

dançar

é

inscrever

no

tempo





nontsikelelo mutiti

é artista visual e educadora, nascida no Zimbabwe. Está comprometida em elevar o trabalho e as práticas do passado, presente e futuro de comunidades negras, através de uma abordagem conceitual no design, publicações e práticas de arquivo. Atualmente é diretora dos estudos de pós-graduação em design gráfico na Yale School of Art, EUA.

Colagens originais de Nontsikelelo Mutiti para o projeto audiovisual *Pain Revisited* [Sofrimento revisitado], 2015. A obra reimagina o corpo negro em sofrimento como agente de potencialidade através da arte e da colaboração.

A obra, em sua duração total, contém imagens adicionais criadas por Nontsikelelo Mutiti e Dyani Douze. A trilha sonora foi produzida por Dyani Douze.

Disponível em: <nontsikelelomutiti.com/2017/01/23/pain-revisited-excerpt/>. Acesso em: abr. 2023.

aqui,

**numa
coreografia**

de retornos,

**dançar é
inscrever**

no tempo

Ministério da Cultura,
Fundação Bienal de São Paulo
e Itaú apresentam

aqui,

**numa
coreografia**

de retornos,

**dançar é
inscrever**

no tempo

Desde 1951, a **Bienal de São Paulo** promove o encontro entre os visitantes e aquilo que há de mais contemporâneo na produção artística nacional e internacional, estabelecendo conexões ao apresentar e aprofundar ideias, debates e discussões. A Fundação Bienal de São Paulo acredita que o papel transformador da arte irrompe desses encontros, que são potencializados por ações e publicações educativas pensadas e planejadas a fim de formar novos públicos, criar novos significados e fornecer ferramentas de trabalho para professores e estudantes de diferentes áreas e frentes pedagógicas.

As publicações educativas fazem parte da Bienal de São Paulo desde a sua 24ª edição, em 1998. A concepção e a organização do material são fruto do trabalho colaborativo entre a curadoria e a equipe permanente de Educação da Bienal, que juntas apresentam alguns dos conteúdos, conceitos, conexões e práticas que pontuam cada mostra. O lançamento desse material é sempre antecipado em relação à abertura da exposição, e por isso ele carrega traços de um ensaio, assumindo os contornos experimentais e as referências gerais de uma mostra que é gestada em paralelo à edição do livro.

Para a 35ª Bienal de São Paulo - *coreografias do impossível*, a organização da publicação se deu de forma inédita: ela foi dividida em três volumes, com propostas e conteúdos diversos. Os dois primeiros compõem a bibliografia para o curso de formação de mediadores e para as ações de difusão da Bienal junto a professores e alunos de escolas públicas e particulares. O último volume, por sua vez, terá como base as experiências educacionais aprendidas ao longo da execução da 35ª Bienal. Seu lançamento ocorrerá em 2024 e servirá de base para as ações de difusão planejadas para o programa de mostras itinerantes, que há mais de uma década leva recortes da Bienal de São Paulo a cidades do Brasil e do mundo nos anos subsequentes à exposição no Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

Essa proposta inédita de desdobramento da publicação educativa no tempo é motivada pelo entendimento de que os conceitos mobilizados pela Bienal desde o ano anterior à sua realização seguem a aprofundar-se não apenas até a sua abertura, mas, sim, até o dia de seu fechamento, dado que as interações com o público são constituintes dos significados elaborados. Esta primeira publicação da 35ª Bienal dá, assim, o primeiro passo rumo à construção de um repertório compartilhado entre todos aqueles que compõem a mostra - curadores, artistas, colaboradores e, claro, leitores e visitantes, sem os quais o sentido deste trabalho jamais seria completo.

José Olympio da Veiga Pereira
Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

Há 35 anos, o **Itaú Cultural** (IC) tem contribuído para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira. Além de todo o trabalho envolvendo pesquisa, produção de conteúdo, mapeamento, incentivo e difusão de manifestações artístico-intelectuais, a organização firma parcerias com outros agentes alinhados a essas preocupações – como a Fundação Bienal de São Paulo.

Com a volta do fluxo de atividades, eventos e mostras após o período mais duro da pandemia de Covid-19, o IC empenha-se em proporcionar ao público programações que contemplem tanto o espaço físico (a sede em São Paulo) quanto o virtual. Na área de artes visuais, destacam-se as exposições *Tunga – conjunções magnéticas* (2021-2022), *Bispo do Rosário – eu vim: aparição, impregnação e impacto* (2022) e *Um século de agora* (2022-2023). Aliás, a reunião de obras de Tunga, realizada em conjunto com o Instituto Tomie Ohtake, ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Já no quesito on-line, vale mencionar as mostras virtuais *Filmes e vídeos de artistas*, que traz produções audiovisuais de caráter experimental, e *Livros de artista na coleção Itaú Cultural*, cujos recursos imersivos e interativos permitem uma apreciação detalhada. Ambas estão hospedadas em itaucultural.org.br.

Ainda no site e no canal do IC no YouTube, há uma série de conteúdos voltados para crianças e adultos, de oficinas e podcasts a colunas e reportagens. A Escola IC, a *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira* e o programa Ocupação Itaú Cultural também reforçam o empenho da organização em apresentar diversos modos de fruição, acesso a informações e construção de saberes.

Prezando pela diversidade de formatos, pensamentos e subjetividades, o IC continua fomentando o fazer criativo e crítico no Brasil e do Brasil, pois sabe que aí reside um dos grandes encantos deste país.

Itaú Cultural

O **Instituto Cultural Vale** tem a alegria de fazer parte da realização desta 35ª Bienal de São Paulo – *coreografias do impossível* e de seu programa educativo, que nesta edição experimenta novos formatos e abordagens.

Diante da proposta curatorial de criar um “espaço de experimentação aberto às danças do inimaginável”, como definem os curadores, nos unimos a essa iniciativa que conecta arte e educação, expande o acesso à cultura e aproxima estudantes, professores e famílias de vivências interdisciplinares.

Com uma curadoria conjunta, horizontal e diversa, a Bienal – maior exposição de arte contemporânea do hemisfério Sul – nos convida a pensar a arte como exercício de diálogo, de abertura a novas narrativas e como espaço de aprendizado.

Nesse sentido, também se conecta ao propósito do Instituto Cultural Vale: o de ampliar oportunidades para aprender, refletir, desenvolver novos olhares e compartilhar arte, cultura e educação, dentro e fora dos museus, em todo o Brasil.

Instituto Cultural Vale

A **Bloomberg** se orgulha de patrocinar *coreografias do impossível*, a 35ª edição da Bienal de São Paulo. Há mais de uma década temos apoiado as excepcionais exposições de arte contemporânea da Bienal no deslumbrante Pavilhão Cicillo Matarazzo no Parque Ibirapuera, e também pelo Brasil, através da nossa parceria com a Fundação Bienal. A edição deste ano continua a tradição de apresentar instalações de arte cativantes e provocativas, que são gratuitas e abertas ao público.

Todos os dias, a Bloomberg conecta importantes tomadores de decisão a uma rede dinâmica de informações, pessoas e ideias. Com mais de 19 mil funcionários em 176 escritórios, levamos informações financeiras e de negócios, notícias e conhecimento ao mundo todo. Nossa dedicação à inovação e às novas ideias se estende através do apoio de longa data às artes, que, segundo acreditamos, constituem um caminho importante para motivar cidadãos e fortalecer comunidades. Através de nossos patrocínios, ajudamos a promover o acesso à cultura e a empoderar artistas e organizações culturais para atingir novos públicos.

Bloomberg

Diante das incessantes questões da humanidade, talvez valha a pena conviver um pouco mais com algumas perguntas em aberto, tomando amparo em recursos que permitam escavar e construir processualmente as respostas. Nesse sentido, a arte, em suas variadas faces, oferece sumo fértil para elaborações críticas acerca do mundo e de nós mesmos.

O encontro entre arte e educação – ambas entendidas como campos do saber – permite a torção do tempo e do espaço: passa a ser possível, assim, suspender neutralidades e dilatar o que se precipita nas estruturas. Até onde essa aproximação é capaz de inferir o real e nele interferir? Ela permite (re)povoar imaginários, descompassar o estatuto universalizante atribuído a conceitos, práticas e pessoas, e assim talhar a realidade com narrativas que articulem o individual e o coletivo, de modo processual e coerente em relação às questões que atravessam a existência.

É segundo esse panorama que o **Sesc São Paulo** e a Fundação Bienal, por meio da 35ª Bienal de São Paulo, reiteram sua longa parceria, mutuamente comprometida em fomentar experiências de convívio com as artes visuais, ampliando o acesso às ações culturais e ao exercício da alteridade.

Esta parceria, que se constitui e se renova há mais de uma década, tem resultado na promoção de projetos como exposições simultâneas, encontros públicos, seminários e formações para educadores, bem como a consolidada mostra itinerante com recortes da Bienal entre unidades do Sesc no interior paulista. A confluência de escolhas e proposições se integra à perspectiva institucional da cultura como um direito, e concebe, junto a uma das maiores mostras do país, um horizonte acessível para a arte contemporânea no Brasil.

Sesc São Paulo

leda maria martins

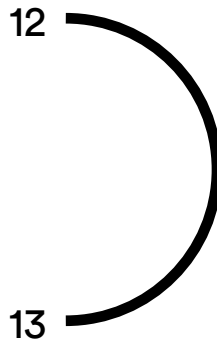
nasceu no Rio de Janeiro e vive em Belo Horizonte. É poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Entre seus livros publicados estão *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá* (2ª edição revista e atualizada. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 2021) e *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2021).

leda maria martins

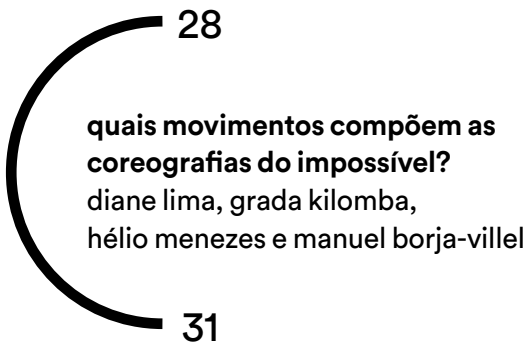
Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela
Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 81.

**aqui,
numa coreografia
de retornos, dançar
é inscrever no tempo
e como tempo as
temporalidades
curvilíneas.**

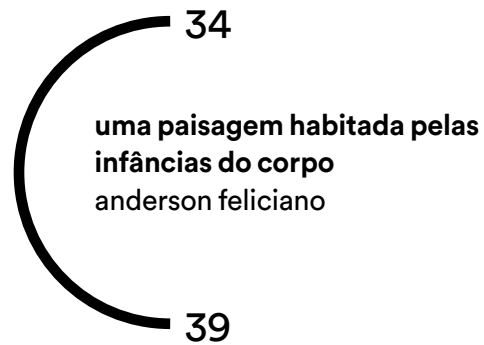
gesto: andança
equipe de educação



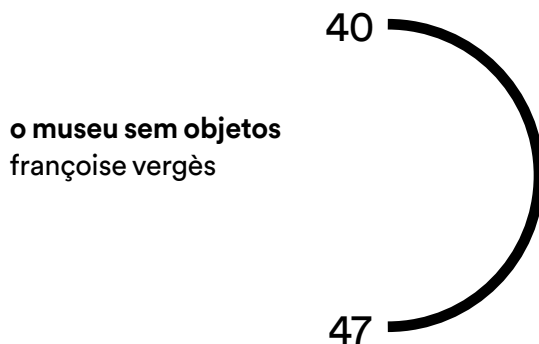
**correspondências entre vozes,
uma carta para abrir conversas**
equipe de educação



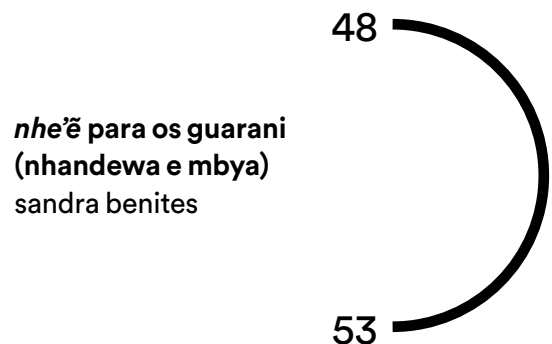
**quais movimentos compõem as
coreografias do impossível?**
diane lima, grada kilomba,
hélío menezes e manuel borja-villel



**uma paisagem habitada pelas
infâncias do corpo**
anderson feliciano



o museu sem objetos
françoise vergès



**nheẽ para os guarani
(nhandewa e mbya)**
sandra benites

56

***moving backwards, (no) time
e les gayrillères***
pauline boudry e rene lorentz

63

64

**interioridade negra: notas sobre
arquitetura, infraestrutura, justiça
ambiental e desenho abstrato**
torkwase dyson

73

74

**tramas criativas de corpo e
ancestralidade**
inaicyra falcão

83

86

um sentido
thiago vinícius de paula da silva
agência solano trindade

89

90

gesto: coreografar a palavra
equipe de educação

91

94

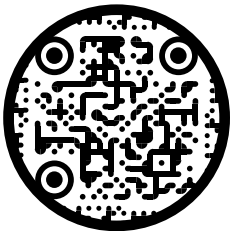
créditos
equipes e imagens

96

andança

vozes captadas em uma grande caixa
de concreto, vidro e aço,

se você libertá-las, elas poderão
te acompanhar:



Também disponível em:
<http://link.bienal.org.br/andanca>

andança, o ato de caminhar.

17

16

perguntar sobre suas andanças é querer saber por onde você andou, é tentar entender seus caminhos, sua história.

seguir em frente ou retroceder, movimentar o corpo em relação aos ambientes e aos outros corpos é dançar.

reconhecer e habitar os ritmos da vida também.

o que pode acontecer se alterarmos os ritmos da história e dos espaços que habitamos?

correspondências

entre vozes,

uma carta

para abrir

conversas

**equipe de
educação**

da

**fundação
bienal**

Eu sou...,¹ uma entidade coletiva, no princípio formada por oito vozes de pessoas com trajetórias diversas, nascidas de diferentes diásporas, que vai receber mais vozes de mais pessoas, inclusive a sua, se aceitar este convite. Juntas e em determinado espaço-tempo, as pessoas que me formaram podem ser identificadas como a equipe de Educação da Fundação Bienal de São Paulo. Elas me criaram para falar com você de uma forma mais poética e menos formal. Quero dizer que sou uma entidade fragmentada, inspirada em Yangi, Exu ancestral que é a primeira e a última ponta do caracol, o todo no fragmento, o fragmento no todo.² Como tudo que existe, eu nasci de um desejo. Neste caso, o desejo de radicalizar a condição diversa, dialógica e inacabada dos processos educativos.

Como você sabe, correspondência pode ser entendida como um conjunto de cartas. Também sugere o ato de se corresponder, de se apresentar ou estabelecer reciprocidade, relações, trocas. Tais atitudes são, sem dúvida, a base dos processos educativos. Mas e se uma correspondência entre mim e você estiver firmada naquilo que está além do que sabemos agora?

No momento em que escrevo esta carta, não é só você que desconheço. Boa parte da 35ª Bienal de São Paulo, assim como o conteúdo deste volume e dos outros que ainda serão publicados, é uma realidade que não posso nomear. Por essa razão, para mim, falar sobre tudo isso é especular, é tratar de im/possibilidades. E isso não é a mesma coisa que falar do que é inviável, mas sim coreografar possibilidades.

Há algum tempo, as vozes que me criaram – e que, desde então, eu recrio constantemente – sabiam que mesmo um infinito de páginas não daria conta de explicar o que as dezenas de artistas e suas obras dizem, nem o que as pessoas podem ensinar e/ou aprender com elas. O trabalho a ser feito não deveria ser apenas pensar a relação entre arte contemporânea e educação na ou para uma edição da Bienal, mas a partir dela. Consigo imaginar você se perguntando: “Tá, mas o que isso tem de diferente?” ou “e o que eu tenho a ver com isso?” Bom, não tenho uma resposta para tudo isso, pelo menos não agora.

1/ Por enquanto esse é o meu nome. Numa leitura, talvez você pronuncie “reticências”, “três pontinhos”, ou faça uma pequena pausa. Essa última é a minha preferida! Descreve perfeitamente o que sou agora: uma expectativa, um sinal que anuncia algo que virá, ou não.

2/ Para conhecer mais sobre Yangi, recomendo o capítulo “Yangi, Exu ancestral: o ser para além do desvio”, do livro de Luiz Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas* (Rio de Janeiro, Mórula, 2019). Você também pode ouvir o texto lido na voz da educadora, psicóloga, cantora e artevista Fernanda Fontoura, em dois episódios do podcast *Tem livro bolando na mesa*. O link está na nossa plataforma digital. Te conto sobre isso daqui a pouco.

- PARTO : ENTREGA DENTRO DE UM CONTORNO
- DANÇA : IMPROVISO A PARTIR DE RECURSOS LIMITADOS
- FUTEBOL

• BRINCAR, BRINCADEIRA, BRINCANTE

- REPETIÇÃO
- SEQUÊNCIA

• ONDE SE ESTABELECE O LUGAR DE TRANSITO E DE IDENTIDADE

• RITUALIZAR

• MOVIMENTO, TEMPO, ESPAÇO ARTICULADOS

• MOVIMENTO, FLUXO, IMPERMANÊNCIA

• MOVIMENTO ENSAIADO

• REPETIÇÃO QUE CRIA GRAFIAS NO ESPAÇO

• DESENHAR E DEIXAR RASTRO

• DESENHAR/GRANAR/INSCREVER O ESPAÇO COM MOVIMENTOS DO CORPO E DO PENSAMENTO

• REGISTRO DO CORPO NO ESPAÇO E NO TEMPO DURANTE O MOVIMENTO

COMO IMAGINAR O POSSÍVEL?

• SONHANDO

- INTERLIGANDO O CORPO, O ESPAÇO E A IDENTIDADE
- CONFRONTAR RADICALMENTE OS REGIMES DE VERDADE

• SILENCIAR

• APRENDER COM OS SONHOS

• A PARTIR DO DISSENSO

• PARA QUEM?

CORPOS NÃO BRANCOS:

• ACESSO A ESPAÇOS, COMO O DA ARTE, UNIVERSIDADES, MÍDIAS, POLÍTICAS INSTITUCIONAIS, E A CARGOS DE TOMADA DE DECISÃO

• O QUE NÃO SE VIVE NEM VAI VIVER

• FRONTEIRA

• LABIRINTO SEM FIM

• DESCRENÇA

O QUE

COL

TEMPO

IM

PO

INDIV

O QUE É PO

• O POSSÍVEL É O IMEDIATO, TRANSIÇÃO DO PASSADO PARA O PRESENTE

• SONHO

• O QUE PU SER IMA

• O QUE É POSSÍVEL TI CIENTE QUE A TRAD SUCESSÃO DE MAL E E APROPRIAÇÕES.

