo e refletindo: será que é possível caracterizar as

¹²⁶ Grifo do autor.

produções artísticas de um determinado lugar situado no tempo e no espaço apenas pelo que nos chega com todos os atravessamentos do mercado de arte? Ao mesmo tempo tentar encontrar características que una toda as expressões artísticas visuais do continente africano, mais uma vez não é ter uma postura etnocêntrica e transformar esse plural continente numa massa homogênea?

“De um modo geral, a Arte Africana contemporânea preocupa-se com temas como “... *A matéria (os arquétipos ancestrais), a busca do Eu (Identidade) e do Nós (a experiência do desastre) e a da liberdade (A libertação das metrópoles) ...*, [tudo isto é a essência da Arte Africana Contemporânea], ... com a diferença de que a África pode modulá-los a partir tanto da fidelidade mais íntima (por próxima e vital), como da utopia mais orgulhosa¹²⁷.” (Mixinge, *apud* Luis, 2009, p. 57).

Evidentemente que nenhum desses temas também não deixa de ser filtrado pelo olhar de quem escreveu, porém, opto por concordar com a apresentação de temas, do que características comuns. Contudo, sem perder de vista que os temas não se encerram nesses apresentados pelo autor e que há críticas a ideia de «temas na arte» compreendo que apresentar uma sensação a partir de pinceladas, sem fazer nenhum tipo de argumentação narrativa imagética, também é um tema que simplesmente preza por expressar subjetividades que custam tão caro a nós, pessoas não-brancas.

E agora chegou aquele momento crucial: O que eu entendo por arte africana contemporânea? Depois de ler, ouvir, olhar e escrever, inicio dizendo o óbvio: a arte africana contemporânea é arte, como qualquer outra arte que podemos apreciar em museus de arte, galerias de arte, centros culturais e na rua. Partindo do meu lugar de fala de museóloga, antropóloga, poeta, professora, apreciadora de arte enquanto mulher negra brasileira, foi importante para mim ter um contato íntimo com as produções artísticas produzidas por pessoas oriundas do continente africano. Evidencio que essa convivência minha com a arte africana contemporânea foi atravessada por Portugal. E nesse sentido, lembro a fala da artista doutora Grada Kilomba, proferida em sua conferência no Teatro Maria Matos, em 28 de outubro de 2017, na qual ela falou das relações colonialistas entre Portugal e Brasil que fez com que após a Bienal de São Paulo, ela fosse convidada para vir expor em Lisboa. Ao mesmo tempo não deixa de ocorrer o mesmo entre Portugal e o chamado PALOP.

¹²⁷ Grifo do autor.
262

É fato que os meios virtuais estão aí e posso ter contato com trabalhos artísticos de artistas africanos angolanos, ganenses, nigerianos, argelinos, tunisianos, e por aí vai. Contudo, eu gosto da materialidade exposta diante dos meus olhos, eu aprecio ver coisas no espaço, é importante para mim enxergar com o meu olhar sem filtros do ecrã, ainda que em alguns momentos eu precise da ajuda dos óculos que não gosto de usar. E nesse sentido, o que chegou até a mim, com exceção da exposição «*You Love Me, You Love Me Not*», no Porto, que reuniu obras de cinquenta artistas de várias nacionalidades africanas, foram as mostras que circulam em Lisboa pelas galerias de arte dos artistas provenientes dos países colonizados por Portugal e evidentemente que isso não é pura coincidência.

Continuando a argumentação acima, observo como se perpetua a compartimentação da África para o onanismo europeu desprazeroso, ouvi aqui mais de uma vez que se quisesse pesquisar arte africana contemporânea dos países africanos de língua oficial francesa, teria de ir para a França ou Bélgica, se fosse de língua oficial inglesa para a Inglaterra. E mais, sempre com a ressalva de que esses países da Europa do Norte, possuem arquivos muito bem organizados sobre suas ex-colônias. Ouvia sem sorrir e me indagava: como ainda é possível em pleno século XXI, a Europa continuar olhando para a África e os africanos como propriedades suas? A falta de constrangimento alheio é algo que me constrange. Não estou dizendo que é para se queimar os arquivos, mesmo não confiando neles considero-os importante fonte de pesquisa. O meu incômodo é com a naturalidade de conceber que a arte africana contemporânea tem de ser analisada pela batuta das ex-potências colonizadoras. E eu sei que muitos desses europeus que me deram essa “dica investigativa” não estavam estabelecendo comigo uma relação de equidade humana, porque para muitos deles os nossos corpos negros ainda são móveis que podem ser usados, explorados e manipulados ao seu bel-prazer. O mais angustiante é que raramente ouvi que deveria participar da Bienal de Dakar no Senegal, mas que eu tinha de visitar o pavilhão africano da Bienal de Veneza na Itália, o que não fiz porque não tive dinheiro para visitar nenhuma das duas bienais.

A arte africana contemporânea e os artistas africanos não está fora do mercado de arte ocidental com suas mazelas e benesses. A arte africana contemporânea possui temas variados, assim como, a arte produzida nas Américas e na Europa. A arte africana contemporânea possui artistas engajados politicamente e artistas não-engajados, da

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

mesma forma como ocorre no meu país. A arte africana contemporânea vai da escultura à performance. Ainda há muito o que se falar sobre arte africana contemporânea, mas eu fico por aqui.

Figura 65. Obra de Eurídice Kala.¹²⁸



Procurei apresentar nesses sub-capítulo as questões que me levaram a investigar esse tema e os aspectos destacados por mim foram os que me suscitaram reflexões profundas sobre o meu tema de pesquisa. A complexidade que gira em torno da arte africana contemporânea nada mais é do que fruto e reflexo dos traumas coloniais do passado que emergem nas estruturas do presente. Admito que a arte africana contemporânea ainda não está muito bem trabalhada na teoria acadêmica ocidental que vai de um descaso perverso a uma louvação exacerbada e para mim ambas posturas são problemáticas e racistas. Entre a oscilação da culpa que assola alguns brancos europeus e a expectativa romantizada que arrebatam muitos de nós da diáspora, os africanos seguem produzindo arte, mostrando ao mundo que eles fazem arte e não têm que nos dar satisfação.

4.2. A galeria interdita sambando no tabu museológico silencioso

Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,

¹²⁸ Acedido em 25 de novembro de 2017, em <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/pt/artist/447.html>.
264

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Pois que a língua que falo é de outra raça.

(...)

Só direi,

Crispadamente recolhido e mudo,

Que quem se cala quando me calei

Não poderá morrer sem dizer tudo.

(José Saramago)

Sou uma museóloga que gosta e visita galerias de arte! Início esse capítulo com essa afirmação não é para violar os tímpanos sagrados do ICOM e nem o Código de Ética da minha profissão, uma vez que, no Brasil a profissão de Museólogo (e não de Museóloga) é regulamentada pela Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984. De acordo com o Artigo 3º do Código de Ética Profissional do Museólogo do Conselho Federal de Museologia (COFEM)¹²⁹:

“Obriga o museólogo a observar os princípios museológicos, servir à coletividade, respeitar as atividades de seus colegas e de outros profissionais, bem como as leis e normas fixadas para exercício de sua profissão nos Estatutos do Conselho Internacional de Museus — ICOM/UNESCO” (COFEM, 1992).

Tanto o Código de Ética do COFEM, quanto o Código de Ética e Estatutos do ICOM para Museus, referem-se ao trabalho das/os museólogas/os e demais profissionais de museus nos museus. Por outro lado, há tantas outras questões que ficam de fora desses códigos, como: a relação entre museus de arte e galerias de arte; colecionadores e museus; galeristas e museus; empréstimos de obras de coleções particulares para exposições em museus; os acervos de museus que são formados por coleções privadas e tantas outras questões nevrálgicas que não estão atualizadas nos códigos e estatutos do COFEM e do ICOM. Há um mundo real e dinâmico que não é encaixado nos artigos, parágrafos, incisos e alíneas dos códigos de ética. Contudo, acredito que a ciência deva ultrapassar esses códigos de ética e olhar com ética para os silenciamentos condescendentes. Se no âmbito da Museologia teoria e prática estão

¹²⁹ O COFEM é o órgão regulamentador e fiscalizador do exercício da profissão de museólogo, que foi criada pela Lei 7.287 de 18 de dezembro de 1984 e regulamentada pelo Decreto 91.775 de 15 de outubro de 1985. Informações disponíveis em: <http://cofem.org.br/about/>. Acedido em 29/12/2017.

interligadas, precisamos pensar nessas relações práticas e praticadas entre museus de arte e galerias de arte.

Com relação ao ICOM, o que mais gosto de fazer é de entrar nas páginas dos Comitês e ficar vendo as fotos dos encontros cheios de pompas e honrarias para ficar contando quantos corpos negros como o meu aparecem nas imagens para memórias póstumas. Quase sempre saio frustrada, porque há muitas fotografias que não tem um preto, nem preta. No tocante ao Brasil e a Portugal ter apenas um ou uma é para se deduzir que há alguma coisa fora da ordem. Pois bem, essas e outras elocubrações tecerei com fios de indignação e agulhas da impaciência no bastidor do silêncio de um artigo qualquer. Como museóloga, sinto-me muito confortável para abordar o tema «galerias de arte» sem nenhum tipo de constrangimento, porque o museu pode não comercializar financeiramente obras de arte, mas negocia as memórias e as culturas dos outros, muitas vezes, sem lhes pedir autorização e sem lhes pagar monetariamente por isso.

Aviso aos navegantes letrados que não esperem uma narrativa histórica, desde os primórdios da galeria no mundo ocidental até à atualidade, pois, não é o meu propósito nessa tese. Quem desejar esse panorama indico a tese de mestrado de autoria da acadêmica e galerista Ana Reis Saramago Matos, intitulada «Que galeria para o século XXI? Uma possível reflexão», defendida na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, a qual li e sugiro. Compreendo que as galerias de arte não são nem mocinhas, nem bandidas, e sim, equipamentos culturais dos nossos tempos. Gosto de vê-las pelo prisma do presente. Muitas vezes contrariando os códigos de ética, no campo das artes contemporâneas, os museus dialogam com as galerias. Às claras ou às escondidas essa relação permanece. Muitas galerias legitimam-se a partir desse diálogo de luz e sombra com as instituições museológicas. Por outro lado, os museus de arte prestam atenção nos artistas que as galerias estão projetando. Será que Saatchi Gallery de Londres não significa absolutamente nada para o mundo dos museus de arte contemporânea europeu e das Américas? Ou o que podemos falar dessa chamada na página da Galeria African Contemporary de Lisboa, ao apresentar o artista tanzaniano George Lilanga Di Nyama?

“A african|contemporary orgulha-se de apresentar o trabalho destes e de outros artistas de renome internacional, nomes maiores da chamada Arte Contemporânea Africana. Artistas cujo trabalho figura hoje nos grandes

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

museus mundiais desde o Centro Georges Pompidou em Paris ao Museu de Arte Moderna de Houston passando pelo Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova Iorque. A sua obra está também representada em grandes colecções privadas internacionais como a Colecção Saatchi, a Colecção Sindika Dokolo ou a Colecção de Arte Contemporânea Africana (Contemporary African Art Collection - CAAC) de Jean Pigozzi por exemplo” (African Contemporary, 2017).

Cheguei ao penúltimo capítulo da minha tese para falar das galerias de arte, tema tabu na Museologia comprovado por mim ao longo desse percurso académico. Durante o meu júri-prévio foi observado que eu falava muito do silêncio nessa tese, mas não desenvolvia. Talvez, por ele ser meu companheiro constante na minha vida pública no espaço académico e não só, já criamos uma relação de intimidade simbiótica que nem sei mais traduzí-lo em palavras, nos tornamos uma *persona*. Essa observação acompanhou-me no processo pós júri-prévio, fiquei pensando qual era o tipo de silêncio que me incomodava e fui buscar nas palavras de outra mulher negra, artista e académica como eu, uma reflexão coerente sobre o silêncio que me atormenta. Grada Kilomba em seu livro *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, ainda sem tradução completa para o português, usa a metáfora da Máscara para falar do silenciamento forçado.

“Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/ as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? [...] boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) brancos(as) querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente reprimido” (Kilomba, *apud* Jesus, 2016, p.172).

É desse silêncio castrador que falo, e não do silêncio romantizado, venerado e cultuado pelos intelectuais brancos como sinónimo de “civilização”. Também não estou falando do silêncio aparentemente pacífico das plurais sociedades orientais que são fetichizadas pelo Ocidente entendido. Muito menos, do silêncio prazeroso que precisamos para criar artisticamente. Nesse processo de escrita da tese precisei quebrar alguns silêncios dentro de mim e transformá-lo em «linguagem e ação» numa analogia

ao texto da Audre Lorde (1977), precisei encontrar o meu lugar de enunciação. É preciso quebrar o silêncio e falar abertamente sobre os tabus que permeiam a produção do conhecimento museológico e artístico. Continuando numa alusão à Máscara, Kilomba disserta:

“A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase ‘quieto como é mantido’. Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. O medo branco de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito Negro pode ser articulado com a noção de repressão de Sigmund Freud, uma vez que a ‘essência da repressão’, escreve ele: ‘encontra-se simplesmente em afastar algo e mantê-lo à distância do consciente’. (Freud 1923, p. 17). Este é aquele processo pelo qual as ideias desagradáveis – e verdades desagradáveis – tornam-se inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. Contudo, enquanto enterradas no inconsciente como segredos, elas permanecem latentes e capazes de ser reveladas a qualquer momento” (Kilomba *apud* Jesus, 2016, p. 176-177).

Os silêncios sobre “[...] ideias e verdades desagradáveis [...]” conforme afirma Kilomba (2016), também permeiam os espaços acadêmicos. Há os temas da moda, aqueles que todas nós temos a obrigação de saber alguma coisa, para não sermos acusadas de obsoletas, desanteadas, alienadas, entre tantos outros rótulos. Nesse momento incorporo o cantor e compositor Raul Seixas: “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo. Eu quero dizer, agora o oposto do que eu disse antes [...]” (Seixas, 1973).

Sim, eu não sei falar sobre tudo, não domino todas as discussões acadêmicas contemporâneas e não darei conta de tudo que esperam de mim nessa tese e já me desresponsabilizei disso, não habito as geografias da culpa. Debruço-me sobre os temas que me interessam. Afinal de contas, dentro da nossa limitada liberdade, permito-me ter a opção de escolha. No mais, quando estou num ambiente acadêmico ou fora dele e surgem assuntos sobre o qual não domino, do qual não tenho nenhuma leitura aprofundada e não tomo como base os textões do facebook, me aproprio do silêncio responsável e oferto escuta atenta às pessoas que estejam falando sobre o que eu não sei.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A galeria de arte é uma interdita no âmbito teórico-museológico. Afirmo sem medo que o mesmo não ocorre na relação prática entre galerias e museus. E não sei se essa interdição ocorre pelo afastamento que a Museologia estabeleceu com a Arte Contemporânea; ou se é pelo de fato nós museólogas desconsiderarmos a cadeia operatória do sistema de arte contemporânea; ou porque não olhamos atentamente para os Museus de Arte quando os visitamos; ou porque não queremos admitir que os museus são parte do mercado de arte. Desse modo, mais uma vez tive dificuldade em encontrar referências bibliográfica para embasar teoricamente essa tese. Porém, para a minha leitura transcrita sobre o tema não ser desconsiderada porque eu não cito autor “X” ou autora “Y”, fiz uma espécie de garimpagem em bibliotecas virtuais, sites, jornais e fui encontrando algumas poucas fontes, que na verdade evidenciam o que eu já supunha, conforme afirma Ana Reis Saramago Matos:

“Contrariamente ao que sucede com o Museu, sobre o qual há inúmeros livros e teses que questionam, reflectem e sugerem novos caminhos, a Galeria enquanto instituição foi, em certa medida, deixado ao esquecimento tal é a pouquíssima bibliografia que se encontra a seu respeito” (Matos, 2011, p.07-08).

Seis anos passaram-se após a escrita da tese de mestrado da acadêmica e galerista Ana Matos, e o cenário teórico sobre galerias não mudou muito. Cheguei até aqui nessa tese persistindo no que acredito e fazendo-me a pergunta mais simplória: «o que é uma galeria de arte contemporânea?» Fiquei pensando que assim como há uma definição teórica sobre «o que é museu?», o mesmo deve ocorrer sobre galeria. Constatei que se fala sobre galeria e seus objetivos, mas raramente a mesma é definida. Porém, encontrei algumas definições em sítios inusitados, como do SEBRAE¹³⁰, as quais compartilho agora:

“Hoje uma galeria de arte é um espaço arquitetônico onde são dispostas adequadamente as obras de arte. Os espaços são definidos para proporcionarem segurança e uma correta apreciação dos objetos expostos, levando em consideração o posicionamento, iluminação e possibilidade de distanciamento e circulação do espectador. Estes espaços são destinados a pinturas, esculturas e todas as formas de expressão das artes visuais. Geralmente, funcionam em espaços multiuso, incorporando eventos, cursos e oficinas, bem como outras amenidades como cafés, lojas de souvenir e conveniência. De acordo com Pierre Bourdieu, o campo das galerias de arte reproduz, em sincronia, a história dos movimentos artísticos. Uma galeria de

¹³⁰ Serviço Brasileiro de Apoio as Micro e Pequenas Empresas.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

arte pode ser considerada de vanguarda ou comercial, diferença que representa a estrutura natural de classificação dos bens simbólicos. As galerias de arte podem fazer parte de museus de arte como um de seus departamentos, e também, de forma independente de instituições, podem se constituir como estabelecimentos privados de comércio de obras e neste caso muitas vezes podem não possuir um acervo permanente próprio. O objetivo maior dos Centros de Artes é levar a arte a muitas pessoas, isto é o ato de popularização da arte” (SEBRAE, 2017, p.01-02).

Outro sítio onde encontrei definição de galeria foi no Dicionário Online de Português (DICIO):

“Substantivo feminino. Corredor interno ou externo em um edifício, que se situa no mesmo nível das outras peças do mesmo andar, comunicando-as ou separando-as. Passagem que serve para ligar uma rua a outra através de um edifício, geralmente ladeada por lojas comerciais. Local em que são expostos objetos de arte. Coleção de objetos de arte. Sala de exposição de quadros ou de objetos de arte, com fins comerciais (ou sem eles). Localidades, nos teatros, situadas acima das demais; o mesmo que torrinha. Conjunto de espectadores que assistem a jogos ou representações. Corredor subterrâneo em que são colocados os canos de distribuição de água etc. Comunicações escavadas ou subterrâneas: galerias de águas pluviais; galerias de esgotos. Corredor subterrâneo aberto para exploração de uma mina. Passagem escavada no solo, madeira etc., por certos animais. Abertura tuneliforme feita na pele pelo parasito da sarna etc” (Dicio, 2017).

Encontrei também algumas definições complexas e confusas como a que apresento a seguir:

“Uma galeria de arte é uma galeria ou um museu de arte. O termo vem da palavra Pinacoteca Latina, mas tem suas raízes etimológicas no grego distante. A galeria de arte é um espaço dedicado à exposição de obras artísticas de caráter pictórico. Pode também incluir outras obras, tais como esculturas, mas a maior parte da coleção deve coincidir com as tabelas. Nos últimos anos, um novo conceito foi desenvolvido: a galeria de arte virtual. Este é um espaço disponível na Internet, que tem varreduras de tinta. Assim, é possível visitar virtualmente coleções pictóricas, e observar as obras em cada detalhe” (Enciclopédia Culturama, 2015).

A partir das complexas, suscintas e mesmo equivocadas definições acima, é possível inferir que quando se pensa galeria no âmbito cultural, a mesma é compreendida como um local de exibição de obras de artes independentemente do seu fim comercial, atrelada a um espaço arquitetônico fixo. Ou seja, a galeria é pensada por duas materialidades: os objetos artísticos e o espaço físico concreto. Um detalhe que chamou a minha atenção e está precisamente no último excerto é a seguinte afirmação: “Uma galeria de arte é uma galeria ou um museu de arte” (Enciclopédia Culturama,

2015). Ao ler essa frase, no primeiro momento considerei um disparate. Às vezes, sou puritana e tradicional-conservadora, logo, pensei em silêncio comigo mesma: «museu é museu e galeria é galeria, podem até dialogar, mas não são a mesma coisa». Porém, fiz o exercício de deixar a museóloga de lado, acionei a antropóloga e comecei a questionar até que ponto os espaços expositivos dos museus de arte não adotam estruturas expográficas das galerias e vice-versa. Ao visitar determinados museus de arte e galerias, às vezes não vejo diferença na forma como as obras estão dispostas no espaço; a obsessão pelo cubo-branco; o tipo de iluminação, o formato das legendas que geralmente não dizem muito sobre a obra e óbvio que não poderia deixar de mencionar o público, que em ambos espaços é majoritariamente frequentado por uma elite branca, seja no Brasil ou em Portugal. Nesse sentido, conforme ressalta Bon: “[...] os museus e galerias de arte serviriam basicamente para a manutenção do status da classe alta através da exposição de seus bens materiais associados a mensagens ideológicas implícitas em suas concepções curatoriais” (Bon, 2010, p. 2072).

Ana Matos, ao descrever a galeria de arte no século XX faz o seguinte relato:

“O século XX fica, portanto, marcado pelo aparecimento deste modelo de espaço expositivo: um espaço sagrado, a simular a ausência da gravidade, a evocar a contemplação. Formas puras, luz homogênea, um lugar limpo, sem ruído visual. Obras em perfeito diálogo e harmonia com a parede branca, autocontidas nas partes do todo expositivo, como se de uma pintura de Mondrian se tratasse. Um lugar onde a presença humana é (quase) dispensável, tal é o seu carácter de divindade. Como se o visitante sobrevoasse o espaço e apenas o seu olhar percorresse a obra de arte. Um lugar hermético, contido em si mesmo, sem relação com o exterior. Um modelo que teve o seu contexto, nesse encontro apaixonado com o Modernismo, e que, como qualquer paixão, teve o seu tempo, e talvez se devesse ter ficado por aí.” (Matos, 2011, p. 18).

A paixão galerística pelo Modernismo não ficou por lá, ainda é possível encontrá-la em fragmentos concretos nas galerias e museus de arte do século XXI. Durante essa pesquisa descobri que assim como há diferentes tipologias de museus, com suas diferentes missões, o mesmo ocorre no âmbito das galerias de arte, consideradas clássicas e tradicionais. Como alguém que gosta das palavras, preciso fazer um adendo aqui, sobre essas duas palavrinhas. No âmbito museológico, incomoda-me a ambiguidade como os vocábulos «clássico» e «tradicional» são utilizados. Quando é para se referir aos museus elitistas, que a maioria de nós museólogas e museólogos frequentamos, as duas palavras são usadas pejorativamente, porém, as mesmas são

referências positivas, quando estamos falando por exemplo, dos «saberes tradicionais indígenas» associados aos seus patrimônios, ou se estamos falando dos patrimônios afro-brasileiros, pensando aqui especificamente no Brasil, já que estou nessa encruzilhada das águas. Nenhuma de nós questionará a «tradição» dos terreiros de Candomblé com suas hierarquias. Enfim, só para ilustrar como não somos imparciais. Retornando as tipologias de galerias no século XXI, Melo faz a seguinte abordagem:

“A principal corresponde à hierarquização económica, com a correspondente estratificação das relações sociais e poder de mercado junto de colecionadores. Esta hierarquização não corresponde exactamente à hierarquia cultural, podendo existir, para um mesmo nível de poder económico, galerias com graus de prestígio cultural que vão de zero até o máximo.” (Melo, 2012, p. 43).

Melo estabelece as seguintes distinções entre as galerias:

“[...] A distinção estrita entre galerias comerciais e não comerciais foi afastada pela consciencialização de que todas são comerciais, sendo mais ou menos, de uma maneira ou de outra também culturais. (...) Galerias de dominante mercantil seriam aquelas cuja prioridade é vender, a bom preço, sem preocupações de valorização cultural e teórica quer das obras, quer dos colecionadores. Podem ir desde as galerias para «decoração de interiores» até às que utilizam processos de venda a «granel» para grandes empresas. Galerias de dominantes cultural seriam as que, para além de também quererem vender, apostam na promoção cultural e teórica das obras, privilegiando as relações com os comentadores – críticos, investigadores, edição – e com as coleções de maior prestígio cultural, designadamente museu de arte contemporânea dirigidos por personalidades conhecidas. (Melo, 2012, pp. 43-44).

No final desse excerto o autor menciona as relações entre «galerias de dominante cultural» e os museus de arte contemporânea, o que é uma constante. Afirmarões como a do Melo só corroboram com a minha constatação de que as ligações entre galerias de arte e museus de arte contemporânea são estreitas, há um processo de retroalimentação entre ambas, para além do que a Museologia académica supõe. Como museóloga e professora de Museologia, para mim, é quase impossível não colocar os museus no debate:

“[...] chegados à segunda década do século XXI, temos uma outra percepção do que é um museu. O museu contemporâneo, além de exposições e dos serviços educativos, disponibiliza diversos serviços como merchandising, livrarias, conferências, espaços de lazer e de chill-out. Abriu-se a outros territórios e públicos com organização de festas, desfiles de moda e ligações a diferentes domínios da criatividade e do pensamento. [...] Porém, neste

reposicionamento, e esta é, no meu entender, uma das formas de contaminação, o museu foi diluindo o seu carácter de consagração ao apresentar artistas cujo percurso é recente ou jovem. Para isso existem as galerias enquanto espaços para os artistas crescerem, consolidarem a sua produção, explorarem as suas diferentes facetas artísticas, comercializarem a sua obra, atenderem à resposta dos públicos e da crítica. E, assim, irem construindo o seu caminho que não acaba, nem começa, no museu. Se é verdade que o mundo se movimenta a uma velocidade cada vez maior e mais voraz, também é verdade que o museu deveria ser um espaço à margem desta urgência, mantendo-se fiel ao seu programa de origem. Os projectos mais alternativos, experimentais ou complementares em que se convidam “novos talentos” necessitam ser enquadrados no contexto do próprio museu e assumidos como tal: alternativos, experimentais ou complementares, por forma a que seja perceptível ao público que se trata de uma abertura do museu a outros registos, linguagens e diálogos.” (Matos, 2011, p. 54-55).

A galerista e autora Ana Matos, faz um subcapítulo na sua tese intitulado «A Galeria e o Museu», do qual retirei o excerto supracitado. Tanto no trabalho de Matos, quanto no de Melo, observei que as relações entre museus de arte e galerias de arte aparecem sem nenhum constrangimento moral. O que não ocorreu no meu caso. Houve momentos no *metiê* museológico que senti-me constrangida ao demonstrar o meu interesse em estudar galerias de arte. O sistema de arte contemporânea envolve o agenciamento das galerias de arte, não há como esconder isso: “[...] a realidade é que a galeria contemporânea tem uma presença indiscutível no sistema de arte. (Matos, 2011, p. 53). Pensar os trabalhos artísticos contemporâneos tendo como base apenas os museus de arte, é uma limitação, conforme lembrou-me o professor doutor Mário Chagas, no Seminário de Investigação em Sociomuseologia de 2015. A partir das minhas observações, desacredito que as relações entre galerias de arte e museus de arte são complexas e contraditórias. A meu ver é a Museologia no campo académico que torna essa ligação presente em ausente. Porém, já sabemos que a academia nem sempre traduz a realidade pulsante do cotidiano vivido.

