

## ARTE PERIFÉRICA COMO DISCURSO DECOLONIAL

**Linha 2:** Poéticas visuais e processos de criação.

### PERIPHERAL ARTS AS AN UN-COLONIZING SPEECH.

Jefferson Medeiros

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL

[j.medeiros89@hotmail.com](mailto:j.medeiros89@hotmail.com)

#### **Resumo:**

Permita-me começar em primeira pessoa, mas para seguirmos, preciso dizer que começo esse escrito lendo o mundo para e pela minha produção artística, que mergulha no trágico do cotidiano e enfrenta a falta. Não criando a presença das ausências, mas se propõe a dar visualidade ao que se presentifica nos rastros da violência. É possível pensar essa função da arte e lugar do artista no texto, Corpo Vibrátil de Suely Rolnik, no momento em que ela escreve: "*A arte é o campo privilegiado de confrontamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte*". Ao convidar Rolnik para o diálogo, observamos a arte como um campo de introspecção do artista em um acirrado embate entre seus eus e suas relações com o meio social.

Minha produção propõe um confrontamento direto com a estrutura social, que mantém abertas feridas como a exclusão socioeconômica e racismo (entre outras). É nesse contexto que o conjunto de obras, resultado de interlocuções sobre medos, desejos, esperança, saudade, revolta, descaso, abandono se amplia em discurso com potência de diálogo num campo que transcende seu lugar de origem, tocando a outros grupos e camadas da sociedade.

A proposta não consiste em ser lugar de chegada ou partida, mas se apresenta essencialmente como ponte. O conjunto de obras não intenciona traduzir as vozes de quem em maior proporção experimenta e resiste ao cotidiano periférico, mas tem a intenção de trazer essas vozes ao espaço expositivo, de forma intrínseca, na visualidade das obras.

**Palavras-chave:** Periferia, arte, violência e lócus-social

#### **Abstract:**

Let me start in the first person, but to follow, I need to say that I begin this writing by reading the world for and by my artistic production, which plunges into the tragic of daily life and faces failure. Not creating the presence of absences, but proposes to give visibility to what is present in the traces of violence. It is possible to think of this function of the art and place of the artist in the text, Vibrating Body of Suely Rolnik, at the moment in which she writes: "Art is the privileged field of confrontation of the tragic one. An artist mode of subjectivation is recognized for its special intimacy with the entanglement of life and death.

"By inviting Rolnik to dialogue, we view art as a field of introspection of the artist in a fierce clash between his selves and his relations with the social environment.

My production proposes a direct confrontation with the social structure, which keeps open wounds such as socioeconomic exclusion and racism (among others). It is in this context that the set of works, a result of interlocutions on fears, desires, hopes, homesickness, revolt, neglect, abandonment, is amplified in discourse with power of dialogue in a field that transcends its place of origin, touching other groups and layers of society.

The proposal does not consist of being a place of arrival or departure, but is essentially a bridge. The set of works does not intend to translate the voices of those who in greater proportion experiences and resists the peripheral daily life, but intends to bring these voices into the exhibition space, intrinsically, in the visuality of the art works

**Keywords:** Periphery, art, violence and social-locus

A produção em questão está orientada nas experiências comuns compartilhadas pelas pessoas que habitam um mesmo espaço periférico (nesse caso, São Gonçalo, cidade da região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, Brasil) a proposta é que as obras sejam instigadoras de discussões sobre a violência no cotidiano urbano periférico, suas raízes e consequências (ver figura 1 e figura 2 ao final do texto). Utiliza materiais como cápsulas de munição encontradas no circuito do artista ou de amigos e conhecidos que desejam colaborar. O discurso é alinhado sobretudo em rodas de conversa desenvolvidas em escolas públicas de São Gonçalo, onde a intenção é problematizar arte, cidade e violência.