QUE NÃO PODE SER IMAGINADO

• O QUE NÃO EXISTE E NÃO PODE EXISTIR

• DECISÃO COLETIVA
• DAR CONTA DE TUDO DE FORMA UNIVERSAL

• O QUE ESTÁ ATRÁS DO PENSAMENTO, O QUE NÃO SE PODE CONCEBER
• CAMINHO ATÉ O POSSÍVEL SER ATINGIDO
• UTOPIAS

É O IMPOSSÍVEL?

ATIVO

ENTRE O POSSÍVEL E O IMPOSSÍVEL

O QUE É IMPOSSÍVEL?

• PENSAR UNIVERSALMENTE

• CONCLUIR

• A ESTAGNAÇÃO, A IMOBILIDADE

• O QUE PODE SE TORNAR POSSÍVEL

• O QUE É IMATERIALMENTE INALCANÇÁVEL

• ESPERAR SER COMPREENDIDO QUANDO NOS COMUNICAMOS

• EXISTIR SÓ É IMPOSSÍVEL CONHECER TUDO

• É UM DESAFIO, UMA PROPOSTA PARA O FUTURO

• SÃO TENTATIVAS PARA O POSSÍVEL

COMO NOMEAR O IMPOSSÍVEL?

INDIVIDUAL

IMPOSSÍVEL?

• TRANSFORMÁ-LO EM POSSÍVEL A PARTIR DE SUA INSCRIÇÃO NA LINGUAGEM

• UNIVERSAL

• CERCANDO-O

• INFINITUDE

• O INIMAGINÁVEL

• DAR CONTO DO SEM PALAVRAS

• DANÇA, CAMINHO, PERCURSO, TRAJETO

• MUDAR DE IDEIA
• ESTESIAS

DER IMAGINADO

• COREOGRAFAR UM PENSAMENTO QUE COMBATA A NEGAÇÃO DE SABERES NÃO-HEGEMÔNICOS

TRADUZIR, A LINGUAGEM É UMA COISA ENTENDIDA

Minhas vozes não queriam que nosso encontro fosse sobre algo que já aconteceu ou que ainda vai acontecer em um espaço como o de uma grande exposição de arte contemporânea. Nunca se tratou de encarar uma edição da Bienal como a finalidade dos processos educativos, e sim de dialogar com seus conteúdos, obras, metodologias e perguntas como um ponto de partida para práticas que podem se dar antes, durante e depois da exposição, dentro ou fora das salas de aula ou espaços expositivos. Foi aí que tomou força a ideia de uma publicação que pudesse acompanhar e, na medida do possível, acolher esses diversos momentos.

Ficou decidido que, em vez de um único volume que levantasse discussões sobre a 35ª Bienal, lançado meses antes da abertura da exposição, haveria uma série de publicações educativas, que poderia andar em paralelo com as diferentes fases do projeto. Então, esta carta tenta apresentar o primeiro de vários *movimentos*. Sobre isso, prefiro os refrões “Oh, time will tell!”, de Bob Marley, ou “Somente o tempo, o tempo só/ Dirá se irei luz ou permaneceréi pó”, na versão de Gilberto Gil.

Minha recusa de prever o futuro é também uma recusa de prever o que você precisa para se relacionar com a 35ª Bienal. Espero que você não entenda isso como um descuido, mas compreenda essa atitude como um exercício de horizontalidade, um movimento que quer se afastar de uma postura autoritária.



Pessoas reunidas numa sala do Pavilhão da Bienal conversam sobre coreografia. Um notebook sobre uma mesa presentifica uma voz vindo do outro lado do Atlântico. Lá já é noite. Essa voz põe em cena as palavras tempo, espaço, corpo e presença, um primeiro entendimento, provisório e aberto, de coreografia que podia guiar a construção da publicação educativa naquele momento. Guiar sem prender, pois a coreografia é também movimento, ensaiado ou não.

À medida que aquilo que ainda não era possível nomear - em algum momento será? - tornava-se existente, entendemos que aquelas quatro palavras (tempo, espaço, corpo e presença) poderiam desexistir. A cada dia fica mais necessário aprender a se soltar das categorias. Abandonar as amarrações, riscar as palavras-chave. Deixar essa coreografia, seguir pela vastidão de sentidos. É (também) por isso que você não encontra somente um título para esta publicação, mas sim uma frase de Leda Maria Martins que coloca este livro para girar nas suas mãos, evocando temporalidades curvilíneas, o tempo espiralar.

Queremos te contar sobre como fomos afetadas³ pelas questões que a curadoria nos lançou em nosso primeiro encontro presencial. Naquele momento, pudemos extravasar o bidimensional das telas, a que fomos submetidas por tanto tempo durante a pandemia de Covid-19, e finalmente nos abraçar, sentar ao redor de uma mesa, compartilhar o café. Em vez de começar nos indicando leituras ou referências teóricas, o coletivo curatorial nos convocou a refletir sobre:

O que é o impossível?

O que é impossível?

Como nomear o impossível?

Como imaginar o possível?

O que é possível?

O que é coreografia?

E assim demos vazão ao nosso toró de ideias: Impossível para quem? Imaginar o possível a partir do dissenso. Assumir que é impossível pensar universalmente. Gestar e parir⁴ como uma coreografia, uma experiência de entrega dentro de um contorno. Um fluxo que se dá na fricção com outro corpo. O reconhecimento da mediação da ginga, da graça e da malícia.

Assim se adensava nosso caldeirão inicial. Após preenchermos individualmente uma tabela digital, agrupamos as respostas em uma cartolina com letras e curvas coloridas, tão comum nas salas de aula. O painel buscava acolher parte de toda a nossa ebulição com o início dos trabalhos relativos à 35^a Bienal, que também contava com a primeira questão que o coletivo curatorial havia lançado publicamente ao mundo: “Como corpos em movimento são capazes de coreografar o possível, dentro do impossível?”⁵

Compartilhamos nossos desejos, nosso entendimento - ainda provisório, instável - de coreografia, com cada uma das pessoas que convidamos para compor a publicação educativa, e contamos a elas que, neste primeiro movimento, nosso sul é o *tempo espiralar*. Foi assim que começaram os passos desta primeira coreografia, os quais continuarão nas

3/ Utilizamos plural feminino referindo-nos às pessoas/vozes que falam aqui e que compõem a equipe de Educação da Bienal.

4/ Abrindo 2023, nos primeiros dias do ano, enquanto este texto nascia, entre uma de nossas vozes nascia também um pai. Celebramos e demos as boas-vindas à sua filha, Carolina.

5/ Cf. Fundação Bienal. “Conheça o projeto curatorial da 35^a Bienal de São Paulo”, 27 ago. 2022. Disponível em: <http://link.bienal.org.br/35bsp-texto-curatorial>. Acesso em: 31 jan. 2023.

ações que realizaremos a partir dela. “Possibilidades de movimentos que criam novos movimentos.” “Passos coreográficos sempre conjunturais, subjetivos e passíveis de transformações contínuas.” A coreografia como “o movimento do movimento”.⁶

Muitas escolas e espaços de educação não formal são habitados por algumas das múltiplas possibilidades de coreografar o impossível. São territórios de experimentação abertos “às danças do inimaginável”, onde as possibilidades são criadas “apesar de toda a inviabilidade, de toda a negação”.⁷

A possibilidade de uma educação plural encontra, nos diversos espaços educacionais, a impossibilidade fomentada pelo racismo estrutural. E este material não só busca celebrar os vinte anos da Lei 10.639/03 – que tornou obrigatório o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira –,⁸ como também procura coreografá-la com outros parâmetros pedagógicos, os quais potencializam esta publicação enquanto ferramenta de trabalho que aspira à construção de uma educação emancipatória pautada pelos valores da diversidade, por ações antidiscriminatórias, pelo exercício da democracia e pelo antirracismo. Tudo isso para que todas as pessoas atingidas pelas violências do racismo, da LGBTQIA+fobia e de todo tipo de exclusão e preconceito tenham a sua existência reconhecida e saibam que são valiosas.



Tiganá Santana, Frente 3 de Fevereiro e Inaicyr Falcão, entre outros nomes, surgiram como colaboradoras com quem gostaríamos de contar nessa investigação das relações entre *coreografias do impossível* e educação. Logo depois soubemos que essas pessoas também figuravam na lista de artistas convidadas, e, assim, tivemos a honra de contar com Inaicyr Falcão já neste primeiro movimento da publicação. De nossas conversas, nasceu a ideia de que ela poderia nos presentear com um relato sobre seu

6/ Aqui, ecoamos algumas palavras do coletivo curatorial da 35ª Bienal, que você pode ver/ouvir em <www.youtube.com/watch?v=_lpusxppMg4>. Acesso em: 31 jan. 2023. Este e todos os links que aparecem aqui você pode acessar em: 35.bienal.org.br

7/ Ibid.

8/ Fruto de uma intensa mobilização dos movimentos negros pela valorização da cultura e da história afro-brasileira no ambiente escolar, essa lei foi instituída no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2007). Em 2008, a legislação foi alterada (atual 11.645/08) com o intuito de abarcar os conhecimentos dos povos indígenas.

processo criativo enquanto artista e educadora. Daí veio “Tramas criativas de corpo e ancestralidade”. Um texto para ler com o corpo.

Essa encruzilhada nos levou também de volta e adiante para os escritos de Leda Maria Martins, que já tinham nos guiado em outras andanças. *Repetições contra a flecha do tempo*, minicurso virtual que figurou entre nossas ações na 34^a Bienal, se baseava nas ideias de Leda em seu conhecido ensaio “Performance da oralitura: corpo, lugar da memória”.⁹ Sabendo que ela é a referência de base para as *coreografias do impossível*, foi um consenso quase imediato que era dela que deveriam partir os gestos iniciais da publicação educativa. Conversamos com Leda por telefone, nos encontramos com ela numa de suas vindas a São Paulo, trocamos mensagens e nesse bailar de textos e vozes foi aparecendo uma impossibilidade. O tempo pediu que aguardássemos mais um pouco para coreografar junto com Leda. Nossos caminhos se cruzaram, então, com os do performer, professor e investigador teatral Anderson Feliciano. “Uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo” é a bela e poética resposta a um interesse nosso pelas ideias de tempo espiralar, coreografia e encruzilhada, como introdução ao pensamento de Leda Maria Martins. Além da paisagem que Anderson nos convida a conhecer, a escrita de Leda atravessa esta publicação também na forma de citações que selecionamos e que estão espalhadas entre as colaborações.

A equipe do design da Bienal coreografou conosco todas essas citações, desejos e contornos que agora estão disponíveis para você voltar. Imaginou como seria percorrer os elementos das páginas. Segurar e folhear este livro. Participantes da construção das publicações educativas das Bienais, as designers também se nutrem da intensidade de referências e trocas de cada edição da mostra. Aqui, Aninha de Carvalho Price e Adriano Campos contam como foi o trabalho conjunto na 35^a Bienal:

A artista e designer Nontsikelelo Mutiti nos encontra quando as ideias, trocas e contribuições precisam sair ao mundo.

A partir dessa colaboração, ecoamos as práticas de Nontsikelelo e compartilhamos de seu “interesse na forma do livro como um meio baseado no tempo que implica sequência e engaja o leitor em um nível físico”.¹⁰ Para unir conteúdos de

9/ Disponível em: <periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 31 jan. 2023.

10/ O texto original de Nontsikelelo Mutiti pode ser acessado em: <nontsikelelomutiti.com>.

várias naturezas nesta publicação, criamos um sistema de repetição, sobreposição, entrançamento / entrelaçamento, retornos, encruzilhada, modulação, linhas e corpos flexíveis.

As curvas desse projeto gráfico então tomaram forma e acolheram as contribuições de nossas convidadas.

Uma delas nasceu da nossa visita-reunião à Agência Popular Solano Trindade, no bairro do Campo Limpo, em São Paulo, que foi saborosamente coroada com um *ajeum*¹¹ no Organicamente Rango, restaurante comandado pela tia Nice (se você ainda não conhece o lugar, dê uma busca na internet e vá conhecer). Entre tantas ideias e sensações, guardamos uma frase do nosso anfitrião Thiago Vinicius. Estávamos sentadas em volta da mesa da sala do sonho (que maravilha uma sala de reuniões ser também uma sala do sonho!), debaixo de um grande painel de cartolina que traduzia em imagens e palavras o sonho da nova sede da Solano. Ali, éramos atravessadas pela força das histórias que Thiago contava, e uma hora ele cravou: “a quebrada é uma grande educadora”. Pegamos a linha e desenrolamos: o que a quebrada pode nos ensinar sobre o que é impossível? Fica o convite para a leitura do texto de Thiago, que aparece aqui acompanhado do desenho de Sarah Halabi, pois lançamos a ele justamente o desafio de nos dizer, a partir das histórias da Solano e de seu território, o que é impossível e o que é O impossível. Esse é o começo de uma coreografia que desejamos compor junto com a Solano durante o ano, e cujos desdobramentos estão vibrando nas nossas imaginações.

Falando em imaginação, já imaginou um museu sem objetos? Pois foi esse grande exercício de imaginação museológica que Françoise Vergès e muitas outras pessoas fizeram, no início dos anos 2000, na ilha da Reunião, um departamento francês no oceano Índico, perto de Madagascar, onde Vergès cresceu. Como contar histórias em um museu sem objetos? Quais histórias conta um museu sem objetos? Que relação se estabelece com o tempo em um museu sem objetos? Há aí muito o que se pensar do ponto de vista da mediação cultural, da educação e das *coreografias do impossível*. Quando o nome de Françoise Vergès surgiu em nossas conversas, como alguém que gostaríamos de colocar em relação com Leda Maria Martins, mergulhamos em seus livros que já pos-

11/ O termo iorubá *ajeum* é o resultado da união das palavras “awa”, que quer dizer “nós”, e “jeun”, que significa “comer”, resultando na expressão “comer juntos”. O comer junto é assim um ato coletivo, de comunhão - não apenas do alimento ofertado, mas das subjetividades das pessoas envolvidas na ação.

suem tradução no Brasil: *Um feminismo decolonial e Uma teoria feminista da violência*. Mas descobrimos que ela também já trabalhou com artistas e tem um pensamento poderoso sobre os atravessamentos do colonialismo na arte, no museu, no cinema. A leitura do texto “The Museum without Objects”, ainda sem tradução para português, bateu forte, pois ali ela conta e teoriza sobre aquela experiência do museu na ilha da Reunião. E quando decidimos convidá-la a colaborar conosco e mencionamos a leitura desse texto, ela se animou a revê-lo, agora que já se passaram quase dez anos de sua primeira publicação. É com esse olhar atual sobre um texto e um projeto que estão num passado ainda recente, mas já um tanto distante, que ela nos presenteia aqui.

Um caminho que a distensão temporal da publicação nos oferece é o de não precisar abrir mão de uma ideia, de um texto, de um desejo, porque não houve tempo de torná-lo possível. Sabemos desde já que desobediências de gênero e dissidências sexuais irão compor movimentos importantes dentro das *coreografias do impossível*. Neste primeiro movimento, essa coreografia começa com imagens de obras de Pauline Boudry e Renate Lorenz, que se inspiram na cultura queer e na pista de dança como espaço de experimentação de diferentes temporalidades e desejos.

Outro movimento que está se desenhando nesse sentido é nossa aproximação com o Núcleo de Gênero e Diversidade (NGD) da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME). A secretaria, através de sua Coordenação Pedagógica (COPEP), vem sendo uma de nossas principais parceiras nos últimos anos, colaborando para que a cada nova edição da Bienal as professoras e professores da rede municipal participem de um curso conosco, recebam nossas publicações educativas e visitem a exposição. Ao renovar esse processo para a 35ª Bienal, tivemos conhecimento do trabalho desenvolvido pelo NGD. Iniciamos um diálogo que se desdobrou num convite para participarmos do I Congresso de Educação em Gênero e Diversidade, organizado pelo NGD e realizado em 8 de dezembro de 2022.¹² Dia histórico para a educação na cidade de São Paulo, em que o Salão Nobre da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, no Largo São Francisco, foi o cenário não só das mesas que abordaram por vários ângulos a importância de se pensar e agir nas escolas em relação

12/ Deixamos aqui nosso agradecimento às equipes do Núcleo Técnico do Currículo (NTC) e da Coordenadoria Pedagógica (COPEP) pelo convite: Anna Luisa de Castro (Gênero e Diversidade), Aparecido Suterio da Silva Júnior (diretor do NTC), Daniela Espósito (Arte - Divisão de Ensino Fundamental e Médio), Simone Aparecida Machado (coordenadora da COPEP), Renata de Lara Pereira Tamasi e Thaís Blasio Martins (Educação Integral).

a gênero e diversidade. Também houve apresentações de estudantes, desenvolvidas com professoras e professores de diferentes disciplinas, e um show memorável com artistas da cena LGBTQIA+. É uma coreografia que está se desenhando. Que formas ela irá tomar nos próximos meses? Ainda não sabemos, mas nosso desejo é seguir em diálogo e potencializar, em nossas ações, através das obras e conteúdos da 35ª Bienal, os debates sobre gênero e diversidade na educação. Deixamos aqui a frase de Carolina Maria de Jesus escolhida para figurar na mesa em que ocorreram as apresentações do congresso: “Ah, comigo o mundo vai modificar-se. Não gosto do mundo como ele é”.



Nesta publicação, você encontra o que chamamos de gestos. São intervenções nossas que convidam ao movimento a partir das provocações lançadas pela equipe curatorial e de nossas práticas e pesquisas cotidianas,¹³ desenvolvidas durante o ano de 2022, que confluíam e cruzavam com a 35ª Bienal. Os gestos se exprimem através de ações poéticas/ pedagógicas que convidam os públicos (você) a ativar o livro por meio de reflexões, expressões e experiências nas possibilidades de escritas, reescritas, rasuras, oralidades e imaginações radicais.

Os gestos surgem da mobilização de diversos saberes que nos afetam; em razão disso, optamos pela não homogeneidade das propostas de ativação da publicação. Entendemos que esses gestos vêm do processo e são passíveis de transformações e adaptações por você.

São convites para que você receba e seja acompanhada pelas palavras e vozes que se encontram nesta publicação, considerando as reflexões da professora e curadora Sandra Benites. Em seu texto “*Nhe’ẽ* para os Guarani (Nhandewa e Mbya)”, ela escreve que, para um bom falante da língua guarani, é importante “ouvir com o ouvido e colocar no coração (*py’a*), não apenas ouvir por um ouvido e mandar para o outro”. Benites integra o conselho curatorial da 35ª Bienal e, nesta publicação, traz muitos sentidos evocados pelos termos *nhe’ẽ* e *aywu*. Entre eles, espírito, ser, vida, palavras, falas, som.

13/ Algumas ações que realizamos em 2022 foram: Pavilhão Aberto, Cruzando os Campos: Diálogos entre Arte Contemporânea e Futebol (em parceria com o Museu do Futebol), Da Arte Moderna à Arte Contemporânea e Curadoria da Bienal de São Paulo (em parceria com o Centro Paula Souza) e as Itinerâncias da 34ª Bienal. Também foram importantes os estudos das publicações educativas anteriores da Bienal e de outras instituições.