Outro assunto em voga, ao pensarmos o agenciamento das galerias no sistema de arte é a relação entre galeristas e artistas. Durante todo o percurso dessa tese, procurei não cair na tentação de rotular as galerias e galeristas de exploradores capitalistas e os artistas de pobres coitados explorados. Se compreendemos que os artistas são trabalhadores como nós investigadores e docentes que vendemos nossa mão de obra para o sistema educacional seja no setor público ou privado, é preciso entendermos que se o artista desejar viver de arte é preciso vender seus trabalhos em algum espaço: seja na rua ou na galeria. Porque a contemplação que fazemos do quadro,

da fotografia ou de uma instalação numa exposição museológica, raramente pagará a conta de luz, de água e não colocará comida na mesa de quem produziu os trabalhos artísticos. Sem falar que nesse processo, quem tem suas obras adquiridas para compor acervos de museus de arte contemporânea são artistas mais do que renomados e internacionalizados pelo agenciamento das galerias. Porém, com isso não quero dizer que não haja equívocos tanto por parte das galerias e galeristas, quanto do segmento dos artistas.

“[...] é uma fonte de contínuas queixas, quer dos galeristas, que se queixam de que os artistas os deixam quando estão a começar dar lucro, quer dos artistas que acusam os primeiros de não se esforçarem o suficiente para os ajudar a subir, ou no caso, de artistas já famosos, de nada fazerem em troca de fortunas que eles lhes permitem ganhar. É a questão dos desfasamentos de nível hierárquico entre as carreiras do artista e da galeria e da sua evolução ao longo do tempo. É por isso que a questão de saber «quem explora quem» e «quem se aproveita de quem» tem sempre de ser complementada com a pergunta «em que momento da carreira de quem» (Melo, 2012, p. 46-47).

Melo, baseado nessa relação entre galerias, galeristas e artistas, divide as galerias em: galerias de revelações, galerias de actualidade e galerias de consagrados. Nessa divisão é possível afirmar que o nome do artista, vale tanto quanto a sua obra no sistema de arte contemporânea. Na História da Arte, não faltam exemplos de como, o nome de muitos artistas (homens brancos) se tornaram mais importante que a sua própria obra. O que para mim também não deixa de ser uma tensa e intensa relação de poder.

“Esta divisão é uma simplificação, porque quase todas as galerias combinam coeficientes variáveis os três tipos de atitudes, mas apesar disso é possível enunciar uma distinção tendencial. [...] Galerias de revelações seriam as mais vocacionadas para descobrir e revelar artistas novos, geralmente galerias elas próprias mais novas, bem entrosadas no meio artístico e nas suas camadas mais jovens e com um poder económico limitado. [...] Galerias de actualidade seriam as mais vocacionadas para, em cada momento, mostrarem os artistas de quem nesse momento, «mais se fala». São galerias com uma boa situação, no sentido económico – poder de mercado – e cultural – relações com a crítica e os museus –, com uma boa relação dos artistas, e que assim conseguem perceber a tempo quais os artistas de quem se «está» ou se vai começar a falar. [...] As galerias de consagrados são as de grande poder económico e prestígio cultural incontestável e constituem uma espécie de ponto de chegada para artistas cujo processo de consagração é já irreversível. Diz-se que «X já entrou na galeria Y» como quem diz que já atingiu o cume da sua carreira ao nível de mercado” (Melo, 2012, p.47).

Assim como Melo, Ana Matos também discorre sobre as características das galerias de arte no século XXI, inserindo a discussão sobre público.

“Na viragem para o século XXI são inúmeros os tipos de galerias, o que, por si só, é, também um sinal dos tempos. Desde logo, continua a ser um fenómeno, sobretudo urbano e dos grandes centros, não existindo a descentralização a que, por exemplo, assistimos com bienais ou com alguns projectos curatoriais. Atendendo à multiplicidade de suportes e públicos, algumas galerias assentam a sua actividade especificamente em nichos, enquanto outras apostam numa oferta mais generalizada. Assim sendo, poder-se-iam considerar dois tipos de galerias: a galeria institucional e a galeria destinada ao público em geral, que ainda se poderia subdividir em galeria clássica e alternativa.” (Matos, 2011, p. 52).

Gera-me incômodo a ideia de “público em geral”. Ao visitar galerias de arte em Lisboa e em São Paulo, por exemplo, não visualizo uma diversidade de público. Penso que há pessoas que são público como eu, sem poder aquisitivo para adquirir obras de arte e enfeitar nossas salas de estar ou formar coleções particulares, mas que possuem interesses académicos, socioartísticos e afetivos por artes visuais. Por outro lado, existe o público especializado e endinheirado que pode comprar as obras expostas nas galerias. E não tiro de cena o recorte racial, porque tanto lá, quanto cá, é um marcador distintivo dos corpos frequentadores de galerias de arte. Em 2014, quando ainda estava no Brasil, na cidade de São Paulo, participei da “Performance A Presença Negra”. “Pensada pelos artistas Peter de Brito e Moisés Patrício, esta ação performática A Presença Negra (2014) surgiu em resposta à ‘desproporção’ na representação demográfica de afrodescendentes em certos espaços sociais, e mais precisamente no contexto das artes visuais [...]” (Araújo, & Lopes, 2015, p. 106). Segue o manifesto da performance,

“A presença negra está circunscrita e limitada a contextos de manifestação e fruição culturais bem específicos. Essa invisibilidade programada e sistemática tem se perpetuado por meio de processos não verbais de intimidação que negam aos afrodescendentes a possibilidade de apropriação de certos espaços e do exercício de convivência social nos mesmos. Em resposta a esse contexto segregador e excludente em que estamos inseridos, propomos uma ação cultural que congregue artistas e intelectuais afrodescendentes. A Presença Negra é uma ação pacífica e alegre, um ato consciente e subversivo que tem como propósito preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus e instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição. O mote da ação é a apreciação da mostra. A exposição na qual deverá ocorrer a ação é escolhida com antecedência e os participantes são convidados a chegar no

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

transcorrer da mesma, de modo que a ocupação ocorra aos poucos. O convidado receberá com antecedência um texto contendo todas as informações para a participação e deverá confirmar sua presença e manter sigilo quanto ao evento escolhido. Com a participação n'A Presença Negra, vamos exercer nosso direito de circular livremente por diferentes espaços sociais, vamos nos apropriar dos territórios que também nos pertencem. Com A Presença Negra vamos nos fazer visíveis para desestabilizar o *status quo*, provocar reflexões e gerar mudanças. 'A força da alienação vem dessa fragilidade dos indivíduos, quando apenas conseguem identificar o que os separa e não o que os une.' (Milton Santos). Manifeste-se, marque sua presença! Moisés Patricio e Peter de Brito" (Patricio, & Brito, 2015).

A primeira ação da Presença Negra foi na Galeria Luísa Strina localizada na Rua Padre João Manuel 755, no bairro Cerqueira César em São Paulo – SP, da qual participei. E apenas fomos chegando aos poucos na famosa galeria que em 2017 fez 43 anos. Éramos em torno de vinte pessoas, simplesmente ficamos visitando a exposição, bebendo, comendo e comentando sobre as obras. Os olhares lançados sobre nossos corpos negros misturavam surpresa, espanto e medo. Não nos colocaram para fora, afinal de contas nós dominávamos o código de ética branco de como se comportar no espaço sagrado das artes. Mas o incômodo silencioso verbalmente ficou no ar através dos olhares questionadores, nos fazendo a seguinte interpelação: o que vocês estão fazendo aqui? Após viajar ao Brasil a partir das minhas lembranças, fazendo jus a minha encruzilhada das águas atlânticas, aporto concretamente em Lisboa para exemplificar como é frágil essa ideia de “público em geral”.

Em Lisboa, ao visitar galerias de arte, já me perguntaram se eu era artista ou se eu era irmã do artista que estava expondo, porque não passa pela cabeça de algumas pessoas que sou apenas uma pessoa visitando uma exposição. Ou seja, meu corpo não é visto como componente da “massa homogênea” denominada de público em geral. Evidentemente que ao participar de *vernissage* de exposições de artistas africanos, há pessoas negras artistas e não-artistas que já são conhecidas no *metiê artístico* local, mas esse número raramente é superior ao das pessoas brancas, as quais é permitido flunar livremente como público em geral ou específico pelos salões do cubo branco.

No dia 14 de outubro de 2017, participei da *vernissage* da exposição “Atlântico Vermelho” da artista brasileira Rosana Paulino no Padrão das Invasões, oficialmente denominado de Padrão dos Descobrimentos. A exposição é o que coloquialmente posso chamar de soco no estômago, na qual a artista aborda a temática colonialismo apresentando como o racismo se materializa no presente. A partir de uma profunda e

coerente investigação entre arte e ciência, a artista elucida imagetivamente que não há neutralidade na ciência e que o racismo também tem morada fixa no mundo parcial das ciências. Evidentemente que não deixei de observar que a maioria dos corpos ali presentes tanto dos gestores do espaço e da exposição, quanto do público em geral, eram corpos brancos. Nesse sentido, a ínfima presença de corpos negros como o meu e da própria artista, não pode ser visto apenas como um simples desinteresse da população negra que habita Lisboa e a Área Metropolitana. Há toda uma carga simbólica presente nessa ausência silenciosa de ruídos audíveis. A explicação da artista sobre a exposição, nos faz entender sobre muitos aspectos a nossa ausência-presença em muitos espaços, incluindo os de arte:

“Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, Atlântico Negro, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de seres dotados de humanidade. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos justificando o colonialismo, não só exercido nas Américas mas, posteriormente, na exposição europeia em África.” (Paulino, 2017, p.08-09).

A mesma experiência tive no dia 26 de outubro de 2017 na *vernissage* da exposição “*The most beautiful language*” da artista portuguesa Grada Kilomba que pela primeira vez expôs em Portugal. A exposição individual da Grada com curadoria da sul-africana Gabi Ngcobo, foi aberta na Galeria Avenida da Índia que integra o conjunto das Galerias Municipais e simultaneamente foi inaugurada “*Secrets to Tell*” no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), tendo como curadora a portuguesa Inês Grosso. Fui nos dois espaços e mais uma vez foi visível a pouca presença de corpos negros na galeria e no museu. Muitas pessoas brancas dirão que não são responsáveis por essa ausência-presença dos corpos negros em exposições que tratam de temáticas perversas que assolam a população negra nas duas margens do Atlântico e quiçá de outros oceanos também, porém não podemos esquecer que o acesso aos espaços artísticos não deixa de ser demarcado por raça, gênero e classe. E como qualquer pessoa gostamos de estar à vontade onde nossos corpos negros circulam e necessariamente não

é o que ocorre nesses eventos, ainda que a artista negra esteja falando sobre nós, pessoas negras. A obra da Grada toca-me especialmente porque ela trata do direito à voz e à escuta. “[...] Colocando as questões fundamentais acerca da legitimidade do lugar da fala — quem fala; a partir de onde; sobre o que pode falar —, a sua obra trata de questões de memória, raça, género e descolonização do conhecimento [...]” (MM, 2017).

Constantemente, nós, pessoas negras, sentimos esse silêncio opressor reverberar tanto nos museus quanto nas galerias e na academia. Ter ouvido a Grada nesse processo final de tese, foi de significativa relevância para compreender que essa tese em primeira pessoa é produção de conhecimento. Ainda que eu possa ser estereotipada de agressiva, o que não sou, porque agressivo é o racismo; é o machismo; é o patriarcado branco; é a LGBTfobia; é a transfobia; é a xenofobia; é a arrogância acadêmica. É bom sentir-se à vontade e sem medo para escrever como me convém, assim como, a Grada faz ao denunciar essas pequenas violências cotidianas na vida de muitas de nós, mulheres negras no “ocidente civilizado”.

“Detesto quando tocam no meu cabelo.
Me perguntam de onde sou.
Eu nunca senti isso antes no meu corpo.
Nos meus dedos.
Eu expliquei para ela que não gosto disso.
Ela disse-me que o amigo dela Cubano gosta.
Eu cresci a ouvir esta palavra.
Tem que ser algo mau.
Ele desculpou-se imediatamente.
Como é que eu lavo o meu cabelo.
Com água e champô!
Ela suicidou-se.
Eu acho que ela estava muito sozinha.
Nem pude acreditar.
Ele cheirou o meu cabelo e cantou aquela canção.
Sobre macacos.
Eu tive que ser melhor que todos os outros.
Três vezes.
Quatro.
Negra e esperta.
Zangada.
Eu não sou agressiva.
Zangada, porque isso é agressivo.
Sim, eu penteio-me.
Eu não quero ser melhor.
Imagina, ser a única pessoa negra na família.
Eu não quero ser pior.
Tive que me aperceber do perigo que corria.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Eu tive que ler muito.
Aprender.
Estudar.
Eu li muitos livros.”
(Kilomba, 2017, exposição *The most beautiful language*).

Um dado interessante de explicitar é que tanto a Rosana Paulino, quanto a Grada Kilomba são representadas por galerias de arte. A primeira tem seus trabalhos representados pela «Galeria Superfície» da cidade de São Paulo, Brasil e a segunda pela «Galeria Goodman» de Joanesburgo, África do Sul. No entanto, ambas não se furtam de estarem nos museus. Como a própria Grada falou em sua palestra no HANGAR – Centro de Investigação Artística, “é importante estarmos nos museus, com as nossas próprias narrativas em primeira pessoa, com novos e diferentes formatos.” (Kilomba, 2017). Ao participar da *vernissage* dessas duas artistas as quais admiro e são referências teóricas para mim, não posso deixar de dizer que na maioria das vezes o cansativo no combate ao racismo e machismo no âmbito acadêmico e artístico é a repetição. Ainda temos de ser repetitivas. O tempo todo temos de recontar a mesma história, porque parece que os «Eu-Hegemônicos»¹³¹, padecem de alguma anomalia rara que lhes causam incapacidade de compreensão da realidade vivida por quem não habita a pele branca. Nesse sentido, quero dizer que nem os museus, nem as galerias e muito menos à academia estão desamarradas das teias do racismo e sexismo, seja no Brasil ou em Portugal.

Esse momento final de tese, o qual é de profunda angústia, incertezas, mas também de uma enorme vontade de acabar, trilhar novos caminhos e alçar outros voos, tive encontros presenciais com direito a voz e a escuta, com algumas das minhas referências teóricas e artísticas, a exemplo da Rosana Paulino, Grada Kilomba, Jota Mombaça e Gabi Ngcobo, pessoas com as quais não me decepcionei, porque acima de tudo elas sabem partilhar e entendem do que eu falo, talvez, pelo fato de muitas vezes, elas já terem estado no mesmo lugar que o meu. Essas artistas e curadoras que transitam entre os museus, as galerias e as academias, fizeram-me perceber cada vez mais a importância de não nos furtarmos a debater nesses espaços a partir dos conhecimentos gerados por nossos corpos não-hegemônicos.

¹³¹ Termo utilizado pela filósofa doutora Sueli Carneiro em sua tese de doutoramento intitulada “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser”, já citada nesta tese.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Ter consciência que as instituições museus, galerias e academias, muitas vezes, são inhóspitas e inacessíveis para muitas de nós, não significa demonizá-las, mas sim, questioná-las e propor outras narrativas para que de fato possamos caminhar conjuntamente rumo a um processo de descolonização dos conhecimentos e das artes, e assim termos direito as nossas próprias memórias num fluxo fluido do «eu para o nós». Rosana Paulino, Grada Kilomba, Jota Mombaça, Gabi Ngcobo me proporcionaram a constatação que o diálogo entre nós acadêmicas e artistas pode ser simétrico, ainda que o tribunal acadêmico nos diga que a hierarquia existe e deva ser respeitada. Mas respeito não se impõe a partir da desvalorização do outro estabelecida a partir de uma relação assimétrica. Todas as mulheres e homens que admiro e respeito na academia e nas artes conquistaram-me a partir das suas ações concretas de afeto, atenção e escuta, dentro e fora da sala de aula; dentro e fora dos museus, galerias e instituições correlatas.

Figura 66. Na companhia das artistas doutoras Rosana Paulino e Grada Kilomba.



Da esquerda para a direita: eu e a artista doutora Rosana Paulino a abertura da exposição “Atlântico Vermelho” no Padrão dos “Descobrimentos”, 2017. Fonte: fotografia elaborada por Jorge Valadas. Eu e a artista doutora Grada Kilomba na *vernissage* da exposição “*Secrets to Tell*” no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, 2017. Fonte: fotografia elaborada por Bia Leonel.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 67. Obra da artista doutora Grada Kilomba. Exposição “The Most Beautiful Language”. Galeria das Índias, 2017.



Fonte: fotografia elaborada pela autora.

Figura 68. Obra da artista doutora Rosana Paulino. Exposição “Atlântico Vermelho”. Padrão dos “Descobrimentos”, 2017.



Fonte: fotografia elaborada pela autora.

Retomando as reflexões sobre galerias, agora, apresentarei a descrição da galerista Ana Matos acerca das «galeria institucional e galeria destinada ao público em geral». Porém, a partir do exposto acima, já evidenciei que não acredito nessa falácia de “galeria destinada ao público em geral”. E para não dizerem que não compreendi o contexto e nem o lugar de fala da autora, evidencio que geralmente frequento o segundo modelo de galerias e justamente por isso, sei que o seu público é homogeneamente seleta.

“A galeria institucional privilegia o contacto com colecções de museus e fundações, bem como algumas de âmbito privado, distanciando-se do público em geral. Seja pelo horário, por vezes apenas com marcação prévia (o que, de imediato, desincentiva a visita ocasional), seja pela falta de informação disponibilizada ao visitante. Não deixa, pois, de ser curioso e sintomático que, em alguns casos concretos, o precário nem esteja visível, ainda que se trate de uma galeria comercial. Para chegar ao seu público-alvo, apostam, por exemplo, em vernissages de carácter mais privado e exclusivo, verdadeiros acontecimentos sociais e de encontro entre personalidades que se movimentam no mesmo meio social e financeiro. Ao nível da divulgação

das suas exposições, há, preferencialmente, o contacto pessoal e directo com responsáveis de museus, fundações, banca e demais instituições, optando, portanto, pelo convite personalizado a uma comunicação massiva. (...) A galeria destinada ao público em geral tem, em contrapartida, uma lógica bem distinta. Em primeiro lugar, pelo entendimento do espaço da galeria como sendo público e para diferentes públicos desde o curioso ao grande coleccionador. A sua atitude é, normalmente, de maior disponibilidade no atendimento e na relação estabelecida com os visitantes. Em segundo lugar, e como consequência, há uma preocupação em ser mais abrangente no que diz respeito à divulgação das actividades da galeria, apostando no envio massivo de convites e na comunicação através de meios generalistas ou da especialidade. Por último, pela oferta de exposições que, de uma forma geral, este tipo de galeria proporciona. Encontra-se uma maior incidência nos suportes já tradicionalmente aceites, como a Pintura e a Fotografia, por estes representarem, em certa medida, um maior consenso na recepção por parte do público em geral. No entanto, há que ressaltar as galerias que se posicionam em meios e suportes específicos, como o Desenho ou a Gravura, e aquelas que apostam em propostas mais alternativas, ambas explorando outros territórios mais ‘disruptivos’” (Matos, 2011, p.52-53).

Novamente o museu entra no debate. De acordo com as constatações da Ana Matos, as galerias que prezam em estabelecer contato com as coleções museológicas, são as «institucionais». Diante disso é preciso estar atenta para não fazer aquelas análises apressadas e ficar batendo na mesma tecla do «elitismo dos museus de arte e galerias de artes», ainda que não seja uma inverdade. Logo, mais uma vez afirmo que não considero que arte contemporânea e, muito menos, a maioria dos artistas contemporâneos tenham quebrado com a aura elitista que circunda não só a obra de arte em si, mas também os espaços de circulação, fruição, exposição e comercialização das artes do hoje e do agora.

“Quando partimos para a arte contemporânea que opera com outros códigos que não o belo, o sublime e a contemplação, mas sim com a realidade nua e crua, a coisa piora. Na realidade supostamente temos todas as ‘ferramentas’ necessárias para dialogar com este processo criativo que cria-se diante de nossos olhos diariamente de forma frenética e muitas vezes, vazia. [...] As engrenagens que a contemporaneidade criou obrigam-nos a ir a exposições apenas por ir, cumprindo um código de etiqueta *hipster*: vim, vi e fui visto. Mas realmente viu o que? Percebeu o que? Até que ponto a arte produzida hoje tem alguma preocupação com o espectador? Este artista de hoje além de “fazer coisas giras” tem algum comprometimento mesmo que inconsciente com o público? Em muitos casos, tenho a impressão que não, e aí é que mora o elitismo. Quando algo ou alguém obriga-nos a agir de certa forma para, neste caso, ter uma experiência estética, não estamos mais a falar de contemplação, mas de corresponder a um status social. Será que se não alinharmos com o elitismo conceptual que opera em algumas galerias e museus, onde se não fizeres parte do circuito do amigo do amigo do artista que colocou pássaros dentro de uma gaiola vermelha em uma árvore de

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

plástico, ou não olhares para esta “obra” com a mão no queixo e com ar *blasé*, não fazes parte daquele mundo? Tenho a dizer que se não entende essa ou aquela obra, você não é um herege ou alguém que não percebe nada de arte. Você simplesmente não reconhece ali algo que o leve para além da realidade – e, cá entre nós, muitos já estamos cansados de tanta realidade. Não há nada de errado com isso. Nem em adorar, nem em odiar ou tão pouco em ‘não perceber’. Toda a arte tem uma função, mesmo que seja apenas uma função estética e de levar a humanidade para além da sua própria materialidade” (Melo, 2014).

Na minha imodesta percepção, seja nas galerias ou nos museus a arte rotulada de tradicional ou arte contemporânea, no geral, continua sendo utilizada como um elemento de distinção entre os diversos grupos sociais. Discordo do último parágrafo da pesquisadora Letícia Melo. Até mesmo porque a ideia de «humanidade» não é aplicada à todas as pessoas com equidade humanitária. Por outro lado, também fico pensando se realmente toda arte tem função. Quando escrevo poesia, o meu objetivo exclusivo é falar de mim, do que me encanta e desencanta-me no meu cotidiano vivido, para alguns e algumas isso pode ser uma função, para outros e outras pode não ser, para mim, enquanto poeta o que me importa de verdade é ser sincera com a poesia que faço. É preciso ultrapassarmos os nossos romantismos e até mesmo refletir profundamente sobre o que a própria autora questiona no início do seu artigo ao falar das artes tradicionais e seus códigos: “Não seria interessante pensar que a nossa sociedade em grande parte não tem interesse por esta arte?” (Melo, 2014). Assim como, precisamos aceitar que nem todo artista tem interesse em mudar o *status quo* com sua arte. Faz tempo que deixei de acreditar no poder sagrado inexistente das artes. Porém, como disse a Nadine Gordimer: “A arte desafia a derrota pela sua própria existência, representando a celebração da vida, apesar de todas as tentativas para degradá-la e destruí-la.” (Gordimer, [s/d]).

Lançando meu olhar de museóloga para as galerias de arte, gostaria de fazer algumas reflexões que para mim são pertinentes ao campo museológico. Nesse processo mais do que ficar pensando nas diferenças entre as duas instituições, procurei compreender de que forma ambas se retroalimentam. Sim, o comércio das obras de arte é um marcador diferencial entre galerias e museus. Porém, como descrevi acima, isso não é impedimento de diálogos e parcerias entre ambos. Galerias também constituem coleções que não são destinadas a comercialização, construindo assim o seu próprio acervo, assim como há museus sem acervos materializados. Galerias possuem uma cadeia operatória de aquisição, documentação, conservação e exposição. Confesso que

ao olhar por dentro as galerias uma das coisas que chamou a minha atenção foi o exímio trabalho de documentação das obras e dos artistas que representam. Evidentemente que pode ser afirmado que as galerias têm dinheiro e querem vender um produto. Concordo e discordo ao mesmo tempo dessa percepção simplória. Como apresentei anteriormente nem toda a galeria possui demasiados recursos financeiros. Por outro lado, não perco de vista que os museus também habitam a lógica capitalista do comércio simbólico e material. Conforme falou a professora doutora Jamile Borges, no meu júri-prévio: “O museu vende o passado” (Borges, 2017).

Outra questão que coloco tem a ver com a tão dissertada função social. Será que as galerias almejam algum tipo função social¹³²? “[...] a Galeria de Arte é um reflexo da actividade e processos artísticos, ajusta-se a essas circunstâncias artísticas, mas também sociais do seu tempo e do seu contexto, na tal ‘Divina Trindade’ — Galeria, prática artística e sociedade.” (Matos, 2011, pp. 80-81).

Sei que esse é um tema versado em teoria e prática por alguns setores da Museologia, um tema mais que debatido e não ficarei com delongas e nem traçando histórico. Passei a me interrogar sobre esse ponto, a partir da tese da Ana Matos. É visível que as galerias vêm alterando os seus perfis, buscando outras funções para além do comércio. Contudo, não diria que ela tem uma função social no sentido amplo do termo, de tornar as produções artísticas acessíveis para um público de não-entendidos nas artes contemporâneas, assim como, não considero que as galerias estejam interessadas em abrigar diferentes plataformas do conhecimento artístico em seu sagrado cubo-branco. E tenho muitas interrogações a respeito das galerias que abrem seus espaços e criam coleções não comerciais de arte africana e afro-brasileira, porque visualizo em alguns aspectos uma lógica colonial que permeia essas coleções. No entanto, como sempre afirmo: se os artistas querem estar lá, que estejam, não estou aqui para criar julgamento moral sobre as subjetividades das outras pessoas-artistas. Até mesmo porque no dia 07 de novembro de 2017, no qual escrevi esse parágrafo, apresentei-me à noite juntamente com os meus amigos e parceiros do Coletivo Poético Djidiu – Herança do Ouvido na Fundação José Saramago – Casa dos Bicos, no âmbito

¹³² Indico o texto “A Função Social dos Museus” de autoria da professora doutora Manuelina Maria Duarte Cândido, para quem quiser discorrer mais sobre o tema. Acredito que, nesse texto, a autora apresenta sinteticamente, porém, com profundidade histórica, as premissas acerca da função social dos museus. Acedido em 7 de novembro de 2017, em <https://redespaseologiasocial.files.wordpress.com/2014/08/2007- artigo a funcao social dos museus-libre.pdf>.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

do evento «Literatura britânica plural: Peter Kalu e Jacob Ross na FJS», lugar no qual nunca pensei estar na condição de poeta, declamando poemas de minha autoria para um público majoritariamente branco.

Figura 69. Apresentação do Djidiu – Herança do Ouvido na Fundação José Saramago, Casa dos Bicos, no âmbito do evento “Literatura britânica plural: Peter Kalu e Jacob Ross na FJS”, 2017.



Da esquerda para a direita: Apolo de Carvalho, Eu (Luzia Gomes Ferreira) e Carla Fernandes. Fonte: fotografia elaborada por Carla Fernandes.

Nesse subcapítulo busquei apresentar algumas reflexões teóricas acerca das galerias, mas sem deixar de lado os museus e as minhas interrogações e inquietações acerca da academia. Acredito que as galerias são um equipamento cultural tão complexo e contraditório quanto os museus. Foi muito importante nesse subcapítulo dialogar com a tese da acadêmica e galerista Ana Reis Saramago Matos, especialmente por ela explicitar que as suas reflexões são baseadas no seu trabalho prático de galerista. Gosto e trabalhos honestos, e gosto mais ainda das intelectuais que se posicionam em seus textos, com seus privilégios e desprivilégios. Apesar de reconhecer a importância do seu trabalho sobre um tema que possui escassez de bibliografia, não perco de vista que ela é uma mulher branca portuguesa e neta do escritor José Saramago, o que por si só já legitima sua fala dentro e fora da academia.