Segundo Suely Rolnik: "*A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem de enfrentamento do trágico*" por esse ângulo é possível pensar no devir artista e na pessoa artista que se propõe a questionar seu processo contínuo de formação colonial. Pensar as espécies invisíveis que povoam nosso corpo bicho é pensar em como as ideias e processos de outros indivíduos passam a habitar nosso corpo e nossos processos coexistindo, uníssono. Dessa forma, a sensibilidade da pessoa artista aliada a suas posturas empáticas pode proporcionar uma ideia de unidade com o todo e o meio. Assim o sentimento do trágico não precisa estar diretamente ligado com o sofrimento do seu próprio corpo, qualquer sofrimento alheio é também o seu. As ideias que se penetram criam um sentimento

de organismo onde existe o entendimento de que um é apenas parte de um todo. Logo, talvez não seja possível haver tragédia que não abale quem identifica sua existência unicamente possível por existir o todo. Seguiremos agora pensando o discurso como uma autobiografia coletiva, como ferramenta de enunciação de múltiplas vozes, sendo arte compreendida como uma forma de discurso.

Considerando Walter Benjamin, autor que se propôs a pensar a estrutura da arte política no cenário da primeira metade do séc. XX, Talvez possamos enxergar a importância da produção de artistas que adotam uma perspectiva contra hegemônica para as relações sociais, de classe, gênero e raciais no Brasil do século XXI. Em 27 de abril de 1937, Benjamin, em conferência pronunciada para o Instituto de Estudo do Fascismo, que originou o texto “o Autor Como Produtor”, coloca que um discurso exercido através da produção artística tem sua qualidade equivalente a qualidade da técnica dessa produção. O autor fala sobre a corrente política sob a qual uma produção artística pode estar pautada, denominando esse fenômeno de “Tendência”. Tomemos nesse primeiro momento a produção de arte afro brasileira no séc. XX como representante da produção de discurso contra hegemônicos no país. Para efetuar o diálogo entre Benjamin e a produção artística afro-brasileira da primeira metade do séc. XX, precisamos estar afinados com os tensionamentos das relações raciais e sociais no Brasil. Para além disso, é preciso observar que em um cenário artístico protagonizado pela burguesia branca, e que tinha na representação da pessoa negra uma projeção do exótico; a auto representação artística da negritude era antes de mais nada, uma inovação da resistência política. Sendo assim, essa produção estaria submetida a uma Tendência

No texto “O Autor Como Produtor”, Benjamin ainda legitima que o público pode demandar que o artista siga uma Tendência correta, também como exigir qualidade na produção. Por sua vez, o termo “correto” pode ser submetido a uma interpretação subjetiva. Portanto, para avaliarmos o que considerar como correto no que tange à postura política e não estar demasiadamente submetido a múltiplas subjetividades, podemos utilizar um dos maiores pensadores da história do Brasil, Paulo Freire (1921-1997) em um dos mais célebres postulados atribuídos a ele:

*“Não existe imparcialidade. Todos são orientados por uma base ideológica. A questão é: sua base ideológica é inclusiva ou excludente?”*

Logo, abominável por sua crueldade, uma postura política excludente é imerita de permear a sociedade e deve ser combatida em todas as frentes. Essa luta se trava em nome do respeito incondicional às diferenças. Portanto, só há como justa a postura inclusiva. Logo, é de pronto observável o movimento de artistas negros e mestiços na prática de suas artes como um movimento de resistência política, e inclusivo/auto inclusivo. O que culminaria segundo a proposição de Benjamin, que a produção desses artistas estaria submetida a uma tendência, que por sua vez seria a tendência correta.

*podemos dizer que uma obra caracterizada por uma tendência justa não precisa ter qualquer outra qualidade. Podemos também decretar que uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades.*

(BENJAMIN 1987:121)

Em todo caso, o autor se nega a aceitar o decreto ao qual expõe de imediato, mas para legitimá-lo se propõe a prova-lo. Entende que ao buscar a compreensão do equilíbrio entre a questão técnica da arte e a questão política, mais simples seria trazer à tona discussões mais antigas, que tratam da relação entre forma e conteúdo. Embora mais simples, talvez não desse conta da ampla necessidade do assunto. Guiado pela necessidade de uma postura política nas artes, o mesmo coloca:

*...Abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modifica-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação podem assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los sem colocar seriamente em risco sua existência e a existência das classes que o controlam.*

(BENJAMIN 1987:128)

Dessa perspectiva, enxergamos essa força crescente de resistência afro-brasileira no campo das artes. No início do século XX no Brasil, Além de toda mazela causada pela escravização de pessoas negras sequestradas de África, a política de branqueamento e as práticas eugênicas, constituíam um novo mecanismo de impedimento para a existência da pessoa negra no Brasil, frente ao ideal branco. Dentro dessa conjuntura, se auto representar negro e valorizar isso, não é só um desafio à estrutura da cultura branca colonizadora, é uma luta travada no campo da construção do imaginário social brasileiro sobre a pessoa negra. Isto em um período que a negação dessa existência era um projeto político nacional.