Os movimentos que aqui você encontra no formato de um livro impresso também nos guiam no desenvolvimento de uma plataforma digital. Nela, será possível acessar os conteúdos desta publicação e outros que os ampliam e os desdobram. Um deles é a leitura desta carta pelas oito vozes que formam a entidade coletiva que a escreveu. Também estarão disponíveis novos materiais que serão desenvolvidos, potencializando parcerias e colaborações com instituições, coletivos, grupos e profissionais dedicados à educação em contextos diversos, como a equipe de mediação da 35ª Bienal.

Os gestos são assim tempos que rimam com sentimentos, como nos ensinam os poetas. No corpo, o tempo bailarina. O corpo em performance é o lugar que curvilinearmente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. Um já ter sido no *em vir*, no *revir* e no *em ser*.¹⁴

Inspiradas por percepções não progressivas sobre o tempo, entendemos que este primeiro movimento já é o último, e que o último ainda será o primeiro.

■

Eu sou..., já fui... e, ainda, estou sendo... Agora, na minha coreografia, incluo um aceno que, de tão ambíguo, você pode entender como um “oi”, um “tchau” ou um punho erguido, tudo ao mesmo tempo. Saio de cena com as palavras de Torkwase Dyson – artista que participa desta publicação com um conjunto de reproduções de suas obras e a tradução do texto “Interioridade negra: Notas sobre arquitetura, infraestrutura, justiça ambiental e desenho abstrato” – em sua resposta a um e-mail:

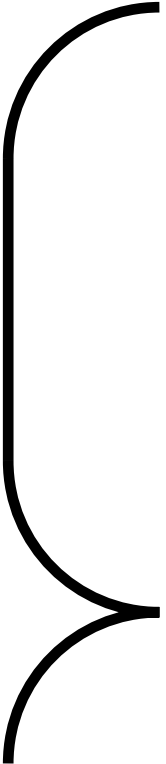
In the struggle
Na luta / No corre

Da equipe de Educação da Fundação Bienal, formada hoje por: André Leitão, Danilo Pera, Diana de Abreu Dobránszky, Giovanna Endrigo, Regiane Ishii, Renato Lopes, Simone Lira e Thiago Gil Virava.


14/ Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar*, op. cit., p. 213.

leda maria martins

Performances do tempo espiralar, op. cit., p. 23.



**o que no
corpo e na voz
se repete é
também uma
episteme.**



quais movimentos

compõem
as
coreografias
do impossível?

diane lima,
grada kilomba,
hélio menezes e
manuel borja-villel

coreografias do impossível refere-se à construção de espaços e tempos que desejam escapar à rigidez de estruturas e cronologias estabelecidas. São estratégias e políticas do movimento que um conjunto de práticas artísticas e sociais vêm criando para imaginar mundos, ou mesmo acelerar o fim de um mundo onde as ideias de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis.

Acreditamos que essas coreografias compreendem, por meio da natureza enigmática dos muitos modos do fazer artístico, a criação de um entrelugar e um entretempo, onde a imaginação pode se expandir e ganhar movimento, mesmo que efêmero.

Assim, desafiam, recusam ou resistem a práticas cotidianas de violência total, e a seus derivados sistemas simbólicos, que delimitam as noções do possível e do impossível – consequências de um regime racista-colonial e heteropatriarcal que segue mudando, sem deixar de ser o mesmo, desde o século 16.

O termo coreografia nos ajuda também a refletir como a ideia de mover-se livremente permanece no cerne de uma concepção neoliberal de liberdade. Tanto no sentido de regulação e vigilância dos corpos, quanto na conformação de um imaginário social guiado por um sentido progressivo do tempo, que se torna a métrica de sincro-

nização de todas as sociedades, num movimento expansionista em que modernidade e colonialidade são sinônimos.

Os efeitos desta ordem imperativa do tempo ocidental nas mais variadas geografias da terra e do corpo nos levaram a olhar para determinados territórios – físicos e espirituais –, fronteiras e contextos, pondo em relevo as epistemologias, proposições artísticas e estratégias de criação de vida que vêm sendo desenvolvidas pelas extensões das diásporas e dos muitos povos originários que seguem buscando maneiras de reerguer o céu.

Levaram-nos também, consequentemente, a reivindicar uma epistemologia do tempo capaz de romper a noção de história teleológica, substituindo-a pela de múltiplas temporalidades e trançados. Nesses, os fios do passado se entrecruzam e dão sentido a variados presentes, num exercício que ecoa vozes que não cabem em relatos universalizantes. E que ocorrem naqueles lugares que escapam à norma e nos quais a separação entre sujeito e objeto, ator e espectador, estrutura e conjuntura, e a própria literalidade representativa, comumente figurada nas aproximações entre arte e política, perdem capacidade explicativa.

Como o título desta publicação evidencia, buscamos nas *performances do tempo espiralar*, conceito cunhado por Leda Maria Martins, as bases fundamentais que dão contorno às *coreografias do impossível*. É nessas temporalidades curvilíneas, nesses ritornelos de um tempo que “bailarina na memória”, que se situam as produções dos artistas que compõem a 35ª Bienal de São Paulo. Como veremos em muitas de suas poéticas, o impossível refere-se às realidades políticas,

jurídicas, econômicas e sociais nas quais estão inseridas, mas, também, no modo como tais práticas artísticas e sociais encontram alternativas para driblar os efeitos desses mesmos contextos. Por isso, buscamos não caminhar ao redor de um motivo ou por núcleos temáticos, mas antes abrir espaço para uma dança contínua em que podemos coreografar juntos, mesmo na diferença.

Para esta edição da Bienal de São Paulo, propomos a realização de uma publicação educativa de modo processual, por meio de edições que vão se complementando e se revelando ao longo da construção das *coreografias do impossível*. As autoras, artistas e pensadoras aqui reunidas aceitaram o desafio de atualizar, reler, traduzir ou desenvolver pensamentos e diálogos inéditos a partir das proposições, situações e conversas que viemos construindo para essa pesquisa.

O modo como a equipe de Educação da Fundação Bienal conta, na carta editorial, o seu percurso no desenvolvimento desta publicação – fabulando uma história por meio de pronomes pessoais e recorrendo ao modo subjuntivo para a criação de uma personagem composta de muitas vozes –, é bom exemplo deste procedimento processual e performativo a que nos referimos.

Nossa proposta é que este conjunto de *movimentos* – modo como denominamos

estas publicações educativas –, seja um convite e um chamado à ação, em que as práticas artísticas se tornam fundamentais na construção de conhecimentos baseados em troca, compartilhamento, experimentação e estudo.

Abrir este espaço onde possamos aprender juntos o que ainda desconhecemos, atuando nos limites da tradução e daquilo que não pode ser compreendido sem ser também vivido, é o que nos ensina, por exemplo, Sandra Benites ao esmiuçar em seu texto os sentidos de *Nhe'é* para os Guarani. E que ressoa na forma como Inacyra Falcão nos apresenta sua “proposta pluricultural de dança-arte-educação”. Nela, as tecnologias ancestrais que desembocam em exercícios de coletivização dos processos coreográficos constroem uma arqueologia do rodar que encontra na voz a sua própria dança.

Já na edição revisada e atualizada do texto de Françoise Vergès que aqui publicamos, intitulado *O museu sem objetos*, a autora discute o caso da construção de um museu sobre a história, as línguas e culturas da população da ilha da Reunião, e de como a cultura material está intimamente ligada a projetos coloniais e suas narrativas nacionalistas. A forma como esses contextos éticos incidem diretamente no trabalho/esforço (labor) de criação, regulando, definindo ou (im)possibilitando escolhas estéticas, é também mote central no texto da artista Torkwase Dyson. Ao desenvolver uma prática de desenho abstrato relacionada a uma linguagem de representação arquitetônica e infraestrutural, Dyson amplia os debates sobre racismo ambiental em que “o movimento composicional (as maneiras como

o corpo se junta, se equilibra e se organiza para se mover pelo espaço) [torna-se] uma habilidade usada a serviço da autoemancipação em meio a geografias hostis”.

O conjunto de obras da dupla Pauline Boudry e Renate Lorenz, a seu turno, reivindica o direito à opacidade e propõe um estar junto que fortalece as reflexões sobre a descontinuidade temporal e os processos de dominação baseados nas economias conservadoras de gênero e sexualidade. É com o tempo também que caminha Anderson Feliciano, que fabula com as palavras uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo e sublinha o direito à poesia como uma prática radical de resistência.

O texto de Thiago Vinícius de Paula da Silva, da Agência Solano Trindade, recupera percepções importantes para entendermos como pessimismo, frustração, esperança, imaginação e solidariedade sustentam a promessa de igualdade como um projeto moderno irrealizável. Ao reverenciar Tia Nice e os coletivos periféricos da cidade de São Paulo, o autor destaca a importância das práticas e equipamentos culturais, afirmando que “a gente coreografa uma dança sem chão”.


Por fim, se essas práticas produzem rupturas nos espaços a que pertencem, quando aqui reunidas, o que criam? Quais consensos e dissensos as *coreografias do*

impossível, quando em diálogo no espaço, nos possibilitam adentrar? Nesse sentido, para nós, esta publicação educativa desenvolve um papel central. Ela oferece ferramentas de mediação que nos possibilitam inventar e descobrir novas e desconhecidas coreografias, capazes de mudar a direção dos nossos movimentos de aprendizado.



leda maria martins

Performances do tempo espiralar, op. cit., p. 36.



grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente.

grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição.



**uma
paisagem**

habitada

**pelas
infâncias**

**do
corpo**



**anderson
feliciano**

prelúdio



Dona Maria de Jesus e sua filha Djanira Maria da Silva, déc. 1950

I ato: o tempo bailarina

Para uma criança curiosa.

Você sabe onde sua avó guarda a criança que ela será?

Minha avó dizia que colecionava infâncias.

No meu aniversário de 7 anos, me contou que cada ruga do seu corpo guardava uma sementinha.

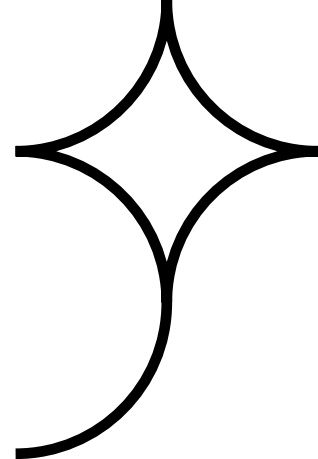
Certa vez, ao me ver chorando, passou a mão pelo meu rosto e disse que somente aquelas lágrimas que caem quando rimos muito é que fazem as sementinhas de infância darem frutos. Ainda soluçando, perguntei para que colecionava infâncias. Ela me olhou, me deu a mão, me abraçou forte e disse que era por causa do tempo bailarina.

Tempo bailarina?, perguntei assustado. Não sabia que o tempo dançava.

Sim! O tempo dança. Gira pra lá e pra cá em todas as direções.

Quando estiver triste, e alegre também, nunca se esqueça de convidar o tempo para dançar, ela disse sorrindo.

Material de apoio: *Nas espirais do tempo e do corpo, curvas da ancestralidade*. III Ciclo de palestras e III Encontro do PPECN/ Universidade Federal Fluminense, 10 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hn1ebvNtuKY>>. Acesso em: jan. 2023.



ato II: dança-se a palavra, canta-se o gesto

Os almoços de domingo no quintal da vó Conceição eram sempre uma festa. Não havia um que não se deliciasse com o cansaço com carne defumada da tia Zora. Naquele tempo de minha infância, não podia compreender como ela conseguia transformar aquela planta que fazia todo o corpo coçar em um prato tão delicioso. Mas ela sempre me dizia que era o tempo.

Paciência, menino, o tempo tudo transforma!, me segredava olhando nos olhos.

Adorava quando íamos ao quintal para colher as folhas. Sempre saía de lá me coçando todo, mas tia Zora não. Me ensinava que as folhas exigiam respeito. Seus gestos eram todos coreografados como num ritual.

Devagarinho caminhava, em silêncio observava as folhas, se aproximava de uma a uma, dobrava-as e as arrancava.

Eram inúmeras horas ali na cozinha. Enquanto esperávamos o tempo da transformação do cansaço, ela contava histórias e revelava medos. Ficamos tão cúmplices que sabia o que ela queria me dizer pelo modo como cortava os tomates ou preparava o angu.

Material de apoio: Sesc Santana, *Comida de cerca*, 19 out. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D-J11MeuFOIs>>. Acesso em: jan. 2023.

ato III: antes

Era uma vez um passarinho pequenininho
O tal do passarinho pequenininho se chamava Tempo
O Tempo vivia voando só
Sozinho brincava de mergulhar no rio e no mar
Um dia, sem mais nem menos, capturaram o Tempo
Mas como estava acostumado a voar e voar, não conseguia sair do lugar
O Tempo gastava o tempo indo de um lado para o outro

Ia e voltava

Ia e voltava

Ia e voltava

E assim passavam-se os dias e as luas

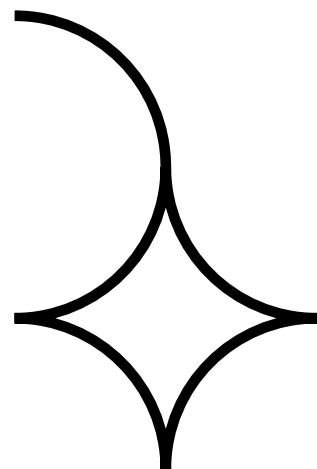
O Tempo indo e voltando

Indo e voltando

Indo e voltando

Até que numa noite muito escura o Tempo conseguiu escapar e voar e voar
E sempre que tentam capturá-lo
Ele escapa e voa
Como a pedra que Exu atirou amanhã
Desenha agora pelo céu
O Tempo tem o peito cheio de ventania
E por isso ele voa, se curva, se dilata
Como um vendaval espiralar
Acaricia a superfície do céu
E devagar toca as bordas do rio e as profundezas do mar

Material de apoio: IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. *Tempo em performance* - conversa com a profa. Leda Maria Martins (UFMG), 17 dez. 2020. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=ShvhGTCYzw8&t=5178s>. Acesso em: jan. 2023.



ato IV: errância enraizada

A que caminha carregando a sombrinha: Preste atenção por onde anda. **A que caminha olhando para os lados:** Já estou cansada. **A que caminha carregando a sombrinha:** Estamos chegando. **A que caminha olhando para os lados:** Mas o sol já está indo embora. Você disse que chegaríamos antes da lua. **A que caminha carregando a sombrinha:** Você está prestando atenção no caminho? Qualquer dia precisará voltar sozinha. **A que caminha olhando para os lados:** E se eu não quiser voltar sozinha? **A que caminha carregando a sombrinha:** Só preste atenção no caminho. Algum dia entenderá melhor. **A que caminha olhando para os lados:** Estou com sede. **A que caminha carregando a sombrinha:** Fica calada que a sede passa. **A que caminha olhando para os lados:** Toda vez que a gente vem você fala a mesma coisa, eu fico calada e minha sede não passa. **A que caminha carregando a sombrinha:** Estamos quase chegando. **A que caminha olhando para os lados:** Hoje eu quero entrar. Não vou ficar te esperando lá fora. **A que caminha carregando a sombrinha:** Meu amor, já conversamos sobre isso. Você ainda não pode entrar. Precisa esperar. **A que caminha olhando para os lados:** Você promete que não vai demorar? **A que caminha carregando a sombrinha:** E se eu demorar você promete que não vai chorar? **A que caminha olhando para os lados:** Tá bem. **A que caminha carregando a sombrinha:** Então preste atenção no caminho. **A que caminha olhando para os lados:** Amanhã a gente vem de novo? **A que caminha carregando a sombrinha:** Só se não chover. **A que caminha olhando para os lados:** E se chover? **A que caminha carregando a sombrinha:** Mas não vai chover. **A que caminha olhando para os lados:** Eu quero que chova. **A que caminha carregando a sombrinha:** Eu também. **A que caminha olhando para os lados:** Se a gente quer, então vai chover. **A que caminha carregando a sombrinha:** Gosto quando você sorri e fecha os olhos. **A que caminha olhando para os lados:** Minha perna está doendo. **A que caminha carregando a sombrinha:** Meu amor, só mais um pouquinho. Olha lá! **A que caminha olhando para os lados:** O quê? **A que caminha carregando a sombrinha:** Não está vendo? **A que caminha olhando para os lados:** O quê? **A que caminha carregando a sombrinha:** A lua aparecendo no céu. **A que caminha olhando para os lados:** Chegamos? **A que caminha carregando a sombrinha:** Lembre-se sempre, o mais importante é não se esquecer de onde viemos.

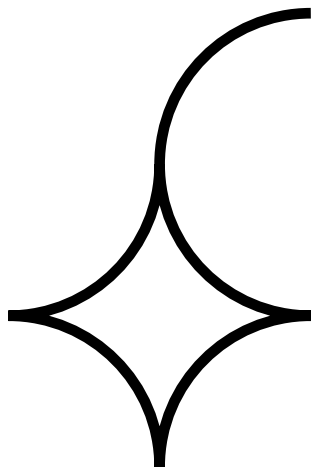
ato V: água

Vô,

Ontem sonhei que estávamos sentados à beira de um grande rio.

No meu sonho eu era seu avô e as coisas que te dizia eram ensinamentos que havia aprendido com você.

Te amo!





anderson feliciano

nasceu em Belo Horizonte (MG) e dedica-se à escrita, à performance e à curadoria. Mestrando em dramaturgia pela Universidad Nacional de las Artes (UNA, Buenos Aires), participou de projetos em vários países da América Latina e da Europa, bem como nos Estados Unidos. É autor de *Tropeço* (Belo Horizonte: Javali, 2020) e *O iníci O*, com Mário Rosa (2022).

o
museu

sem
objetos

françoise
vergès

Reunião é uma ilha no sudoeste do oceano Índico que foi colonizada pelos franceses no século 17. Ela não tinha população nativa. Os franceses deportaram pessoas escravizadas¹ para trabalhar nas *plantations* de café e açúcar: uma colônia de escravizados. Ela ainda está sob domínio francês no século 21. No ano 2000, um conselho regional de inclinação esquerdista, liderado por membros do partido comunista anticolonial da Reunião, lançou o projeto de um museu que contaria a história da população da ilha, suas culturas, línguas e história: a Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise (MCUR - Casa das civilizações e da unidade da ilha da Reunião). Entre 2002 e 2010, trabalhei, com o poeta, acadêmico e escritor reunionense Carpanin Marimoutou, no programa científico e cultural do museu. A construção estava planejada para 2010, mas, naquele ano, a coalizão de esquerda perdeu a eleição regional. Os conservadores que ganharam votaram para acabar com o projeto e, com a cumplicidade do Estado francês, demitiram toda a equipe e dispersaram os arquivos e documentos. Foi a derrota de um museu decolonial.