O que posso inferir após essa imersão nas poucas referências teóricas acerca das galerias de arte, é que essa instituição deveria estar na pauta do dia da Museologia, se de fato considerarmos a arte contemporânea como um patrimônio do nosso tempo que cria, recria e desconstrói as memórias nossas de cada dia; se pensarmos que a arte do hoje

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

será o tema de estudos da história da arte do amanhã. Necessitaria estar na agenda museológica se realmente acreditarmos que as artes, independentemente das suas vertentes são demasiadamente humanas em toda sua contradição, mas que nos permitem acessar outras dimensões das nossas existências em sociabilidade dentro e fora da academia.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

CAPÍTULO V

ENTRE CHIADOS, ALTOS E BAIXOS: A ÁFRICA NO CUBO BRANCO DA GALERIA

O racismo e o colonialismo deveriam ser entendidos
como modos socialmente gerados de ver o mundo e
viver nele. (Frantz Fanon)

5.1. Estruturas permanentes materializadas no hoje

Iniciarei esse último capítulo falando sobre museu a partir do filme sueco «O Quadrado», comédia dramática do cineasta Ruben Östlund. Assisti a referida película no Cinema Ideal, no dia 27 de novembro de 2017 e a história gira em torno da vida do Christian, curador artístico do fictício Museu X-Royal de Arte Moderna e Contemporânea. A partir da exposição da obra de arte chamada “O Quadrado” da artista argentina Lola Arias, o museu passa por transformações que abalam não só a estrutura institucional como a vida do próprio curador. Evidentemente que há muitas críticas a aura elitista que cerca o mundo das artes, com seus caros jantares ofertados aos contemporâneos mecenas; a sacralização dos objetos artísticos; inclusive quando uma obra de cascalho é desconstruída pelo funcionário da limpeza que considera aquele trabalho artístico puro amontoado de lixo; a exibição de performance protagonizada por um homem que tem comportamentos considerados grotescos e animais; até a falta de responsabilidade do setor de marketing que para divulgar a exposição da artista argentina utiliza uma menina loira com aspectos de moradora de rua que explode dentro do “Quadrado”. Segundo o realizador, “Visitei museus de arte em várias cidades e todos se parecem iguais. Perderam completamente a conexão com o mundo em que vivemos” (Östlund, 2017).

Outro aspecto importante do filme é perceber que o curador artístico apesar de tentar exercer cotidianamente no trabalho e na sua própria vida pessoal posturas progressistas e de respeito aos outros diferentes de si devido as questões de classe, raça e gênero, aos poucos vai apresentando as suas contradições de homem branco europeu rico, aflorando os seus preconceitos, algo que o faz refletir sobre a sua própria ideia de desconstrução. Diante da indagação sobre o que isso tem a ver com galerias de arte, arte africana contemporânea e minha tese? E eu respondo: tudo e nada!

Aquele filme me apresentou dois aspectos que mais despreço no mundo das artes: «a distinção e o vazio». Quem acompanha os filmes suecos, especialmente a cinematografia do Ingmar Bergman, percebe o quanto o vazio na vida de pessoas abastadas economicamente e intelectualmente é tema central em suas películas. Nesse sentido em processo de finalização dessa tese, após ver o “O Quadrado” fiquei pensando nesse vazio das artes com seus curadores e artistas de discursos inacessíveis. Prestei

atenção em toda a movimentação financeira que um museu pode levantar. O irreal Museu X-Royal de Arte Moderna e Contemporânea vivia de doações dos mecenas e, neste ponto dei-me conta que os espaços museológicos podem não vender obras de arte como as galerias de arte, mas eles também movimentam o capital. Peguei-me refletindo sobre a falsa ideia de que instituições museológicas e correlatas estão abertas ao público em geral, o que é uma falácia. Há uma cena no filme, em que um artista vai fazer uma palestra e no público há um homem com transtorno mental, que começa proferir frases obscenas e sua atitude vai provocando um enorme desconforto no restante da platéia, no artista e na mediadora. Saí do cinema pensando muito mais na responsabilidade social que nós que atuamos na área das artes, museus, patrimônios e academia devemos ter. O mau estar do vazio que aquele filme despertou em mim, fez-me lembrar do livro «A Festa da Insignificância» de autoria do Milan Kundera: “As pessoas encontram-se na vida, conversam, discutem, zangam-se, sem se darem conta de que se dirigem uns aos outros de longe, cada qual num observatório erguido num lugar diferente do tempo.” (Kundera, 2014, p.36).

Nesses observatórios erguidos da vida, vemos o tempo passar, muitas vezes acreditando que estamos fazendo diferente, e no final estamos apenas aprimorando a «Mímese» nossa de cada dia, sem contato direto com as outras “Mímese Ambulantes”. Se abateu sobre mim uma angústia me fazendo pensar: até que ponto realmente contribuímos para a desconstrução desse sistema vicioso, perverso e excludente no âmbito das artes, da academia e fora deles? Por que cristalizamos e queremos defender essa estética branca e aristocrática como modelo de mundo a ser seguido que já nasceu falido? Não estou fazendo propaganda da estética da pobreza miserável, algo que particularmente eu tenho aversão. Pois só acha bela a pobreza e a miséria quem nunca a viveu cotidianamente. A escassez material que vai da falta de comida na mesa, até o não- acesso aos bens culturais e artísticos, é feia e dolorosa. Por isso, não contribuo para a espetacularização da miséria alheia. Porque como afirmou o falecido carnavalesco brasileiro Joãozinho Trinta:

“O povo gosta de luxo. Quem gosta de miséria é intelectual [...] Carnaval é o único momento de realidade. Vá você fazer o carnaval de uma escola de samba no morro e pedir pro crioulo sair de escravo, ele te manda a... Porque escravo ele já é o tempo todo. Ele gosta é do luxo, ele quer ser príncipe e princesa, que na verdade, ele é e foi e tem direito de continuar a ser.” (Trinta, 2011).

Evidentemente que não podemos esquecer que as cortes reais tinham e têm súditos e plebeus que são tratados desigualmente. Em vídeo do painel sobre “Desigualdade”¹³³ ocorrido no Festival de Livros de Oakland na Califórnia em 2017, nos é apresentada uma conversa instigante entre as célebres intelectuais Angela Davis e Judith Butler com mediação de Ramona Naddaff. Angela Davis mais do que falar sobre o tema proposto nos coloca para pensar sobre o que significa «Igualdade», nos fazendo refletir que não temos bem estabelecida entre nós a ideia concreta de qual «Igualdade» almejamos conquistar. Nos alerta para o fato de que a tão versada e romanceada «Igualdade» pode ser perigosa e cheias de armadilhas nefastas. Para refletir um pouco mais, tomarei a minha própria experiência como referência:

Na qualidade de mulher negra almejo ser tratada com equidade por homens e mulheres, seja de qual etnia for. Ao estabelecer comparações com os privilégios das mulheres brancas, até mesmo porque no Brasil (e em Portugal também) o racismo é pigmentocrático, observo criticamente no mundo ocidental o processo histórico das mulheres brancas em sociedade que por muito tempo ocuparam lugares de subserviência aos homens brancos; mas enquanto pessoas brancas também não deixaram de exercer e reproduzir ações racistas e sexistas para com as mulheres negras, definitivamente não é esse modelo que desejo ter para me espelhar. Enquanto mulher negra com emancipação financeira e política, entendi que muitas mulheres como eu, na maior parte do tempo tiveram que trabalhar, cuidar de si, dos seus e dos outros. Nesse sentido, pensar que a «Igualdade» para as mulheres não-brancas no presente é desempenhar o mesmo papel que as mulheres brancas desempenharam ao longo da história ocidental, torna-se inviável. Conforme nos alerta a feminista e intelectual negra Patricia Hill Collins, é preciso ter sabedoria e fazer diferente:

“Muitas feministas negras estão abraçando o potencial criativo de seu status de *outsider within*¹³⁴ e usando-o de forma sábia. Ao fazê-lo, aproximam-se de si mesmas e associam suas disciplinas à visão humanista implícita de seus

¹³³ O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5IYpk1Zj-SU&t=1901s>. Acedido em 10 de dezembro de 2017.

¹³⁴ De acordo com as normas do artigo «Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro» de autoria da Patricia Hill Collins: “O termo *outsider within* não tem uma correspondência inquestionável em português, por isso optamos por manter o termo original. Possíveis traduções do termo poderiam ser ‘forasteiras de dentro’, ‘estrangeiras de dentro’. Informações disponíveis em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acedido em 30/12/2017.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

trabalhos – isto é, a liberdade tanto de ser diferente como de fazer parte da solidariedade humana” (2016, p.123).

Não aceito e nem relativizo que ocupemos espaços de poder como a academia, os museus, as galerias, os partidos políticos e continuemos a reproduzir o mesmo modelo branco de existência que oprime, exclui e desumaniza os não-brancos. E por fim, acredito que ao sofrermos críticas por cometermos equívocos (algo que é demasiadamente humano) em espaços de poder não podemos nos desculpar afirmando que os brancos agem da mesma forma e não são julgados. É preciso quebrar o espelho da branquitude e enegrecê-lo com ética, amor, respeito, escuta e aconchego de uma vez por todas. “Não reivindicamos ser incluídas em uma sociedade profundamente racista e misógina, que prioriza o lucro em detrimento das pessoas.” (Davis, 2017).

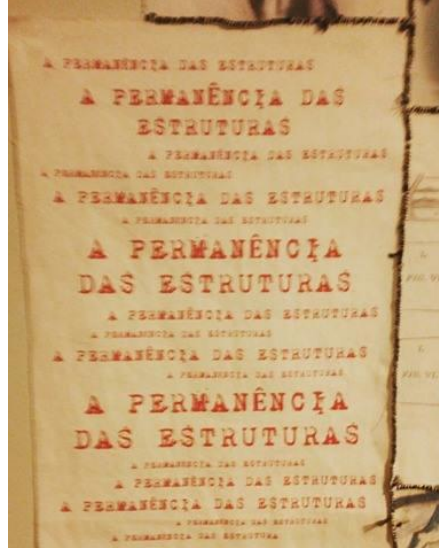
“Por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supracista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. (...) Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o ‘outro’ do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o ‘outro’ do outro” (Kilomba, *apud* Santos, 2017).

Novamente, pode surgir a pergunta: o que o parágrafo e o excerto acima têm a ver com arte africana e galeria? E mais uma vez responderei: - tudo e nada sem meios termos! Respeito quem acredita na arte pela arte, mas, não é o meu caso. Nada está desconectado. Nessa tese exponho os meus percursos reflexivos e argumentativos que as artes me fizeram trilhar. Os meus itinerários artísticos-acadêmicos por Lisboa despertaram em mim a percepção de como as artes, os museus, as galerias e a academia estão conectados, mesmo quando acreditamos que não. O racismo e o machismo presentes nesses espaços os unem indissociavelmente. Posso aqui ser acusada de estar sendo repetitiva. E sei disso. É que nas artes aprendemos que a repetição pode ser um modo de criação. O meu objetivo é esse mesmo, porque como retrata a Rosana Paulino há materializadamente “A Permanência das Estruturas”. E essa estrutura é obsessivamente e danosamente repetitiva. É desencantador constatar a permanência das perversas estruturas seja no Brasil ou em Portugal. Mais desolador ainda é perceber como espaços nos quais atuo enquanto artista, docente, discente e investigadora

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

contribuem para a manutenção dessas estruturas, independentemente da margem atlântica.

Figura 70. Obra da Rosana Paulino. Exposição “Atlântico Vermelho”, 2017.



Fonte: fotografia elaborada pela autora.

Em Lisboa vi muita repetição, mas também transformação advindas das margens e não dos centros. Nas galerias de arte pelas quais circulei na baixa, altos e chiados lisboeta não posso dizer que encontrei o novo. A mesma estética arquitetônica do cubo branco, os objetos artísticos como totens sagrados e um público especializado no auge da sua sapiência artística. Ficava dialogando internamente sobre como a arte africana contemporânea caía tão bem naquelas paredes seculares ocidentais. Talvez, porque a arte caía bem em qualquer lugar. Mas também porque cria-se uma harmonia imagética que não se materializa no caos da desarmonia cotidiana, exposta nas montras do tempo das ruas e edifícios de época. Nunca fui boa em estatística, não sei trabalhar com números, os considero demasiado ilógicos e a Matemática para mim nunca foi exata e sim filosófica. Evidentemente que eu e a Filosofia nunca tivemos uma relação íntima. Apesar de me dizerem que o Milan Kundera (o escritor) e o Ingmar Bergman (o cineasta) são extremamente filosóficos. Ambos são os meus amores brancos da literatura e do cinema. Contabilizei as galerias de arte em Lisboa com base no Mapas da Artes, que em 2016 realizou um levantamento relativo aos equipamentos de artes na capital portuguesa, incluindo galerias, museus e centros culturais. E agora vou reaporar em Lisboa no cais do Tejo.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

5.2. Arte Africana Contemporânea em Lisboa: meus itinerários pelo circuito galerístico

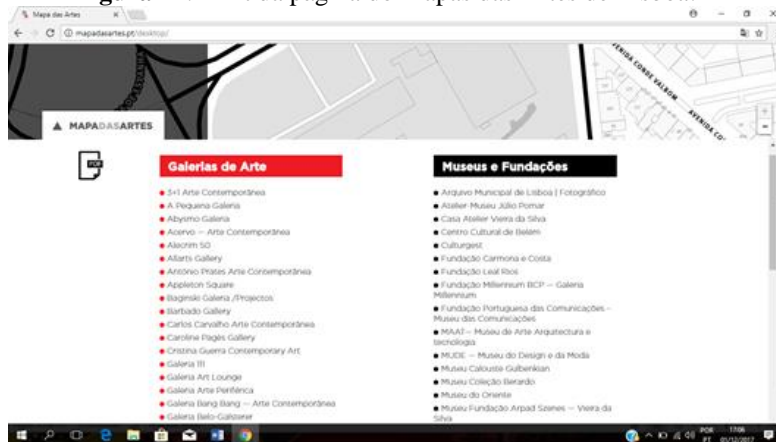
Figura 71. Obra de Manuela Jardim
Exposição “... na feliz miscigenação das coisas”, 2016
Em Casa da Liberdade – Mário Cesariy, Galeria Perve



Foto: Virgínia Yunes.

De acordo com os mapas das artes atualmente há cinquenta e cinco (55) Galerias de Arte em Lisboa que trabalham com arte contemporânea. Lógico que não visitei todas essas galerias. É impressionante perceber que a capital portuguesa tem mais galerias de arte do que museus de arte.

Figura 72. Print da página do Mapas das Artes de Lisboa.¹³⁵



Fonte: Imagem capturada por Luzia Gomes.

¹³⁵ Acedido em 01 de dezembro de 2017, em: <http://mapadasartes.pt/desktop/>.
294

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Durante a realização dessa pesquisa possível identificar que independentemente de ser arte africana contemporânea ou não, para se conhecer a cena artística contemporânea, nessa cidade de águas tejas, é preciso adentrar as galerias, porque os museus daqui na minha perspectiva também não possibilitam conhecer e entender o que é a arte contemporânea portuguesa. Estabelecer um paralelo entre artes visuais e poesia em Lisboa é importante. Apesar do culto ao Luís Vaz de Camões e ao Fernando Pessoa, por exemplo, se acompanharmos os saraus e tertúlias pela cidade, conseguimos conhecer a poesia contemporânea em Portugal. E confesso que o hábito das pessoas de diferentes gerações participar desses eventos e fazer a poesia acontecer, fora dos espaços canônicos, é algo que me surpreendeu positivamente nessa cidade. E mais, considero que aqui a poesia é muito mais democrática e acessível do que as artes visuais. Com isso, não quero dizer que não haja ainda uma predominância branca e masculina nos circuitos poéticos. É só acompanhar e observar. E se dermos um giro pelas livrarias da cidade nos setores de literatura veremos que são de homens brancos a maioria dos livros que estão à venda.

Conforme já relatei, uma das referências bibliográficas que utilizei para essa tese foram os catálogos de exposições, e dois entre eles foram importantes para identificar as primeiras mostras de grande porte de arte africana contemporânea em Lisboa, que foram: «Mais a Sul» em 2004 e «Réplica e Rebeldia» em 2006. Cheguei a esse material através do encontro que tive com o curador, investigador e doutor António Pinto Ribeiro, na Fundação Calouste Gulbenkian. Nos e-mails trocados entre eu e o referido curador, mais uma vez se apresenta a tensão acerca da categoria «arte africana». Como já fiz essa discussão anteriormente, não me centrarei nela novamente. Contudo, é importante constantemente estar atenta para quais «artes e artistas de África» são apresentadas e representadas em Lisboa. E também é preciso se perguntar porque junta-se a esse repertório a arte afro-brasileira produzida especialmente por artistas negros, conforme também já refleti no terceiro capítulo. Segue abaixo os e-mails que troquei com o referido curador.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 73. Print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.¹³⁶

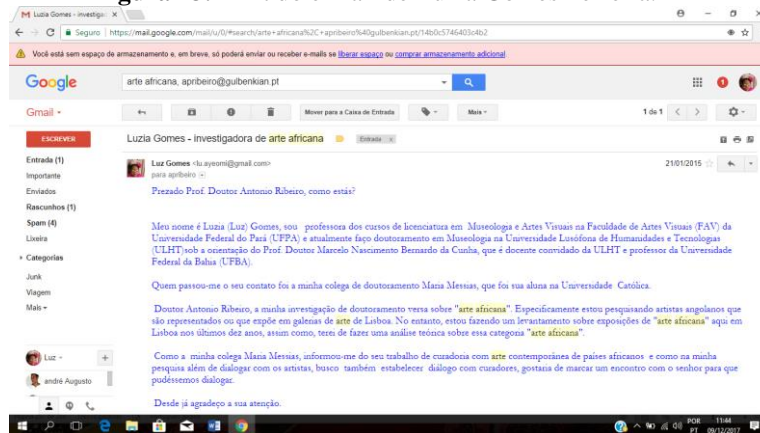
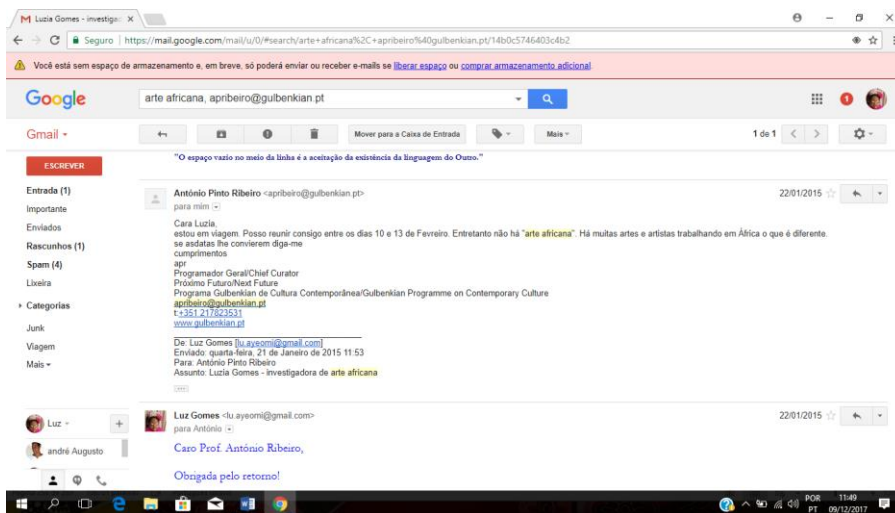


Figura 74. Print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.¹³⁷

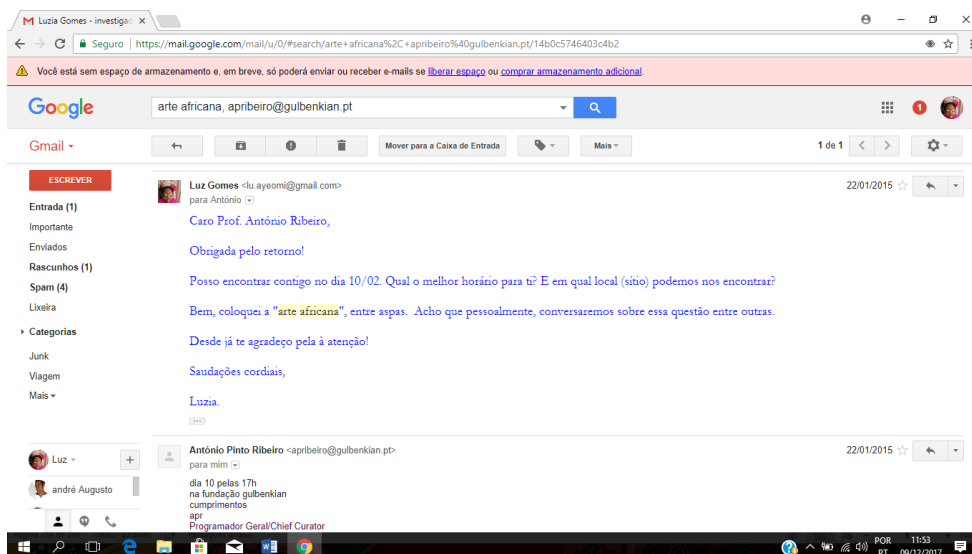


¹³⁶ Transcrição do e-mail: “Prezado Prof. Doutor Antonio Ribeiro, como estás? Meu nome é Luzia (Luz) Gomes, sou professora dos cursos de licenciatura em Museologia e Artes Visuais na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e atualmente faço doutoramento em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) sob a orientação do Prof. Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, que é docente convidado da ULHT e professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Quem passou-me o seu contato foi a minha colega de doutoramento Maria Messias, que foi sua aluna na Universidade Católica. Doutor Antonio Ribeiro, a minha investigação de doutoramento versa sobre ‘arte africana’. Especificamente estou pesquisando artistas angolanos que são representados ou que expõe em galerias de arte de Lisboa. No entanto, estou fazendo um levantamento sobre exposições de ‘arte africana’ aqui em Lisboa nos últimos dez anos, assim como, terei de fazer uma análise teórica sobre essa categoria ‘arte africana’. Como a minha colega Maria Messias, informou-me do seu trabalho de curadoria com arte contemporânea de países africanos e como na minha pesquisa além de dialogar com os artistas, busco também estabelecer diálogo com curadores, gostaria de marcar um encontro com o senhor para que pudéssemos dialogar. Desde já agradeço a sua atenção. Saudações cordiais!”

¹³⁷ Transcrição do e-mail: “Cara Luzia, estou em viagem. Posso reunir consigo entre os dias 10 e 13 de Fevereiro. Entretanto não há "arte africana". Há muitas artes e artistas trabalhando em África o que é diferente se as datas lhe convierem diga-me cumprimentos. apr. Programador Geral/Chief Curator.”

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Figura 75. Print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira¹³⁸



Conforme relato no primeiro capítulo desta tese, encontrei pessoalmente com o curador, investigador e doutor António Pinto Ribeiro em seu gabinete na Fundação Gulbenkian e o mesmo cedeu-me materiais bibliográficos como indicou-me outros, os quais utilizei nessa pesquisa. O catálogo da exposição «Réplica e Rebelião», foi o primeiro que tive acesso através do Instituto Camões, espaço no qual ocorreu a referida mostra em 2006 com curadoria do doutor António Pinto Ribeiro. Foi uma exposição itinerante que percorreu Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde e Brasil. É importante frisar mais uma vez, que nessa exposição havia artistas dos países africanos que fazem parte do chamado PALOP, e afro-brasileiros, já discorri sobre esse tema no terceiro capítulo dessa tese. Evidentemente que diálogos como esse podem e devem ser estabelecidos no campo das artes, uma vez que esse entrelaçamento enviesado entre Brasil e África ocorreu através da colonização, mas há sempre o meu questionamento acerca do recorte a partir das ex-colônias portuguesas. Outro aspecto importante de ser evidenciado é que as exposições em distintos equipamentos culturais são o grande painel de amostragem dessas produções artísticas africanas contemporânea em Lisboa, e não só. “As exposições vêm sendo o principal meio pelo qual temos tido acesso à

¹³⁸ Tradução do e-mail: “Caro Prof. António Ribeiro, obrigada pelo retorno! Posso encontrar contigo no dia 10/02. Qual o melhor horário para ti? E em qual local (sítio) podemos nos encontrar? Bem, coloquei a ‘arte africana’, entre aspas. Acho que pessoalmente, conversaremos sobre essa questão entre outras. Desde já te agradeço pela à atenção! Saudações cordiais, Luzia.”

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

produção artística. É pela exposição que a arte se apresenta, é recebida e percebida [...]”
(DOSSIN, 2016, p.71).



Figura 76. Obra do Mestre Didi em exposição Réplica e Rebeldia, 2006.

Imagem disponível em:

<http://www.artecapital.net/perspetiva-5-jorge-dias-replica-e-rebeldia-no-musart-maputo>

Acedido em 04/12/2017

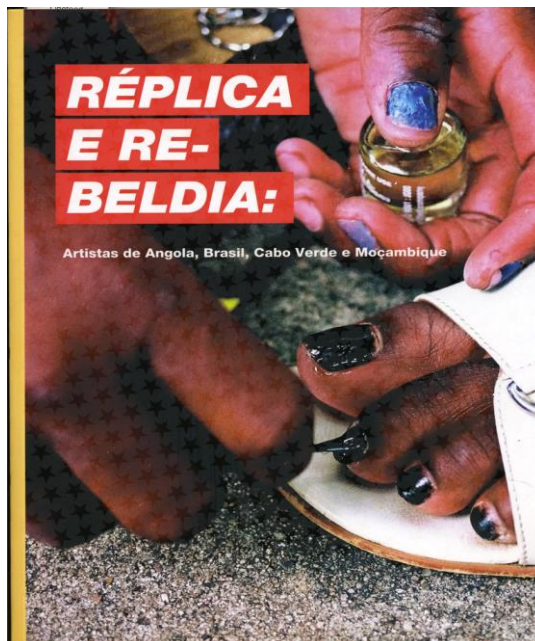


Figura 77. Capa do Catálogo da Exposição Réplica e Rebeldia, 2006. Imagem disponível em:

<http://alexandre.pomar.typepad.com/photos/uncategorized/2007/09/18/replica.jpg>

Acedido em 04/12/2017

A exposição «Mais a Sul: Obras de Artistas de África ocorreu na Caixa Geral de Depósitos – Culturgest» em 2004. Realço que essa exposição antecedeu «Réplica e Rebeldia» e foi projetada a partir de uma coleção da referida fundação que está ligada a um banco. O que não ocorre apenas em Portugal. No Brasil é possível citar o Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Caixa Cultural e o Santander Cultural. Aqui além da Culturgest, há também a Fundação Millennium. Independentemente de romantizar ou desencantar essas instituições me atento para o fato da arte está dentro dessa estrutura econômica e nem preciso ser marxista para saber que os bancos nesse mundo dito globalizado de fronteiras concretamente perversas são os ícones-mor do capitalismo. Então: vamos queimar as coleções de arte das instituições bancárias? Evidentemente que não proponho isso, a não ser que faça parte da proposta de algum artista incinerar a sua própria obra.

Visitei exposições espetaculares, com coquetéis degustativos, na Caixa Cultural em Salvador, durante a licenciatura e o Itaú Cultural em São Paulo vem se

firmando no cenário artístico paulistano com exposições importantes de grande porte, se atentando para as demandas que lhe são colocadas pela sociedade paulistana e brasileira no geral. Trazendo para o debate reflexões pertinentes acerca da ausência e presença dos artistas negros em diferentes expressões artísticas: do teatro às artes visuais; do cinema à dança. Sem falar na sua biblioteca virtual sempre atualizada, um espaço sério e confiável para se fazer pesquisa virtual sobre arte contemporânea. Contudo, não sou afeita a moralismos inconsistentes de blindagem da arte, como se os artistas e suas obras não se beneficiassem desses espaços, e o equívoco de supor que os artistas que têm seus trabalhos inseridos nessas coleções são mercenários e despolitizados. Eu própria já fui paga por prestar serviços a centros culturais de bancos, não trabalhei de graça e acredito que não havia motivos para ofertar gratuitamente a minha mão de obra ao setor bancário.