Em um cenário hostil como o do Brasil do século XX. Orientado por uma cultura de formação de identidade que previa o desaparecimento gradual do negro no Brasil, não se estranha que a valorização de uma cultura que não a dominante, não encontrasse espaço por aqui. Ora, se podemos compreender a arte também como uma ferramenta de discurso, com sua poética e linguagem. Que discurso é tolhido da construção do imaginário da sociedade brasileira pós escravistas e republicana? Sobretudo quando o modernismo brasileiro ( branco e proprietário) representa o negro brasileiro na perspectiva do exótico, criando os mais variados estereótipos negativos.

Se logo sabemos qual voz é negada, mais importante é o porquê e o que se nega pra além da voz. Segundo Frantz Fanon (2008:33): “*Atribuímos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem (...) Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro.*” Logo, podemos reiterar que o que se nega é antes de qualquer coisa, a existência negra na sociedade. Essa negação se dá pelo impedimento da participação pública, da impossibilidade de estabelecer relações de troca com a sociedade e total indeferimento do ingresso da população negra da esfera cidadã. “*Falar é estar em condição de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qualquer língua, mas é sobretudo sobre assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização*”. Fanon (2008:33)

Esse processo dolorido de negação se deu em diversos campos como: cultural, social, econômico e religioso. Lançados a geografia marginal da cidade e da sociedade, a população descendente de escravizados não obteve permissão

para torna-se classe média trabalhadora brasileira, o que implicou na formação da classe popular subalternizada negra e mestiça do século XXI.

Forjado por mais de cem anos, esse grupo se estabeleceu em um lugar específico dentro da sociedade, ocupando espaços geográficos específico e marginais. É a partir da experimentação desse lugar e formação de um olhar sobre essas relações, que esse grupo amadurecido sob uma história de negações vai demandar espaço para suas múltiplas vozes e respeito ao seu discurso. Se, todavia, as demandas são outras, diferentes das do final do século XIX e da primeira metade do século XX, foi essa vanguarda afro-brasileira que que nas artes fez escola e desembocou nas ricas poéticas de resistências atuais.

Se tomamos como justo o argumento de Fanon quando o autor afirma sobre o ato de falar ser existir de fato para o outro, precisamos, por mais óbvio que pareça, demarcar em primeira instância, que, esse ato de falar não se refere a uma faculdade fonográfica corporal, mas implica em uma narrativa sobre suas formas de vencer os desafios da existência. Em segunda instância, - um pouco mais complexa - a proposta é entender esse falar como uma produção legítima de saberes múltiplos, que resulta da compreensão de mundo produzida por múltiplas vozes a partir das experiências de um lugar social, e que convergem em um discurso comum.

O discurso comum que tratamos aqui é especificamente o das vozes negadas pelas “sociedades de discurso” contemporâneas, propostas por Foucault em sua aula inaugural no Collège de France em 1973.

No primeiro momento do texto a opção foi por trazer a legitimidade do discurso em arte de um grupo da nossa sociedade, os(as) afro-brasileiros(as), pessoas negras e não brancas, base de uma classe popular subalternizada. Continuaremos tratando desse grupo, porém ao lado de outros grupos de nossa sociedade plural, aos quais também é possível aplicar essa episteme, como mulheres, indígenas, LGBT+.

No tocante a essa negação de voz/existência, é possível observá-la como um projeto dessas “Sociedades de discurso”. Haja vista que sendo fechadas criam mecanismos de manutenção da autoridade hegemônica do discurso, decidindo o

que pode ou não ser proferido na sociedade. É possível compreender em Foucault um dos vários procedimentos que permitem o controle do discurso...