1/ No original em inglês, a autora utiliza o termo *slave* (escravo) para designar pessoas que já nasceram na condição de escravizados. Já a palavra *enslaved* (escravizado) é utilizada para demarcar o(a) sujeito(a) que se tornou “escravo(a)” (*slave*) no processo de dominação colonial. Nesse texto, ambos os termos foram traduzidos como “pessoa escravizada”. [N.E.]

A ideia de um *museu sem objetos* e a concepção de tempo e espaço que tirou totalmente do centro a França e a história colonial foram um anátema para os conservadores e para o Estado francês. Para ser considerado essencial à narrativa nacional e colonial francesa, um museu deve constituir-se de uma coleção de objetos materiais com o discurso universal francês no centro. Nossa abordagem, a despeito de estar ancorada no contexto da ilha da Reunião (antirracista, anticolonial, decolonial), pode ser de interesse para outros contextos.

O ponto de partida para o *museu sem objetos* foi a ausência de objetos materiais que pudessem testemunhar sobre a vida de escravizados, oprimidos, migrantes, marginalizados e invisíveis. O racismo significou que nenhum dos seus objetos foi salvo ou preservado. O regime escravocrata² geralmente tem sido representado por objetos da escravização (correntes, chicotes, decretos), e as subjetividades e individualidades de mulheres, homens e crianças desaparecem por trás da representação da dominação racial. Os poucos objetos que foram achados na ilha datavam do final do século 19. A cultura material era colonial, era a cultura d’*O Homem*, ou seja, do macho branco cristão, como observou Sylvia Winter. Por isso, em vez de procurar objetos e buscar autenticidade, ponderei que deveríamos trabalhar a partir da ausência, adotando-a integralmente. Tal ausência estava, paradoxalmente, afirmando uma presença, a presença de humanos no mundo da desumanização. Enfrentaríamos o discurso colonial

2/ *Slavery* (escravidão/regime escravista), no texto original, faz referência ao regime econômico e racial de exploração/produção do sistema escravista. Já o processo que envolvia práticas diárias de desumanização, desapropriação, generificação e racialização da escravidão são denominados *enslavement* (escravização). [N.E.]

racial, que apresentava a ausência criada por ele mesmo como um vazio, uma falta, uma prova de falta de civilização. Além disso, emanciparíamos a história da ilha da temporalidade e da espacialidade do colonialismo francês. A história da ilha da Reunião era a história do inesperado (língua e cultura crioula), do intangível, de lamentos e lutas, alegrias e esperança. O colonialismo francês não nos deu à luz. A fim de recuperar nossa história, tivemos de admitir um passado desconhecido, cujo resgate era “o despertar de um conhecimento ainda não consciente sobre o que ocorrera” e, como escreveu Walter Benjamin, o campo de batalha em que o futuro era decidido.³

A ilha se tornaria um agente da história. Ela não tinha população humana nativa, mas era habitada por pássaros e peixes fabulosos que foram dizimados pelos primeiros colonos, exibindo o impulso colonial para a destruição. Instalada em uma cadeia ativa de vulcões, pertence a uma conexão subaquática sul-sul. Conhecida de navegantes árabes e identificada pelos portugueses no século 17, a ilha integra um eixo africano-asiático. Lutas antiescravagistas foram fortes e comunidades quilombolas⁴ batalharam nas altas montanhas da ilha.

3/ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 388.

4/ No original, *maroon communities*, comunidades criadas por pessoas escravizadas no contexto do colonialismo. [N.E.]

A escravidão foi abolida em dezembro de 1848, mas sua sobrevida durou e pode ser encontrada no acesso desigual a saúde, educação e emprego. Em 1946, a ilha tornou-se departamento francês e desde então apresenta altos índices de desemprego e analfabetismo, uma maioria de pessoas abaixo da linha de pobreza, crescentes desigualdades raciais e sociais e é um lugar para franceses brancos experimentarem a nostalgia colonial.

o objeto do intangível

A história e a cultura dos vencidos e oprimidos raramente são corporificadas em objetos materiais. Eles deixam como legado palavras, mais que palácios; esperança, mais que propriedades privadas; vocábulos, textos e música, mais que monumentos. Eles deixam um patrimônio consubstanciado em pessoas, mais que em pedras. Canções, palavras, poemas, declarações, textos, conhecimento sobre as plantas, os pássaros e os animais com frequência constituem o arquivo a partir do qual é possível evocar seu passado. Seus itinerários retraçam a história de lutas, migrações e da organização da força de trabalho em nível global, mais que a acumulação de riqueza. É um mundo do intangível, do inesperado, do que tem sido extemporâneo, doloroso e esperançoso.

A fabricação racial ideológica do perceptível e do imperceptível, do visível e do invisível, do que importa e do que não importa, obedece a regras e leis que são constantemente elaboradas, reconfiguradas, desconstruídas, reconstruídas. Narrativas ganham significado quando entram no campo do reconhecimento ocidental, construído por uma série de gestos legitimados. Criticamos uma representação lógica que reconhece para depois apagar.

Um de nossos objetivos era a *contextualização crítica e a transmissão* da cultura reunio-nense, que, insistimos, era excepcional por seu caráter inter e transcultural. Queríamos chamar atenção para as contingências e os acidentes da história, desafiando a ficção de um curso linear apresentado como inevitavelmente progressivo, marcado por um modernismo, definido pela Europa, no qual cada evento podia ser explicado por uma causalidade estruturante. Usamos “Europa” para designar uma construção histórica e cultural. Para nós, o museu não era um espaço para culturas mortas, fingindo representar a “verdade” ou vendendo-se como um local de “patrimônio” ou um parque temático; seria um lugar para a mudança social, transformador, onde estereótipos seriam enfrentados e narrativas alternativas, discutidas e sugeridas. Tivemos que inventar um espaço que não fossilizasse a história ou a memória, que permanecesse aberto a revisões e reinterpretações, que mostrasse processos e práticas de criouliização⁵ enquanto

5/ No âmbito dos estudos culturais, o termo “criouliização” se refere, de modo geral, aos processos de interações, encontros e choques entre culturas envolvidas historicamente em contextos coloniais. Também se refere às experiências e práticas culturais resultantes desses processos. Nas palavras de um dos principais pensadores da criouliização, o filósofo martinicano Édouard Glissant (1928-2011), ela produz “uma dimensão inédita que permite a cada um estar ali e alhures, enraizado e aberto, perdido na montanha e livre no mar, em acordo e em errância” (*Poética da relação*, São Paulo: Bazar do Tempo, 2021, p. 59). [N.E.]

restaurava os espaços e as histórias que levaram a ela. O espírito era de uma interpretação não linear, na qual a espectadora seria convidada a “dialogar” com o que visse, poderia sugerir outros significados para coisas e eventos.

Criticávamos a economia de esbanjamento e desperdício orientada para a destruição das economias locais da cultura vernacular, como um “étnico chique”. Reunião não deveria se tornar um cenário para turistas em busca do exotismo crioulo.⁶ Prestamos muita atenção à economia material e simbólica do MCUR e por isso, ainda que tenhamos planejado usar técnicas multimídia, nos recusamos a ofuscar o visitante com alta tecnologia, desejando, na verdade, misturá-la com bricolagem de modo a criar uma economia de reciclagem e recuperação.

o objeto do museu decolonial

O objetivo do MCUR não era iniciar uma busca das origens perdidas, tentando restaurar uma autenticidade imaginária ou defender a nostalgia de que “as coisas eram melhores antes”. Alegamos que não havia nada no nosso patrimônio, não importando quão doloroso ele fosse, que nos desse o direito de reivindicar alta retidão. Defendemos o desejo de preservar o patrimônio do esquecimento, da negação e das políticas de silêncio e amnésia definidas pelas autoridades que buscavam impor *uma* história, *uma* tradição legítima. Dissemos:

Defendemos os patrimônios porque eles deram origem a narrativas e mitos, porque eles constituem marcos dos quais precisa-

6/ No contexto das Antilhas, o termo *créole* (traduzido aqui como crioulo) se refere à população local surgida após o início da colonização dessa região, e também ao seu idioma.

mos. Temos que *reinterpretar nossos patrimônios, sujeitá-los a uma apreciação crítica*, de modo que algo novo possa acontecer, ou seja, a história. Não temos que *ser vítimas de nosso patrimônio, mas reclamá-lo a partir de uma posição crítica, para que possamos passá-lo adiante*.

Recusamos a hegemonia do objeto no “museu universal” ocidental, onde ele conta uma história (sem objeto, sem história) e mostra o poder e o lugar de uma nação no *ranking* dos “civilizados”. Mais objetos = civilização mais avançada. De fato, a acumulação de objetos (que soldados, missionários, colonos e mercadores roubaram, pilharam ou adquiriram por coação) tornou-se prova da grandeza do Ocidente. Qualificar o objeto roubado como “arte” é um gesto colonial que mascara uma economia de predação e de consumo. O objeto não seria a única referência; imaginamos instalações com sons, imagens, objetos, literatura oral e atuação para *evocar* um momento. Buscamos inventar um “pós-museu” que desafiaria o modelo ocidental de museu com sua sucessão de galerias, sua atmosfera de respeitabilidade burguesa e seu conhecimento de cima para baixo.

Partir de uma ausência e de um vestígio nos levou a revisitar a noção de objeto e, então, a integrar o que existe - a memória do objeto, sua reconstrução - no interior dessa abordagem. Assim, o objeto foi tratado como um vestígio cujo

significado emergia de uma *fuga* social, literária, imaginária, musical, tecnológica e paisagística. Não defendíamos a sacralização do objeto como autêntico marcador da ação humana. Acreditávamos que violência e resistência, paixões e interesses também deviam ser mostrados com sons, imagens, peças teatrais, poemas e narrativas. O objeto era uma ferramenta entre outras, e não precisava ser autêntico. Quando os portugueses entraram no oceano Índico, em 1498, eles trouxeram consigo a violência de anos de guerras religiosas intensas e brutais na Europa. Nelas, a negociação não era uma opção. Povos vistos como inimigos deviam ser esmagados, massacrados, destruídos. Os portugueses impuseram seu monopólio sobre o comércio em um oceano no qual o livre mercado capitalista era a regra. Como podíamos mostrar esse momento?

A língua crioula receberia um papel importante no MCUR, como itinerário de um arquivo constantemente vivificado. Ela é um *vetor de conhecimento sobre práticas e imaginários*. É o próprio espaço de uma herança comum, constantemente enriquecido por práticas e contribuições. Na heterogeneidade que rege sua formação, o crioulo necessariamente carrega a marca das línguas, sonhos e imaginários que presidiram seu nascimento inconsciente, subterrâneo, críptico. Mas, de todo modo, é uma língua que emerge nas falas cotidianas das trocas, no discurso poético, nos textos dos *ségas* e dos *maloyas*,⁷ nos provérbios, trocadilhos, charadas. Ela de fato emerge, alterada por encontros que moldam o

7/ *Séga* e *maloya* são gêneros musicais e coreográficos resultantes da mistura de diversos legados culturais e sociais da escravização: são tradicionalmente praticados na Reunião e em outras ilhas do Índico. Disponível em: <www.portail-esclavage-reunion.fr/pt-pt/documentaires/memoria-da-escravatura/expressoes-artisticas/a-escravatura-uma-fonte-de-inspiracao/>. Acesso em: 9 mar. 2023. [N.E.]

imaginário do lugar; emerge nos cruzamentos e nas apropriações.

Escolhemos o *caminho* como metáfora do exílio que cruza rotas de comércio e do império. O caminho evocaria as trilhas dos quilombolas e sua resistência, a apropriação do território pelos pescadores, as veredas dos lavradores, das mulheres do mercado, dos vagabundos... Esses caminhos e trilhas delinearão outra cartografia da ilha. O caminho desenhou o trajeto do ancestral: aquele que vai dele até nós e aquele que vai de nós de volta a ele. A exibição dos itinerários de pessoas, objetos, ritos, práticas culinárias, ingredientes de receitas, sons mostraria as rotas de múltiplos níveis de cultura. A realidade é polimorfa, formada por múltiplas identidades e metamorfoses constantes. Do lugar de origem, de onde o ancestral veio, ao mundo que ajudou a construir e nos legou, o itinerário traz de volta uma vida.

tempo e espaço

Nós argumentamos que estávamos conectados a outras temporalidades e espacialidades além da francesa e da europeia. Nossa história não começava em 1663, quando os franceses tomaram posse da ilha. Pertencíamos aos mundos do oceano Índico, um espaço cultural e comercial milenar que ligava cidades da costa leste da África a outras, nas costas da península Arábica, da Índia, da Indonésia e da China. As mulheres e os homens que o colonialismo francês trouxe

para a ilha como escravizados ou trabalhadores contratados não vieram de lugares vazios, sem história, culturas, línguas, leis e formas de organização social. Nosso tempo seria aquele forjado pelas vidas, os movimentos e as lutas dos pobres, colonos, escravizados, contratados e migrantes. Todas as línguas que foram faladas na ilha ao longo de sua história seriam ouvidas - malgaxe, tâmil, bengali, guzerate, bantu, shigazinge, suaíli, chinês -, sem ser sistematicamente traduzidas, pois não queríamos obedecer à regra ocidental de transparência. As ideias que encontraram terreno na ilha - republicanismo, fascismo, comunismo, anticolonialismo, assimilação colonial - seriam exploradas.

Prestamos bastante atenção à arquitetura. Sem arquitetos-estrela. Escolhemos uma equipe que estava interessada em uma relação próxima entre espaço e conteúdo, que nos ouvia, que entendeu que não queríamos uma separação rígida entre “cultura” e “natureza”, entre “alta” e “baixa” cultura. Um teatro da oralidade estaria no centro do espaço. Os visitantes teriam um lugar para o silêncio e a meditação, para observar as nuvens e o oceano. Ruídos e risadas não seriam proibidos. As plantas e a “Natureza” seriam tomadas como atores da história. Equipamento para a gravação de vozes e imagens dos visitantes estaria acessível todos os dias, para que os reunionenses pudessem desenvolver sua própria cultura visual e sonora. Haveria um espaço para inventar e praticar “a ilha da Reunião no tempo atual”, onde visitantes construiriam o presente em constante mudança. O objeto do museu era o momento do encontro, da troca e do conflito. A exposição seria concebida de tal modo que poderia evoluir sem grandes custos.

O *museu sem objetos* seria um espaço para sugerir outras cartografias do mundo e imaginar outros futuros. A história da ilha da Reunião

emergira no interior da história da organização da força de trabalho racializada em escala global, e no interior da história da disputa entre potências europeias pelas riquezas do mundo, mas também no interior da história das trocas e solidariedades sul-sul e do universo do oceano Índico. Não idealizamos esse mundo, mas, ao inscrever a ilha da Reunião em tal espaço, queríamos desmascarar a mentira da cartografia europeia, questionar o fato de o único vínculo significativo da ilha com o mundo ser através da França. Queríamos desnacionalizar a história do colonialismo.

Tomamos o cuidado de evitar uma narrativa que situava escravidão e sociedade pós-colonial em um passado encerrado, ignorando seus traços contemporâneos e o pós-vida da escravidão. A narrativa do progresso linear contida na retórica abstrata dos direitos humanos que prevalecera no discurso do abolicionismo francês e no republicanismo paternalista estava excluindo a ilha da Reunião da história da emancipação regional, da circulação de ideias revolucionárias. Ela reforçava a dependência que a ilha tinha em relação à França. Contudo, observando os modos pelos quais Reunião fora uma terra no mapa da economia predatória, a história da ilha não ficava mais contida no interior das bordas estreitas da narrativa nacional francesa. Uma cartografia das lutas, circulações, migrações e movimentos de bens, ideias e crenças sul-sul inscreveria a ilha em redes complexas. Além disso, a reflexão sobre

a economia predatória levaria a uma exploração da cultura do terror e a uma retórica da proteção contra o barbarismo que busca humanizar o que não pode ser humanizado.

Processos de criouliização marcaram profundamente a sociedade reunionense, e os compreendemos como algo que ocorreu em uma situação de grandes restrições, sob o jugo da escravidão, do colonialismo e do racismo, de desigualdades profundas, circunstâncias forçadas e estratégias de sobrevivência. Deportação, exílio, uma sociedade muito desigual e violenta, institucionalização da hierarquia racial e resistência a esses sistemas brutais eram a matriz dos mundos crioulos, plurais - uma vez que nenhuma sociedade crioula é semelhante à outra. Vimos a criouliização como um conceito subversivo quando ele permanece ligado a lutas subterrâneas e à resistência de populações confrontadas com um poder duro e brutal, com o monolinguismo e o monoculturalismo. A criouliização significava inventar novas formas de heterogeneidade subalterna radical, minando o espaço hegemônico a partir de dentro; não uma nostalgia nativista ou um retorno às "raízes" - a recriação de um mundo perdido -, nem o único produto de uma zona de contato, mas uma criação que reflete um éthos de resistência e oferece um tipo de pertencimento transnacional.

No museu sem objetos, o escravizado era concebido como uma figura *política* que radicalmente contesta, com sua vida, um sistema econômico, cultural e político que fabrica vidas descartáveis para obter lucro. Os escravizados desafiavam uma economia baseada na geopolítica da exploração brutal, na transformação do corpo humano em mero objeto, em leis e regulações que justificavam a racialização do trabalho, que davam a uma minoria o direito de punir, mutilar, torturar, explorar e matar mulheres e

homens. Celebraríamos também a capacidade dos oprimidos de criar sentidos e praticar a solidariedade. A criouliização, argumentávamos, leva à invenção de um novo radicalismo, cuja inspiração podia ser encontrada em políticas subversivas antiescavidão.

A derrota brutal do projeto e o apagamento de dez anos de trabalho coletivo demonstraram, mais uma vez, que projetos culturais são políticos quando desenham um tempo e um espaço que desafiam o imperialismo e as concepções racistas. A pacificação e a neutralização da história dos oprimidos são centrais para a perpetuação da dominação e do racismo. O Estado francês poderia ter aceitado um museu sobre a história da escravidão e do colonialismo desde que ele não desse margem para imaginar um mundo pós-racista, pós-capitalista, pós-patriarcal, feminista e queer, desde que a narrativa do progresso sob a tutela europeia tivesse prevalecido, desde que a escravidão e o colonialismo fossem mostrados como equívocos do passado corrigidos pelos Estados que criaram tais regimes. A derrota provou que, sem autonomia total, um museu com um objetivo decolonial está condenado, pois uma instituição descolonizada não pode existir em uma sociedade que não foi inteiramente descolonizada. A invenção de um pós-museu, no qual criemos formas não rígidas de representações, que permaneçam abertas para o inesperado (isso é a história), é uma tarefa para o nosso tempo.

françoise vergès

nascida na ilha da Reunião, é feminista decolonial e antirracista, escritora, ativista e curadora. Dois de seus livros foram publicados em português: *Um feminismo decolonial* (São Paulo: Ubu, 2020; Lisboa: Orfeu Negro, 2023) e *Uma teoria feminista da violência* (Ubu, 2021).



nhe'ẽ

para os

guarani

(nhandewa

e mbya)



sandra

benites

Existem vários sentidos para as palavras *nhe'ẽ* e *aywu* em cada grupo Guarani. Geralmente, essas duas palavras são entendidas como *espírito, ser, vida, palavras, falas, som que vem do py'a*. *Py'a* traduzimos literalmente como estômago, mas essa expressão faz referência àquilo que fica no peito, que nós, Guarani, chamamos *nhe'ẽ rapyta*, a base fundamental de *nhe'ẽ*, *aywu* e sentimento.