“Mais a Sul – Obras de Artistas de África na Coleção da CGD é uma exposição que decorre da orientação programática da CGD para a sua coleção de arte contemporânea a partir de 1999, ano em que esta passou a incluir, para além das obras de artistas portugueses, artistas brasileiros e de **África de expressão portuguesa**¹³⁹. É o resultado das aquisições feitas ao longo destes poucos anos que aqui se apresenta. (...) A seleção dos artistas e das suas obras nesta exposição deve ser tomada como resultado de vários tópicos. O tempo relativamente curto de aquisição das obras bem como o profundo desconhecimento da sociedade portuguesa da produção artística – em todas as áreas – dos países ex-colonizados, a relação ‘anestesiada’ dos portugueses com a sua história colonial, poderiam constituir impedimentos à sua realização desta exposição. No entanto ela tornou-se tanto mais imperativa quanto é global a reflexão actual sobre o estado das artes em geral, e dos artistas em África, em particular. É um problema da História da Arte, da Estética e mas, principalmente, epistemológico. Nesse sentido, um conjunto de questões, hoje comuns a todos os interessados neste problema, também surgiu ao longo deste trabalho. As mais pertinentes são aquelas que equacionam o tipo de relação que estes artistas e estas obras têm com a História da Arte e, decorrente deste problema, de que modo se configura e se legitima – e quem legitima? – uma contemporaneidade a estas práticas artísticas.” (Ribeiro, 2004, p.05).

A inquietação me corrói quando leio a frase “[...] África de expressão portuguesa” (Ribeiro, 2004, p.05). Ainda bem, que no próprio texto o autor lembra-se que se trata de países africanos que foram colonizados por Portugal, assim como, o Brasil. Outro ponto a ser destacado é como o autor reconhece a letargia da sociedade portuguesa ao se negar discutir esse passado de invasões e não de “descobrimientos”. A

¹³⁹ Grifo meu.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

expressão portuguesa é fruto de um processo histórico perverso, violento e letal “[...] a memória exige que não esqueçamos e nem deixemos que esqueçam” (Oliveira, 2017). Na exposição «Mais a Sul» é possível ver nome de artistas que também fizeram parte da mostra «Réplica e Rebeldia», a exemplo do Fernando Alvim, Paulo Capela e António Ole. Aqui em Lisboa, identifiquei que há coleções de arte africana contemporânea particulares não apenas nas instituições ligadas a banco.

Ainda no primeiro semestre de 2014 conheci a Galeria ArtInzo, que tinha como curador o artista angolano Lino Damião: A referida galeria estava localizada na Rua Marquês de Suberra, nº 10 C e atualmente encontra-se fechada para o público. Antes de regressar ao Brasil em 2014 entrei em contato com o Lino para falarmos sobre a minha investigação que naquele momento se debruçava sobre arte angolana contemporânea.

“A Galeria ArtInzo tem como director e curador de arte, o artista plástico angolano: Lino Damião. O nome da galeria surge da união entre a palavra ‘Art’ em Inglês, língua internacional, e ‘Inzo’, que significa ‘casa’ em Kimbundu, língua banta mais falada em Angola. Na essência da ArtInzo estão três valores principais: Arte, Humanização e Inovação. A Arte: tema definidor do trabalho envolvido na construção e desenvolvimento de uma Galeria de Arte, é a transmissão de valores estéticos e comunicativos por excelência entre o ser humano; a sua universalidade permite quebrar barreiras nacionais, culturais e étnicas. A Humanização: sendo uma organização que depende e está intimamente ligada às pessoas, pretendemos construir relações sólidas e genuínas, envolvendo os nossos clientes, artistas plásticos parceiros, envolvendo a comunidade portuguesa e angolana. Inovação: possuímos uma postura positiva, criativa e inovadora, preparada para novos desafios” (ArtInzo, 2014).

Após regressar a Portugal em 2014, passei por momentos turbulentos, mas reestabeleci contato com o curador Lino Damião e visitei três exposições na Galeria ArtInzo, uma individual do próprio Lino Damião, outra individual “‘Recover’ Desenhos” por Rute Coelho e a exposição colectiva “Arte pela Independência — Uma homenagem aos heróis”. A coleção reunia trabalhos de artistas angolanos e portugueses contemporâneos.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



78 - Da esquerda para direita: Na esquerda eu e o doutorando Marcelo Murta na *vernissage* da Exposição «“Recover”» (2015) e na direita os artistas angolanos Délio Jasse e Kiluanji Kia Henda na abertura da «Exposição Arte pela Independência», (2015). Disponível em:

<https://www.facebook.com/ArtInzo/>

Acedido em 05/12/2017

Fotos: acervo da página da Galeria Artinzo.

Finalmente em março de 2015 eu e Lino Damião nos encontramos, conversamos sobre a minha investigação e agendamos para eu visitar a coleção da Galeria Artinzo. Passamos um dia visitando a reserva técnica e analisando as fichas de documentação das obras, eram para mais de 500 obras com diferentes técnicas apenas de artistas angolanos contemporâneos, inclusive, muitos desconhecidos por mim. Não pude fotografar as obras e nem as fichas de documentação. A coleção estava abrigada no segundo andar da Galeria onde também funcionava um escritório de arquitetura. Fiquei impressionada com o trabalho de documentação e conservação desenvolvido pelo Lino Damião e sua assistente. Até mesmo porque todos nós sabemos o quanto é difícil documentar e conservar obras de arte contemporânea. O Lino Damião trabalha com pintura, mas também, por ser artista ele tem um vasto conhecimento sobre os materiais que compunham as obras. E nesse sentido fiquei pensando na importância do artista enquanto curador e como membro do setor de conservação. Essa visita foi de significativa aprendizagem para mim.

Considereei o fechamento da galeria ArtInzo uma perda para o cenário artístico-cultural de Lisboa. O Lino Damião enquanto curador e artista, tinha uma postura interessante de gerenciamento que não centrava apenas nas artes visuais, mas também, na agregação de outras expressões artísticas, como a música angolana, por exemplo. Não sei o que foi feito da coleção, até onde obtive informações a mesma não seria vendida e passaria a participar de exposições itinerantes. É importante evidenciar que a

coleção pertencia a um grupo privado de colecionadores, os quais nunca consegui identificar por nomes e nem corporeamente. Haviam informações que não ficavam explicitadas naquele contexto.

Durante esse percurso investigativo, entrou em cena as coleções sejam em galerias ou centros culturais. Não me centrarei aqui no texto clássico «Coleção» do filósofo e historiador polonês Krzysztof Pomian com seus semiófaros, outras investigadoras e investigadores já dissecaram esse texto. Não acredito na benevolência do colecionador. O colecionar de arte não deixa de passar pelo crivo do mercado de arte, do *status* social e do exercício de poder em alguns contextos. Nas sociedades ocidentais a arte não é um objeto qualquer, colecionar selos ou carrinhos de Fórmula 1, aos nossos olhos não tem o mesmo valor que colecionar uma série das Bailarinas do artista impressionista Edgar Degas. Nesse sentido a reflexão da Manuela Hargreaves é elucidativa:

“O mundo da arte não existe sem artistas, mas também podemos perguntar-nos o que aconteceria a este mundo se não existissem colecionadores? Sem colecionadores toda a ecologia da arte tal como a conhecemos falhava. São eles os grandes consumidores que mantêm todo o sistema a funcionar”. (Hargreaves, 2014, p.02).

É inegável que os colecionadores movimentam o mercado de arte. Se essas coleções se tornarão públicas ou se permanecerão privadas, aí é outra questão. Mas, o nome do colecionador particular ou da instituição privada que possui uma determinada coleção sempre será atrelado a esses objetos artísticos agrupados. A professora doutora Marcia Bezerra que foi minha orientadora no mestrado em Antropologia Social, ao discutir as relações entre as pessoas e as coisas afirma que: “É preciso pensar na materialização das relações e não na sua materialidade.” (Bezerra, 2011, p. 67). Nessas coleções de arte africana contemporânea em Lisboa, há uma materialização de relações controversas entre Portugal e os países africanos que outrora foram suas colônias. Seja por uma nostalgia histórica, ou pela pressão do mercado, ou por um deleite de colecionar do colecionador “X” ou “Y”, ou por um fetiche, ou simplesmente por amor à arte, é sintomático esse recorte dos países africanos. Esse centramento nos ex-países colonizados incomoda-me, até mesmo porque esses trabalhos artísticos com textos curatoriais rebuscados não alteram os resquícios coloniais incrustados no presente.

Visitar uma galeria e ver obras de artistas negros-africanos do PALOP, não faz com que a sociedade portuguesa perceba os demais sujeitos negros sem ser pelo viés da subalternidade. Sempre soubemos que as sociedades racistas selecionam alguns negros para serem os eleitos, enfeitarem os seus espaços e assim disfarçarem o seu racismo. Em Portugal não é diferente. E essa estratégia é eficiente e se apresenta em espaços como na conferência da artista Grada Kilomba em 28 de outubro de 2017, no Teatro Maria Matos, onde uma senhora da platéia lembrou-se que há uma professora negra na Faculdade de Letras, que há uma peça de teatro só com atrizes e atores negros, que um artista “X” expôs em espaço “Y” para rebater as críticas da artista ao sistema artístico e acadêmico português. Infelizmente a senhora não deu conta que os exemplos que ela dava não passava do número um, de exceções. E nós já sabemos o que é a síndrome do negro único, enquanto que as pessoas brancas estão em todos os espaços de prestígio social sem precisarem se contar.

A mim interessa refletir criticamente: Qual o impacto de uma coleção de artistas do PALOP no país que colonizou parte da África? Será que as coisas materializadas em forma de arte nos ajudam a pensar novos caminhos para construirmos uma sociedade mais justa? Qual papel Portugal exerce nesse processo de circulação e consumo dessas produções artísticas africanas contemporâneas? Mais uma vez diálogo com doutora Ana Balona faz um balanço acerca do que mencionei acima.

LF: Focando especificamente em Portugal: como você analisa a circulação e consumo da Arte Africana Contemporânea em Lisboa? Qual o papel de Portugal na Internacionalização dos artistas do PALOP?

AB: A arte africana contemporânea tem circulado e sido consumida em Lisboa (mais do que no resto do país) há várias décadas, mas até recentemente quase sempre no âmbito de círculos artísticos com pouca visibilidade ou de dimensão reduzida, comparativamente ao contexto mais alargado da arte contemporânea portuguesa e internacional. Penso no papel importante do Africa.cont, do Próximo Futuro, do Buala, etc. A visibilidade da arte africana contemporânea tem aumentado, na linha da tendência que se pode detectar internacionalmente. Alguns artistas angolanos (muitos deles, luso-angolanos) com um percurso que passa ou passou intensamente por Lisboa, e que foram adquirindo reconhecimento internacional a partir de Lisboa, mas não só, estão representados pelas principais galerias portuguesas e têm obras em importantes colecções públicas e privadas portuguesas. Mas continuam a ser uma minoria. Outros há cujo reconhecimento tem sido alcançado através de circuitos que passam mais pela África do Sul, por bienais internacionais e por outras geografias ocidentais e do sul global, embora Portugal se mantenha como plataforma de encontro. No que diz respeito à presença em Lisboa e em Portugal de mulheres artistas oriundas de países africanos de língua oficial portuguesa e da diáspora (e de outros

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

contextos africanos), ela é muito parca, à exceção de um ou outro nome que se tem afirmado em Portugal e na cena artística internacional. É preciso acrescentar que esta ausência tem também a ver com determinadas características dos contextos artísticos angolano, moçambicano, cabo-verdeano, santomense e guineense – onde o acesso à carreira artística internacional tem sido maioritariamente masculino – e também com determinadas características do acesso ao ensino artístico em Portugal – excessivamente branco. As mulheres africanas e portuguesas afrodescendentes vêem-se, assim, duplamente barradas, em razão do género e da raça (e da classe).” (Balona; Ferreira, 2016, entrevista).

A doutora Ana Balona, alerta-nos para o fato da arte africana contemporânea circular em Lisboa sem adentrar outras cidades portuguesas. Lógico que o fato da maioria das galerias de arte estarem centradas na capital, não facilita uma interiorização desses trabalhos artísticos. A historiadora da arte também acentua a pouca visibilidade das mulheres africanas no cenário artístico. Desde que tive contato com trabalhos de arte africana contemporânea percebi que o número de mulheres artistas africanas não era tão expressivo quanto o dos homens artistas africanos. Mas temos que considerar que essa pouca notoriedade das mulheres no mundo das artes enquanto criadoras, não é uma particularidade dos países africanos. Não é à toa que os museus, sejam na Europa ou nas Américas, estão escavando os seus próprios acervos à procura das suas artistas mulheres e não só as mulheres pintadas, desenhadas e esculpidas pelos artistas homens brancos. Em Lisboa, especificamente, não é fácil encontrar os grandes nomes femininos contemporâneos da arte portuguesa. Levou tempo para eu compreender que a artista Paula Rego, tão celebrada e referência da arte portuguesa é uma senhora de oitenta e dois anos (82) e mora em Londres desde a década de 70 do século XX, conforme está no documentário «Paula Rego, Histórias e Segredos», realizado pelo seu filho Nick Willing, o qual assisti no Cinema Ideal. Por isso, estar acontecendo, nesse exato momento de escrita dessa tese duas exposições paralelas da artista negra portuguesa Grada Kilomba (que é apenas dez anos mais velha que eu), em espaços de grande circulação em Lisboa, é uma conquista para as pessoas negras portuguesas.

Continuando à abordagem acerca das reflexões da doutora Ana Balona, vemos que outro dado relevante que a historiadora apresenta é o fato de que ainda é pouco o número de artistas africanos no cenário artístico lisboeta e os que estão ganharam destaque não só em Portugal, mas também em outros cenários artísticos legitimados internacionalmente. E são esses artistas que são representados por galerias portuguesas e têm suas obras em coleções públicas e privadas de instituições de arte em Lisboa.

Em 24 de maio de 2016, participei do lançamento do novo Website ARTAFRICA da Universidade de Lisboa no HANGAR – Centro de Investigação Artística, assisti a Mesa-Redonda composta por: Manuela Ribeiro Sanches (coordenadora do ARTAFRICA); José António Fernandes Dias (criador e consultor científico do ARTAFRICA); Ana Balona de Oliveira (historiadora de arte e curadora); Eurídice Kala (artista); Francisco Vidal (artista) e Mónica de Miranda (artista). Foi uma mesa instigante, na qual foi apresentada a importância e os motivos de construir um projeto como esse numa Universidade portuguesa. Não seria preciso evidenciar, mas evidencio que as investigadoras e os investigadores eram brancos. Por outro lado, explicito que os primeiros textos acadêmicos que li em língua portuguesa, ainda no Brasil sobre arte africana contemporânea foi desse website, na sua versão anterior, por indicação do antropólogo Wender Freitas que iniciou seu doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, mas não concluiu.

“O site artafrica.info resulta de uma iniciativa do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, iniciada em 2001, com vista à identificação e ao mapeamento da produção artística de países africanos de língua oficial portuguesa e das respectivas diásporas. Em 2007, foi associado ao projecto Dislocating Europe, com sede no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O site contém uma base de dados de artistas, exposições virtuais e textos sobre arte africana e tópicos afins. Inclui ainda uma secção de eventos, complementada por uma página de Facebook” (Artafrica, 2017).

Considero esse site de significativa relevância para quem deseja obter os nomes dos artistas africanos em evidência nos diferentes cenários artísticos europeus. O site possui um catálogo e uma galeria virtual com nomes e obras de artistas africanos não só dos PALOPs, mas também de outros países africanos que não foram colonizados por Portugal, assim como, textos acadêmicos. No lançamento do novo Website, tive contato com o artista luso-angolano Francisco Vidal, o qual já citei nessa tese e conheci o trabalho da Eurídice Kala, artista moçambicana. As obras da Eurídice, esteticamente, chamaram à minha atenção, especialmente por ela trabalhar com fotografia e performance. Peguei o contato do Francisco Vidal para dialogarmos sobre arte africana contemporânea. O artista falou que ele foi um dos primeiros a ser convidado para integrar o projeto. E teve uma fala dele que me marcou, ele disse que ao saber da site falou para um amigo: “- Agora tem um lugar para os pretos.” Entrei em contato com o Francisco, pois queria dialogar com ele sobre o seu trabalho.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

No entanto, eu e Francisco nunca conseguimos conversar, algumas vezes ele marcou e não apareceu. Sempre estava atarefado com trabalhos artísticos e viajando. O meu interesse era saber como ele via a inserção dos seus trabalhos em coleções de galerias. Liguei várias vezes, enviei mensagens por celular, mas, como percebi que a agenda dele e a minha não tinham compatibilidade, ou talvez, ele não tivesse com disponibilidade para falar sobre esse tema, ouvi o não-dito e toquei a minha investigação. Até mesmo porque nesse momento cada vez mais ficava explícito para mim, que o meu interesse era pelas instituições artísticas e não pela memória dos artistas, assim como nunca tive o objetivo de criar um catálogo de artistas, até mesmo porque esse trabalho está sendo realizado pelo projeto artAfrica.

Ainda em maio de 2016 visitei a exposição “Commuting: Os das Bandas” com curadoria do artista plástico angolano Benjamim Sabby no “Espaço Espelho d’Água, localizado na Avenida de Brasília, S/N. O referido curador agora gerencia o Centro Cultural Casa de Angola em Salvador, Bahia.

“O Espaço Espelho d’Água resulta de um concurso público organizado em 2012 pela Associação de Turismo de Lisboa – ATL para a exploração de parte de um edifício localizado na emblemática zona de Belém, em frente ao rio Tejo. O espaço compõe uma área de 1.200 m² e foi inicialmente construído em 1940 durante a Exposição do Mundo Português. O mote do projeto é o de que neste local onde há 5 séculos atrás os portugueses partiram para o mundo, seja agora uma plataforma de conexões culturais aonde se traga de volta as culturas contemporâneas das diferentes regiões por onde os portugueses andaram nessa aventura durante as grandes navegações. Desta forma propõe-se a criação de um espaço onde se desenvolva atividades de gastronomia, galeria de arte e design, música, cinema e vídeo, entre outras formas de divulgação cultural. Tendo presente todo enquadramento histórico do local, e o que ele representa na atual conjuntura mundial, visamos criar um ambiente artístico e cultural que reflita sobre a relação dos portugueses com o mundo e do mundo com os portugueses. O plano dispõe ainda de um espaço para incubadora de negócios ligados à economia criativa e à criação artística através de parcerias com universidades, instituições culturais e empresas privadas” (Espelho d’Água, 2017).

Romantizações perversas à parte com a colonização portuguesa, o Espaço Espelho d’Água é de propriedade do empresário angolano Mário Almeida, o mesmo que foi proprietário da «Galeria Soso de Arte Contemporânea Africana» na cidade de São Paulo – SP, a qual já mencionei nessa tese no terceiro capítulo. Gosto da versatilidade do Espaço, ao mesmo tempo que se propõe ser uma galeria de arte, também é um restaurante, ainda que os meus poucos recursos financeiros não me

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

possibilitem usufruir dos seus serviços culinários. Não posso deixar de mencionar que é um dos poucos espaços de arte que conheci em Lisboa que é criado e gerido por uma pessoa negra. A exposição do “Commuting: Os das Bandas” foi aberta em abril de 2016, mas não participei da sua *vernissage*. Essa exposição foi composta com trabalhos de nove artistas angolanos: Ana Silva, Angel Ihosvanny, Délio Jasse, Francisco Hamilton Babu, Januário Jano, Lino Damião, Maura Faria, Mónica de Miranda e Yonamine Miguel. Estive lá em maio para visitar a exposição e participar do Seminário “Arte Contemporânea Angolana: Estado da Arte em Angola e Internacionalização”.

“A arte contemporânea angolana afirma-se hoje através de paradigmas e de redes internacionais. O reconhecimento e legitimação do trabalho de criadores angolanos por instituições e eventos internacionais está, a nosso ver, a provocar um grande interesse global’ declarou Benjamin Sabby. O papel Portugal como montra de exposição dos trabalhos de artistas angolanos também não foi esquecido nas declarações do curador: ‘Portugal tem oferecido a muitos artistas contemporâneos angolanos uma placa giratória para o mundo. Por esta razão, aliado ao facto de este projecto estar enquadrado no trabalho final do Mestrado em Estudos Artísticos, Estudos Museológicos e Curatoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, decidimos empreender em território português a primeira fase do projecto *Commuting: Os das Bandas*, mais propriamente, na cidade’ afirmou” (Conexão Lusófona, 2016).

Figura 78. Vernissage da Exposição “Commuting: Os das Bandas” em abril de 2016.



Fonte: Página do Espaço Espelho d'Água.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Acedido em 11 de dezembro de 2017, em <https://www.facebook.com/espacoesselhodagua/photos/a.1697281867220888.1073741869.1402934616655616/1697281873887554/?type=3&theater>.

Ao assistir o Seminário, várias questões ficaram na fervilhando na minha cabeça em torno dessa tal internacionalização, algo já bem pontuado pela historiadora doutora Ana Balona. Nesse evento conheci pessoalmente a curadora e arquiteta angolana Paula Nascimento, que em parceria com o curador e arquiteto italiano Stefano Pansera, em 2013 ganhou o Leão de Ouro da Bienal de Veneza, pelo pavilhão de Angola, «Luanda, Cidade Enciclopédica». Após o seminário fui convidada para jantar no Espaço Espelho d'Água juntamente com as palestrantes (Ana Balona e Paula Nascimento) e o palestrante (professor Adriano Mixinge). Lembro-me que ao conversar com a Paula Nascimento, não me contive e lhe perguntei se ela ainda considerava necessário utilizar a categoria «arte africana» e suavemente ela me respondeu que chegará o momento que não será mais necessário usar.

Por mais que eu tentasse me descentralizar de Angola, as artes visuais produzidas por artistas angolanos, até onde identifiquei, têm uma expressão marcante em Lisboa. Ainda que, de acordo com a pesquisa realizada pelo projeto Enciclopédia dos Migrantes¹⁴¹, atualmente a segunda maior comunidade de imigrantes em Portugal é de caboverdianos e a primeira é de brasileiros. Acredito que é um dado instigante para refletir porque o segundo maior grupo de imigrantes em Portugal, não está tão representado no âmbito das artes visuais, como está na música e na culinária. Porque de cachupa, funaná, morna e coladeira, Lisboa entende. Porém, como a arte não está fora da esfera política e econômica, não perco de vista que esse dado interfere na produção, comercialização, circulação e exibição das obras artísticas que são internacionalizadas. E o Brasil, porque também não está tão evidenciado nas artes visuais? O Brasil se destaca na música e também na literatura. Mas nesse quesito entra em cena um outro aspecto que é sempre importante lembrar: Portugal, quer resolver teoricamente os seus traumas coloniais com os países africanos, porque para a comunidade acadêmica e não-acadêmica portuguesa, já faz tempo que o Brasil deixou de ser colônia portuguesa, logo, para algumas dessas pessoas os nossos fantasmas coloniais já foram expurgados. Contudo, é preciso evidenciar que o algoz do passado permanece nas nossas memórias e

¹⁴¹ “A Enciclopédia dos Migrantes reúne 8 cidades, 400 testemunhos íntimos, mais de 700 pessoas, 54 parceiros e nela estão representados 103 países e 74 línguas maternas. A obra vai ter apenas 8 edições, em 4 línguas diferentes: francês, inglês, espanhol e português. O seu principal desafio é reconhecer o lugar das pessoas migrantes na nossa sociedade e participar de forma concreta no escrever da história e da memória das migrações. Trata-se afinal de tornar tangível, palpável este valor invisível, este património imaterial para o tornar nosso e inscrevê-lo na nossa história comum.” Disponível em: <http://www.encyclopedia-dos-migrantes.eu/pt/>. Acedido em 11 de dezembro de 2017.

estruturas. Talvez, por isso e não só por isso, no lado de lá do Atlântico conhecemos tão pouco da contemporaneidade dos nossos ex-colonizadores, ainda que, as lembranças dos fidalgos portugueses estejam presentes em nossos livros de história.

Foi em 2016 que descobri a Galeria Perve/Casa da Liberdade Mário Cesariny, localizada na Rua das Escolas Gerais nº 17, 19 e 23 - Junto à Igreja de Santo Estêvão em Alfama. Adentrei a galeria porque a obra do artista português Artur Bual chamou a minha atenção ao passar na porta daquele espaço expositivo. Parei para visitar a exposição e comecei a conversar com a senhora Graça Rodrigues que atua na área de Produção e Comunicação da Galeria. E por coincidência dessa ofertada pelo acaso, Graça relatou-me que havia realizado intercâmbio do Erasmus no curso de Museologia da UFBA, ou seja, ela foi aluna de algumas das professoras que tive na graduação, a exemplo da professora doutora Sueli Cerávolo. Durante esse diálogo prazeroso de descoberta, tomei conhecimento que aquela minúscula galeria no seio de Alfama, possuía a coleção Lusofonias.

“A Coleção Lusofonias, constitui-se atualmente em Portugal como uma das mais relevantes coleções de arte moderna e contemporânea dos países de língua portuguesa. A sua génese remonta ao final da década de 1990, quando começou a ser reunida em ambiente de pesquisa pelo curador Carlos Cabral Nunes, albergando hoje centenas de peças agrupadas tematicamente, em núcleos. (...) Embora ancorada no território específico da Lusofonia, a coleção constrói-se não apenas sob esse indicador territorial mas, mais que tudo, sob denominadores de ordem temática, onde a subjetividade, o multiculturalismo e a pluralidade são princípio base de um caminho que se intui espelho de uma visão lata do espectro da criação artística moderna, contemporânea, global. É, por assim dizer, a afinidade com uma certa forma de ‘ser português’ e portugalidade, que une os autores incluídos na coleção” (Perve Galeria, 2017).

Falei com a senhora Graça Rodrigues sobre o meu projeto de investigação e imediatamente ela passou-me o contato do senhor diretor Nuno Espinho da Silva que foi atencioso e generoso comigo, respondendo-me e indicando o material bibliográfico que eles produzem a cada exposição, conforme consta nos e-mails abaixo:

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

80 - Print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.



80 - Print do e-mail de Luzia Gomes Ferreira.



¹⁴² Transcrição do e-mail: “Boa Tarde, senhor Nuno Espinho! Meu nome é Luzia Gomes, fui eu que falei com o senhor ao telefone. Sou brasileira, professora na Universidade Federal do Pará (UFPA) que fica em Belém do Pará na Amazônia Brasileira e faço doutoramento pleno em Museologia pela Universidade Lusófona. Minha formação acadêmica é em Museologia e Antropologia. Na área artística atuo com cinema e poesia. A minha investigação, versa sobre Arte Contemporânea focando nos artistas de origem angolana e o circuito desses artistas nas Galerias de Artes em Lisboa. Contudo, no decorrer da pesquisa fui percebendo a importância de compreender também o circuito dos outros artistas dos PALOP. Assim que possível, gostaria de dialogar com o senhor sobre esse tema e o trabalho que os senhores desenvolvem com esses artistas. Meu telefone é: 920 509 572. Desde já agradeço imenso!... Luzia Gomes.”

¹⁴³ Transcrição do e-mail: “Boa tarde. Remeto-lhe alguns links para o site da Perve Galeria, onde estão referenciadas as exposições mais importantes onde a coleção ‘Lusofonias’ foi apresentada. Poderá através deste links aceder aos catálogos. Não estou com muita disponibilidade mas depois diga-nos algo e veremos em que medida poderemos ser úteis ao seu trabalho. Cumprimentos.”