*...trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.*

(Foucault, 2014:35)

Podemos entender que algumas regiões do discurso são altamente proibidas e são por sua vez, diferenciadas e diferenciadoras. Uma ferramenta da nossa forma social que podemos entender como excludente é o sistema de educação, sendo o mesmo segundo Foucault, 2014:41 “*uma maneira política de manter ou modificar apropriações dos discursos com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.*” Embora hoje talvez não exista uma sociedade baseada numa ordem de “segredo e divulgação”, é necessário estar atento ao funcionamento de nosso sistema educacional como uma “*sociedade de discurso*”, “*cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribui-los somente segundo regras estritas.*” Foucault 2014:37.

Se em todo caso não temos grandes dificuldades em compreender nossa sociedade contemporânea como excludente, e se também não encontramos grandes problemas para aceitar a existência de muros em espaços de educação como o da academia, ainda precisamos compreender de forma mais refinada como esse muro se apresenta no campo prático, no tocante a produção de discurso legitimado, especificamente nesse caso da pessoa intelectual oriunda de grupo subalternizado.

Para entender essa questão, o fato no qual devemos estar ancorados(as) é que sendo essa estrutura de conhecimento a qual estamos submetidos(as), formulada por um sistema hegemônico colonial, branco e patriarcal, está pautada em uma cultura - em seu sentido amplo - da branquitude. Elegendo a negritude novamente como exemplo, a indagação seria sobre como nessa estrutura da produção de discurso hegemônico branco, um discurso de produção intelectual negra seria aceito. Uma vez que tem sua experimentação de mundo de outra ótica,

inserida em outra cultura, formulada para enfrentar desafios de uma existência diferente. Em nosso caso de resistência à dominação.

No livro plantation Memory, 2010, Grada Kilomba não se permite cerimônias para estabelecer como essa relação se apresenta:

*como uma acadêmica, eu tenho ouvido com frequência que o meu trabalho a respeito do racismo diário é muito interessante, mas não científico, uma observação que ilustra essa ordem colonial que se coloca como lugar de quem é negro, negra ou simplesmente, não branco/a: "Você tem uma perspectiva subjetiva"; "muito pessoal"; "muito emocional"; "muito específico"; "são fatos objetivos?". Tais comentários funcionam como uma máscara que silencia nossas vozes tão logo falamos*

O que está posto à prova no relato é a competência epistêmica de qualquer produção que transite fora do eixo pré-estabelecido. É o que entendemos como racismo. Essa postura nega a possibilidade de um outro eixo possível, colocando a margem os discursos contra hegemônicos. O que se produz de conhecimento fora da cultura dominante enfrenta contraposições como universal/específico, objetivo/subjetivo racional/emocional, imparcial/parcial, sendo empurrado para um espaço do não científico. Não se trata de semântica, mas de uma forma de institucionalização do poder. Fica evidente a intenção de manutenção do poder sobre a produção acadêmica, uma vez que delega ao saber não branco e masculino uma potência resumida a opinião e experiência, em contraposição a sua propriedade sobre os fatos e conhecimento. Dessa forma define-se o lugar ocupado por quem pode falar, marcando a hierarquia.

Ora, se até aqui tratamos desse verbo falar em uma ordem hegemônica do discurso, não se trata de uma forma de traduzir desafios progressos ou latentes, tão pouco se trata da intenção de narrar lutas em sistemas de dominação. O discurso é aquilo pelo que se luta, é a luta e é o espaço de poder ao qual se pretende participar.

Certamente são diversas as formas e/ou princípios de controle do discurso. Em um campo amplo podemos pensar ainda com referência em Foucault o princípio da Interdição, como a palavra proibida, a Rejeição, como exemplo a segregação da loucura e a Vontade de Verdade. Os dois primeiros conceitos têm

menor projeção na sociedade da qual falo, em detrimento do terceiro. Embora sejam conceitos pertinentes, nesse momento nos interessa mais os procedimentos de controle situados em um campo interno, onde podemos ver o discurso exercendo seu próprio controle.