Para esclarecer melhor, darei exemplos dos significados de *aywu* e *nhe'ẽ* para os Mbya e os Nhandewa, que pude compreender melhor por ter vivido na aldeia Guarani Mbya, no Espírito Santo, onde fui professora de crianças durante sete anos. Atualmente, a comunidade guarani do Espírito Santo se reconhece como Guarani Nhandewa. Na minha experiência como professora, passei a usar as duas falas que aprendi, mbya e nhandewa. E eu mesma sou Nhandewa.

De acordo com o uso feito pelos Guarani Mbya da aldeia do Espírito Santo, *aywu* é a palavra que é utilizada no dia a dia, na fala comum, como, por exemplo, nas frases:

xe aywu porã - “falei bonito”
aywu reko rei - “palavra à toa”

A “palavra à toa” não é vista positivamente, dá uma ideia de que é palavra jogada fora. É diferente de *aywu xe* (“desejo de falar”), que seria característico de uma pessoa que não sabe guardar segredo.

Já a palavra *nhe'ẽ* apresenta outro tipo de complexidade. *Nhe'ẽ* é a fala de momentos específicos, como aqueles da casa de reza durante a fala religiosa, quando se trata de *ser espírito*. É também a fala utilizada para explicar a importância da origem do nome e de seu significado.

Essas duas palavras - *aywu* e *nhe'ẽ* - significam, no fundo, a mesma coisa, embora existam diferenças nas variedades mbya e nhandewa. Para os Nhandewa da aldeia Porto Lindo (MS), da qual faço parte, *aywu* significa *palavra sagrada* e é o inverso da palavra *nhe'ẽ* - que seria usada na fala comum do dia a dia entre nós. Um exemplo:

nhe'ẽ rei - “palavra à toa”
nhe'ẽ se - “desejo de fala” (a pessoa que não sabe guardar segredo)

Ainda, *nhe'ẽ* significa palavra *sagrada* quando se refere a um ser *espírito*. Os Nhandewa se referem a uma pessoa frágil como *nhe'ẽ kangy*, e a uma pessoa forte como *nhe'ẽ mbarete*. Essas palavras, portanto, têm mais ou menos o mesmo sentido para os Mbya e para os Nhandewa.

Segundo *xe djaryi* (minha avó), *nhe'ẽ* é o que vem do *amba* (morada celeste), e, quando uma pessoa morre, o *nhe'ẽ* retorna para o *amba* de onde veio. Desse modo, o *nhe'ẽ* da pessoa que morreu pode voltar. Por exemplo, eu acredito que o *nhe'ẽ* do meu sobrinho que faleceu voltou sobre meu filho caçula e voltou para mim.

Para nós, Nhandewa, *aywu* significa palavra *sagrada*, que não é falada no dia a dia. É palavra *sagrada* usada no lugar onde é realizado o ritual, principalmente por pessoas como *xamõi* e *djaryi*. No entanto, quando se trata de um *espírito* ou *ser pessoa* - que enten-

demos como *sagrados* -, usamos *nhe'ẽ*, e não *aywu*. Raramente eu ouvia “*aywu* da pessoa” ou “*aywu* do fulano”, sendo mais comum usar *nhe'ẽ* quando se fala de alguém. Geralmente, quando se realizam batismos, os mais velhos Guarani Nhandewa da aldeia Porto Lindo falam *aywu*, mas na hora de dar nomes para as crianças sempre falam *nhe'ẽ*. Mas também, como já comentei, para os Guarani Nhandewa de Porto Lindo a palavra *nhe'ẽ* é a fala cotidiana.

Desse modo, eu pude perceber que a palavra *nhe'ẽ* é entendida por todos os Guarani como *sagrada* quando se trata de um ser *espírito* e um sentimento (*py'a*). Existem *nhe'ẽ porã*, *nhe'ẽ wai*, *nhe'ẽ kangy*, *nhe'ẽ mbaraete*, *nhe'ẽ katu*, *nhe'ẽ gatu* e assim por diante. *Nhe'ẽ porã* é “palavra boa, bonita, linda”; é muito usada para dar conselho, para ser dirigida à pessoa que está emocionalmente abalada ou com raiva. *Nhe'ẽ wai* é “palavra feia, ruim, agressiva” e é usada geralmente pela pessoa que não está bem. *Nhe'ẽ mbaraete* é aquela das pessoas fortes, seguras e corajosas. Para os Nhandewa, pessoas que falam muito possuem *nhe'ẽ gatu*. Já pessoas sensíveis, que sabem falar com tom de voz calmo, possuem *nhe'ẽ katu* - fala essa que fortalece a pessoa que está escutando, passa segurança àqueles que estão com *nhe'ẽ* fragilizado.

Cada *nhe'ẽ* é um processo que possui vários ritos de passagem, sendo direcionado a cada etapa em que se encontra cada Guarani. É um caminho (*tape*) para a construção de todos

os passos do indivíduo no grupo, lembrando-o sempre do coletivo. É importante destacar de cada indivíduo o estado em que ele se encontra emocionalmente, por isso esses *aywu* ou *nhe'ẽ porã* - fala boa, ou boa fala - dependem do coletivo, do espaço dos elementos que formam o ser *guarani*. O ser *guarani* é construído por um conjunto de fatores. Para aproximar as expressões em guarani de suas traduções em português, eu diria que, para nós, Guarani, *linguagem* e o conceito de *nhe'ẽ porã* indicam a construção de um ser *nhe'ẽ mbaraete*, que significa uma pessoa alegre, tolerante, paciente, que sabe escutar com sentimento. É uma pessoa considerada saudável, forte, que tem facilidade de superar qualquer desafio e é *arandu* (sábua). *Nhe'ẽ mbaraete* também está relacionado com ritos, cantos, mitos e práticas do *nhandereko*, *nosso modo de ser*.

Para seguir as regras guarani, é necessário compreender bem as palavras, seus significados e, principalmente, seus poderes de sentido. Entendo que é a partir de um processo, da prática do dia a dia e da forma de interpretar a vivência em grupo e entre grupos que cada indivíduo guarani vai adquirindo a *boa fala* em cada etapa da vida. Porém, é preciso que cada um tenha a possibilidade de construir o ser *guarani* no contexto no qual está inserido. Falar nem sempre é falado: é apenas vivido, sentido, experimentado. Isto é, falar muitas vezes não é visível nem traduzido em palavras; é expressão do coletivo para o indivíduo.

Falas são palavras que vem do *py'a*, portanto cada palavra falada tem seu efeito, que são as reações às expressões. Enquanto expressões, muitas falas não têm como ser traduzidas, sendo apenas, talvez, possível que sejam demonstradas. Quem pode captá-las são aqueles que estão aptos a compreender. Assim,

percebo que há uma dificuldade de interpretação, e até de compreensão, do mundo dessas línguas faladas. No meu entendimento, não são apenas os não falantes que têm dificuldades de compreender a complexidade da língua guarani por inteiro. Os próprios Guarani falantes têm algumas dificuldades de perceber o que seria uma *boa fala*. Quando se trata de tradução e bilinguismo, preciso entender também o mundo da língua do outro para traduzir para o português, por exemplo. Para evidenciar em português a suavidade da língua guarani, preciso transmitir aspectos do guarani através de metáforas.

Pude perceber que muitos Guarani que vivem mais tradicionalmente têm facilidade de ensinar suavemente seus conselhos por meio da fala, porque conseguem emocionar, encantar e convencer sem usar palavras fortes, ou seja, sem fazer uso de um tom de voz alterado. Para nós, Guarani, todos os espaços são importantes para *nhomongueta* (dialogar): nas reuniões da comunidade, na casa de reza, na família, entre *irun* (amigos, amigas), durante as atividades de plantar, na construção da casa etc.

Existem palavras que podem ser ditas para brincar, outras que são usadas durante ritos; existem os cantos e também falas para zombar do outro. E existem as falas das mães, que são também os cantos de ninar que cada uma vai criando. Mas é preciso ter certos cuidados. Certas falas são comparadas a bichinhos pelos

quais podemos nos encantar ou que podemos encantar. Cada um desses bichos tem suas narrativas, que contam processos de encantamento. Segundo os mais velhos, aqueles que se sentem mais espertinhos caem nas palavras desses seres sarcásticos.

Palavras engraçadas, geralmente, são usadas pelos Guarani para enganar a raiva e as decepções, sobretudo quando geram uma crise de risos na pessoa guarani. Esses risos muitas vezes não são relacionados apenas a coisas engraçadas, são também uma forma de descontaminar o ambiente, afastando a tristeza ou aquilo que pode causar algo de ruim aos outros. Para não se deixar levar pela tristeza e pela raiva e transformar o *nhe'ẽ wai* (ruim, mal, feio), os risos se transformam no oposto, o riso excessivo, que também pode ser sinal de raiva ou tristeza. Um bom falante Guarani sabe supear, por isso é importante treinar seu ouvido e coração *py'a*. Assim, fica mais fácil controlar seu ser, essa pessoa sendo geralmente mais saudável. Mas, para preparar a pessoa, como também para saber falar e ouvir, é necessário treino. Trata-se de ouvir com o ouvido e colocar no coração (*py'a*), não apenas ouvir por um ouvido e mandar para o outro. Ouvir e sentir no *py'a*, colocar no *py'a re* (guardar no coração). Para isso, é preciso tempo, atenção e cuidado minucioso para cada Guarani. Por isso, a grande maioria deles não faz perguntas sobre algo que não sabe, mas sim sobre algo que já sabe. Perguntar o que não sabe é uma forma de provocação, é um sinal de que a pessoa não está de acordo com aquilo que está sendo dito ou proposto.

A maioria dos Guarani não gosta de gente que fala muito, que emite muitas palavras sem necessidade. Essas pessoas não são bem vistas: segundo os (as) anciãos(ãs), são pessoas que

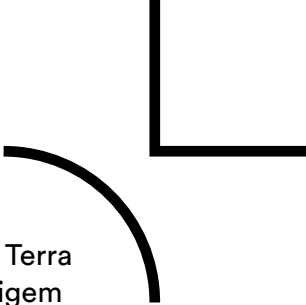
têm dificuldade de concentração. Uma palavra *wai*, *nhe'ẽ wai*, deixa o outro machucado, triste, pode até mesmo ferir profundamente e abalar a vida de alguém. Por essa razão, as palavras para nós, Guarani, devem ser construídas e emitidas como *nhe'ẽ porã*, ou seja, como *aywu porã*. Eu ouvia muito minha avó dizer que uma mãe que está grávida não pode falar que não vai querer o filho quando nascer, em nenhum momento. Neste caso, pode ocorrer, depois do nascimento e quando a mãe menos espera, de a criança querer voltar para o *amba* (morada celeste). Os mais velhos sempre orientam as mães a não falar palavras à toa por impulso, na hora da raiva, se referindo aos filhos. Houve um caso de uma mãe que estava esperando um filho e, em um momento de raiva, falou que não iria querer o bebê quando nascesse. Essa criança nasceu e, quando a mãe já estava esquecendo aquilo que tinha falado, quando menos esperava, a criança ficou doente e faleceu. Foi muito difícil para a mãe superar a dor da perda do filho. Em outros casos, quando acontecer de a criança não voltar - pois isso não significa apenas literalmente morrer -, ela pode se tornar uma pessoa problemática, que dará muito trabalho aos pais.

A fala boa (*nhe'ẽ* ou *aywu porã*), para os Guarani, não é apenas a escrita, é a vivida; nem sempre palavras e fala com emoção passam para a escrita. O problema surge do fato de que nem todas as palavras e jeitos de se

expressar podem ser escritos. Há uma limitação, sendo necessário *arandu* (conhecimento) para abordar assuntos específicos de forma compreensível. Partes do *arandu* dos Guarani são impossíveis de traduzir, porque existem conhecimentos que só podem ser compreendidos quando vividos.

Por isso, para os Guarani, o que está no papel não é tão importante. O que causa um efeito imediato são as práticas do dia a dia. Os diferentes conhecimentos dos *jurua* estão no papel, ficam parados e não acompanham o movimento, *omyĩwa'e* e *guata*, o caminhar. Nós acreditamos mais na nossa história, porque ela nos ensina a construir *teko porã*, o “bem-viver”. Minha avó dizia que não se pode acreditar muito no papel, pois o papel é cego, a escrita não tem sentimentos, não anda, não respira, é história morta. É preciso ter cuidado com isso, apesar de que hoje em dia faz parte da nossa vida também. Nós, Guarani, temos a ideia de que sempre precisamos andar para a frente (*guata tenonde*), nessa caminhada que não sabemos como vai ser. Para se preparar e enfrentar o caminho com sabedoria, é importante guardar (*nhongatu*) nossa sabedoria para quando precisarmos.¹

1/ Texto publicado originalmente em *Campos - Revista de Antropologia* / Universidade Federal do Paraná, v. 21, n. 1, 2020.



sandra benites

(Ara Rete, em guarani) nasceu na Terra Indígena Porto Lindo (MS). De origem Guarani Nhandewa, é mãe, pesquisadora e ativista Guarani. Atua como supervisora de programação cultural e exposição e como conselheira do Museu das Culturas Indígenas, em São Paulo, e também é membro do conselho curatorial da 35ª Bienal.



leda maria martins

Performances do tempo espiralar, op. cit., p. 36.

**dançava-se a palavra,
cantava-se o gesto,
em todo movimento
ressoava uma
coreografia da voz,
uma partitura
da dicção, uma
pigmentação grafitada
da pele, uma
sonoridade de cores.**

*moving
backwards*

time ^(no)

*les
gayrillères*

pauline boudry

e

renate lorenz



pauline boudry e reate lorenz

Moving Backwards [Mover-se para trás], 2019

Still de vídeo. Instalação com HD, 23'. Coreografia/performance: Julie Cunningham, Werner Hirsch, Latifa Laâbissi, Marbles Jumbo Radio, Nach. Cortesia: Ellen de Bruijne Projects Amsterdam e Marcelle Alix Paris



Moving Backwards



Moving Backwards





pauline boudry e reate lorenz

(No) Time [(Não) tempo], 2020

Still de vídeo. Instalação com HD e 3 persianas, 18'.

Coreografia/performance: Julie Cunningham, Werner Hirsch, Joy Alpuerto Ritter, Aaliyah Thanisha. Cortesia:

Ellen de Bruijne Projects Amsterdam e Marcelle Alix Paris



(No) Time

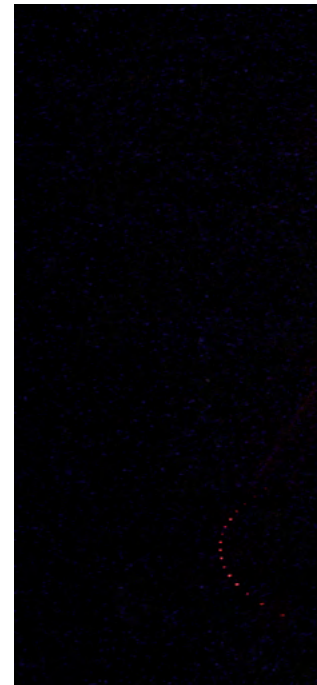
(No) Time



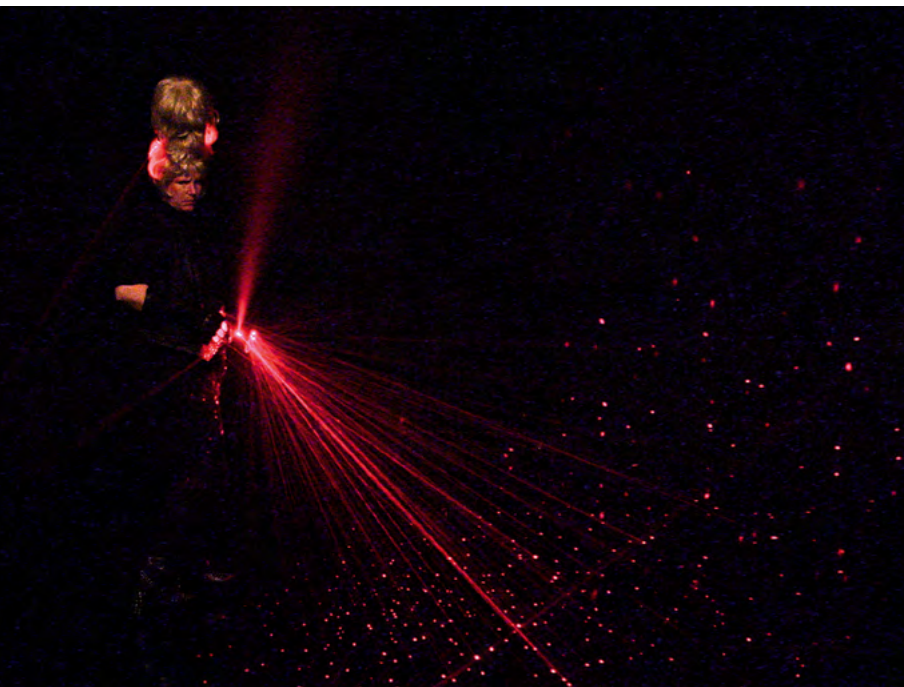
pauline boudry e rene lorenz

Les Gayrillères [As gayrilheiras], 2022

Still de vídeo. Instalação de vídeo em dois canais (projeção e LED), 18'. Coreografia/performance: Harry Alexander, Julie Cunningham, Werner Hirsch, Nach, Joy Alpuerto Ritter, Aaliyah Tanisha. Cortesia: Ellen de Bruijne Projects Amsterdam e Marcelle Alix Paris



Les Gayrillères



Les Gayrillères

Les Gayrillères

pauline boudry e rene lorenz

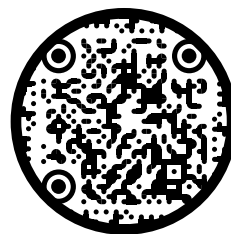
trabalham em Berlim desde 2007, criando instalações audiovisuais que se inspiram na cultura queer¹ e na pista de dança como espaço de experimentação de diferentes temporalidades e desejos. Em seus vídeos, coreógrafas e performers de várias formações dançam enquanto inventam modos de se relacionar e exploram práticas de resistência.

Obras como *Moving Backwards* [Mover-se para trás] (2019) e *(No) Time* [(Não) tempo] (2020) propõem uma experiência imprevisível de tempo, gerando dúvidas sobre o que é o começo e o fim do vídeo, a entrada e a saída do enquadramento, ou mesmo se as pessoas estão caminhando para a frente ou para trás. As definições de progresso e retrocesso são desestabilizadas pelas mudanças de ritmos e pausas, desordenando concepções lineares e unidirecionais de tempo.