Nuno Espinho da Silva | Direção

Tm. [\(+351\) 919947598](tel:+351919947598)

Casa da Liberdade - Mário Cesariny *Instituição artística e museológica fundada em 2013*

310

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia

Regressei a Galeria Perve/Casa da Liberdade Mário Cesariny outras vezes, mas não consegui encontrar pessoalmente com o diretor Senhor Nuno Espinho da Silva. Porém, a senhora Graça Rodrigues colocou o meu e-mail na mala direta da galeria e eu recebia, como continuo recebendo as notificações das exposições que ocorrem no espaço. Como é perceptível nos e-mails trocados entre eu e o senhor diretor Nuno Espinho da Silva, a minha tese já estava tomando outros contornos com caminhos divergentes dos que eu almejava trilhar no início. Fui percebendo que o meu interesse, mesmo que em muitos momentos não estivesse explícito para mim, devido as minhas lentes investigativas terem ficado embassadas durante parte do processo de pesquisa, o meu desejo maior era saber que arte africana contemporânea é essa mostrada nas montras de Lisboa que não altera *o status quo*. Passei a me interrogar, cada vez mais, porque essa arte africana contemporânea estudada, debatida no âmbito acadêmico por alguns intelectuais brancos, presentes em algumas coleções pulverizadas pela cidade, assim como no Brasil, não é um fio condutor para as rupturas das assimetrias impostas historicamente entre negros e brancos; africanos e portugueses; negros portugueses e brancos portugueses. Acredito que Mombaça apresenta algumas reflexões importantes que é preciso fazer quando adentramos esse campo minado da “descolonialidade”na arte.

“Num contexto como o lisboeta, em que os circuitos intelectuais e artísticos parecem operar ainda com base num programa relacional mais ou menos programático, no qual as possibilidades de acesso a certas instâncias de visibilidade e circulação parecem muito mais evidentemente associadas à capacidade de cumprir com uma certa expectativa social (frequentemente matizada por privilégios de raça, classe e gênero) do que propriamente com os tipos de trabalho artístico e intelectual realizados; um contexto em que as presenças não hegemônicas (de pessoas negras, migrantes e trans, especialmente) parecem estar inscritas por dinâmicas extrativistas de tokenização, exclusão, trabalho não reconhecido e exploração, não basta às

Galerias Perve /*Alfama e Alcântara, Lisboa, fundadas no ano, 2000*

Colectivo Multimédia Perve / *Associação Juvenil e Cultural sem fins lucrativos, fundada em 1997*

Mais informação: www.pervegaleria.eu Sede / headquarter: Rua das Escolas Gerais, 13 | 1100-218 Lisboa | Portugal

<http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/casa-da-liberdade/460-resistencia-e-liberdade-independencias-na-arte-das-lusofonias-23-11-19-12-2015.html>

<http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/inicio-noticias/noticias-anteriores/430-colecao-lusofonias-apresentada-na-india.html>

<http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/inicio-noticias/noticias-anteriores/362-exposicao-lusofonias-prolongada-ate-13-de-janeiro-no-palacio-do-egipto-oeiras.html>

<http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/exposicoes/300-lusofonias.html>

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

peças situadas em posições de privilégio social, ontológico e epistêmico que desejam reivindicar para si o papel de ‘aliadas’ aprender a falar a linguagem dos antirracismos, da descolonialidade e, adicionalmente, dos movimentos trans. O trabalho político dessas pessoas deve, necessariamente, operar conforme um certo programa negativo, em que desaprender, desfazer, calar e boicotar deixam de ser mecanismos acionados contra pessoas negras e dissidentes em geral para converter-se numa espécie de ética autodestrutiva da qual o trabalho de aliança branca depende” (Mombaça, 2017).

A coleção Lusofonias, da Galeria Perve, está dividida em três núcleos históricos:

“‘Colonialismos’, ‘Independências’ e ‘Futuros, Miscigenação e Diáspora’, enquadram, de forma sintética e cronológica, a produção artística moderna e contemporânea desse vasto território lusófono, a que a coleção reporta, e o modo como esta foi evoluindo historicamente entre a década de 1940 e a atualidade.

‘**COLONIALISMO**’ diz respeito à produção artística anterior às independências dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), que viria suceder entre 1974 e 1975. As obras incluídas neste período refletem a predominância de uma tendência para usar a arte como discurso revolucionário e de reivindicação política e social, não apenas nos países que viviam sob o colonialismo, mas também em Portugal, onde se vivia uma ditadura.

‘**INDEPENDÊNCIAS**’ integra obras marcadas pelos processos de independência, com a instalação de regimes soberanos e pela afirmação de uma identidade própria e única nos vários países lusófonos. Também em Portugal a liberdade que se seguiu a décadas de repressão se fez sentir de modo particular no desenvolvimento artístico.

‘**FUTUROS, MISCIGENAÇÃO E DIÁSPORA**’ dá mote ao terceiro momento, procurando apresentar a produção artística que se tem vindo a verificar, na contemporaneidade, não só a de autores a residir nos seus países de origem mas também aqueles cuja obra vem sendo desenvolvida na diáspora” (Perve Galeria, 2017).

Compreendo que, assim como os museus, as galerias de arte têm suas missões e funções. No que se refere a coleção Lusofonias da Galeria Perve está muito bem explicitada e documentada ao que se propõe, o que considero interessante enquanto museóloga e investigadora. Ainda que eu considere que os núcleos, em determinados contextos, podem reificar algumas questões que são caras para os países colonizados, especialmente a ideia de “miscigenação.”

Afirmar que as miscigenações não ocorreram é improdutivo, porém, é preciso não esquecer que na maior parte do tempo, essa “mistura” se deu por imposição com requinte de violência. E penso que acima de tudo é preciso pensar nas ressignificações e novas construções que os grupos sociais na condição de subalternizados fizeram da

cultura hegemônica dominante. Por outro lado, denominar um núcleo de «Colonialismo» evidenciando a arte como um discurso revolucionário é importante para apresentar que, mesmo dentro de regimes políticos totalitários, os artistas usaram a sua arte como ferramenta política. E que arte e política sempre estiveram atreladas e isso não é algo novo. No que se refere ao nome da coleção o curador e fundador senhor Carlos Cabral Nunes faz a seguinte abordagem, na entrevista cedida a senhora Beatriz Marquilhas em 2015:

“BM: O que é a lusofonia no contexto artístico?

CCN: Existe a Lusofonia e existem Lusofonias. Quando começámos a coleção essa foi a questão principal. O conceito de Lusofonia é bastante complexo porque parece implicar a existência de uma única visão acerca da cultura e das artes de uma multiplicidade de países. No início pensei que seria necessário refletir acerca do que os países da CPLP pensavam sobre a Lusofonia. No fim, percebi que cada um tem o seu próprio conceito. Essa é a razão pela qual titulámos a coleção e as várias exposições que temos feito, de Lusofonias. Existe uma visão plural acerca da arte, cultura, sociedade, literatura, e até mesmo da linguagem, em todos os países de língua portuguesa e queremos que a coleção reflita isso.

BM: Através desta coleção procura demonstrar a existência de uma pluralidade de visões sobre um único conceito?

CCN: Sim. Por outro lado, quando se diz Lusofonia está-se a colocar Portugal no centro, o que, na minha opinião, pode estar relacionado com a mentalidade que vigorava anteriormente em Portugal. Quando vivia sob a ditadura, Portugal estava no centro e os outros países de língua portuguesa eram como satélites a girar em torno de um grande planeta. Vivemos hoje, felizmente, tempos bem melhores uma vez que todos os países têm agora a sua independência e liberdade, com um regime político e uma organização social próprios, e também a sua esfera artística específica. Portugal é apenas uma parte dessa comunidade e esta deve funcionar permitindo que cada um tenha o seu papel, num plano de igualdade. Esta era a principal questão que queríamos expressar através da coleção: a ideia de um discurso plural com diferentes narrativas relativamente a algo que todos esses países têm em comum. Existe uma História que nos liga, mas também um momento presente. Eu acredito verdadeiramente que a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP) é algo de importante e que pode ser positivo para a população de cada um dos estados membros. Será mais fácil para todos se enfrentarmos os desafios da contemporaneidade juntos, mas para tal devemos ter a possibilidade de ter um discurso de igualdade, as mesmas oportunidades. Devemos estar todos no centro. E este é o principal conceito por trás da coleção, o de pensar esta questão e reflectir a existência de um discurso plural.” (Catálogo Resistência e Liberdade, 2015, p. 62).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



82 - Interior da Galeria Perve em Alfama

Imagem disponível em:

<https://pervegaleria.eu/home/index.php/contactos.html>

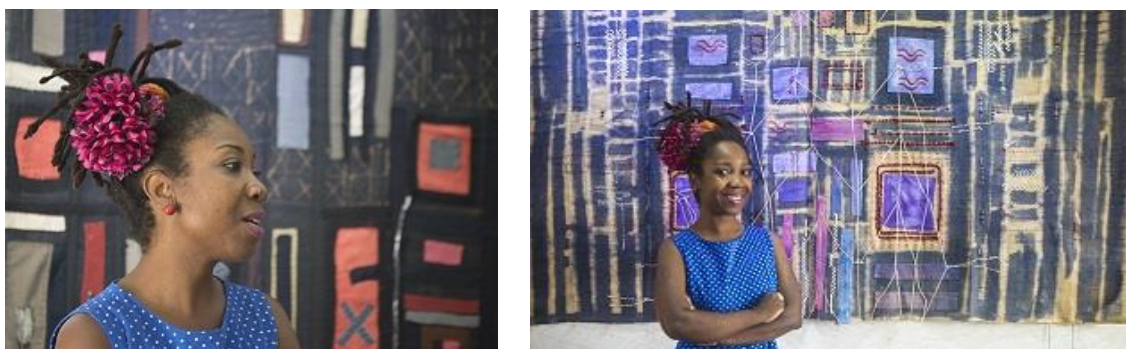
Acedido em 11/12 /2017.

A primeira exposição que visitei na Galeria Perve focada na minha investigação foi da artista luso-guineense Manuela Jardim, o título da mostra era «... na feliz miscigenação das coisas». Realizei esta visita na companhia da doutora e fotógrafa brasileira Virginia Yunes, que na época estava fazendo seu doutoramento sanduíche na Universidade de Lisboa e realizou investigação sobre Guiné-Bissau. Outra coisa importante de ser mencionada é que durante esse processo de escrita as trocas acadêmicas com outras doutorandas e doutorandos foi de vital importância. Pelo fato da Virginia Yunes ser fotógrafa, ao me mostrar fotografias feitas por ela nesse país africano, meu olhar passou a se atentar para as poucas visualidades guineenses nas exposições de arte que presenciei na capital portuguesa.

“Panos, módulos, construções, colagens ou simplesmente objectos, é o que define os trabalhos que constam nesta exposição. Tratando-se do meu mais recente projecto, caracteriza-se por reunir materiais e objectos funcionais preexistentes que, descontextualizados, são materializados em novos contextos, privilegiando outras mensagens, outras narrativas possíveis. O objecto, como técnica artística, renovando-se assim, imiscuindo-se em dialógicos conceitos de arte. Materiais que não se concebiam como sendo apropriados para a expressão artística, são aqui incorporados, tornando-se válidos e idóneos. Linhas, manchas e grafismos de linguagem plástica, complementam a composição pictórica, agregando à função icónica, os valores tácteis, sensoriais e afectivos. Este processo artístico, orientado para

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

o objecto, surge na obra, a partir do trabalho de pesquisa sobre têxteis africanos, realizado a partir de 2003, remetendo para um encontro com as origens, alargando um horizonte expressivo e estético de comunicação. Na decodificação da linguagem estrutural, formal e simbólica dos panos, encontra-se a lógica dos objectos, na sua formulação artística: A teia de signos visuais, criada por linhas que se cruzam e divergem, as cores (azul mar, ocre-terra, preto e branco) e a organização em bandas ou módulos.” (Jardim, 2016, p.04).



83 - Ao fundo Obras Ideias Construídas de Manuela Jardim
Exposição «... na feliz miscigenação das coisas», 2016
Casa da Liberdade Mário Cesariny
Foto: Virginia Yunes

Durante essa visita, aproveitei para adquirir todos os catálogos das exposições da coleção Lusofonias. O único que não comprei nesse dia foi o da exposição «Conexão Afro-Ibero Americanas», realizada de fevereiro à abril de 2017, a qual visitei três vezes e com a generosidade da doutoranda Vânia Brayner pôde ser feito o registro fotográfico.

“A inauguração da exposição ‘Conexões Afro-Ibero-Americanas’ decorreu no dia 21 de fevereiro, na sede da UCCLA, e contou com a presença do Presidente da República de Portugal, Marcelo Rebelo de Sousa. Trata-se de uma iniciativa da UCCLA¹⁴⁴ e do Colectivo Multimédia Perve, que conta com o apoio institucional da Câmara Municipal de Lisboa e do Museu Coleção Berardo. Foi selecionado o Colectivo Multimédia Perve, como produtor e responsável pela Curadoria, por ser uma associação de arte e cultura, sem fins lucrativos, experiente e simultaneamente depositária de um património artístico significativo e valioso das artes plásticas contemporâneas (entre os quais se destaca o da Casa da Liberdade Mário Cesariny)” (UCCLA, 2017).

Apesar do senhor diretor Nuno Espinho ter cedido-me os links de alguns catálogos resolvi tê-los em papel impresso. Até mesmo porque através desse material é

¹⁴⁴ “UCCLA - União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa A UCCLA é uma associação intermunicipal de natureza internacional, criada a 28 de junho de 1985. Assinaram o ato de fundação, as cidades de Bissau, Lisboa, Luanda, Macau, Maputo, Praia, Rio de Janeiro e São Tomé/Água Grande.”
Informações disponíveis em:

<http://www.uccla.pt/uccla>

Acedido em 30/12/2017.

possível acompanhar os itinerários dessa coleção, que na última exposição que visitei também agregou artistas brasileiros e não só. Sei que nem sempre as instituições públicas ou privadas podem fazer esse registro materializado. Por isso, para mim a importância de visitar exposições, mesmo as que não têm nada a ver com o meu tema de pesquisa. Cada exposição é única, é a possibilidade de perceber os não-ditos. Mais do que ler as folhas de sala, gosto de decifrar os silêncios nesses espaços e visualizar as imagens ausentes. Não tive com viajar no túnel do tempo e visitar as exposições que a Galeria Perve fez ao longo dos anos, mas esse instrumento me possibilitou compreender cada vez mais a proposta dessa coleção.

A coleção Lusofonias da Galeria Perve participou de exposições na Galeria Nacional do Senegal em Dakar, 2010; no India International Centre, em Nova Deli, 2015; Palácio da Independência, em Lisboa, 2015; na UCCLA 2017 e evidentemente que a coleção já foi exposta na própria Galeria Perve. É importante salientar que a Galeria Perve não faz apenas exposições dessa coleção. A mostra que visitei e vi o maior número de obras expostas da coleção Lusofonias foi na «Conexões Afro-Ibero-Americanas».

“A exposição ‘Conexões Afro-Ibero-Americanas’ apresenta, de forma não exaustiva, sintética, a arte deste vasto território e o modo como esta foi evoluindo historicamente, optando-se por dividir a mostra em três períodos, organizados em torno de núcleos dedicados aos temas ‘Autoritarismo, Ditames e Resistência’, ‘O Dealbar das Democracias’ e ‘Presente Futuro’, por forma a refletir sobre os percursos e conexões que a arte, produzida num contexto AfroIbero-Americano, tem registado, em especial a que foi materializada a partir da década de 1940, até ao presente.” (Nunes, 2017, p. 11).

Na exposição «Conexões Afro-Ibero-Americanas», como o próprio título sugere não tinha apenas obras de artistas africanos do PALOP, mas também, portugueses, espanhóis, argentinos, cubanos, chilenos, brasileiros e colombianos, em um total de sessenta e dois (62) artistas. Especialmente considerei sufocante, eram muitas obras para pouco espaço. A visualidade dos trabalhos artísticos ficou comprometida e a forma como os objetos estavam dispostos não materializava o discurso curatorial. Talvez, isso tenha a ver com a estética repetitiva do cubo branco. Vejo fotos de galerias e museus de arte, e, a sensação que tenho é que estamos sempre no mesmo lugar, com as mesmas pessoas. Não há diversidade na expografia, no espaço arquitetônico e nem nos corpos que deambulam entre as paredes de cal sobre o piso cor

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

de gelo. “Os diferentes lugares do mundo estão a ser ocupados por lugares sempre iguais. Lugares sem nome, lugares nenhuns.” (Silva, 2000, p.17). Apresento agora os nomes dos artistas que integraram a exposição «Conexões Afro-Ibero-Americanas».

1º Núcleo “AUTORITARISMO, DITAMES RESISTÊNCIA”	2º Núcleo “O dealbar das democracias”	3º Núcleo “Presente-Futuro”
Alberto Chissano (Moçambique)	Agostinho Santos (Portugal)	Abraão Vicente (Cabo Verde)
Artur Bual (Portugal)	Alberto Cedrón (Argentina)	Aldo Alcota (Chile)
Carlos Eurico da Costa (Portugal)	Alfredo Benavidez Bedoya (Argentina)	Alex da Silva (Angola Cabo Verde)
Cruzeiro Seixas (Portugal)	António Palolo (Portugal)	Ana Silva (Angola)
Ernesto Shikhani (Moçambique)	Carlos Zíngaro (Portugal)	Cabral Nunes (Portugal)
E. M. De Melo e Castro (Portugal Brasil)	Dorindo Carvalho (Portugal)	Carlos Tárdez (Espanha)
Emiliano Di Cavalcanti (Brasil)	Eduardo Nery (Portugal)	Gabriel Garcia (Portugal)
Evandro Carlos Jardim (Brasil)	Eurico Gonçalves (Portugal)	Isabella Carvalho (Brasil)
Fernando Lemos (Portugal Brasil)	Feres Lourenço Khoury (Brasil)	João Garcia Miguel (Portugal)
Isabel Meyrelles (Portugal)	Fernando Botero (Colômbia)	José Chambel (São Tomé e Príncipe)
Jorge Vieira (Portugal)	Isabel Cabral E Rodrigo Cabral (Portugal)	Manuel João Vieira (Portugal)
Leonor Fini (Argentina)	João Ribeiro (Portugal)	Marco Brás (Moçambique Portugal EUA)
Luis Feito (Espanha)	Leonel Moura (Portugal)	Márcia Matonse (Moçambique)
Malangatana (Moçambique)	Luísa Queirós (Cabo Verde)	Mário Macilau (Moçambique)
Manuel Viola (Espanha)	Manuela Jardim (Guiné)	Mito (Cabo Verde)
Marcelo Grassmann (Brasil)	Manuel Figueira (Cabo Verde)	Regina Costa (Portugal Brasil)
Mário Cesariny (Portugal)	Paulo Kapela (Angola)	Rodrigo Bettencourt Da Câmara (Portugal)
Óscar Domínguez (Espanha)	Pedro Wrede (Brasil)	Sérgio Guerra (Brasil)
Pablo Picasso (Espanha)	Raúl Perez (Portugal)	Sérgio Santimano (Moçambique)
Pancho Guedes (Portugal)	Reinata Sadimba (Moçambique)	
Salvador Dalí (Espanha)		
Wilfredo Lam (Cuba)		

84 - Informações retiradas do Catálogo da Exposição «Conexões Afro Ibero-Americanas, p-01, 2017.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



85 - Obra sem título de Ernesto Shikhani (Moçambique)
Exposição «Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017
Foto: Vânia Brayner

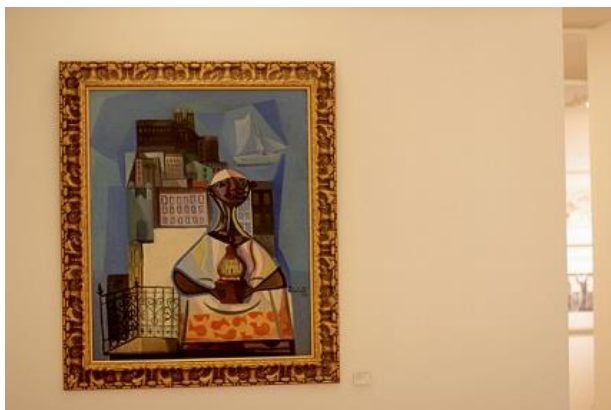


86- Obra Ideias Construídas de Manuela Jardim (Guiné-Bissau)
Exposição«Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017
Foto: Vânia Brayner



87 - Obra sem título de Paulo Kapela (Angola)
Exposição«Conexões Afro-Ibero-Americanas», 2017
Foto: Vânia Brayner

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



88 - Obra Vendedora da Bahia de Emiliano Di Cavalcanti
Exposição «Conexões Afro Ibero-Americanas», 2017
Foto: Vânia Brayner

É possível inferir que na exposição «Conexões Afro Ibero-Americanas, o curador lançou mão de uma tendência atual nas mostras de arte contemporânea que é pensar em temas que unem artistas de diferentes momentos e de escolas artísticas distintas, quebrando assim, com o discurso cronológico da história da arte que no geral aprendemos nas Escolas de Belas Artes. Foi interessante ver no mesmo espaço obras de artistas como Juan Miró (Espanha), Pablo Picasso (Espanha), Mário Cesariny (Portugal), Edson Chagas (Angola), Abrãao Vicente (Cabo Verde), Manuela Jardim (Guiné-Bissau), Di Cavalcante (Brasil). Observei que havia ali infinitas possibilidades estéticas da pintura à fotografia; da escultura à instalação. A arte africana, presentificada no espaço dialogava sem conflitos com as artes europeias e da América Latina. Nas imagens acima pareceu-me pertinente apresentar novamente uma foto minha com a obra «Ideias Construídas» da artista guineense Manuela Jardim, não só para lembrar o Geertz ao falar que é preciso provar que estivemos lá, quando já estamos escrevendo fora de lá. Mas também pela experiência que reencontrar essa obra em outro contexto me propiciou. Particularmente quando vi os trabalhos dessa artista na exposição individual «... na feliz miscigenação das coisas», fiquei arrebatada pelo fato dela trabalhar com tecidos e pensando no trabalho que deve ser conservar as suas obras. Ao ver esse mesmo objeto artístico em outro espaço, acompanhado de tantas outras obras, fiquei refletindo algo que para mim é muito caro à Museologia, que é dessacralizar o objeto sem anular a sua potência enquanto produção humana que desperta em nós as mais indescritíveis sensações.

Trago também para esse capítulo a exposição individual *In the Days of a Dark Safari* do artista angolano Kiluanji Kia Henda, inaugurada em 23 de março de 2017 na

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Galeria Filomena Soares, que o representa em Lisboa, localizada n Rua da Manutenção nº 80 (Xabregas). Já explicitiei mais de uma vez que foram as obras desse artista que aguçaram ainda mais o meu interesse por arte africana contemporânea. O que me chama à atenção nos trabalhos do Kiluanje é o seu tensionar constante das narrativas históricas sem abrir mão do presente. Fui a *vernissage* dessa mostra e me deparei com o questionamento que ele faz aos museus de História Natural, apontando como as instituições museológicas estavam a serviço do colonialismo, o que não é novidade (ou não deveria ser) para nós investigadoras e investigadores do campo da Museologia. Porém, não deixou de ser hilário ele criticar os museus dentro de uma galeria clássica abrigada em um casarão antigo.

“Diversas narrativas literárias e artísticas da época colonial refletem o trabalho do colonialista que coleta informações na floresta e as depõem em vitrinas de museus. O esforço para realizar um Museu de História Natural torna-se simétrico à narrativa hostil do olhar forasteiro que coloniza mantendo-se à distância, remetendo um continente inteiro a Lugar das Trevas. A paisagem concebida pelo homem torna-se aqui ponto de partida para uma visão crítica que, para além de levantar questões sobre a narrativa histórica, rebate o discurso político que tem enorme impacto na construção de identidades modernas em África. (...) De outro lado, e ainda assim, pelas paisagens africanas do safari revela-se um sentimento ambíguo, entre o regresso à gênese humana, onde todavia reside o mais puro da nossa essência, e o terror de nossa fragilidade exposta às mais hostil e cruel forma de vida.” (Henda;Parente, 2017, p. 02).



89 – Obra do Kiluanji Kia Henda
The Last Journey of the Dictator Mussunda N'zombo Before the Great Extinction (Act I)
Exposição *In the Days of a Dark*
Foto: Cortesia Galeria Filomena Soares)
Disponível em:
<https://www.select.art.br/kiluanji-kia-henda/>
Acedido em 13/12/2017

Na entrevista cedida à senhora Luana Fortes para a Revista Select, publicada em 04 de setembro de 2017, o artista Kiluanje Kia Henda faz a seguinte reflexão sobre a imagem que coloquei acima:

“LF: Qual a narrativa central em *The Last Journey of the Dictator Mussunda N’zombo Before the Great Extinction*?

KKH: A ideia de trabalhar sobre a imagem de um ditador surgiu quando decidi fazer referência ao discurso populista africano da África pré-colonial como um paraíso. Um dos motivos para a miséria que se vive no continente, usado com muita frequência no discurso de muitos políticos africanos (principalmente onde se vive uma ditadura), é resultante da presença europeia, ou ainda do processo de colonização. Não posso dizer que este discurso seja completamente falso, mas tem sido amplamente usado por uma meia dúzia de pessoas no poder para encobrirem a sua má gestão ou a corrupção sem limites. Mas acredito que a nova geração em Angola, ou mesmo em África, jamais aceitará ser governada por um ditador, algo que aconteceu muito devido à instabilidade política e militar que muitos países viveram após a independência. Daí surge esta última viagem num paraíso artificial. O final é invariavelmente trágico” (Fortes & Henda; 2017).

Por fim, apresento a última exposição que visitei, por hora, de arte africana contemporânea em Lisboa, que também foi de artistas angolanos. A mostra «LUUANDA», ocorreu no Hangar – Centro de Investigação artística, com curadoria das curadoras angolanas Suzana Sousa e Paula Nascimento, e foi inaugurada em 14 de outubro de 2017 e eu estive presente. A exposição reuniu trabalhos dos seguintes artistas: Albano Cardoso, Cristiano Mangovo, Ery Claver, Angel Ihosvanny, Januário Jano, Kiluanji Kia Henda, Keyezua, Pedro Pires.

“A exposição Luuanda, título retirado da obra homónima de Luandino Vieira, pretende focar-se na experiência vivida da Luanda contemporânea, as suas personagens, ritmos, poesia, nostalgia e drama, seguindo a construção imaginária tão explorada na literatura de Luandino Vieira, Uanhenga Xito ou Ondjaki, entre outros, olhando para as suas dinâmicas actuais. Esta cidade pós-colonial é marcada também por fluxos migratórios e afectada por vários processos de mudança, pelo trânsito e as suas luzes e ruídos, pelos vendedores e vendedoras de rua que tudo têm disponível expondo aos seus clientes um importante espaço da economia informal do país. O que resulta numa circulação de corpos e vidas que parecem ter sido esquecidas pelo processo de crescimento do país.” (Sousa & Nascimento, 2017, p.01).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



90 - Obra de Pedro Pires, Tumperwar
Exposição «LUUANDA», 2017
Disponível em:
<http://hangar.com.pt/luanda/>
Foto: Acervo do Hangar

A exposição LUUANDA, na minha perspectiva de espectadora e investigadora reuniu vários elementos da arte contemporânea, não só com suas instalações e performance, passando pelo diálogo com a literatura. Mas também, a preocupação com o hoje e o agora, na qual a cidade se torna o tema central de múltiplos olhares com suas várias fricções impostas pelo passado e pelo presente, sem saber-se ao certo como será o futuro. Ver Luanda pelos olhares materializados dos artistas, para mim que nunca estive lá e nem sou de lá, pareceu-me bastante inquietante, com desigualdades sociais gritantes. Evidentemente que sem cair em romantizações diaspóricas, sei que os artistas são pessoas situados e deslocados no tempo espaço, o que eles nos apresentam não deixa de ser fragmentos das pessoas que eles são.