Dentre os princípios de limitação propostos pelo autor, um especificamente é muito caro a essa discussão, o princípio da Disciplina, que também poder ser uma forma burocrática da arte. De forma legítima podemos compreender que a disciplina é um conjunto de métodos, regras, técnicas que constituem um sistema de compreensão sobre algo, sua legitimação não está ligada a um autor criador desse princípio, sua genealogia é anônima, a Disciplina é de uso livre, para quem pode se valer dela. A disciplina se constitui por domínio do objeto de estudo, um conjunto de métodos, proposições múltiplas com caráter de verdade.

No texto “A Ordem do Discurso” 2014:29 o autor propõe *“Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular indefinidamente novas proposições”*. Esse aspecto se torna intrigante: como ser princípio controlador e ao mesmo tempo ser princípio de fomento de novas proposições? Sinto-me atravessado por esse questionamento, e peço licença para expor esse incomodo em primeira pessoa. O que me sobrevém a respeito dessas posições antagônicas é pensar as disciplinas de modo geral, que ainda hoje estão ancoradas em bases positivistas, como propôs Auguste Conte, com seus conceitos interdependentes básicos para funcionamento da sociedade como: “Estática” e “Dinâmica”.

Sendo o primeiro conceito referente a ordem e o segundo referente ao progresso, o que Conte propõe é que o progresso deveria estar submetido a ordem, sendo bem vindo desde que não alterasse a estrutura. Por não ser nossa diretriz principal, essa é só uma leitura reduzida dos conceitos de Estática e Dinâmica, todavia não é uma leitura reducionista.

O que parece possível de se compreender dessa relação é que possuir novas proposições é característica necessária da disciplina, mas o “princípio de limitação” também é matéria presente. É provável que seja mais fácil caracterizar uma disciplina pelo que ela não é do que pelo que ela é. E certamente uma disciplina não é um aglomerado de verdades absolutas sobre determinado assunto, ou mesmo um conjunto de todas as proposições aceitas sobre algum assunto.

Podemos pensar que as proposições que pretendem formar uma disciplina estão grávidas de crença, imaginação, experiência imediata e subjetividades. De qualquer forma, isto não se trata de alocar essas proposições em um lugar de erro, uma vez que: “*o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida*” (Foucault, 2015:33). É nesse momento que os princípios de controle reagem com intenção de barrar essas proposições, caso essas não partam de um discurso hegemônico.

É importante destacar que o caminho para que proposições integrem o campo da disciplina é de pedras e com exigências múltiplas. Temos em Foucault suporte para uma sintética compreensão da ordem do discurso. O autor afirma que para uma disciplina poder ser declarada como verdadeira, antes ela precisa ancorar-se no “verdadeiro”. Esse plano do verdadeiro pode ser entendido como o conjunto de regras da estrutura hegemônica para produção de enunciados válidos ( como são as regras para produzir conhecimento sobre medicina, engenharia, matemática, direito, história...).

Portanto, as proposições discursivas que confrontam os cânones da produção de discurso são reduzidas e marginalizadas, produções alocadas em um lugar do “até interessante”, mas não científico. É nesse cenário que observamos os históricos apagamentos das vozes femininas, negras, periféricas, indígenas, LGBT+... Se no campo das artes essas vozes parecem ter maior oportunidade, interessa saber se essas vozes só são permitidas para serem consumidas, ou, se uma forma epistemológica de lugares sociais historicamente subalternizados é aceita.

Quando aqui falamos de lócus social, estamos tratando de grupos de pessoas com características próximas, que por sua vez experienciam a sociedade de maneira semelhante. Desse ponto de convergência nascem os interesses, medos, desejos e necessidades que são comuns ao grupo. Entre tudo o que surge de universal entre os congêneres, aqui interessa os Saberes Comunitários, que desembocam na produção de uma ciência de aquisição de conhecimento própria, que tem por função vencer os desafios da vida em um aspecto geral.