1/ A palavra queer - que na língua inglesa originalmente significa, de modo pejorativo, estranho, esquisito, peculiar - tem sido adotada nas últimas décadas para abordar questões que, no Brasil, também aparecem circunscritas pelos termos dissidência sexual e diversidade de gênero, principalmente em contextos ligados ao pensamento e aos direitos LGBTQIA+. A expressão está em disputa e questionamento por parte de vários agentes que dela se utilizam ou a rejeitam. Um exemplo é o uso do termo "cuir", derivação latino-americana, que enfatiza questões raciais e de classe em contextos históricos para além da Europa e dos Estados Unidos. [N.E.]

Na videoinstalação *Les Gayrillères* [As gayrilheiras] (2022), performers controlam sua luminosidade com lâmpadas coloridas nas roupas e em várias partes do corpo. Inspirados por *As guerrilheiras*, romance de Monique Wittig publicado em 1969, os movimentos dessa guerrilha contemporânea poderiam aparecer em clubes noturnos, manifestações de rua e subterfúgios de museus. Os corpos sabem de seu direito à opacidade, decidindo quando estar em cena ou não.

Frente à tela, também somos convidadas a nos reunir nesta pista de dança e improvisar o estar junto. Como uma recusa a políticas de exclusão e discursos de ódio dirigidos a corpos dissidentes, coreografar arranjos possíveis por meio do prazer e da liberdade.



Música em *(No) Time*:
"It's Lover, Love" (Philip Bader
Remix). Artistas: Aérea Negrot
& Philip Bader. Também
disponível em: [http://link.
bienal.org.br/itslover](http://link.bienal.org.br/itslover)

interioridade

negra:

notas sobre

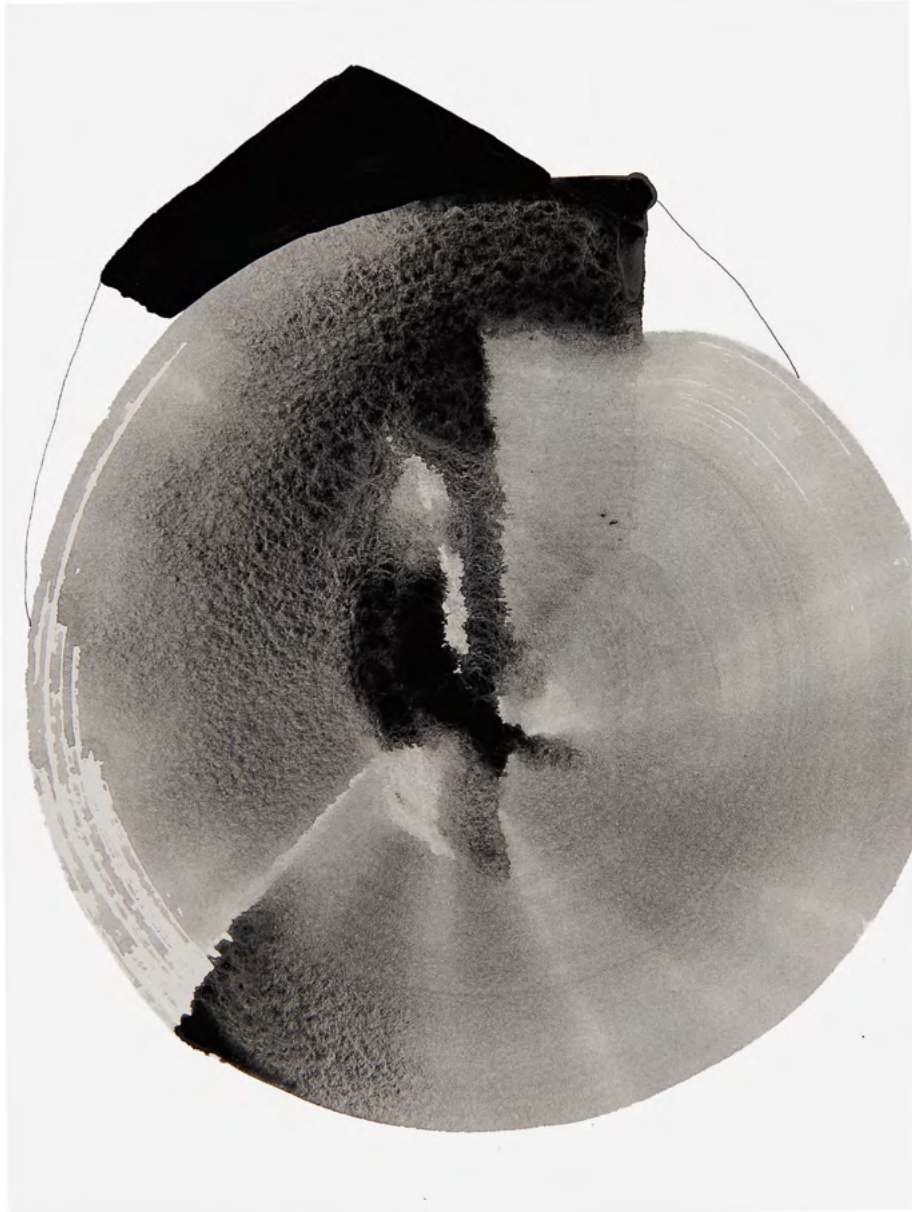
**arquitetura,
infraestrutura,
justiça ambiental**

e

desenho

abstrato

**torkwase
dyson**



torkwase dyson

Untitled (Becoming 01–Becoming 200) [Sem título (Tornando-se 01–Tornando-se 200)], 2016-2021
Guache e caneta sobre papel. Série composta de 200 partes, 30,5 cm × 22,9 cm cada

1. desenho_001_1865¹

Em ambientes construídos ou naturais, cada objeto ajuda a definir nossas condições de movimento. O projeto² de nosso mundo físico informa os métodos através dos quais o movimento emerge e a estratégia espacial se organiza. Para pessoas negras, o ato de se mover em um dado ambiente é acompanhado de questões de pertencimento e de uma autodeterminação de visibilidade e semiautonomia. Isso significa que, para pessoas sistematicamente desprovidas de direitos, o movimento composicional (as maneiras como o corpo se junta, se equilibra e se organiza para se mover pelo espaço) é uma habilidade usada a serviço da autoemancipação em meio a geografias hostis. Além disso, o cérebro decifra, mede, categoriza e entende tanto formas físicas imediatas quanto formas físicas distantes, relacionadas às estruturas espaciais definidas por condições de poder.

Essa relação entre interior e exterior – experiências geográficas da mente negra/do

1/ Este texto foi originalmente publicado em janeiro de 2017 no canal *Pelican Bomb*. Disponível em: <<http://pelicanbomb.com/art-review/2017/black-interiority-notes-on-architecture-infrastructure-environmental-justice-and-abstract-drawing>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

2/ No original em inglês, *design*. Optamos por traduzir como “projeto” para abranger o sentido de projeto arquitetônico/espacial/geográfico. [N.T.]

corpo negro – tem uma ligação indissolúvel com as terras e águas crivadas de histórias arquitetônicas e infraestruturais destinadas a concentrar o controle total sobre recursos naturais limpos em sistemas conservadores brancos, corporativos e hipercapitalistas. Pessoas racializadas e desprovidas de direitos herdaram esse isolamento geográfico e podem chamá-lo de racismo ambiental. Nesse momento de globalização acelerada devido à tecnologia, o racismo ambiental é intensificado pelas mudanças climáticas decorrentes da atividade humana, ou pelo que é chamado de Antropoceno. O legado do racismo ambiental e os atuais traumas advindos das mudanças climáticas globais fazem do planejamento espacial – representação e projeto arquitetônicos e infraestruturais – uma preocupação urgente para mim no desenho abstrato contemporâneo.

2. notas: sobre planejar estratégias espaciais negras na qualidade de usuários (em processo)

a. foco_

Minhas ações concentram-se em desenvolver uma prática refinada de desenho abstrato numa linguagem de representação arquitetônica e infraestrutural que se proponha a participar de processos de desenvolvimento espacial e de geografias mais habitáveis. No campo do desenho, elaboro composições, diagramas, traços, superfícies e modelos visando esses objetivos, sempre tendo em mente o movimento do corpo humano. Cada desenho é uma forma de análise, com um olhar para as eficiências em nossos atuais ambientes construídos e naturais e para as relações que pessoas racializadas têm com tais ambientes.



torkwase dyson

Untitled (Becoming 01–Becoming 200) [Sem título (Tornado-se 01–Tornado-se 200)], 2016-2021
Guache e caneta sobre papel. Série composta de 200 partes, 30,5 cm × 22,9 cm cada

b. microssujeitos_

Diques, pontes, lençóis freáticos, edifícios, ferrovias, fossas sépticas, represas, casas, armazéns, cabos, canos, prados, *bunkers*, trens, navios, montanhas, rios, calçadas, esquinas, faixas de pedestres, escadas, muros. À medida que transitamos em ambientes construídos que não projetamos, mas que percebemos a partir de nossas experiências, a autoridade sobre a mente/corpo de uma pessoa em meio ao labirinto de formas, espaços e objetos é uma questão de raça, composição e materialidade. Desde a forma concreta dos diques frágeis de Nova Orleans até as três placas de concreto de 152 centímetros quadrados da calçada sob o corpo de Eric Garner,³ devemos questionar a infraestrutura atual, propondo novos projetos que solucionem condições ambientais avançadas, considerando nossos futuros políticos e materiais.

c. macrossujeitos_

Zonas arquitetônicas, padronização global, fibra ótica, sistemas de abastecimento de água, telecomunicações, aviação, OTAN,

3/ Referência ao jovem negro, Eric Garner, assassinado por estrangulamento pela polícia em Nova York em 17 de julho de 2014. Aqui a autora utiliza o caso como uma referência chave para pensarmos sobre as estruturas físicas que edificam o racismo ambiental. [N.E.]

Banco Mundial, ferrovias, corporações, empreendimentos privados, indústrias. Quando transitamos por esses sistemas operacionais infraestruturais que informam nossos ambientes construídos, mas que, com frequência, são formas arquitetônicas não fixas, aprendemos por meio de um tipo diferente de experiência de usuário que a soberania sobre o território, a terra e o chão é uma questão de dignidade.

A representação arquitetônica e infraestrutural me deu voz expressiva em diálogos sobre movimento espacial, desenvolvimento, organização e projetos. É uma linguagem visual capaz de descrever ou ilustrar macroideias de ordem sistêmica, ou as profundas estratégias espaciais de evasão. No contexto do desenho abstrato, planejar futuros e investigar os métodos históricos persistentes de sobrevivência espacial são linhas diretas de ação/participação na justiça ambiental. A habilidade de criar desenhos representacionais que descrevam espaços mais habitáveis, e como nos sentimos em relação a eles, ou que descrevam o espaço existente que precisamos conhecer e cuja capacidade operacional precisamos entender, e como nos sentimos em relação a ele, é fundamental para criar condições para a transformação ambiental. A mudança está acontecendo agora, e eu considero o desenho abstrato contemporâneo uma parte importante de nosso atual movimento de preparação.

3. *pensamento composicional negro: entre a representação e o desenho abstrato*

Na minha prática, o desafio exemplar de criar um desenho abstrato refinado significa ter plena consciência das linhas e formas

que reconhecem as habilidades de corpos negros de habitar e negociar expressivamente construções de espaço e materialidade em tempo real. Outro desafio é produzir composições nas quais a geometria da imagem e do objeto reconheça as capacidades intuitivas da mente de articular as características do espaço como forma. Desenvolvi esse modo de desenhar para responder às condições em que diversas ordens sistêmicas de abstração política foram utilizadas a serviço da exploração ambiental.

a. Eu me pergunto: *como as pessoas negras sobrevivem atualmente à abstração, considerando que o escopo, a escala e a densidade da matéria estão mudando ao nosso redor devido à mudança climática?* Começo a responder ao olhar para o que chamo de *pensamento composicional negro*. O desenho abstrato pode servir à jornada intelectual e psicológica que busca trazer o *pensamento composicional negro* mais para perto. Muito perto, lá para dentro. A partir de um entendimento negro-dentro-do-negro [*black-inside-black*], observo as superfícies com a mente completamente consciente de que forma é poder. À medida que começo a elaborar forma, linha, movimento, peso, escala, proximidade e perspectiva, as representações dos sujeitos oscilam entre imagens diagramáticas em escala e desenhos expressivos. Na feitura, compre-

endo que, na integração de formas configuradas em condições de justiça espacial negra, começo a desenvolver composições e projetos que respondem aos materiais. Aqui, eu desvendo o poder da representação abstrata enquanto interajo com as implicações emocionais do espaço do projeto. É essa a tensão crítica no desenvolvimento de soluções que se estendem para além da área superficial do desenho e da empatia, e desembocam em aplicações mensuráveis e eficazes. Assim emergem ideias e capacidades relacionadas ao modo como inventamos, em resposta às diversas condições materiais, geográficas e políticas que herdamos. Começo a trabalhar nos desenhos a partir de um estado de profunda subjetividade, ao mesmo tempo que alinho meus pensamentos às estratégias espaciais negras projetadas e construídas para aumentar a habitabilidade. Essas referências vão desde as línguas nômade do povo tuaregue até o planejamento espacial da arquitetura camaronesa, bem como as histórias de Anthony Burns e Assata Shakur, para mencionar apenas algumas. Ao levar essas histórias em consideração, começo a entender que sobreviver à abstração por meio da abstração é meu atual projeto ambiental.

b. A abstração a que me refiro é também a abstração política utilizada para implementar agendas racistas hipercapitalistas e conservadoras brancas em geografias negras e demais geografias racializadas. Por exemplo, a história da polícia e das leis de vadiagem, a jurisdição extraterritorial e a exclusão da subjetividade nas discussões acerca do Antropoceno são sistemas de abstração política que põem em prática o conservadorismo econômico. Esses sistemas continuam a traumatizar com

o avanço do nosso deslocamento forçado para fora e para longe de terras e águas que nos dão vida e formam nossas identidades. Esse legado deixado pelo movimento forçado inclui o tráfico intercontinental de pessoas escravizadas, o terrorismo ambiental constituído por linchamentos e pela Ku Klux Klan, a queima de cidades e igrejas negras, a mineração de carvão, infraestruturas que desmoronam devido ao desinvestimento e ao subinvestimento, a revolução industrial e nuclear, a contaminação por resíduos tóxicos provenientes de escoamentos industriais, a elevação do nível do mar, as revisões dos limites distritais eleitorais nos Estados Unidos, as leis de toque de recolher, a diminuição da biodiversidade, as secas e a colonização da água por indústrias extrativistas. A abstração política define condições geográficas para as desigualdades espaciais e ambientais em todo o globo. Além disso, as maneiras como vemos, escrevemos e conversamos sobre tais desigualdades devem ser relacionadas à nossa atual crise climática. Deve haver uma narrativa mais ampla da subjetividade negra em relação ao Antropoceno. O projeto do Antropoceno não existe sem a terra, o corpo e o trabalho de pessoas racializadas no experimento do projeto moderno. A ausência de políticas trabalhistas negras relacionadas aos recursos naturais e às antigas formas de arquitetura, agricultura e engenharia é uma

forma de abstração e continua a suscitar uma vulnerabilidade que já é extrema com mais apagamentos. O desenho abstrato permite uma discussão pontual dessas histórias estruturais e de nossa participação nelas, e pode também preparar nossa mente para compor com o espaço e a materialidade que definirão nosso futuro.

4. fluxos de informação ambiental (em andamento)

A infraestrutura, o espaço arquitetônico e o abuso dos recursos naturais continuam a fazer da habitação, da atenção plena [*mindfulness*] e do movimento questões políticas urgentes para corpos negros. Tais ideias fazem parte de meu trabalho com Danielle Purifoy e de sua pesquisa sobre a propriedade/posse de terras por pessoas negras [*black landownership*]; a preservação e a perda de terras; o desenvolvimento econômico local; a imposição de encargos ambientais e a prestação de serviços ambientais, em particular o acesso à água potável e ao saneamento básico.

Enquanto escrevo este texto, o presidente Obama está apertando a mão de Donald Trump,⁴ o novo presidente eleito dos Estados Unidos da América. É de conhecimento geral que Trump é um negacionista das mudanças climáticas (mas, em uma entrevista recente ao *The New York Times*, ele evitou a questão, dizendo que tem a “mente aberta” e que há “alguma relação” entre atividade humana e mudança climática). Trump é um grande apoiador das indústrias petrolíferas

4/ Este texto foi escrito em 2017, quando Barack Obama, presidente estadunidense de 2009 a 2016, passava o comando do governo para Donald Trump, eleito presidente em 2016. [N.E.]

e de gás e pode revogar o Acordo de Paris,⁵ um pacto internacional apoiado pelo governo Obama para enfrentar as mudanças climáticas. Embora o Acordo de Paris avance pouco no combate ao aquecimento global, Trump pode piorar a situação se pressionar por uma diminuição drástica das regulamentações da emissão de carbono e por uma expansão maior das indústrias extrativistas. Donald Trump aplicou sua ideologia cruel e perigosa sobre a ciência. Enfrentamos agora, mais do que nunca, a elevação das temperaturas, a diminuição do período de plantio, secas e ondas de calor, o aumento do nível do mar e a intensificação de furacões. As alterações climáticas agravam todas as outras desigualdades. Devemos projetar e planejar uma economia baseada na baixa emissão de carbono, porque ambientalismo, geografia e raça estão diretamente conectados.

Enquanto escrevo estas notas, a COP22⁶ – uma conferência na qual países

5/ O Acordo de Paris (2015) é um compromisso internacional discutido por 195 países com o objetivo de minimizar as consequências do aquecimento global. Ao assumir a presidência dos Estados Unidos, em 2016, Donald Trump anunciou que o país deixava de ser signatário do acordo. Em 2021, o novo presidente estadunidense, Joe Biden, que derrotou Trump nas urnas em 2020, renovou o compromisso do país com o acordo. [N.E.]

6/ 22ª Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas (COP), realizada em 2016 no Marrocos. [N.E.]



torkwase dyson

Untitled (Becoming 01–Becoming 200) [Sem título (Tornando-se 01–Tornando-se 200)], 2016-2021
Guache e caneta sobre papel. Série composta de 200 partes, 30,5 cm × 22,9 cm cada

de todo o mundo trabalham em prol da justiça ambiental e do crescimento econômico por meio de fontes renováveis de energia— está acontecendo em Marrakech. Neste exato momento, o continente africano continua sofrendo duramente os impactos das mudanças climáticas. Dado o acúmulo de recursos naturais e as áreas de extração concentrada, o continente está particularmente vulnerável aos aumentos dos níveis de CO2 e seus efeitos nefastos, como secas, inundações, safras irregulares e ecossistemas em declínio. Tudo isso acontece enquanto o continente continua sendo economicamente devastado pelas indústrias de petróleo e gás que se recusam a reconhecer as interseções entre produção, lucro, corpo e espaço. As indústrias corporativas assumem pouquíssima ou nenhuma responsabilidade pelas experiências vividas das pessoas que residem nessas zonas de extração. Esse é um dilema que assume muitas formas em todo o continente. A partir de minha própria pesquisa e experiência, sei que são profissionais da engenharia e da arquitetura do Sul Global que lideram a luta por novas tecnologias para lidar com a fuligem ambiental produzida pelo consumo global.