Deixei para o último capítulo a apresentação concreta do meu campo. Trouxe os contatos que estabeleci, os lugares por onde circulei, as imagens que me chamaram à atenção, suponho, até, que mesmo de forma enviesada, trouxe “a voz dos artistas africanos”, especialmente através das imagens que eles criam, já que para muitas pesquisadoras como eu, imagem também é texto, que se utiliza de outros códigos de inscrição no tempo e espaço para além alfabeto decodificado no papel. Angola se presentificou ainda que tenha deixado de ser o meu foco. Mas, fui vendo Moçambique, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e até o Brasil encontrei nessas

andanças. As exposições em diferentes espaços que não só as galerias foram de significativa relevância para eu saber que arte africana contemporânea é essa nas montras de Lisboa. Infelizmente, não visitei nenhuma exposição com essa temática em museus públicos da capital portuguesa e considero isso sintomático. É inegável o interesse de Portugal pela arte africana contemporânea das suas ex-colônias, assim como, mesmo que timidamente, Lisboa funcione para muitos desses artistas para o início do processo de internacionalização das suas carreiras, como destaca a doutora historiadora da arte Ana Balona:

“LF: Por fim, aqui em Lisboa observo muito a relação da Arte Africana Contemporânea com as Galerias de Arte. A partir do seu lugar de curadora de que forma você analisa não só a relação da Arte Africana Contemporânea com as Galerias, mas também, com os Museus de Arte? Obs.: Nessa questão foquei em Lisboa, pois, é meu campo de pesquisa, mas, se quiseres ampliar para outros países europeus e africanos, fique à vontade.

AB: Na linha de uma tendência que se tem feito sentir internacionalmente nos últimos anos, a ligação entre a arte africana contemporânea e o sector galerístico e museológico lisboeta e português tem-se intensificado. Cada vez mais artistas africanos, principalmente oriundos dos países africanos de língua oficial portuguesa, encontram espaço em instituições portuguesas, quer curatorialmente, quer em termos do colecionismo público e privado. O ‘cada vez mais’ não significa, contudo, que este espaço deixe de ser relativamente minoritário. (...) a internacionalização de alguns artistas africanos parece começar, timidamente, a partir de Portugal, onde, contudo, parecem permanecer numa espécie de nicho até serem reconhecidos internacionalmente. Acontece com alguma frequência que o artista africano tem de se afirmar lá fora para poder ser efectivamente reconhecido em Portugal de forma a sair desse nicho.

Actualmente nota-se também uma certa tendência na cena artística internacional para se examinar uma série de questões políticas e sociais relacionadas com as migrações, o sul global, a descolonialidade, o antropoceno, etc., questões essas para cujo exame os artistas africanos e da diáspora têm contribuído fortemente, assim como uma série de curadores, de críticos e de académicos do sul global e, mais especificamente, do continente africano. A entrada destas questões no contexto artístico português também tem aberto a porta à presença de algumas destas vozes africanas.

Apesar do contexto artístico lisboeta estar atento e seguir estas tendências internacionais, em Lisboa e no país há muito trabalho ainda a fazer para que o reconhecimento de novos artistas negros – quer africanos, quer portugueses afrodescendentes – se torne consistente e recorrente. Isto exigirá vários tipos de mudanças profundas, por exemplo ao nível do acesso ao ensino artístico em Portugal, ainda maioritariamente branco em termos de alunos, de professores e de currículos, fruto de um racismo estrutural e institucional instalado. A este nível, a situação é mesmo muito preocupante, se compararmos com contextos europeus como o britânico, por exemplo, onde a

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

presença negra na academia e nas instituições artísticas é muito mais forte.” (Balona; Ferreira, 2017, entrevista).

A doutora Balona, toca num ponto que para mim é crucial e precisa de estudos urgentes que é sobre o reconhecimento dos artistas negros portugueses. Onde eles estão? Em quais museus e galerias? Lembro-me da professora doutora Cristina Roldão questionando-me sobre esse aspecto no júri-prévio, o qual acredito seria tema para outra tese. Confesso que ao ser questionada pela referida professora senti-me frustrada em estar reproduzindo a lógica portuguesa de interesse repetitivo pelas artes das suas ex-colônias, mesmo que essas artes já estejam sendo produzidas aqui em solo português. Por outro lado, sei que o meu olhar de mulher negra diaspórica sobre a arte africana contemporânea nas galerias e afins, não é o mesmo da Ana Balona, por exemplo. Não que o meu seja melhor e mais fiel que o dela, não estou fazendo esse juízo de valor, apenas o fato de habitarmos peles diferentes e termos consciência disso, nos permite outros olhares sim e de acordo as nossas subjetividades, e isso não tem que causar nenhum melindre. Só desejo ser ouvida e respeitada como ela na minha condição de investigadora negra.

Acredito que é mais do que importante valorizar os artistas negros portugueses que estão na periferia fazendo suas artes sem ter que dá satisfação ao centro. E foi isso que presenciei no «Kova M Festival nos anos de 2016 e 2017», onde também participei em parceria com a doutoranda Maíra Zenuna na organização da «Mostra de Cinema na Cova: África e suas diásporas». Como disse a doutoranda, na Universidade de Coimbra e socióloga Elaine Santos: “Tal como Florestan minha formação ideológica coincide com o que sou, não preciso virar-me do avesso para entender os oprimidos, porque sou parte deles” (Santos, 2017). Mas continuarei inquietando-me enquanto esses artistas forem vistos apenas como “objetos de estudos” e na maior parte do tempo não nos incomodarmos porque a arte deles não habitam as geografias da baixa, altos e chiados lisboeta. Se eles não querem estar nelas é um direito que eles têm e nem desejo colocá-los empalhados nesses espaços. Porém, sei que para o racismo estrutural da sociedade portuguesa é bom que os pretos continuem nas margens para que, de vez em quando, alguns poucos brancos iluminados passem por lá e façam um selfie.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

A INCONCLUSIVA CONCLUSÃO: É POSSÍVEL CONCLUIR UMA TESE?

Desconsidero o fim, acredito que essa tese é o início de uma transformação em contínuo processo no âmbito da minha vida acadêmica e artística. Aprendi que no mundo acadêmico e fora dele não sou “a outra”, só posso ser eu mesma com as chagas abertas e as cicatrizes que marcam as páginas diárias de mim. As críticas que teço nesse estudo a Academia, a Museologia, as Artes e a Antropologia, não é a materialidade do meu ódio, mas sim, a concretude do projeto que os meus antepassados escravizados nas Américas orquestraram com insurreições e todas as formas de luta pela liberdade, para que muitas pessoas como eu pudessem estar nesse hoje do aqui e agora com voz, ainda que muitas vezes, sem direito a escuta respeitosa. Desabitar o conforto do meu lugar e olhar acidamente para o país que colonizou o meu, pesou nos ombros das minhas memórias. A arte me conduziu para além das artes, dos museus, das galerias e dos patrimônios de fachadas, me levou de encontro aos traumas coloniais incrustado no presente de Lisboa. Os colonizadores europeus do passado, talvez, por lapso de memória, esqueceram-se que os descendentes das pessoas escravizadas fariam a viagem inversa e descuidadosamente os seus herdeiros não se prepararam para a nossa chegada. A tentativa constante de nos lembrar que não somos daqui é uma estratégia falida porque estamos presentes com os nossos corpos não-brancos, apresentando nossas demandas, posicionamentos e questionamentos.

Não acredito ser possível concluir essa tese, dei uma pausa, a qual poderá ser de longa ou curta duração. Esse tempo cronológico ocidental marcado e demarcado, irrelativizado, com sua materialidade concreta em minha vida, exigiu-me que parasse por aqui. Com certeza haveria mais coisas para falar que talvez, eu só me dê conta daqui a algum tempo com o afastamento desse estudo. Assim como sei que outra investigadora ou investigador, veriam ou verão coisas que eu não vi ao olhar para as galerias, museus, cinema, música, teatro, dança e ao se defrontar com essa “Lisboa Africana”. Mesmo que façam os mesmos percursos que eu fiz, as subjetividades que nos atravessam nos possibilitam várias e tantas outras leituras de mundo e acredito que é nisso que reside a beleza da tão exaltada, mais pouco aceita “diversidade humana”. As janelas abertas pela arte, que não se restringiu às galerias, obrigaram-me a olhar para a cidade de Lisboa. Não teria realizado esse trabalho se não me dispusesse a entender o que é ser negra e negro na capital portuguesa; se não olhasse com desconfiança para a África exposta nas montras da cidade com suas fronteiras e multiculturalidades inventadas:

“As cidades não existem. Na realidade, nenhuma cidade existe. (...) Obscuras, secretas, invisíveis – as cidades só existem nas lendas e nos mapas sempre imaginários com que os homens erram por desertos e desertos sem fim. (...) Lisboa, por exemplo. É uma miragem (em que lenda existe? qual o mapa que a assinala?). Está prestes a dissipar-se na toponímia da memória. (...) É como naquele relato sobre o rigor da ciência – os mapas têm a escala da cidade, coincidem com ela, e já não é a cidade mas o mapa que habitamos, o nosso mapa da cidade, na cidade tatuado como uma decalcomania do nosso coração. (Silva, 2000, p.36)

Provavelmente a minha inquietação de museóloga e poeta me faz entender que as cidades nunca são o retrato fiel das imagens que me são apresentadas de primeira. Crio os meus próprios percursos, sozinha ou acompanhada, marco presença em lugares inusitados e me entrelaço com dores e amores no espaço urbano. Talvez, aí seja meu lado antropológico dizendo-me que preciso mergulhar de cabeça no campo sem medo de batê-la numa pedra, mas, óbvio que nesse mergulho no mar de pétalas encontrei espinhos afiados que magoaram meu corpo. Visitar exposições; ler catálogos; assistir e fazer filmes; ler e escrever literatura; conversar na mesa de bar com artistas, enquanto as outras pessoas dançavam funaná, mas também, dançar semba e descobrir que associava muitas músicas africanas as brasileiras e isso me fazia dançar qualquer coisa, menos semba ou funaná e sambava na morna; ouvir os kotas contarem histórias sobre a cena musical angolana antes das independências; escutar rap em caboverdiano; ter roupas costuradas por guineenses e nesse momento final, me deparar com a poesia e prosa leve e suave com cheiro e gosto de manga de São Tomé e Príncipe a partir dos livros das poetisas e escritoras Goretti Pina e Olinda Beja; me fizeram compreender que nenhuma exposição no cubo branco das galerias ou dos museus traduz as complexidades das relações humanas do cotidiano vivido. Precisava do arcobouço teórico, mas não dispensei e nem dispensei o alicerce sensorial corpóreo. Afeto-me pelos outros e sei que também os afeto. Se é positivamente ou negativamente, disso eu não posso dar conta, mas sigo entre as frestas cidadinas acreditando que é possível construir um mundo humano pelo qual lutou Frantz Omar Fanon:

“Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Não sou somente aqui- agora, encerrado no mundo das coisas. Sou para outra parte e para outra coisa. . Exijo que tenham em conta a minha actividade negadora na medida em que persigo uma outra coisa que não a vida; na medida em que luto para o nascimento de um mundo humano, ou seja, um mundo de reconhecimentos recíprocos. Aquele que hesita em me reconhecer opõe-se a mim. Numa luta

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

feroz, aceito sentir o abalo da morte, a dissolução irreversível, mas também a possibilidade da impossibilidade.” (Fanon, 2017, p. 215).

Percebi que as coleções públicas e privadas em galerias ou em centros culturais; a realização de grandes mostras de arte africana contemporânea de artistas dos países ex-colonizados não significa uma abertura ao diálogo discordante e frontal. O imaginário romanceado do Império Português com a sua “Era dos Descobrimentos” se faz presente também no âmbito das artes. Esse interesse incessante pelas visualidades dos países africanos que impostamente falam português e em alguns contextos encaixar o Brasil, criando harmonias inexistentes é de uma nostalgia doentia. Como falei desde o início dessa tese, em nenhum momento deslumbrei-me com as galerias, mesmo gostando de visitá-las. Precisei ter uma noção do macro para olhar o micro. Esse culto exacerbado ao passado travestido de abertura ao presente, utilizando a arte contemporânea como um mecanismo de «sossego», não altera o *status quo*. As memórias de longa-duração permanecem na sociedade portuguesa, muitas vezes com o apoio do Estado, porque erguer um monumento com o “Padrão dos Descobrimentos” ou apresentar em praça pública, no Largo Trindade Coelho, a escultura do Padre António Vieira com crianças indígenas aos seus pés, em pleno século XXI, exaltando-o como “defensor dos índios e dos direitos humanos” conforme está escrito na placa que compõe o pedestal onde a sua estátua encontra-se apoiada, o “imperador da língua portuguesa”, alcunha que lhe foi ofertada pelo poeta Fernando Pessoa, é corroborar para a permanência das estruturas com bases em um passado vexatório.

“As cidades globais do mundo contemporâneo são herdeiras de arranjos espaciais e de morfologias sociais institucionalizadas pelo colonialismo moderno. Os legados do colonialismo continuam a exercer uma influência sobre as culturas e relações sociais não apenas nos países que tiveram um império colonial, como foi o caso de Portugal, mas em toda a Europa [...]” (Peralta, 2017, p.11).

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.



100 - Obra “Re-Descoberta” de Kiluanje Kia Henda, 2007.

Disponível em:

<http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/a-lusofonia-e-uma-bolha>

Acedido em 14/12/2017.

Essa fotografia do artista angolano Kiluanje Kia Henda, no “Padrão das Invasões”, conhecido oficialmente como “Padrão dos Descobrimentos”, na qual ele registra homens negros junto as esculturas dos colonizadores, não olhando para o mar, mas sim, para a cidade de Lisboa, é um testemunho de como a arte contemporânea tensiona as narrativas históricas, muitas vezes construídas acriticamente, se pautando na ficção-científica do rigor científico. É a arte dizendo: estamos aqui olhando para vocês. Em Portugal ouço e leio muitas críticas ao discurso acrítico da História Oficial, chamando os historiadores clássicos a revisitar as suas epistemologias historiográficas. Conforme já me posicionei publicamente sobre isso, acredito que esse não é um trabalho apenas da História enquanto disciplina acadêmica, se estende as demais ciências sociais e humanas, incluindo a Museologia. Mas também é uma tarefa da Filosofia e das Artes. Eu acredito na extrema importância de falarmos do passado, uma vez que é preciso não esquecer que a escravidão negra resultante do processo colonial europeu em África, transformando pessoas em mercadorias, arrancando-as

violentemente dos seus territórios, foi um crime contra a humanidade. No entanto, eu sinto inquietações atlânticas com a anulação do presente.

O não falar criticamente do passado no presente e o não observar as demandas contemporâneas foi o que fez exposições sobre escravidão, por exemplo, fossem pensadas e executadas sem diálogos abertos e frontais com a população negra portuguesa ligadas ou não aos movimentos antirracistas em Portugal. Percebi que aqui os museus institucionalizados pelo Estado ainda não estão preparados para ouvir críticas relativas às suas posturas que traduzem resquícios coloniais vigentes. No geral, como ocorre em diferentes esferas desse país, ao serem questionados, os representantes dos museus saíram na defensiva, bipolarização e personalização dos fatos. A Museologia Portuguesa independentemente de qual corrente teórica for, precisa revisitar e com uma certa urgência, os seus discursos museológicos e patrimoniais. Os museus clássicos e não clássicos estão aí e não vamos dinamitá-los para reconstruir outros e os patrimônios de fachadas imperam na cidade. Contudo, não cabe mais nessa tal contemporaneidade fingir que não há outras vozes ecoando na urbe, solicitando a sua versão da História, reivindicando os seus patrimônios, os seus museus, criando as suas artes e exigindo o seu lugar de memória e a memória do lugar. De acordo com o projeto artístico Lisboa na África, desenvolvido no Hangar – Centro de Investigação Artística:

“Lisboa partilha com a Paris a reputação de ser a cidade mais africana na Europa. Se a distinção da capital francesa é derivada ao número predominante de ex-colónias francófonas no continente, então o caso português é mais complicado – uma combinação de longevidade (uma presença de 500 anos em solo africano), uma história de colonialismo (particularmente em Angola) envolvendo centenas de milhar de migrantes, e uma guerra prolongada, perversa e “tardia” levada a cabo contra os movimentos anti-colonialistas numa tentativa de manter o controlo sobre as ‘propriedades’ do continente africano. Por outras palavras, uma longa história de sangue – tanto partilhado como derramado” (Lisboa na África, 2017).

É no mínimo incoerentemente estranho Lisboa partilhar essa “reputação” com Paris, mas haver tão pouca representatividade dos africanos e seus descendentes nos espaços acadêmicos, políticos e artísticos, bem como, a dificuldade em ouví-los. Acredito que o problema principal nesse cenário não é a incapacidade de “dar voz” e sim a falta de escuta dos brancos. Para não esquecer da minha encruzilhada atlântica, penso que se a sociedade brasileira reconhece que Brasil é um país racista, ainda que, a maioria das pessoas brancas não se considerem racistas, porque eu sei que a realidade

brasileira supera qualquer ficção televisiva e cinematográfica, ou seja, o Brasil é um país racista sem pessoas racistas. Por outro lado, quando observo a realidade portuguesa e participo de debates produzidos pelos movimentos antirracistas, percebo que aqui ainda nem se chegou no nível de se afirmar sem melindres que Portugal é um país racista, mesmo com toda as evidências e estruturas racistas que permeiam as relações sociais nesse país.

Não tenho respostas prontas e nem soluções mágicas para a eliminação radical do racismo seja no Brasil ou em Portugal, mas acredito que a academia e as artes podem contribuir para a desconstrução dessa problemática que não foi criada, protagonizada e exercida no passado e no presente, por nós, pessoas negras, até mesmo porque se as pessoas brancas não se conscientizarem do racismo o problema permanecerá. O racismo não é pura ignorância ou besteira, como já ouvi por aqui. Ele é uma estrutura solidificada que muitas vezes, decide qual a vida que tem direito a ser vivida ou abatida. Nessa tese o que busquei foi ofertar o meu olhar reflexivo para essa cidade múltipla, tensa e muitas vezes excludente. É a minha oferenda na contemporaneidade lisboeta inspirada no «Ensaio sobre a Dádiva» do Marcel Mauss, texto potente que redimensionou o meu fazer museológico de museóloga-antropóloga. Aspiro que o meu trabalho contribua para que meus pares acadêmicos portugueses olhem para essa cidade com todas as suas chagas abertas, compreendendo que há memórias que se encontram nas camadas subterrâneas da urbe e nós precisamos ser museólogos-arqueólogos, escavá-las e fazê-las emergir na esteira das desigualdades, para que tantos outros tenham suas memórias tratadas com equidade. E acima de tudo, mas do que lutar pelo direito a memória, hoje, luto pelo direito a escuta.

“Descubro-me um dia no mundo e reconheço-me um só direito: o de exigir do outro um comportamento humano.
Um só dever. O de não renegar a minha liberdade nas minhas escolhas.
Não quero ser vítima da astúcia de um mundo negro.
A minha vida não deve ser consagrada a fazer o balanço dos valores pretos.
Não existe mundo branco, não existe ética branca, nem inteligência branca.
Há de uma e de outra parte do mundo homens que procuram”
(Fanon, 2017, p.234).

As artes, ao longe e ao perto, nos apresentam outras formas não-canônicas para construirmos conhecimentos e materializar as ciências, porque não há uma ciência única no singular. Uma das minhas metas, foi chegar ao final dessa jornada com uma «tese-vivências das minhas memórias no presente de Lisboa». Porque as minhas memórias

estão entrelaçadas com as memórias de outras tantas pessoas que muitas vezes são silenciadas e invisibilizadas nessa cidade que se diz multicultural, com cada um no seu quadrado, literalmente. A arte africana contemporânea pulsante em Lisboa que lota *vernissages* em galerias; que arrasta uma multidão para o B.leza; que enche uma sala de pessoas brancas e não-brancas para assistir um filme sobre o processo de Independência em Angola, não pode ser tratada apenas como um quitute pitoresco para refestelar os olhos brancos e fazer os portugueses contemporâneos ficarem em paz com os atos desastrosos dos seus antepassados. Ela também serve para auxiliar-nos a rever a sociedade na qual está inserida. Sendo a arte contemporânea um patrimônio do nosso tempo, cabe a Museologia se ocupar dela também. E foi isso que tentei fazer nessa tese.

Sei que faz tempo que o fazer Museologia, academicamente falando, não se restringe aos museus e nem a estudos de caso sobre os mesmos. O que me agrada no fazer museológico teórico-prático é a possibilidade de diálogos com diferentes áreas do conhecimento incluindo as artes. Trazer para essa tese outras experiências artísticas para além das artes visuais e do nicho galerias não foi fuga do meu tema. Quem convive com a criação da arte contemporânea sabe que essas separações só existem no campo teórico, no fazer artístico várias linguagens inter cruzam-se e se o produto final será exposto na galeria, na sala de cinema ou no palco do teatro vai depender da particularidade de cada artista. Ampliar o meu olhar museológico para outra instituição que não fosse o museu, os patrimônios oficializados e nem a arte da periferia foi de grande relevância para mim enquanto acadêmica. Quebrar essas fronteiras existentes ou diluir essas bordas foi o que me apeteceu fazer com responsabilidade social. Acredito eu que o social deva ser pensado com todas as suas fricções e com ampliações dos olhares, porque qualquer pessoa que não tenha seu corpo marcado pela branquitude e heterossexualidade normativa, sabe que muitas vezes, dentro dessa própria discursão progressista em prol do social haverá privilegiados com direito a voz, que muitas vezes, contraditoriamente, se sentirão autorizados/as a tutelar as/os subalternizadas/os.

Em uma conversa com a artista doutora Rosana Paulino, durante uma das suas viagens de trabalho a Lisboa para a montagem da exposição «Atlântico Vermelho», ao jantarmos na Casa Mocambo, Gastronomia e Cultura, localizada na Rua do Vale de Santo António nº 122A, tivemos uma longa conversa sobre arte, especificamente sobre poética, porém, falamos também sobre os afastamentos dos estudos museológicos da arte contemporânea. A Rosana como desdobra e consolida o seu pensamento científico

em imagens, teceu uma reflexão acerca das investigações em poéticas nas Faculdade de Artes Brasileiras, que me levou a pensar o quanto na Museologia, mais do que afastados dos trabalhos artísticos contemporâneos, estamos distantes das discussões sobre imagens. O que para mim é outra grande incógnita. Será que precisamos reaprender a traduzir a escrita em imagem? Como museóloga penso que as imagens não estão presentes apenas nos museus de arte e galerias, mas em qualquer museu. Nessa tese mergulhei no mundo das imagens não só nas exposições, mas no cinema, na literatura, na música e nos textos acadêmicos, porque os artigos e livros científicos também constroem imagens. E pegando emprestada uma fala da Rosana Paulino sobre a sinceridade que deve pautar o fazer artístico, penso que o trabalho acadêmico deve-se pautar na honestidade e humanidade. E tudo que escrevi mesmo que muitas vezes me desenquadrando dos cânones, é honesto com o que eu sou, com o que eu acredito e especialmente, com a minha incansável crença de transformação desse mundo no qual habito e existo.

“Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas.” (Paulino, 1997).

As galerias de arte em Lisboa estão construindo um patrimônio artístico de arte africana contemporânea na cidade com toda complexidade que já pontuei. Mas também, insisto em acreditar que essas coleções podem, sim, construir outras imagens sobre o continente africano e desconstruir narrativas históricas congeladas no olhar ocidental. Porém, espero que acima de tudo essa arte possa erradicar as memórias de longa-duração da sociedade portuguesa, nas quais as pessoas negro-africanas e seus descendentes que já são negro-portugueses (tratados como imigrantes) não são vistos como pessoas constituintes dessa mesma sociedade. Desejo que essa arte africana contemporânea africana que desperta tanta curiosidade nos brancos, desperte nas pessoas brancas portuguesas uma reflexão profunda sobre os privilégios que a branquitude lhe oferta, e quando estiverem em galerias ou numa exposição qualquer, que parem e pensem porque elas são maioria naquele espaço de prestígio social. Que se questionem porque a curadora ou o curador não é negro, porque a galerista não é negra. E quando a curadora é negra, porque é angolana ou de qualquer outro país que não

Portugal. Que reflitam porque no deslize da memória inconsciente, ao conversarem comigo sobre arte africana contemporânea, me citem a Grada Kilomba e eu precise lembrar que a referida artista é tão portuguesa quanto a artista Paula Rego. Que se atentem para o fato de que os corpos negros mortos no Mediterrâneo e os escravizados na Líbia, não geram a mesma indignação e comoção internacional como a morte das pessoas nos atentados em Barcelona (Espanha) ou em Nice (França). Podem dizer-me: Luzia, é pedir muito das artes! E eu respondo: Sim e Não! Mas, como a arte é arte, sei que a arte nunca nos dá respostas concretas com soluções exatas, por isso, nos tira do lugar de conforto. E eu sigo perguntando-me: Afinal de contas para que servem as artes mesmo, se não for para nos fazer acreditar que é possível transformar?

“Palco... música... paisagens corporais... dança... E eu ali, no baile reverenciando a dança... Sacralizando a poesia... a música... e o cinema... pois, refugio-me nessas quatro arte-(s)... Lhes conto os meus segredos mais íntimos... As minhas dores mais profundas... Lhes oferto as alegrias da minha existência... Contudo, não me iludo... Sei que a-(s) arte-(s) nunca me darão respostas objetivamente óbvias, muito menos, normativamente lógicas... Mas me fazem caminhar... Dizem-me qual o caminho segui pelos trilhos dóceis da leveza... Fazem-me viver em plenitude dentro das limitações da minha liberdade... A-(s) arte-(s) aconchega-me com toda a intensidade da sua beleza e crueldade... Sabes, te confidenciarei em off algo jamais dito publicamente: danço por mim e para mim!... Bailando não enxergo as pessoas a minha volta... Só interessa-me a música e os músicos... Quando estou envolvida nos movimentos sonoros reverberantes em meu corpo torno-me egoísta... Não sei entender quem ouve e dança sem sentir: entendes-me?” (Ferreira, 2017).

A arte contribue para ultrapassarmos a barreira da teoria para a prática cotidiana, e isso exige um exercício constante do repensar a si mesmo e a nossa relação com os outros. Não poderia deixar de mencionar que nessa viagem inversa, encarar o desafio de fazer uma investigação em solo europeu tendo a arte africana contemporânea como pano de fundo foi tenso e intenso. Quase sempre ocorreu ao contrário, os europeus foram para a África ou para as Américas nos investigar. No Brasil, lemos muitas coisas sobre nós mesmos escritas pelos “brasilianistas”, durante muito tempo li muito sobre o continente africano através dos “africanistas”. E hoje, estando aqui nesse Velho Mundo, observando as suas chagas abertas, não canso de me perguntar: Quando os europeus vão olhar para si mesmo, autoetnografar-se e desconstruir a ideia equivocada de “seres universais”?

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

“Esta reificação colonial mistifica o europeu, tomando-o como símbolo universal do humano, e aprisiona o colonizado naqueles referenciais fetichizados que se criaram para o Negro, esperando sempre deste que seja emotivo, sensual, viril, lúdico, colorido, infantil, banal. O mais próximo possível da natureza e distante da civilização. Quando não é exótico, ou inexistente em relação àquilo que se entende por Humano, o negro é apresentado apenas como expressão de tudo o que é ruim” (Faustino, 2013, p.221).