O conjunto de métodos que se constrói para enfrentar os desafios da vida é a própria cultura. Cultura em seu sentido mais amplo, onde residem os saberes fundamentais de um determinado grupo, povo ou civilização. É com referência nesses saberes que podemos pensar nos princípios de exclusão e controle das vozes das camadas subalternas das diferentes sociedades do mundo, em detrimento dos discursos hegemônicos, patriarciais e europeus. Discursos que se institucionalizaram como hegemônicos a partir da colonização e do colonialismo. Discursos que se estabeleceram como hegemônicos através da negação da humanidade dos colonizados, reduzidos a objetos de purgar a vilania Europeia.

Uma outra questão pertinente é que esse lugar social (lócus social) subalternizado não é natural, mas é antes um lugar imposto pela cúpula das localizações hierárquicas das relações de poder. Sendo esse um lugar imposto com finalidade de segregação, não é permitido as vozes dessas regiões ingressarem em espaços de discurso autorizado e consequentemente de poder. São esses subalternizados os que aqui já mencionamos, como mulheres, pobres, negros, LGBT+, imigrantes... São como diria Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido*, “Os esfarrapados do mundo”.

Para além da segregação, a não legitimação de discursos subalternizados acarreta para os excluídos:

*Não poder acessar certos espaços, acarreta em não ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos sejam catalogadas, ouvidas...*

(RIBEIRO, 2017:64)

Vale ratificar: o que é trazido como fala não se limita a emitir palavras ou escrevelas, retomando Fanon no começo do texto, trata-se de existência. Dessa forma entende-se a necessidade de não analisar um discurso relacionado com a experiência individual, o interesse reside nas experiências de grupo. O grupo existe antes de nós e provavelmente depois dos indivíduos continuarão a existir.

Dedicar maior atenção para a perspectiva grupal é compreender que se esses grupos estão em determinados espaços ocupados a partir da matriz de dominação e as falas individuais podem não representar a realidade do grupo.

Ainda que uma pessoa que faça parte de um grupo subalternizado tenha incorporado o discurso do grupo opressor ela não deixa de sofrer com essa opressão. Como salienta Djamila Ribeiro, 2017 ao tratar do negro reacionário que não deixa de ser vítima do racismo por isso. E ainda não se trata de designar que o fato de fazer parte de determinado lugar social implicaria por regra a obtenção de um discurso crítico do lugar onde se vive. O que de certo se pode afirmar é que: do lugar onde está inserido se adquire experiências distintas das de outros espaços.

Se a essa altura chegamos discorrendo sobre o falar e os falantes autorizados a dizer algo nas esferas de poder, não cabe meias palavras para anunciar o que se pretende de fato com toda essa reivindicação e defesa da voz tolhida. A intenção é atacar e derrotar as ideias hegemônicas. A intenção não é apagar essas ideias do mundo, ou bani-las a um limbo, submetendo-as a um regime intenso de recusa. Certamente essa não é a postura contra hegemônica. O apagamento do saber do outro, a redução e negação do outro faz parte da agenda colonizadora. A luta é contra a hegemonia das ideias e dos discursos e não contra as ideias. “Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva” (RIBEIRO,2017:70). A luta é por ter direito de enunciar-se sem ser tolhido(a) ou subjugado(a), evidenciando os saberes produzidos por grupos subalternizados.

E no cenário da arte, nosso recorte de interesse, como o discurso contra hegemônico tem se estabelecido nesse campo de disputa? Certamente podemos constatar a existência de artistas que seguem na contramão da manutenção dessa estrutura colonial do pensamento. De tal modo, a presença desses e dessas artistas em espaços culturais, museus e mercado de artes, também não causa nenhum espanto.

É possível analisar a exposição Queer Museu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira de 2017, com a curadoria de Gaudêncio Fidélis, que tratando de um universo das sexualidades tropeçou ao sul do país (Porto Alegre-RS) no imoral e hipócrita conservadorismo moralista. O desfecho foi o fechamento da exposição. De toda forma, essa infelicidade conflituosa se deu por resistência da sociedade local, insuflada por setores de manobra política. O que nos interessa não é nesse

momento a aceitação ou resistência de um público, mas a legitimação dessas produções pelas instituições que a certificam enquanto arte.