Nos Estados Unidos, ativistas ambientais e pessoas que apoiam o povo Sioux tentam impedir o Dakota Access Pipeline, um projeto de oleoduto de aproximadamente

1.800 quilômetros de comprimento e 76 centímetros de diâmetro financiado pela Energy Transfer Partners, empresa na qual Trump tem uma série de investimentos financeiros. Kelcy Warren, CEO da Energy Transfer Partners, diz: “Tenho plena certeza de que o oleoduto será aprovado pelo governo Trump”. Um vazamento de petróleo desse oleoduto contaminaria permanentemente o rio Missouri, importante fonte de água para milhões de pessoas que vivem ao longo de suas margens. Apoio o povo Sioux de Standing Rock e os grupos de ativistas ambientais que tentam impedir o oleoduto e lutar pelo direito dos povos nativos à soberania.

5. uma resposta: o Studio South Zero e a escola Wynter-Wells de desenho pela justiça ambiental

O Studio South Zero (SSZ)⁷ é um pequeno estúdio itinerante de arte, movido a energia solar, que construí para atravessar os Estados Unidos, conhecendo locais geográficos impactados pelas mudanças climáticas e pela injustiça ambiental. Foi a integração entre desenho abstrato, projeto e tecnologia que me levou a criar esse estúdio errante. Por natureza, essa prática nômade gera interdependência ambiental e solitude. Usar esse espaço permite receber tudo que vem com ele: o mundano, o complexo, os medos e a beleza. O SSZ é um espaço vivo e fluido, um estilo de vida que me permite não apenas fazer minha arte, mas também apoiar projetos de outras pessoas. Trabalhar no SSZ inspirou

⁷/ Ver mais em: <torkwasedyson.com/ssz>. Acesso em: 1 mar. 2023.

meu novo projeto, a Escola Wynter-Wells de Desenho pela Justiça Ambiental, com base nos trabalhos de Sylvia Wynter e Ida B. Wells. Trata-se de um projeto conceitual que combina as preocupações curriculares da arte com as teorias de projeto de geografia, infraestrutura, engenharia e arquitetura. Meu objetivo é pesquisar e montar um currículo experimental e uma linguagem formal focada nas ideias progressistas de representação espacial diagramática e expressiva. Utilizo duas estratégias de representação espacial: desenhos de elevação (as projeções de um objeto quando visto de frente) e desenhos de corte (a projeção de um corte de um objeto). Ambas as abordagens se prestam simultaneamente à análise da ciência, da fragmentação e do local, bem como à cultura da engenharia espacial, da arquitetura e da geografia. Trabalharei lado a lado com essas ideias de desenho para produzir novas representações sistêmicas que considerem técnicas de participação no planejamento espacial rumo à justiça ambiental.

torkwase dyson

nasceu em Chicago (EUA) e descreve-se como uma pintora que usa vários meios para explorar as conexões entre ecologia, infraestrutura e arquitetura. A artista considera as relações espaciais a partir de perspectivas históricas e contemporâneas. Através de obras abstratas, investiga as formas como o espaço é percebido e negociado, particularmente por corpos negros e racializados.

Seus desenhos, pinturas, esculturas e performances exploram estratégias de emancipação para o enfrentamento de estruturas opressoras e a criação de geografias mais habitáveis. Como afirmou em uma entrevista: “Temos de fazer formas que celebrem as possibilidades”.⁸

8/ “An Artist’s Gateway to Freedom and Possibility”, *The New York Times*, 10 nov. 2022. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/11/10/arts/design/13torkwase-dyson-pace-artist-architecture.html>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

**tramas
criativas**

**de
corpo**

**e
ancestralidade**

**inaicyra
falcão**



Inaicyra Falcão
Ayán, princípio vibrante
Registro de performance

Ao pensar os elementos comuns que estão em jogo em diferentes processos criativos como tramas que perpassam invariavelmente os estudos das corporeidades, mantenho vivo o interesse (em colocar uma lente de aumento) no entrelaçamento das poéticas que se concretizam na pluralidade das experiências humanas, das ancestralidades, no cotidiano das ações corporais que, uma vez nutridas de tempos e espaços, se tornam portadoras de vivências, de expressões e do próprio ímpeto de transformar nossas estratégias de comunicação.

Articular mundos é um convite, uma tentativa prática de aliar ética e estética na invenção e pluralização dos modos de expressar e entremear arte e vida; de vislumbrar novas bases de organização e produção de identidades, subjetividades e pertencimentos. Cada vez mais, vejo-me engajada em elaborações artísticas e proposições que promovem os direitos universais não de forma isolada ou para reiterar os contornos solitários do indivíduo, mas que o veem como ser contextualizado no grupo social ao qual, por história, por tradição, ele pertence, ao mesmo tempo que o reinventa.

De outro ponto de vista, é possível formular que as experiências interculturais sobre as quais me debruço, por atravessarem temporalidades e espacialidades distintas, entrelaçam memórias individuais e

coletivas, experiências vividas, saberes de tradições como a nagô-iorubá, além do trabalho de pesquisa, criação, produção e reelaboração na arte e na educação, por meio de questões formuladas no tempo presente e expressas através dele.

Ao musicalizar os *orikis*, por exemplo, os múltiplos significados possíveis, expressos no conteúdo de cada um desses poemas, aliados à voz, ao canto e ao ritmo, permitem a manifestação do campo sensível, de um conjunto complexo de emoções, proporcionando a atualização dos saberes de um tempo imemorial no espaço contemporâneo, tendo como referência os princípios, os valores e as visões de mundo da cultura iorubá. Esse mesmo gesto projeta, num tempo presente, o desejo de enriquecer e complexificar nossas compreensões sobre as contribuições contínuas, mas muitas vezes invisibilizadas, dos trânsitos culturais africano-brasileiros nos processos, também contínuos e inestancáveis, de transformação e diversificação de nossas conformações e confrontações identitárias.

Os teores presentes na liturgia iorubá me possibilitaram estabelecer, a partir do olhar de intérprete e de criadora, a reelaboração de aspectos cosmogônicos e cosmológicos, através da fusão do canto, da palavra e do ritmo com as imagens míticas. Esses elementos que o trabalho de composição aporta são emanados da experiência sensível por meio da experiência artística e da herança ancestral, ambas aqui compreendidas como parte de um sistema fluido de renovação e atualização dos mitos originários. O estudo e o aprendizado dos poemas iorubá, dos conteúdos poéticos e dos significados de suas ações, melodias, ritmos, expressões vocais

e corporais são entremeados na duração desse processo, ao mesmo passo em que se ressignificam entrelaçados e interligados aos processos de recriações artísticas.

Essa dinâmica sugere perspectivas de aproximação e adensamento nos processos de investigação estética desse mundo místico e mítico das ancestralidades africano-brasileiras na contemporaneidade. São reelaborações nas quais traduzo, pela arte, as dimensões cosmogônicas e cosmológicas, projetadas num universo rico, mágico e plural. O artístico e o anímico superam as limitações humanas no próprio exercício de fazer e de atribuir forma ao acontecimento artístico, nos levando a encontrar, para além do raciocínio e da lógica, as revelações do campo sensível, provenientes de necessidades evocadas pelos afetos, pelos sentidos e pelas emoções.

O aprofundamento da pesquisa e dos processos investigativos, de experimentação e improvisação, são caminhos possíveis para trazer elementos, recursos composicionais, sem tanta censura intelectual, permitindo ampliar os resultados artísticos nos processos de recriação e atualização das tradições.



Falar das culturas africano-brasileiras, ou dos povos ameríndios e de suas mitologias, sem-

pre será um desafio, sobretudo se partirmos da observação dos processos de precarização dos saberes tradicionais como um desdobramento naturalizado das violências coloniais, ou da reincidência e perpetuação dos preconceitos já praticados nas universidades e na sociedade. Dessa forma, sugiro algumas verdades, dentro do que nomeio “proposta pluricultural de dança-arte-educação”. Para tanto, o educador como mediador deverá estar sempre ciente do contexto e das condições que levam à estruturação de determinado grupo, para então propor novas experiências. Inclusive pode considerar ou ter como ponto de partida as histórias e narrativas pessoais de cada indivíduo que o constitui.

Essa abordagem permite que o educador consiga maior envolvimento do coletivo nas experiências coordenadas em sala de aula, o que favorece e enriquece as trocas de conhecimento no grupo. Além disso, ela cria condições propícias para refletir sobre a intensificação dos fluxos informacionais que decorrem das relações entre processos interiores e exteriores a ele, e que levam em consideração o desempenho individual, mas sem perder de vista a importância de dinamizar os saberes coletivizados nas tradições. Um exemplo é a proposta didática e pedagógica de desenvolvimento de processos criativos a partir de diálogos intergeracionais sugerida a seguir.

a roda como produtora de alegrias – o mover, o pensar e o sentir coletivamente como inteligências ancestrais

Bater palmas, marcar o ritmo e cantar são ações primordiais que me fazem lembrar das brincadeiras de quando era criança. Brincávamos de roda, principalmente em noites enluaradas, ou quando era noite de lua cheia. Após terminarmos o jantar, as mães colocavam as cadeiras do lado de fora de casa e, enquanto conversavam entre si sobre temas diversos, nós, crianças, nos reuníamos, com outro tipo de entusiasmo, para simplesmente brincar. Engraçado que muitas dessas brincadeiras tinham momentos livres, mas também sistematizados, a exemplo das estruturas de improvisação das técnicas composicionais de dança.

Tendo em vista a interlocução com elementos primordiais do mover, presentes nas brincadeiras de roda, e a sistematização de jogos e estruturas mais complexas de criação e composição coreográficas, proponho a utilização de diálogos intergeracionais como dispositivo de pesquisa e reelaboração estéticas de preceitos encontrados nas tradições. Essa atividade possibilita praticar a escuta como gesto embrionário e expansivo do fazer coreográfico coletivizado, entre outros múltiplos propósitos, como:

1. navegar por narrativas autobiográficas e autoficcionais para exercitar a escrita como prática de invenção e de cuidado de si, assim como da invenção de identidades comuns.
2. contatar mitos primordiais como parte do processo de atualização, de perseverança e de metamorfose dos princípios e das forças vitais.
3. promover o trânsito de saberes de diferentes temporalidades; complexificar, ritualizar e perpassar camadas de temporalidades distintas.
4. estabelecer um fluxo entre os saberes disciplinares e aqueles ainda considerados não oficiais, saberes informais que extrapolam as categorias e os contornos dos saberes consolidados pelos contextos educacionais.
5. elaborar metodologias emancipadoras, que considerem e estimulem a participação dos discentes na produção de suas narrativas, enquanto corresponsáveis e colaboradores na construção e reconstrução de suas historiografias, a partir da revisão crítica das relações de ensino e aprendizagem.

passo a passo: do aprofundamento das escutas coletivas ao exercício de coletivização dos processos coreográficos

1. O educador sugere que o estudante converse com uma pessoa mais vivida de sua família e pergunte sobre sua infância: quais eram as brincadeiras de roda que ela fazia na companhia de outras crianças. A partir desse diálogo intergeracional, o estudante deve escrever um breve relato que será o



Inaicyra Falcão
Breve e seca
Registro de performance

- material base para compartilhar e criar coletivamente.
2. É estabelecido com o coletivo o dia para a exposição e o compartilhamento dos resultados dessa primeira etapa da pesquisa. Sentados em círculo, em ambiente agradável e confortável, não necessariamente convencional, os alunos, um de cada vez, expõem suas experiências.
 3. Após a partilha dos relatos, o educador sugere que cada um selecione, de sua própria narrativa, um conjunto de ações corporais que possam ser desdobradas em estudos coreográficos. Há aí um esforço de arqueologia dos gestos, de coleta e escavação de suas propriedades e especificidades.
 4. Já de pé, todos começam a experimentar as ações escolhidas. À medida que os educandos se movimentam, o educador vai direcionando, gradativamente, nos estudos de movimentos, variações possíveis sobre os usos do espaço (para a frente, para trás, para o lado), do tempo (rápido, lento), dos planos verticais (alto, médio, baixo, tendo como referência as medidas e proporcionalidades dos corpos), dos ritmos e dos sons vocais.
 5. Dessa forma, o estudante cria seus movimentos a partir de sua própria pesquisa em contato com os saberes de suas tradições e ancestralidades, que circundam sua própria história de vida e sua história familiar. A ideia é sensibilizar, conscientizar e desenvolver sua autoestima, assim como fortalecer sua imaginação, sua iniciativa e suas capacidades criativas.

6. O educador, então, sugere que cada um faça um recorte da movimentação para compartilhar com os demais, agrupando esses pequenos resultados em sequências maiores. Essa etapa pode ser realizada em duplas, trios e grupos. Um aprende o estudo do outro até alcançarmos a composição de um estudo único. Nós somos nosso próprio corpo a se mover, e juntos formamos um só corpo. Nesse momento, observa-se com maior ênfase a disponibilidade adaptativa e a aptidão para a troca de experiências e movimentações em grupo.
7. Após a elaboração e a execução coletiva dos movimentos, retoma-se a configuração circular para observar reações, levantar questões que ainda ecoam, analisar e comentar os impactos do conjunto das experiências.

arqueologia do rodar

Muito mais que um padrão de movimento ou uma simples configuração espacial circular, a roda, no samba de roda, é compreendida a partir de vínculos étnicos e ancestrais, por sua capacidade de reatar o compromisso e fortalecer o respeito aos valores e aos fazeres comunitários. O círculo e a roda remontam às mais antigas

configurações espaciais da dança. A forma circular reproduz o movimento aparente do sol e da lua. A roda, como configuração cósmica da dança, reintegra os movimentos individuais no tempo e no espaço coletivos. Sua espacialidade horizontal, equidistante e não hierárquica, valoriza a proximidade e o contato entre os corpos, bem como a produção rítmica em grupo. Na roda, cada respiração coletiva se nutre do fôlego individual de seus componentes. Toda roda de movimento, como as rodas de samba e as de capoeira, se transforma em um centro irradiador de força e energia vibratória que expande suas fronteiras. Sua forma é evocativa da grande maioria das danças sagradas do continente africano.

Este é um ótimo exercício para o despertar das percepções e do envolvimento com as dimensões corporais, emocionais, rítmicas e intelectuais no trabalho em grupo. Seu intuito é proporcionar uma transformação das energias potenciais e cinéticas correlacionadas ao movimento corporal para o estudo das qualidades perceptivas do mover. Essas brincadeiras articulam o desempenho dos movimentos corporais e vocais à criatividade e à organicidade. Vale ressaltar a importância de estímulos, como a memória e a oralidade, no enriquecimento da expressão corporal e como estratégia para incluir a voz como caminho de desenvolvimento da sensibilidade e de enriquecimento dos estudos coreográficos e interpretativos.

Ao pensar as relações entre a roda e a roda de samba, em comunicação proferida sob o título “A dança como vetor de alegria”, o pesquisador Muniz Sodré nos convida a refletir sobre a concepção de alegria como aquilo que nos libera de nossas amarras na Terra:



Mikele Ominladê

Vivência na Comunidade Omileié. Festival de Iemanjá na Comunidade Omileié, Abeocutá, Nigéria

“A alegria que nos libera, a cada um, de si mesmo”. Seguindo os pensamentos de Sodré, a dança, em seu sentido extático, se torna uma experiência mimética que nos aproxima intimamente do estado de alegria, num jogo mobilizador de vida, no qual nos esqueçamos da partida (o nascimento) e da chegada (a morte) e nos entregamos ritmicamente ao caminho. A vida, nesse sentido, passa a ser o caminho.



Na experiência coletiva, os movimentos são sinergicamente assimilados e incorporados, como resultado do próprio trabalho de

repetição; assim, é muito relevante instituir momentos para praticar a observação particularizada dos movimentos, nas experiências individuais, momentos para dialogar e refletir de forma crítica e minuciosa sobre cada uma delas. Pode-se dividir o grupo, para que um assista ao trabalho do outro.

É importante que o educador, como mediador, facilite a experimentação de variações nas organizações dinâmicas e de espacialidades dos estudos individuais, para estimular a imaginação e a compreensão das possibilidades de transformação das coreografias pelo coletivo. Outra forma de conduzir o aprimoramento desses estudos é reestabelecer dinâmicas de coletivização dos processos de ensino e aprendizagem, transformando os estudos individuais em matéria-prima para transmissão de coreografias e partituras. Cada integrante do grupo, depois de criado o seu estudo, pode se dedicar a ensinar aos demais, em diferentes formatos de revezamento. Também é importante que, ao final de cada um desses processos, seja estabelecido um tempo para conversar em grupo sobre as experiências – investigar, por exemplo, como cada um se sentiu, ou quais afetos e significados emergiram das práticas experienciadas por cada corpo.

Na mesma comunicação citada anteriormente, quando Sodré se dedica a refletir sobre o papel do corpo e da dança

como mediadores da elaboração rítmica do samba, como ato de resistência e resiliência da cultura afro-diaspórica, o autor tece comentários ainda mais assertivos, e ao mesmo tempo visionários, ao sugerir que “o samba produz, como organização rítmica e gestual, uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja acionada pela alegria. É a alegria que faz a viagem rítmica acontecer”. A memória e a história do samba se recolocam no corpo, nos gestos miméticos que o inscrevem numa tradição e nas marcas pessoais e intransferíveis que os corpos insubordinados carregam. Movimentos corporais, cantos, ritmos, pausas, vozes, narrativas míticas encarnadas como ensinamentos transmitidos de geração em geração – da voz ao ouvido, de corpo a corpo, da boca ao ouvido. Ensinamentos que ainda hoje nos possibilitam performar nos corpos as artes, pelas quais seguimos e seguiremos reverenciando nossos saberes ancestrais.¹

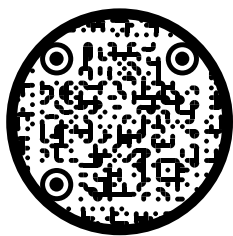
1\ Este ensaio tem coautoria do artista e pesquisador Kleber Damaso Bueno, professor dos cursos de Dança, Teatro e Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás e doutorando em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, onde integra o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo. Como pesquisador, Damaso atua vinculado à Red Descentradxs (Descentrar la investigación en danza).

referências

Inaicyra Falcão dos Santos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Curitiba: CRV, 2021.

Muniz Sodré. *A dança como vetor de alegria*. Escola de Comunicação da UFRJ, 20 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>>.

Muniz Sodré. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.