É interessante pontuar que a Europa legitimou impositivamente o seu conhecimento como “universal”, os brancos europeus quase sempre se consideram “universais”, mas na maioria das vezes, não utilizam as suas próprias teorias para pensarem a si mesmos e ao seu micro-mundo. O problema sempre são os outros. É irônico chegar nesse momento de pausa e perceber que a minha busca diaspórica pela África perdida do meu imaginário, me fez de fato foi conhecer uma parte da Europa, e ter a certeza que o cineasta Ingmar Bergman, olhou a sua própria sociedade por dentro, como raros acadêmicos fazem.

Encerrei a minha participação como investigadora em Lisboa em 2017, participando da cerimônia de encerramento do projeto «Lisboa: Capital Ibero-Americana de Cultura», ocorrido no dia 16 de dezembro de 2017, no Cine-Teatro Capitólio no Parque Mayer, com concertos dos grupos Probus Ensemble (Costa Rica), Maria Mulata (Colômbia) e do Dj-Maboku (Angola). Admito o meu estranhamento em não ter nenhum artista português ou espanhol. Mais uma vez, foram as ex-colônias que fizeram a festa, quase sempre somos lembrados para festejar. Segundo o discurso da vereadora de Cultura, a senhora Catarina Vaz Pinto, o projeto Lisboa Capital Ibero-americana da Cultura “[...] visou reforçar o posicionamento de Lisboa como cidade global, cidade cultural e cidade múltipla e aberta” (Câmara Municipal de Lisboa, 2017). Ao ouvir isso contive-me para não emitir uma gargalhada de desespero naquele silêncio solene. No entanto, mais do que ficar com o deslumbramento das belas músicas que nos foi ofertada, saí de lá com a frase do vídeo de encerramento ecoando na minha cabeça: “O Atlântico foi um mar de passagem e negociação cultural.” Imediatamente me remeti a exposição «Atlântico Vermelho» da artista Rosana Paulino. O Atlântico para muitos de nós diaspóricos descendentes de negros e indígenas nas Américas, foi um mar de sangue, de negociações estabelecidas pelo conflito. A arte africana contemporânea nas montras de Lisboa, assim como, a música da Costa Rica, Colômbia e Angola que ouvi

naquela noite de sábado no teatro majoritariamente branco, não seria possível se muitos dos nossos antepassados não ousassem lutar por liberdade.

Não sei até que ponto amarrei os fios soltos, abri ou fechei janelas nessa tese. Porém, busquei construir um texto fluido como as águas correntes, uma escrita de paisagens imagéticas e sensorias. Um texto que não se limitasse apenas à apresentar um estudo de caso com resultados coerentes, mas que fosse além da arte africana contemporânea exibidas nas galerias de Lisboa. Evidentemente que tudo vivenciado, experimentado e experienciado por mim não será traduzido neste trabalho, há sensações que são intraduzíveis através das palavras e habitam o campo do meu sentir. A escritora chilena Carola Saavedra (2012), radicada no Brasil, em seu artigo intulado «Nada é verdade, nada é mentira», faz uma reflexão sobre o papel da biografia do escritor nas obras que eles produzem. Em síntese, a autora considera que a depender do contexto a biografia do escritor pode ou não, influenciar na construção das suas prosas ou poesias. A minha trajetória na academia e fora dela habitando esse corpo de mulher negra influencia a minha escrita acadêmica e poética. É a partir dessa matéria humana que leio o mundo a minha volta e construo conhecimentos em voz única de multiplicidades, embalada pela poesia minha e de tantas outras e outros poetas que encontrei nessa travessia.

“Minha África

Eu vou te cantar
pela beleza do sol
ao entardecer na gravana,
pelo estalido de uma onda que bate e depois outra,
pelo charme da negra que passa,
os cavalos que arrasta nos olhos,
a festa que leva na fala,
o seus modos.

Cantar-te-ei pela música
Música dos teus próprios pés descalços.
Cantarei as tuas tatuagens
e a tua paz de aragem.

A tua ferida aberta
cantarei
e as tuas incumpridas viagens.

Eu vou te amar
para sempre.
Como tu amas os teus filhos e os filhos dos outros
na igualdade.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Rever-te-ei, oh, África!
No retrato do teu corpo esculpido em madeira
nos olhos de cada irmão que eu encontrar por esta Europa.

Sentir-te-ei de todas as maneiras.
No meu ser e na lembrança
até que eu volte,
África!”
(Pina, 2015, p. 77).

Finalizo essa tese dizendo que eu tenho vários sonhos: assim como as pessoas brancas que são consideradas universais sem serem racializadas, eu tenho o sonho de um dia ser universal, sem ser violentamente hegemônica impondo a minha universalidade através da morte física e social de outros seres humanos, e não adotando posturas epistemicidas. Mas sim, usufruindo o justo direito de ser uma mulher-pessoa que pode ser tratada com dignidade e respeito em qualquer lugar do mundo onde eu ponha os meus pés. Sonho, viajar sem medo de que o meu passaporte no qual está carimbado a minha origem geográfica não seja um impedimento concreto que intercepte a minha entrada em outros territórios físicos. Sonho com o dia em que a minha sul-americanidade, a brasilidade que carrego em meu corpo que dança, sorri e acolhe, não sejam lidas por outras pessoas (homens e mulheres) de tantos outros lugares, como uma lascividade materializada disponível a ofertar prazer e satisfazer as fantasias sexuais de quem quer seja. Sonho com um mundo em que todas as pessoas dos diferentes gêneros, cores de peles e origem geográfica, dentro e fora da academia tenham direito a voz e a escuta, e não sejam deslegitimadas por não gozarem do privilégio de serem homens brancos heterossexuais.

BIBLIOGRAFIA

- Adun, M. (2011). Água Negra na Rede. In *Blog Outras Águas*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://outrasaguas.blogspot.pt/p/o-livro.html>.
- Adewunmi, Bim (2014, 27 de julho [orig. postado em 2 de abril de 2014]). Kimberle Crenshaw sobre interseccionalidade: “Eu queria criar uma metáfora cotidiana que qualquer pessoa pudesse usar”. Tradução de Bia Cardoso. Acedido em 01 de setembro de 2017, em <https://www.geledes.org.br/kimberle-crenshaw-sobre-interseccionalidade-eu-queria-criar-uma-metafora-cotidiana-que-qualquer-pessoa-pudesse-usar/>.
- Allende, I. (1994). *Paula*. Tradução de José Carlos Gonzalez. 12ª Edição. DIFEL (Difusão Editorial). Viseu/PT.
- Allende, I. (1984). *De Amor e De Sombra*. Tradução de Suely Bastos. Adaptação Portuguesa de José Lima Vieira. 11ª Edição. DIFEL (Difusão Editorial). Viseu/PT.
- Alves, C. *O navio negreiro*. Acedido a 12 de março de 2017, em <http://www.culturabrasil.org/zip/negreiro.pdf>.
- Anzaldúa, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*. pp.229-236. Acedido em 15 de agosto de 2017, em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>.
- Appiah, K. A. (1997). *Na casa de meu pai: a África na filosofia da Cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão de Tradução de Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Araújo, B. S. R. de. (2010). O conceito de aura em de Walter Benjamin, e a indústria cultural. In: *Revista Pós* V. 17, N. 18. São Paulo, pp. 120-143. Acedido a 13 de maio de 2017, em www.revistas.usp.br/posfau/article/download/43704/4732.
- Araújo, M. (2017). Dia da Raça. *Jornal Público – Texto de Opinião*, em 09 de junho de 2017. Acedido a 20 de junho de 2017, em <https://www.publico.pt/2017/06/09/sociedade/noticia/dia-da-raca-com-final-feliz-1774916>.

- Arruda, J. P. (2012). Tese e antítese: a autoetnografia como proposta metodológica. In: *Anais do VII Congresso Português de Sociologia: Sociedade e Reconfigurações*. pp.01-13. Acedido em 30 de agosto de 2017, em http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0270_ed.pdf.
- Associação Cultural Afro Lis. (2017). Apresentação. In: *Audioblogue Rádio Afro Lis*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://radioafrolis.com/>.
- Artafrica (2017). Apresentação no página online do Centro de Estudos Comparatistas |Faculdade de Letras|Universidade de Lisboa. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://www.comparatistas.edu.pt/base-de-dados.html>.
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*. nº11. pp. 89-117. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>.
- Balona, A. ; Ferreira, L. G. (2016-2017). Questões a serem discutidas com a curadora Ana Balona. (Entrevista).
- Barrio, A. (1978). *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, Edição Funarte,
- Bairros, L. (2009). Lembrando Lélia Gonzalez, por Luiza Bairros. In: *Geledés: Instituto da Mulher Negra*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://www.geledes.org.br/lembrando-lelia-gonzalez-por-luiza-bairros/>.
- Benjamin, W. (1994). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (7ª ed.). Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, pp.197-221.
- Bernardino-Costa & Grosfoguel. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1*. pp. 15-24. Acedido em 09 de agosto de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>.
- Bezerra, M. (2011). “As moedas dos índios”: um estudo de caso sobre os significados do patrimônio arqueológico para os moradores da Vila de Joanes, ilha de Marajó, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, pp.57-70.
- Bigault, A. de. (2006). *Filme Margem Atlântica*. 58mn. Acedido a 13 de maio de 2017, em http://www.arieldebigault.com/filmo-margem_atlantica.php.

- Bigault, A. de. (1996). *Filme Afro Lisboa*. 60 mn. Acedido a 13 de maio de 2017, em <http://www.arieldebigault.com/filmo-afrolisboa1.php>.
- Bispo, A. A. ; Lopes, F. (2015). Presenças: a performance negra como corpo político por - o corpo negro invade espaços simbolicamente interditados. In: *Harper's Bazaar Art*. pp.106-112 Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://cdn.pipaprize.com/wp-content/uploads/2012/06/Harpers-Bazaar-Art-4-2015-digital.pdf>.
- Bon, G. Mediadores e professores-mediadores: a experiência da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, 20 a 25/09/2010, Cachoeira, Bahia, Brasil. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em http://www.ufrgs.br/gearte/artigos/artigo_gabriela01.pdf.
- Borges, J. (2017). O museu vende o passado. Frase proferida pela profesora doutora Jamile Borges, durante a realização do Júri-Prévio de Luzia Gomes Ferreira em 19 de julho de 2017, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa.
- Braga, J. (1993). “Candomblé da Bahia: repressão e resistência”. *Revista USP*, n.18, p.54-59. Acedido em 13 de maio de 2017, em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25991/27722>.
- Bueno, M. L. (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado, Brasília*, v. 20, n. 2, p. 377-402, maio/ago.
- Bulhões, G. C. (2017). *Museu para o esquecimento: seletividade e memórias silenciadas nas performances museais*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPIGPC) da Universidade Federal de Goiás (UFG).
- Calle 13. (2011). *Música Latinoamérica*. Acedido em 30 de junho de 2017, em <https://www.lettras.mus.br/calle-13/latinoamerica/traducao.html>.
- Calvino, I. (2015). *As cidades Invisíveis*. Editor Dom Quixote. Lisboa – PT.
- Câmara Municipal de Lisboa. (2017). Encerramento de Lisboa Capital Ibero-americana da Cultura aqueceu Capitólio. Matéria publicada em 17 de dezembro de 2017. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://www.cm->

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

lisboa.pt/noticias/detalhe/article/encerramento-de-lisboa-capital-ibero-america-da-cultura-aqueceu-o-capitolio.

Canclini, N. G. (2013). Da convivência à sobrevivência: olhares da arte e da antropologia. In: *Grandes Lições, Volume 2*. 1ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 145-165. Lisboa – PT.

_____, (1980). *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo, SP: Editora Cultrix.

Candido, A. (1988). O direito a literatura. In: *Vários Escritos*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2011/10/candido-antonio-o-direito-c3a0-literatura-in-vc3a1rios-escritos.pdf>.

Cardoso, C. S. (2017). Instituições portuguesas e o debate pós-colonial no campo das artes. In: *Blog Bianda*. Acedido em 30 de junho de 2017, em <http://bianda.blogspot.pt/>.

Cardoso, C. P. (2014). Amefricanizando o Feminismo: o pensamento de Lélia González. *Revista Estudos Feministas* Florianópolis, 22 (3): po. 956-986. Setembro-dezembro. Acedido a realizado em 13 de maio de 2017, em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757/28579>.

Cardoso, P. M. (2014). O que é museologia. In: *Cadernos do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina*. Museologia Social. Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Ano 27. N. 41.

Carneiro, A. S. (2005). A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. *Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo* como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Educação junto à Área Filosofia da Educação, sob a orientação da Professora Doutora Roseli Fischmann. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>.

Carta Aberta. (2017). Um regresso ao passado em Gorée. Não em nosso nome. Reportagem do jornal *Diário de Notícias*, em 19 de abril de 2017. Acedido a 31 de maio de 2017, em <http://www.dn.pt/portugal/interior/um-regresso-ao-passado-em-goree-nao-em-nosso-nome-6228800.html>.

Carvalho, A. (2017). *Lusotopia*. Circulação Restrita.

- Carvalho, F. A. (2006). O lugar do negro na imagem de Lisboa. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.52, pp. 87-108.
- Catálogo da Exposição *Réplica e Rebeldia: Artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique*. (2004). Instituto Camões de Portugal. Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- Catálogo da Exposição *Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósito* (2004). Exposição realizada de 16 de maio a 19 de setembro de 2004, Galeria 2, Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.
- Catálogo Resistência e Liberdade (2015). Entrevista sobre a coleção LUSOFONIAS com o seu fundador, o curador Carlos Cabral Nunes por Beatriz Marquilhas. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Lusofonias/PalacioIndependencia/CT48_Red.pdf.
- Césaire, A. (1978). *Discurso sobre o Colonialismo*. Livraria Sá da Costa Editora. Tradução Noémia de Sousa. 1ª edição.
- César. C. (2015). *Música Negão*. Faixa do Álbum Estado de Poesia. Acedido em 30 de junho de 2017, em <https://www.ouvirmusica.com.br/chico-cesar/negao/>.
- Chagas, M. de S.; Assunção, P. & Glas, T. (2014). Museologia social em movimento. *Cadernos do CEOM*, Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Museologia Social. Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina, Ano 27, n.41.
- Chivangue. A. (2016). *Fogo Preso*. Cavalo do Mar edições. Direção de Coleção Mbate Pedro. Maputo-Moçambique.
- Christian, B. (2002). A disputa de teorias. In: *Revista Estudos Feministas*. 1º Semestre. Tradução: Liane Schneider. pp.85-97. Acedido a 13 de maio de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11630.pdf>.
- COFEM – Conselho Federal de Museologia (1992). Código de Ética Profissional do Museólogo. Acedido em 08 de janeiro de 2017, em http://cofem.org.br/legislacao/_codigo-de-etica/.
- Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Vol. 31, n.1, pp. 99-127. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>.

- Conexão Lusófona (2016). *Commuting: Os das Bandas – A exposição que traz nove artistas angolanos a Lisboa*. Matéria realizada por Pedro Filipe. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://www.conexaolusofona.org/commuting-os-das-bandas-a-exposicao-que-traz-nove-artistas-angolanos-a-lisboa/>.
- Coronado, C. B. (2016). *El Color de la granada*. XXVIII Premio Loewe a La Creación Joven. Colécio Visor de Poesía. Madrid/ES.
- Corrêa, A. F. (2009). Teatro das memórias e das heranças bioculturais: ação cultural entre o passado e o futuro. In *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Outubro/ Novembro/ Dezembro. Vol. 6 Ano VI nº 4. Acedido a 30 de junho de 2017, em <http://www.revistafenix.pro.br/>.
- Cortes, M. I. (s/d). *Tradição e oralidade: a Bahia como espaço de recriação da memória africana*. Departamento de História – UFBA. Texto mimeo.
- Couto, M. (2009). *E se Obama fosse africano?* Companhia das Letras. São Paulo-SP.
- Costa, M. C. L. de C. (2011). Mapa de Ponta-Cabeça. In *Anais de World Congress on Communication and Art*, realizado na cidade de São Paulo – SP entre 17 a 20 de abril de 2011. pp. 193-197. Acedido a 24 de maio de 2017, em <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134669/ISSN2317-1707-2011-01-01-193-197.pdf?sequence=1>.
- Cruz, A. (2012). *Música O meu Lugar*. Faixa do álbum Batuques do meu lugar.
- Cunha, M. N. B. (2006) da. *Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas Africanas e das diásporas negras em exposições*. Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC).
- Danto, A. C. (2006). *Após o Fim da Arte: Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução: Saulo Krieger. EDUSP.
- Davis, A. Angela Davis: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela.” In: *El País*. Matéria realizada por Alê Alves, publicada em 28 de julho de 2017. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html.
- Diário de Notícias. (2016). A Nova Lisboa Africana. Jovens, talentosos e negros. Matéria publicada em 13 de agosto de 2016. Acedido a 09 de abril de 2017, em <http://www.dn.pt/sociedade/interior/a-nova-lisboa-africana-jovens-talentosos-e-negros-5336458.html>.

- Dias, B. (2017). Um memorial aos escravos para que Portugal se ponha no lugar das vítimas. Entrevista realizada por Lucinda Canelas, publicada no Jornal PÚBLICO em 22 de novembro de 2017. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <https://www.publico.pt/2017/11/22/local/noticia/um-memorial-aos-escravos-para-que-portugal-se-ponha-no-lugar-das-vitimas-1793404>.
- DICIO – Dicionário Online de Português. (2017). Significado de Galeria. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <https://www.dicio.com.br/galeria/>.
- Diome, F. (2014). *O Ventre do Atlântico*. Tradução: Carlos Correia Monteiro de Oliveira. (1ª ed.). Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Dokolo, S. (2015). *Uanga News*. Fundação Sindika Dokolo. Porto.
- Dossin, Francielly Rocha. (2016). História como fonte artística: explicando os arquivos; criando imagens, criando arquivos, explicando imagens. In: *Revista FACES DA HISTÓRIA*, Assis – SP. v.3, nº 2. p 136-156. Acedido a 09 de abril de 2017, em <http://seer.assis.unesp.br/index.php/faces/article/view/392/368>.
- _____, (2016). Entre evidências visuais e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil. Acedido a 13 de maio de 2017, em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/167861/341123.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Duarte, A. O museu como lugar de representação do outro. In: *Revista Antropológicas*. Acedido a 09 de março de 2017, em: <http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/988>.
- Duriguetto, M. L. (2012). A temática da alienação: origens e particularidades. In: *Educadores em Luta*. Acedido a 09 de abril de 2017, em <http://educadoresemluta.blogspot.pt/2012/03/tematica-da-alienacao-origens-e.html>.
- Elias, N. (1998). *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, N. (2000). *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução: Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Sussekind; apresentação e revisão técnica, Federico Neiburg – Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Enciclopédia Culturama (2017). Conceito e definição de galeria de arte. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <https://edukavita.blogspot.pt/2015/03/conceito-e-definicao-de-galeria-de-arte.html>.
- Enciclopédia Itaú Cultural. (2017). Arte Contemporânea. Acedido em 16 de agosto de 2017, em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo354/arte-contemporanea>.
- Enwezor, O. (2010). Desfazer o Afro-Pessimismo. In: *Jornal PÚBLICO*. Matéria publicada em 29 de Setembro de 2010. Acedido a 09 de abril de 2017, em <https://www.publico.pt/2010/09/29/culturaipilon/noticia/desfazer-o-afro-pessimismo-266243>.
- Espaço Espelho D'Água. (2017). Apresentação na Página do Espalo Espelho D'Água. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://espacoesselhodeagua.com/>.
- Itaú Cultural (2017). *Ocupação Conceição Evaristo*. In: *Itaú Cultural Ocupação*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/>.
- Machado, B. A.(2014). “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. In: *Revista de História Oral*, v. 17, n. 1, p. 243-265. Acedido em 30 de agosto de 2017, em [file:///C:/Users/Luzia%20Gomes%20Ferreira/Downloads/343-1184-1-PB%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Luzia%20Gomes%20Ferreira/Downloads/343-1184-1-PB%20(4).pdf).
- Evaristo, C. (2005). Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: *Blog Nossa Escrevivência*. Texto apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://nossaescrevivencia.blogspot.pt/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>.
- Fanon, F. (2017). *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Livraria Letra Livre, 1ª Edição. Tradução Alexandre Pomar. Lisboa – PT.
- Fanon, F. (1956). Racismo e Cultura. Intervenção de Frantz Fanon no 1º Congresso de Escritores e Artistas Negros em Paris, em Setembro de 1956. In: *Malhas que os Impérios Tecem: Textos Anticoloniais, contextos Pós-Coloniais*. Organização de Manuela Ribeiro Sanches. Janeiro de 2012. Edições 70, Lisboa – PT.Farkas, S. (2005). *O Mar que nos Separa e Aproxima*. Acedido a 10 de abril de 2017, em http://www.videobrasil.org.br/pan_africana/curadoria_Solange.pdf.

- Faustino, M. D. (2013). Colonialismo, racismo e luta de classes: a atualidade de Frantz Fanon. In: *Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina* “Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro.” pp. 216-232. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v16_deivison_GI.pdf.
- Ferreira, L. G. (2016). a BeLeZa dAs YaBÁS dO mEU OrI. In: Blog Etnografias Poéticas de Mim. Texto publicado no blog da autora em 15 de julho de 2016. Acedido em 08 de janeiro de 2017, em <http://etnografiasdemim.blogspot.pt/2016/06/eu-de-mim-para-voce.html>.
- Ferreira, L.G. (2016). eU dE MiM pArA VoCê. In: Blog Etnografias Poéticas de Mim. Texto publicado no blog da autora em 15 de junho de 2016. Acedido em 08 de janeiro de 2017, em <http://etnografiasdemim.blogspot.pt/2016/06/eu-de-mim-para-voce.html>.
- Ferreira, L. G. (2012). *O lugar de ver relíquias e contar história: o museu presente/ausente na Vila de Joanes, Ilha do Marajó – Pará*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém. Acedido a 30 de junho de 2017, em <http://ppga.propesp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/50-2012>.
- Fletcher, John; Medeiros, Afonso (2013). A poética das ausências: patrimônio cultural na arte contemporânea de Belém, Pará. *Revista Digital do LAV - Santa Maria* - ano VI, n.10, p. 03-18 - mar. Acedido 09 de abril de 2017, em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027387002>.
- Fortin, S. (2009). Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: *Cena: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* - Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. pp.77-88. Acesso realizado em 30 de agosto de 2017, em <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154>.
- Franco, M. C. P. (2001). Os Milton: cem anos de história familiar nos seringais. *Tese de Doutorado*. UNICAMP – Campinas, SP.
- Fravet-Saada, J. (2005). Ser afetado. Tradução Paula Siqueira. Revisão Tânia Stolze Lima. In: *Cadernos de Campo*, n.13. 2005. pp. 155-161. Acedido em 08 de

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

janeiro de 2018, em <http://pt.scribd.com/doc/60594361/Ser-Afetado-Cadernos-de-Campo-n13-155-161>.

Freitas, J. M.; Silva, L. M. B. da. & Ferreira, L. G. F. (2006). Ações Afirmativas de caráter museológico no Museu Brasileiro da UFBA. In: *Revista MUSAS Nº 02*. (IPHAN). Rio de Janeiro. p. 116-126.

Fresnot, A. (2003). *Filme Desmundo*. 1h 41m.

Galeano, E. (1978). *As veias abertas da América Latina*. Digitalizado e Revisado por Coletivo Sabotagem. Disponível em: http://www.academia.edu/7920594/AS_VEIAS_ABERTAS_DA_AM%C3%89RICA_LATINA_EDUARDO_GALEANO_DIGITALIZADO_E_REVISADO_PELCO. Acedido a 30 de junho de 2017.

Galeria African Contemporary (2017). Perfil do Artista George Lilanga. Acedido em 08 de janeiro de 2017, em <http://www.africancontemporary.com/index-pt.htm>.

Galeria ArtInzo (2014). Apresentação. In: Site da Galeria ArtInzo. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em: <http://leonorbrilha.wixsite.com/artinzo/sobre>.

Geertz, C. (1997). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes.

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara.

Gil, G. P. M. (1984). *Música Quilombo*, o El Dorado Negro. Trilha Sonora do Filme Quilombo.

Gil, G. P. M. (1983). *Música A linha e o linho*. Faixa do Álbum Extra.

Gilliam, A. & Gilliam, O. (1995). Negociando a subjetividade de mulata no Brasil. In: *Revista Estudos Feministas*. pp.525-543. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16471/15041>

Acedido em 30 de agosto de 2017.

Goldstein, I. S. (2011). Mesa-redonda Arte africana e o conceito de arte. Acedido em 08 de janeiro de 2018, disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte.

Gomes, L. (2017). IlbErdAdE RevOIUcIO nÁrIA dO CoRPo. In: *Coletânea Djidiu – A Herança do Ouvido: Doze formas mais uma de se falar da experiência negra em Portugal*. Edição VADA|ESCREVI. Autoras e autores: Apolo de Carvalho,

Carla Fernandes, Carla Lima, Carlos Graça, Cristina Carlos, Danilson Pires,
Dário Sambo e Té Abipiquerst Té.

Gomes, L. (2017). *Etnografias Uterinas de Mim*. (1ª ed.). Lisboa: Editora VADA|ESCREVI.

Gordimer, N. (s/d). Até Sempre Nadine Gordimer. In: *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras*. Matéria publicada, em 21 de julho de 2014. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <http://jornalcultura.sapo.ao/dialogo-intercultural/ate-sempre-nadine-gordimer/fotos>.

Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estudos*, Vol.3, nº.01. pp.25-49. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00025.pdf>.

Hall, S. (2013). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. (2ª ed.). Organização Liv. Sovik. Tradução de Adelaian La Guardia Resende, et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Haraway, D. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, pp. 07-41. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51046>.

Hargreaves, M. (2014). Colecionismo e colecionadores, um olhar sobre a História da Arte na 2ª metade do séc. XX. Apresentação proferida no âmbito da Conferência sobre “Colecionismo e Mercados de Arte”, na Fundação Cupertino de Miranda, em 8 de novembro de 2014. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf>.

Henda, K. K. (2017). Artista angolano conversa a respeito da série de fotografias In *The Days of a Dark Safari* e reflete sobre a cena artística de seu país. Entrevista realizada por Luana Fortes, publicada na Plataforma *Select*, em 4 de setembro de 2017. Acedido em 08 de janeiro de 2017, em <https://www.select.art.br/kiluanji-kia-henda/>.

Henda, K. K. ; Parente, L. *In The Days of a Dark Safari*. In: *Plataforma Buala. Mukanda*, 20 de Março de 2017. Acedido em 8 de janeiro de 2017, em <http://www.buala.org/pt/mukanda/in-the-days-of-a-dark-safari>.

- Henriques, I. C., & Leite, P. P. (2013). Lisboa Cidade Africana: percursos de Lugares e Memórias da Presença Africana Séculos XV – XXI. In: *Roteiro UNESCO*. Acedido a 9 de abril de 2017, em http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/4938/RoteiroLX_UNESCO_final.pdf?sequence=1.
- Henriques, J. G. (2016). *Racismo em Português: o lado esquecido do colonialismo*. Edições tinta-da-china, Lda.
- hooks, b. (1995). Intelectuais Negras. *Estudos Feministas*, Ano 03, 2º Semestre.
- Iñigo, M. (2017). É possível descolonizar as metodologias ocidentais? O Sul como motor. In: *Plataforma BUALA*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.buala.org/pt/da-fala/e-possivel-descolonizar-as-metodologias-ocidentais-o-sul-como-motor>.
- Isar, Y. R. (2013). Política Cultural: em face da Hidra. In: *Grandes Lições. Grandes Lições, Volume 2*. 1ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. Pp 13-29. Lisboa – PT.
- Jardim, M. (2016). Preposição Expositiva. In: *Catálogo da Exposição ... na feliz miscigenação das coisas*. Casa da Liberdade – Mário Cesariny. Mostra Realizada de 24 de maio a 09 de julho de 2016, em Lisboa.
- Katar, J. (2017). Os três “P” ou a trilogia do racismo. Entrevista cedida ao jornal *Público*, em 07 de junho de 2017. Acedido a 19 de junho de 2017, em <https://www.publico.pt/2017/06/07/sociedade/noticia/os-tres-p-ou-a-trilogia-do-racismo-1774619>.
- Kilomba, G. (2016). A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba. *Revista Brasileiros*. Acedido a 3 de março de 2017, em <http://brasileiros.com.br/2016/09/o-conhecimento-e-colonizacao/>.
- Kilomba, G. (2016) “O racismo é uma problemática branca.” *Carta Capital*. Matéria publicado em 20 de março de 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/2016-03-20-co-racismo-e-uma-problemativa-branca2016-03-20-uma-conversa-com-grada-kilomba>.
- Kilomba, G. *apud*. Duarte, M. (2017). Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir. Matéria In: *Jornal Público*, publicada no dia 18 de agosto de 2017. Acedido em 30 de agosto de 2017, em

<https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipilon/noticia/grad-kilomba-e-a-artista-que-portugal-precisa-de-ouvir-1782377/amp>.

Kilomba, G. (2017). O racismo e o depósito de algo que a sociedade branca não quer ser. Matéria apresentada por Kauê Vieira na Plataforma Ponte: Direitos Humanos, Justiça e Segurança Pública, em 09 de janeiro de 2017. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <https://ponte.org/grad-kilomba-o-racismo-e-o-deposito-de-algo-que-a-sociedade-branca-nao-quer-ser/>.

Kilomba, G. (2017). Exposição *The most beautiful language*. Galeria Avenida da Índia, Lisboa. A Exposição foi aberta ao público em 25 de outubro de 2017 e será encerrada a 4 de março de 2018.

Kilomba, G. (2017). Grada Kilomba | Conversa com a artista. In: HANGAR — Centro de Investigação Científica. A conversa foi realizada no dia 3 de novembro de 2017 às 19h.

Kilomba, G. *apud* Santos, E. (2017). A pertinência do feminismo negro em Portugal – reivindicamos nossa existência. In: *Plataforma Capazes*. Artigo publicado em 29 de novembro de 2017. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <https://capazes.pt/cronicas/pertinencia-do-feminismo-negro-portugal-reivindicamos-nossa-existencia/view-all/>.

Kopytoff, I. (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: Appadurai, A. *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF.

Krajcber, F. (2011). Frans Krajcberg, exposição individual. In: *MAC-Niterói*. Acedido a 10 de abril de 2016, em <http://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=2099&equ=macniteroi>.

Kundera, M. (2014). *A Festa da Insignificância*. Romance. (3ª ed.). Tradução de Inês Pedrosa. Editora D. Quixote. Alfragide.

Lança, M. (2008). A lusofonia é uma bolha. Publicado na revista *Jogos Sem Fronteiras*, edições Antipáticas, julho 2008. Acedido em 08 de janeiro de 2017, em <http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/a-lusofonia-e-uma-bolha>.

Leminski, P. (1976). Toda Poesia. In: *Blog eu-sem-poesia*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://eu-sem-poesia.tumblr.com/post/46160887905/ainda-v%C3%A3o-me-matar-numa-rua-quando-descobrirem>.

Lenzi, F. C. (2012). Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe [Versão eletrônica].

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

RGO — Revista Gestão Organizacional, Vol.5, n.1, jan./jun., pp.93-106. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rgo/article/download/1249/685>

Leroi-Gourhan. (1965) *O gesto e a palavra: 2 – Memória e Rítmicos*. Editions Albin Michel. Tradução de Emanuel Godinho. Revisão de Ruy Oliveira. Capa de Edições 70.

Léser. A. (2012). El arte contemporáneo es una farsa: Avelina Léser. *Vanguardia*. Acedido a 22 de abril de 2017, em http://www.vanguardia.com.mx/elartecontemporaneoesunafarsaavelinalesper-1362825.html?fb_action_ids=10151939012003997&fb_action_types=og.likes&fb_ref=s%3DshowShareBarUI%3Ap%3Dfacebook-like&fb_source=other_multiline&action_object_map=%5B437967102912644%5D&action_type_map=%5B%22og.likes%22%5D&action_ref_map=%5B%22s%3DshowShareBarUI%3Ap%3Dfacebook-like%22%5D.

Lévi-Strauss, C. (1989) *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: PAPIRUS.

Lima, A. (2001). A legitimação do intelectual negro no meio acadêmico brasileiro: negação de inferioridade, confronto ou assimilação intelectual? In: *Revista Afro-Ásia*, 25-26, p. 281-312. Acedido em 8 de janeiro de 2017, em <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21015/13615>.

Lisboa na África (2017). Projeto Lisboa na África. In: HANGAR - Centro de Investigação Artística. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <http://hangar.com.pt/portfolios/lisboa-na-africa/>.

Lispector, C. (2000). *A paixão segundo G. H.* Local: Edição Relógio D'Água, 2000.

Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, pp.110-111.

Lorde, A. (2013). Poesia não é um luxo. In: *Traduzidas tradução: feminista clandestina*. Acedido a 09 de abril de 2017, em <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>.

Lorde, A. [s/d]. Uma mulher fala. Poema publicado em 2014 no Blogue *Close your eyes to the octopus ride*. O título do poema em inglês é “A Woman Speaks”. A poeta

- faleceu em 1992. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://gentlyblown.wordpress.com/2014/01/12/audre-lorde-uma-mulher-fala/>.
- Lourenço, Ed. (2014). *Do Colonialismo como nosso impensado*. (1ª ed.). Organização e Prefácio: Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Revisão de Texto: Sara Lutas. Editor: Guilherme Valente.
- Madonna. (2016). Madonna faz discurso criticando o machismo ao aceitar prêmio de Mulher do Ano. *Site E! NEWS*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://br.eonline.com/enews/madonna-faz-discurso-criticando-o-machismo-ao-aceitar-premio-de-mulher-do-ano/>.
- Magalhães, J. *O que é consciência crítica?* (2001) Ano I, Nº 02. Julho de 2001, Bimensal. Maringá – PR. Brasil. Acedido a 9 de abril de 2017, em http://www.urutagua.uem.br//02_consciencia.htm.
- Malinowski, B. (1978). *Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. (2ª ed.). São Paulo: Abril Cultural. (Coleção Os Pensadores).
- Malbury-Lewis, D. (1990). *O Selvagem e o inocente*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Mata, I. (2017). Há um silenciamento dos africanos em lugares de destaque na sociedade portuguesa. In *Entrevista Cedita ao Jornal Online Tornado*. Acedido a 19 de junho de 2017, em <http://www.jornaltornado.pt/ha-um-silenciamento-dos-africanos-lugares-destaque-na-sociedade-portuguesa/>.
- Matos, A. R. S. (2011). Que galeria para o século XXI? Uma possível reflexão. Dissertação orientada pelo Prof. José António Fernandes Dias e Profª. Bárbara Coutinho. Mestrado em Estudos Curatoriais. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- Matos, T. P. (2012). Perceções e divulgação de artistas plásticos africanos em Portugal. In: *Anais do VII Congresso Português de Sociologia: Sociedade e Reconfigurações*. pp.01-13. Acedido em 30 de agosto de 2017, em http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/ finais/PAP0324_ed.pdf.
- Mattos, N. C. S. B. de. (2016). Identidades nas artes visuais contemporâneas: Elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro. Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Centro de Estudos Afro-Orientais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

- Medeiros, A. *Arte para poucos*. Acedido a 04 de julho de 2017, em <https://www.facebook.com/afonso.medeiros.5836>.
- Mediterrânico de Estética (2017). *Apresentação do VII Congresso Mediterrânico de Estética: Estética, Crítica, Curadoria*. Lisboa. Acedido a 15 de maio de 2017, em <http://mediterraneanconf.weebly.com/>.
- Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Sistema Solar. DOCUMENTA. (1ª ed.).
- Menezes, F. (2017). Falha na Mátrix. Circulação Restrita.
- Mendes, F. (2017). *Apenas um sentimento*. Acedido em 30 de junho de 2017, em <https://www.facebook.com/fabiana.mendes.9085>.
- Mignolo, W. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n.34, pp.287-324. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo18.pdf>.
- Milbourne, K. (2011). Mesa Redonda Arte Africana e o Conceito de Arte. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte.
- Miller, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell, pp.109-130.
- Miranda, M. (2007). Desmundo, de Alain Fresnot.. *Revista do Instituto Humanitas, UNISINOS*, ed. 216, 23 de abril de 2007. Acedido a 3 de junho de 2017, em http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=870&secao=216.
- Miranda, S. A. A. de. (2016, 16 de novembro). Epistemicídio: monoculturalismo e a destruição dos saberes. Enviado para *Diário Liberdade*. Acedido em 10 de agosto de 2017, em <https://gz.diarioliberalidade.org/america-latina/item/92965-epistemicidio-monoculturalismo-e-a-destruicao-dos-saberes.html>.
- Mixinge, A. (2009). *MADE IN ANGOLA: Arte Contemporânea, Artistas e Debates*. L'Harmattan, Paris.
- MM – TEATRO. (2017). Debate e Pensamento — Grada Kilomba e Carla Fernandes. Práticas de descolonização: uma conversa a partir da obra de Grada Kilomba. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em

<http://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/grada-kilomba-e-carla-fernandes-praticas-de-descolonizacao-uma-conversa-a-partir-da-obra-de-grada-kilomba-20171028/>.

Mombaça, J. (2017). A coisa tá branca. In: *Buala*, publicado em 07 de novembro de 2017, Lisboa. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-coisa-ta-branca>.

Mombaça, J. (2017). Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. In *PLATAFORMA BUALA*, publicado em 19 Julho 2017. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>.

Mombaça, J. (2015). Pode um cu mestiço falar? Acedido em 30 de agosto de 2017, em na *Plataforma Medium*: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>.

Monteiro, J. (2017). Empréstimos Museológicos. Circulação Restrita.

Mosquito, N. (2014). “Não nos podemos enganar: a arte move-se numa esfera política”. Entrevista no jornal *Público*, 11/12/2014. Acedido a 9 de abril de 2017, em <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/nastio-mosquito-o-artista-que-trabalha-com-musica-1678994>.

Moreira, A. de C. (2010). Africanidade: morte e ancestralidade em Ponciá Vivencio e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Moreira, A. S. (2014). “Por uma arte sem rótulos”. *O Tempo Magazine*. Acedido a 09 de abril de 2017, em <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/por-uma-arte-sem-r%C3%B3tulos-1.808142>.

Moreira, G. P. G. (1984). *Música Quilombo, Eldorado Negro*. Acedido a 11 de abril de 2017, em <https://oprofessorweb.wordpress.com/2013/11/18/radiola-pw-quilombo-o-eldorado-negro/>.

Moreira, G. P.G. (1983). *Música A linha e o linho*. Acedido a 11 de abril de 2017, em <http://www.suasletras.com/letra/Gilberto-Gil/A-Linha-E-O-Linho/17794>.

- Moutinho, M. C. (2014). Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. In: *Cadernos do CEOM* / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Museologia Social. Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Ano 27. N. 41.
- Motta, P. M. R. da., & Barros, N. F. de. (2015). “Resenha ‘Handbook of Autoethnography’”. Jones SH, Adams TE, Ellis C, editors. Walnut Creek: Left Coast Press; 2013. 736 p. (Coleção Queer). *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 31(6): pp.1337-1340. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/csp/v31n6/0102-311X-csp-31-6-1339.pdf>.
- Mucavele, A. (2016). *Geografia do Olhar*. Cavalo do Mar edições. Direcção da Colecção: Mbate Pedro. Maputo – Moçambique.
- Niemar, A., & Gandara, L. (2015). Roteiro do Filme *a CiDaDe e o aMoR*. Circulação Restrita.
- Sousa, S., & Nascimento, P. (2017). Luuanda. *Folha de Sala da Exposição Luuanda*. Mostra realizada no HANGAR — Centro de Investigação Científica, no período de 22 de setembro a 14 de outubro de 2017.
- Natália, L. (2011). O caso do vestido. In: *Revista Modos de Usar & Co*. O referido poema foi originalmente publicado no livro *Água negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://revistamododeusar.blogspot.pt/2016/02/livia-natalia.html>.
- Ngcobo. G. (2017). Somos todos pós-coloniais. *Entrevista cedida ao Goethe Institut* em Janeiro de 2017. Tradução para a *Buala* de Marta Lança. Acedido a 19 de junho de 2017, em <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/somos-todos-pos-coloniais>.
- Nogueira, S. (2002). Cultura Material: a emoção e o prazer de criar sentir e entender os objectos. In: *RSBE*. João Pessoa: GREM, agosto, vol.1, n.2, p.140-151.
- Nunes, C. C. (2017). Sobre a organização. *Catálogo da Exposição “Conexões Afro-Ibero-Americanas”*. Curadoria de Carlos Cabral Nunes. Mostra realizada de 21 de fevereiro a 30 de abril de 2017. Lisboa, PT.
- Oliveira, A. (2017). A voz de Diva para esconjurar o racismo. *Jornal El País* em 30 de julho de 2017. Acedido em 30 de agosto de 2017, em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/30/cultura/1501375308_019982.html.

- Oliveira, F. B. (2014). A resistência dos Quilombos no Brasil. *Jornal Opção*. Acedido em 9 de abril de 2017, em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/resistencias-dos-quilombos-brasil-17664/>.
- Oliveira, J. (2017). Memória. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <https://www.facebook.com/janaoliveira>.
- Oliveira, L. F. (sem data). “O que é educação decolonial?”. Acedido em 08 de agosto de 2017, em: www.academia.edu/23089659/O_QUE_É_UMA_EDUCAÇÃO_DECOLONIA_L.
- Oliveira, L. H. S. de. (2009). “Escrevivência” em Becos da Memória, de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 17 (2): 344, maio-agosto. pp. 621-623. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v17n2/19.pdf>.
- Oliveira M. (2011). O cinema é o espelho da vida, não temos outro. Entrevista publicada no jornal *Público* em 29 de abril de 2011. Acedido a 9 de abril de 2017, em <https://www.publico.pt/temas/jornal/o-cinema--e-o-espelho-da-vida--nao-temos-outro-21914466>.
- Oliveira, M. (2011). Não olho para o que fiz. Olho para o que vou fazer. Entrevista publicada no Jornal Diário de Notícias em 23 de janeiro de 2011. Acedido a 9 de abril de 2017, em <http://www.dn.pt/artes/interior/nao-olho-para-o-que-fiz-olho-para-o-que-vou-fazer-1764177.html>.
- Oliveira, J. & Zenun, M. (2016). A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. *Cerrados — Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n.º 41. Áfricas em Movimento. pp.320-328. Acedido a 13 de maio de 2017, em: periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/19795/14073.
- Oliveira, R. C. de. (1996). O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 39 nº 1. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/111579/109656>.
- Ondjaki. (2009). *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*. Lisboa: Editora Caminho.
- Östlund, R. (2017). “O Quadrado”: Estreia em Portugal o filme vencedor da Palma de Ouro em Cannes. Matéria publicada na Plataforma SAPOMAG em 23 de

- novembro de 2017. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/o-quadrado-estreia-em-portugal-o-filme-vencedor-da-palma-de-ouro-em-cannes>.
- Otinta, J. de N. N. (2008). *Mia Couto: Memória e Identidades em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Palavra Comum. (2015). *Os poetas e a cidade. Carta segunda: “A respiração dos dias”*, de Goretti Pina. Acedido a 13 de maio de 2015, em <http://palavracomum.com/2015/10/19/os-poetas-e-a-cidade-carta-segunda-a-respiracao-dos-dias-de-goretti-pina-por-maria-dovigo/>.
- Panahi, J. (Diretor). (2015). *Filme Táxi*. 82 mn. Irã.
- Patrício, M., & Brito, P. (2015). A PRESENÇA NEGRA #MANIFESTO. *Revista Omenelick 2º Ato*. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/MANIFESTO-A-PRESENCA-NEGRA/>.
- Paulino, R. (2017). Atlântico Vermelho é o mar tingido de sangue pelo tráfico de escravos. *Folha de Sala da Exposição Atlântico Vermelho*, no Padrão dos Descobrimentos. A Exposição ficou aberta ao público no período de 14 de outubro a 30 de dezembro de 2017.
- Paulino, R. (2016). Diálogos Ausentes, Vozes Presentes. *Itaú Cultural*. Acedido em 10 de abril de 2017, em http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wpcontent/uploads/2016/12/dialogosausentes_rosanapaulino-rev.pdf.
- Paulino, R. (2011). *Imagens de Sombras*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do grau de doutora, São Paulo.
- Paulino, R. (1997). A respeito dos trabalhos expostos. Texto publicado no blog da autora, em 27 de julho de 2009. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em <http://rosanapaulino.blogspot.pt/2009/07/textos-de-minha-autoria.html>.
- Peralta, E. (2017). *Lisboa e a Memória do Império: Património, Museus e Espaço Público*. Le Monde Diplomatique. Edição Portuguesa. Editora Outro Modo.

- Peirano, M. (2014). Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, pp.377-391, jul./dez. Acedido a 31 de maio de 2017, em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015>.
- Pereira, J. C. (2016). *O Valor da Arte*. Ensaios da Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Pereira, M. T. (2012). Perceções e divulgação de artistas plásticos africanos em Portugal. In: VII Congresso Português de Sociologia: Sociedade, Crise e Reconfigurações. Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Faculdade de Psicologia e Educação. Área Temática: Arte, Cultura e Comunicação. Acedido em 8 de janeiro de 2017, em http://historico.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0324_ed.pdf.
- Perve Galeria (2017). Coleção Lusofonias. Apresentação “Sobre a Coleção”. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <https://www.pervegaleria.eu/home/index.php/sobre-a-colecao.html>.
- Pickles, M. (2017). ‘Selfie acadêmica’: Os pesquisadores que usam a si mesmos como base de estudos. Reportagem publicada na *BBC—Brasil*, em 28 de maio de 2017. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://www.bbc.com/portuguese/geral-40006132>.
- Pina, G. (2015). Minha África. In: *A Respiração dos Dias*. Lisboa: Edições Colibri. Editor Fernando Mão de Ferro. (1ª ed.)
- Price, S. (1996). A Arte dos Povos Sem História. *Revista Afro-Ásia*, 18. pp.205-224. Acedido a 9 de abril de 2017, em <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20906>.
- Quaresma, R. (2016). *Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa de Arte*. Blog do VII Seminário de Pesquisa em Teatro. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://seminarioteatro.wordpress.com/2016/10/21/lancamento-do-livro-anarcometodologia-o-que-pode-uma-pesquisa-de-arte-de-luizan-pinheiro/>.
- Ratts, A. (2006). Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Instituto Kuanza e Imprensa Oficial. São Paulo. Acedido 9 de abril de 2017, em <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>.

- Rede Angola. (2014). Edson Chagas mostra “Tipo Passe”. *Entrevista Publicada em Rede Angola* a 26 de julho de 2014. Acedido a 10 de abril de 2017, em <http://www.redeangola.info/edson-chagas-mostra-tipo-passe/>.
- Restivo, M. M. (2016). O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: o caso do programa gulbenkian próximo futuro e do projeto africa.cont. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP* N.º 4, maio de 2016. Acedido a 19 de junho de 2016, em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-pos-colonialismo-e-as-instituicoes-culturais-portuguesas-o-caso-do-programa-gulbenkian-proxi>.
- Rezende, M. (2015). Poema Carne do Umbigo. In: *Carne do Umbigo*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor. Poesia Brasileira.
- Ribeiro, A. P. (2016). Podemos descolonizar os museus? In: Ribeiro, A.S., & Ribeiro, M.C. (Orgs.). *Geometrias da Memória: configurações coloniais*. Porto: Edições Afrontamento e Autores, pp. 95-111.
- Ribeiro, A. P. (2006). Exposição como Representação. In: *Catálogo Réplica e Rebelião*. Lisboa: Instituto Camões Portugal, Ministério dos Negócios Estrangeiro.
- Ribeiro, A. P. (2004). *abrigos: condições das cidades e energia da cultura*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda,.
- Ribeiro, A. P. (2004). Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção Caixa Cultural de Depósitos. In: *Catálogo da Exposição Mais a Sul*. Mostra realizada de 16 de maio a 19 de setembro de 2004, Galeria 2, Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa. pp.05-13.
- Rilke, R. M. (2014). Carta a um jovem poeta. In: *Blog Cine & Leituras*. Acedido em 30 de agosto de 2017, em <http://cineeleituras.blogspot.pt/2014/09/cartas-um-jovem-poeta-rainer-maria-rilke.html>.
- Rodríguez, C. O. (2017). Como a Academia se vale da pobreza, da opressão e da dor para sua masturbação intelectual. In: *Blog Direito, Relações e Diáspora Africana*. Texto originalmente publicado em *RaceBaitR*, com o título “How Academia Uses Poverty, Oppression, and Pain for Intellectual Masturbation”. Disponível em: <http://racebaitr.com/2017/04/06/how-academia-uses-poverty-oppression/>. Tradução coletiva de Bruna Paz, Helena Rosa, Marcos Queiroz, Mariana Barbosa, Roberta Borges e Uila Gabriela Cardoso. Texto em Português disponível em: <https://direitoediaspora.wordpress.com/2017/04/24/como-academia-se-vale-traducao/>, acedido a 29 de maio de 2017.

- Roldão, C. (2016). Os afrodescendentes no sistema educativo português. In: *Encontros Mensais de Experiências Migratórias*. Núcleo de Estudos e Estudantes Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (NEEA-FLUL). Lisboa.
- Saavedra, C. (2012). Nada é verdade, nada é mentira. *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*, 144, abril de 2012. Acedido em 8 de janeiro de 2017, em <http://rascunho.com.br/nada-e-verdade-nada-e-mentira/>.
- Sales, C. M. (2014). Mapa Invertido da América do Sul: a importância das visões de mundo dos mapas artísticos. In: *Anais do XIV Colóquio Ibérico de Geografia*. Realizado na Universidade do Minho – Portugal. Acedido a 24 de maio de 2017, em http://www.lasics.uminho.pt/conferences/index.php/CEGOT/XIV_ColoquioIbericoGeografia/paper/view/1779.
- Santos, B. S. & Meneses, M. P. (2009). Introdução. In: Santos, B.S., & Meneses, M.P. (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, pp.09-19.
- Santos, R. A. F. dos. (2016). A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo,
- Sarlo, B. (2005). *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Tradução Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. 1ª ed. São Paulo: EdUSP.
- Sebidi, H. (2017). “SALVADOR SENTE SAUDADES DA ÁFRICA”. *Revista Humboldt Especial: Episódios do Sul* [versão eletrônica]. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/eps/hmg.html>.
- Sidibé, S. (2011). Mesa-redonda Arte africana e o conceito de arte. Acedido em 08 de janeiro de 2018, em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte.
- SEBRAE — Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (2017). Como montar uma galeria ou centro de arte. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ideias/como-montar-uma-galeria-ou-centro-de-arte,ace9e05452c78410VgnVCM1000003b74010aRCRD>.

- Seixas, R. (1973). Música “Metamorfose Ambulante”. Acedido em 8 de janeiro de 2017, em <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/metamorfose-ambulante.html>.
- Silva, N. A. (2000). *As passagens do Tempo*. Lisboa: Edição Cotovia.
- Silva, V. G. da. (2006). *O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: EdUSP.
- Simbao, R. (2013). O afropolitismo como local: novas geografias na arte contemporânea africana. In: *Grandes Lições, Volume 2*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp.167-205.
- Sintra, M. (2014). *PARTO*. 1ª ed. Lisboa.
- Sousa, N. S. (1983). Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal. (Coleções Tendências; Vol.04.). Acedido em 30 de agosto de 2017, em <https://docs.google.com/file/d/0B7cRDv6fYLjEc1JwWm03LTRXVzg/preview?pli=1>.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pedreira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Strinati, C. (2014). “A arte contemporânea não existe”. Matéria publicada na *Revista Carta Capital*, em 27 de agosto de 2014. Acedido a 22 de abril de 2017, em <https://www.cartacapital.com.br/revista/813/a-arte-contemporanea-nao-existe-8249.html>.
- Talon-Hugon, C. (2008). *A Estética: História e Teorias*. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Tarkovsky, A. (2010). *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Tavares, E. (2014). *Catálogo da Exposição Botânica de Vasco Araújo*. Este livro foi publicado por ocasião da Exposição “Botânica” de Vasco Araújo, que esteve patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado de 12 de março a 18 de maio de 2014.
- Teixeira, R. (2009). São Paulo inaugura galeria de arte africana contemporânea. Entrevista pública no site da *Revista Época*, em 06 de fevereiro de 2009.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

Acedido a 10 de abril de 2017, em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI25958-15201,00-SAO+PAULO+INAUGURA+GALERIA+DE+ARTE+AFRICANA+CONTEMPORANEA.html>.

Testemunhos da Escravatura. (2017). Memórias Africanas: Objectos e documentos que testemunham 400 anos da Escravatura. In: Lisboa Capital Ibero-Americana de Cultura. Acedido a 19 de junho de 2017, em <http://www.lisboacapitaliberoamericana.pt/?pg=article&id=10&PHPSESSID=agn9u0g7r486hok5mgtv8dph87>.

Tomaz, K. (2010). “Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal.” *Jornal Online G1*, São Paulo, publicada em 15 de Setembro de 2010. Acedido a 30 de junho de 2017, em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>.

Trinta, J. (2011). ‘O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria e intelectual’. In: *Plataforma Extra Online*. Matéria publicada em 17 de novembro de 2011. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <https://extra.globo.com/noticias/rio/joaozinho-trinta-povo-gosta-de-luxo-quem-gosta-de-miseria-intelectual-leia-outras-frases-3470006.html>.

UCCLA — União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa. Exposição “Conexões Afro-Ibero-Americanas” traz à UCCLA 63 artistas de 3 continentes. In: Plataforma da UCCLA. Matéria publicada em 17 de fevereiro de 2017. Acedido em 8 de janeiro de 2018, em <http://www.uccla.pt/eventos/exposicao-conexoes-afro-ibero-americanas-traz-uccla-63-artistas-de-3-continentes>.

Vidal, F. (2013). Francisco Vidal – Bio. In: Trienal no Alentejo: Arte Contemporânea & Gastronomia. Acedido em 8 de janeiro de 2017, em http://mg-consulting.com.pt/trienal/images/bio_artistas/francisco_vidal/Bio_Francisco_Vidal.pdf.

Vila, R. H. (Diretor). (2013). *Mercedes Sosa, a voz da América Latina*. [1h50min]. Argentina.

Wanner, M. C. de A. (2010). *Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA.

Luzia Gomes Ferreira.
A poética da existência nas margens:
percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana.

- Weber, M. (2005). A ciência como vocação. In: *Três tipos de poder e outros escritos*. Tradutor: Artur Morão. Tribuna da História, Lisboa. Acedido a 15 de maio de 2017, em http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf.
- Zenun, M. (2017). a CiDaDe e o aMoR. In: *Etnografias Uterinas de Mim*. Lisboa.
- Zenun, M. (2015). *OBI*. Realease para divulgação do filme *OBI*. Circulação Restrita.