Por natureza a arte contemporânea já não seria plural, progressista, contestadora e contra hegemônica? Acredito que a resposta seja sim, Mas talvez nem todas as esferas do campo da arte nasçam contra hegemônicas em sua totalidade. Ou apresentem falhas. Um exemplo é que só em 2018, já com 22 anos de existência O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, construído às vésperas do séc. XXI, abrigou pela primeira vez uma exposição individual de artista negra (Sonia Gomes). Porém, submetida a uma ótica curatorial branca, onde talvez e só talvez não residiria um problema, se não fosse regra. Mais uma vez vale ressaltar que não se trata de um ataque ao indivíduo branco. É portanto, como aponta Kilomba entender o que significa ser branco como metáfora do poder.

Retomemos Grada Kilomba, no livro: Plantation Memories 2010:177-178, propõe que “O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta” o que segundo a autora implica no ouvir ser um movimento de autorização da fala do outro(a). Assim aqueles que são ouvidos são os “pertencentes”. Seria possível entender que os grupos que fazem a manutenção dos discursos hegemônicos e ocupam os espaços de poder, decidem pela autorização do ingresso de grupos subalternizados em instituições como um museu de arte? Logo, os grupos subalternizados deveriam a graça de poder falar a quem lhes cala a voz?

Apesar desses questionamentos, podemos observar nas instituições de poder e construção discursiva a presença de grupos subalternizados a partir de suas enunciações. Mas essa presença ainda não é equilibrada e enfrenta resistência, e se o contra-argumento se baseia em dizer que as coisas estão se encaminhando, vale lembrar novamente que a necessidade de enunciação da qual se trata aqui é luta por existência, portanto, urgente. Logo toda demanda é imediata e toda relativização é atraso. Relativizar epistemologias subalternizadas é endossar o colonialismo.

Para além da presença nos espaços ou da questão de arte contemporânea ser naturalmente progressista, é justo marcar que as disciplinas - princípio anteriormente tratado no texto - que compõe a teorização das artes e parte da sua legitimação enquanto arte, são disciplinas aos moldes coloniais europeus, como a

psicanálise, linguística, a filosofia pós estruturalistas... Por isso uma pergunta que gira em torno da inquietação. A presença dos grupos subalternizados nos lugares de produção de discurso, produzindo sua própria enunciação, depende da autorização dos grupos que ocupam os lugares de poder?

Então, se as coisas caminham nessa direção, sobre o que, de que forma e a que ponto até o momento é permitido enunciar-se nesses espaços? São questões em aberto. Se toda enunciação é permitida na arte contemporânea, nem todas são aceitas pelo circuito de artes, Museus, salões, grandes feiras, galerias, academia. De fato são coisas distintas Arte contemporânea e circuito de arte, porém ambas estão no campo da arte, e nesse campo o cerceamento dos enunciados subalternizados deixa de fora não só um grupo de artistas mas todo um lócus social, e se torna mais um dos lugares de poder onde se faz a manutenção desse lugar imposto.

Pelos motivos apresentados é possível compreender toda empreitada enunciativa artística proveniente dos “esfarrapados do mundo”, enquadradas em uma tendência justa, prescrita por W. Benjamin.

### **Referências Bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Vol.1 São Paulo. Brasiliense 3<sup>a</sup> edição 1987

FOUCAUL, Michel. A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo. Edições Loyola, 2014.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido.17. ed. Rio de Janeiro. Paz & Terra, 1987. FANON, Franz. Pele Negra Mascaras Brancas. Salvador. EDUFBA, 2008

KILOMBA, Grada. “The Mask”. In: “Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism”. Munster: Unrast Verlag. 2. Auflage, 2010

RIBEIRO, Djamila. O que é Lugar de Fala. Belo Horizonte (MG). Letramento: Justificando, 2017.

### **Curriculo resumido:**

Nascido em São Gonçalo, RJ, atualmente trabalha e reside na mesma cidade. Formado em História pela UERJ-FFP, especializado em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasileiras pelo IFRJ, mestrando do curso de Estudos Contemporâneos da Arte pela UFF é músico percussionista e professor de História, Sociologia e Filosofia.



Figura 1  
Prótese – 2018 (cadeira escolar e  
munição calibre 50mm)



Figura 2  
O QUE PESA É A FALTA – 2018 (balança  
de metal)