Música: “Leque de Oxum”
Artista: Inaicyra Falcão
Álbum: *Okan Awa - Cânticos da tradição yorubá* (2002).
Também disponível em:
<http://link.bienal.org.br/lequedeoxum>

inaicyra falcão

Cantora lírica, educadora e pesquisadora comprometida com a difusão da cultura africana e afro-brasileira, nascida em Salvador (BA), Inaicyra Falcão articula mundos como metodologia em processos pedagógicos, visando a pluralidade dos currículos escolares e universitários.

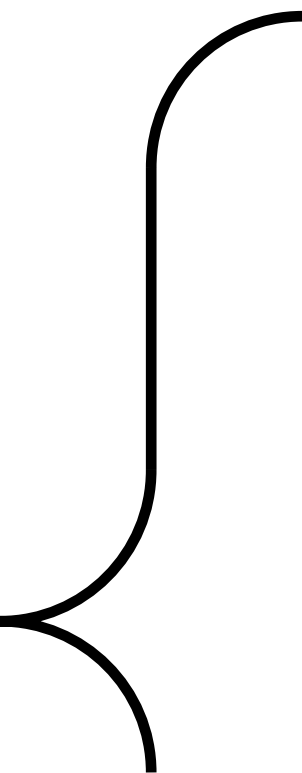
A possibilidade de identificação do sagrado no cotidiano e do cotidiano no sagrado, a reafirmação da história pessoal na vivência da tradição e a reelaboração dessa tradição de origem na sociedade contemporânea são elementos constituintes da pedagogia transcendental em arte-educação proposta por ela.

Sua principal obra é *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (2021), fruto de sua vivência pessoal no terreiro de religião nagô, de sara-coteios por países dos continentes africano, europeu e americano, e de sua experiência como docente em universidades. Esse trabalho é considerado uma epistemologia precursora dos estudos criativos das artes do corpo de tradições africanas e afro-brasileiras na contemporaneidade. A sistematização desses pensamentos afrodiaspóricos é umas das referências para legislações que pautam políticas antidiscriminatórias e antirracistas em nosso país, a exemplo da Lei 10.639/03 (atual 11.645/08).

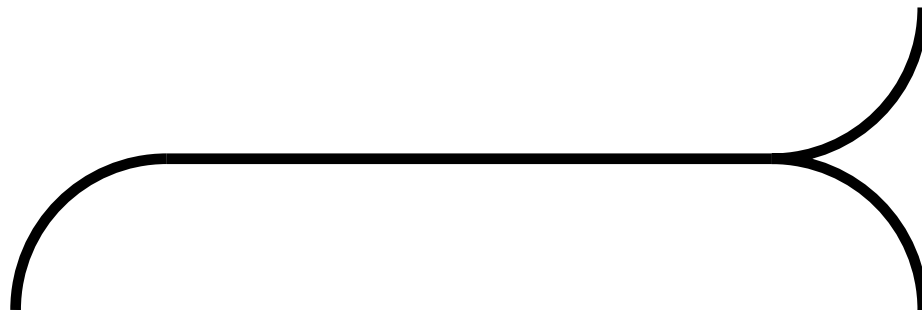
Em sua contribuição para a publicação educativa, Inaicyra Falcão nos convida a olhar para dentro, para nossas memórias e subjetividades, em um pleno exercício de recriação do vivido e esquecido, gerando coreografias de memórias ancestrais em nossos corpos.

leda maria martins

Performances do tempo espiralar, op. cit., p. 23.



**nas temporalidades
curvas, tempo
e memória são
imagens que
se refletem.**



**um
sentido**

**thiago vinícius
de paula
da silva**

**agência
solano
trindade**



sarah halabi

Mãos que alimentam, 2023

Ilustração e pintura digital utilizando
Adobe Photoshop 2020. 24 x 20 cm

É muito fácil falar de cultura de paz em um carro blindado. Queremos ver é estar aqui na favela, enfrentando as diversas violências, promovendo a paz e oferecendo oportunidades para que o jovem possa trocar o fuzil por uma máquina fotográfica.

Nosso fazer artístico passa por sobreviver, morar, refletir, criar, pesquisar, se alimentar, enfim, um caldeirão em ebulição em que é preciso entender as opressões para combatê-las e saber pensar o espaço para se organizar nele.

Em um mundo desencantado, guiado pelo individualismo, desagregado, a cultura e a arte dão sentido à vida. Quando falta sentido, falta esperança e sobra ódio.

Por que nunca experimentamos oferecer às crianças e aos jovens esporte, acesso à cultura, acesso à comida, educação de qualidade, inserção com qualidade no mercado de trabalho, apoio financeiro para quem quer abrir seus negócios, livros com aquele cheiro de novo, acesso à saúde, oportunidade de nascer com respeito e morrer com dignidade?

Garanto que uma criança feliz e um jovem determinado a transformar sua vida e seu território são capazes de mudar seu destino, sem ter que parar numa cadeia ou num cemitério.

Por isso, defendemos que, quanto mais longe a favela, mais equipamentos culturais e mais acesso ela deveria ter. É assim que vamos tirar a nossa comunidade das páginas policiais para que ela passe a ocupar as páginas culturais.

Passados nove anos desde a última Bienal de São Paulo de que a Agência Solano Trindade participou, em 2014, ainda vivemos em uma periferia na qual a cultura, a arte e o lazer são promovidos pelos próprios moradores, trabalhadores, agitadores e empreendedores que fazem parte dos coletivos e das ocupações culturais. O Capão Redondo tem cem anos de história, mas ainda não abriga uma biblioteca pública. Do Campo Limpo até Parelheiros, existem menos praças públicas do que a maioria dos bairros nobres da cidade.

o espaço e o tempo_ O agrupamento dos nossos artistas, coletivos e movimentos expõe uma rica diversidade de pensamentos, conflitos, potenciais e contradições. Existe uma arte pulsante, e ela vai além da hegemonia imposta. Precisamos manter viva essa energia criadora periférica.

A efervescência cultural nas periferias é algo que saltou aos olhos nas duas últimas décadas. Mas essa parada sempre existiu nas aldeias, nos quilombos, nas favelas, nas quebradas: gente junta faz cultura todo dia. Entre becos e vielas convivem o louvor gospel, o forró, o funk, a pisa-dinha, o arrocha, o sertanejo de Inezita Barroso e o de Luan Santana. O rap dos Racionais bate forte, o samba é uma reza, assim como os saraus de literatura marginal, as batalhas e os slams das juventudes, os cânticos dos terreiros e a força dos maracatus.

A criação, a poesia, a imaginação radical em desenho, em reza, em sarau, em muros é o que permite a gente fazer nossas travessias. São essas as informações que temos o direito de produzir e consumir.

Portanto, a disputa pelo orçamento da cidade voltado para a produção cultural periférica é fundamental para liberar corpos e mentes para as subjetividades. O corpo que habita a

periferia não é um corpo apenas de subserviência à cidade, é um corpo de direitos e desejos.

a tia nice: nossa marca no mundo_ A periferia representa um novo modelo de organização social afrodiaspórica indígena que forma uma rede de afetos e possibilidades de construção de mundos sem as quais não estaríamos hoje aqui escrevendo a vocês. Enquanto o país enfrentou tempos sombrios de negação, negligência e genocídio, nas favelas sobravam inteligência, intermediação de conflitos, solidariedade, capacidade de mobilização e de acreditar na vida, sempre. A gente que vive na quebrada toca o impossível toda hora. A gente coreografa uma dança sem chão, a gente toca o tambor, a gente se aquilomba para tentar superar nossa própria extinção todo dia.

E a gente faz isso porque mulheres-mães-comunitárias são uma força tremenda, as tias Nices das favelas são aquelas que abrem caminhos e trazem das sabedorias ancestrais a resposta para o futuro do nosso povo. Todas as coisas boas que temos hoje nas comunidades decorrem de lutas históricas travadas pelas mulheres. Se hoje temos uma periferia forte, potente, expressiva e capaz de despertar sentimentos de pertencimento e de orgulho de morar na favela, isso se deve aos valores cultivados pelas mulheres da periferia. Então, começamos nossa jornada de parceria com a Fundação Bienal reverenciando as tias Nices de todo o Brasil.

thiago vinicius de paula da silva

é líder comunitário, morador do Capão Redondo, na zona Sul de São Paulo. Em 2022, foi um dos dois brasileiros incluídos na lista de cinquenta jovens que estão promovendo e transformando a gastronomia pelo mundo, organizada pela *World's 50 Best Restaurants*, e ganhou o prêmio Veja São Paulo Comer e Beber Causa Social. Está à frente da Agência Solano Trindade (São Paulo), que entre suas diversas ações promove a democratização do acesso a alimentos orgânicos.

sarah halabi

é uma mulher negra, nascida e criada no extremo Leste de São Paulo. É formada em Letras e em Design Gráfico. Já realizou diversos projetos relacionados ao mundo do design e da ilustração digital. Recentemente, ilustrou o livro *O chocalho da cascavel*, escrito por Sabrina Lopes, um trabalho que ela considera um sonho realizado entre suas aventuras como ilustradora.

agência solano trindade

é uma associação cuja missão é desenvolver serviços e produtos que dialogam com a qualidade de vida dos moradores da periferia.

coreografar a palavra

tomar

selecione frase(s) ou
trecho(s) dos conteúdos
da publicação educativa

compor

reescreva a(s) frase(s)
ou o(s) trecho(s)
selecionado(s) em outro
tempo verbal

ritmar

experimente diferentes
velocidades de leitura(s)
da(s) frase(s) ou trecho(s)
reescrito(s)

corporificar

crie gesto(s) a partir
da(s) frase(s) ou
trecho(s) reescrito(s)

leda maria martins

Performances do tempo espiralar, op. cit., p. 88.

**o corpo dança
o tempo [...]**

**em outras
palavras: o tempo,
em sua dinâmica
espiralada, só pode
ser concebido
pelo espaço ou na
espacialidade do
hiato que o corpo
em voltejos ocupa.**

fundação bienal de são paulo

fundador

Francisco Matarazzo Sobrinho ·
(1898 –1977) presidente perpétuo

conselho de administração

Eduardo Saron · presidente
Ana Helena Godoy de Almeida Pires ·
vice-presidente

membros vitalícios

Adolpho Leirner
Beno Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbatman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muylaert
Rubens José Mattos Cunha Lima

membros

Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Ana Helena Godoy de Almeida Pires
Angelo Andrea Matarazzo
Antonio Henrique Cunha Bueno
Beatriz Yunes Guarita
Cacilda Teixeira da Costa
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomaz Lobo Sonder
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Saron
Fábio Magalhães
Felippe Crescenti
Flávia Cipovicci Berenguer
Flávio Moura
Francisco Alambert
Gustavo Ioschpe
Heitor Martins
Helio Seibel
Isabel Lutz
Isay Weinfeld
Jackson Schneider
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Olympio da Veiga Pereira
(licenciado)
Kelly de Amorim

Ligia Fonseca Ferreira
Lucio Gomes Machado
Luis Terepins
Maguy Etlin
Manoela Queiroz Bacelar
Marcelo Eduardo Martins
Marcelo Mattos Araujo (licenciado)
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Octavio de Barros
Rodrigo Bresser Pereira
Ronaldo Cezar Coelho
Rosiane Pecora
Sérgio Spinelli Silva Jr.
Susana Leirner Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto
Victor Pardini

conselho fiscal

Alberto Emmanuel Whitaker
Carlos Alberto Frederico
Eduardo Saron
Suplente: Octavio de Barros

conselho consultivo internacional

Maguy Etlin · presidente
Pedro Aranha Corrêa do Lago ·
vice-presidente
Andrea e Quinten Dreesmann
Barbara Sobel
Catherine Petitgas
Frances Reynolds
Mariana Clayton
Mélanie Berghmans
Miwa Taguchi-Sugiyama
Paula e Daniel Weiss
Sandra Hegedüs

diretoria

José Olympio da Veiga Pereira ·
presidente
Marcelo Mattos Araujo ·
primeiro vice-presidente
Andrea Pinheiro ·
segunda vice-presidente
Ana Paula Martinez
Daniel Sonder
Francisco J. Pinheiro Guimarães
Luiz Lara
Maria Rita Drummond

equipe

superintendências

Antonio Thomaz Lessa Garcia ·
superintendente executivo

Felipe Isola ·
superintendente de projetos
Joaquim Millan ·
superintendente de projetos

Caroline Carrion ·
superintendente de comunicação

Giovanna Querido ·
assessora executiva

projetos

produção

Dorinha Santos ·
coordenadora de produção
Ariel Rosa Grininger
Bernard Lemos Tjabbes
Camila Cadette Ferreira
Camilla Ayla
Carolina da Costa Angelo
Manoel Borba
Tatiana Oliveira de Farias

educação

Simone Lopes de Lira ·
coordenadora de produção
Thiago Gil de Oliveira Virava ·
coordenador de conteúdo
André Leitão
Danilo Pera
Diana de Abreu Dobránszky
Giovanna Endrigo
Regiane Ishii
Renato Lopes

comunicação

Ana Elisa de Carvalho Price ·
coordenadora – design
Adriano Campos
Eduardo Lirani
Felipe de Melo Gomes
Francisco Belle Bresolin
Julia Bolliger Murari
Larissa Santos
Luciana Araujo Marques
Marina Fonseca
Rafael Falasco

relações institucionais e parcerias

Irina Cypel · gerente
Deborah Moreira
Marjorie Faria
Raquel Silva
Viviane Teixeira

arquivo bienal

Ana Luiza de Oliveira Mattos · gerente
Amanda Pereira Siqueira
Antonio Paulo Carretta
Daniel Malva Ribeiro
Marcele Souto Yakabi
Melânie Vargas de Araujo
Pedro Ivo Trasferetti von Ah
Raquel Coelho Moliterno
Sheila Virginia Rocha de Oliveira Castro
Leandro Melo · consultor de
conservação
Júlia Maia Lisboa

administrativo-financeiro

finanças

Amarildo Firmino Gomes · gerente
Edson Pereira de Carvalho
Fábio Kato
Silvia Andrade Simões Branco

gestão de materiais e patrimônio

Valdomiro Rodrigues da Silva Neto ·
gerente
Larissa Di Ciero Ferradas ·
coordenadora
Angélica de Oliveira Divino
Daniel Pereira
Victor Senciel
Vinícius Robson da Silva Araújo
Wagner Pereira de Andrade

planejamento e operações

Rone Amabile
Vera Lucia Kogan

recursos humanos

Higor Tocchio
Matheus Andrade Sartori

tecnologia da informação

Ricardo Bellucci
Jhones Alves do Nascimento

35ª bienal de são paulo – coreografias do impossível

curadoria

Diane Lima
Grada Kilomba
Hélio Menezes
Manuel Borja-Villel

conselho curatorial

Omar Berrada
Sandra Benites
Sol Henaro
Thomas Lax

Matilde Outeiro ·
assistente de curadoria
Sylvia Monasterios ·
assistente de curadoria
Tarcisio Almeida ·
assistente de curadoria

identidade visual

Nontsikelelo Mutiti

produção

Luiz Santório ·
logística de transporte internacional
Mit Arte · consultoria de audiovisual
Nilson Lopes ·
logística de transporte nacional

assessoria de imprensa

Index
Sutton

design

Tamara Lichtenstein ·
assistência de design

editorial

Cristina Fino · coordenação editorial

educação – mediação e difusão

Bruna de Jesus Silva
Tailicie Paloma Paranhos
do Nascimento

website

Fabiano Procópio e Raphael Freire

créditos de imagens

p. 35

Foto: Acervo / cortesia do autor

pp. 65, 67, 71

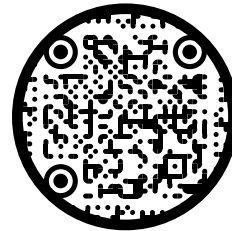
©Torkwase Dyson / cortesia Pace
Gallery

pp. 75 e 79

Foto: Roberto Berton (Observatório
da Unicamp / Universidade Estadual
de Campinas, Brasil). Reprodução:
Léo Monteiro

p. 81

Foto: Mikele Ominladê / acervo da
autora. Reprodução: Léo Monteiro



Sua avaliação sobre esta publicação
e seus usos em diferentes contextos
é muito importante para a Fundação
Bienal de São Paulo. Você pode
colaborar dedicando poucos minutos
para responder algumas questões no
formulário online no endereço: [http://
link.bienal.org.br/35bsp-avaliacao-
publicacao-educ](http://link.bienal.org.br/35bsp-avaliacao-publicacao-educ)

Para mais informações sobre
a 35ª Bienal e conteúdos
complementares da publicação
educativa, acesse bienal.org.br

O título do primeiro volume da
publicação educativa da 35ª Bienal de
São Paulo – **Aqui, numa coreografia
de retornos, dançar é inscrever no
tempo** – é uma frase de autoria de Leda
Maria Martins.



patrocínio master



Bloomberg

patrocínio



MATTOS FILHO



REDE D'OR



apoio

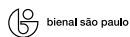
seguradora oficial



parceria cultural

parceria Institucional

realização



Secretaria de Cultura e Economia Criativa



MINISTÉRIO DA CULTURA



créditos da publicação

organização

Fundação Bienal de São Paulo

concepção

Equipe de Educação da Fundação Bienal de São Paulo
com consultoria de Dora Silveira Corrêa
Curadoria da 35ª Bienal de São Paulo

projeto gráfico

Adriano Campos
Aninha de Carvalho
Nontsikelelo Mutiti
Tamara Lichtenstein

coordenação editorial

Cristina Fino

preparação e revisão

Tatiana Allegro
Teté Martinho

tradução

Bruna Barros e Jess Oliveira [pp. 64-73]
Gabriel Bogossian [pp. 40-47]

produção gráfica

Eduardo Lirani

tratamento de imagens e impressão

Ipsis

papel

capa: Supremo 250g
miolo: Offset 120g

famílias tipográficas

LL Circular
Bagatela

© Copyright da publicação: Fundação Bienal de São Paulo.
Todos os direitos reservados.

As imagens e os textos reproduzidos nesta publicação foram cedidos por artistas, fotógrafos, escritores ou representantes legais e são protegidos por leis e/ou contratos de direitos autorais. Nenhum uso é permitido sem a autorização da Bienal de São Paulo, dos artistas e/ou dos fotógrafos.

Todos os esforços foram feitos para localizar os detentores de direitos das obras reproduzidas, mas nem sempre isso foi possível. Corrigiremos prontamente quaisquer omissões, caso nos sejam comunicadas e comprovadas.

Distribuição gratuita

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

Aqui, numa coreografia de retornos,
dançar é inscrever no tempo: publicação
educativa da 35ª Bienal de São Paulo /
[organização Fundação Bienal de São Paulo].
— 1. ed. — São Paulo: Bienal, 2023.

Vários autores.
ISBN 978-85-85298-80-7

1. Arte contemporânea
2. Bienal de São Paulo (SP)
3. Mediações culturais I. Fundação Bienal de São Paulo.

23-147014

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea : Exposições : Catálogos 700.74

Alíne Grazielle Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129





ministério da cultura,
fundação bienal de são paulo
e itaú apresentam

aqui,

numa

coreografia

de

retornos

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO