

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

WILLIAN HENRIQUE DA SILVA

**Desfile-performance em Galerias de Arte
- O corpo enquanto agente artístico e discursivo -**

Niterói
2024

WILLIAN HENRIQUE DA SILVA

Desfile-performance em Galerias de Arte
- O corpo enquanto agente artístico e discursivo -

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel.

Orientadora: Prof^a Dr^a Neide Aparecida Marinho

Niterói
2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586d Silva, Willian Henrique da
Desfile-performance em Galerias de Arte : O corpo enquanto
agente artístico e discursivo / Willian Henrique da Silva. -
2024.
53 f.

Orientador: Neide Aparecida Marinho.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2024.

1. Desfile-performance. 2. Arte Brasileira Periférica. 3.
Amapá e Rio de Janeiro. 4. Performance. 5. Produção
intelectual. I. Marinho, Neide Aparecida, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao **décimo quinto dia do mês de junho do ano de 2024**, às **dezessete horas e trinta minutos**, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense - CEPEX/UFF no 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **Desfile-performance em Galerias de Arte - O corpo enquanto agente artístico e discursivo**, apresentado por **Willian Henrique da Silva**, matrícula **117033005**, sob orientação do(a) **Dra. Neide Aparecida Marinho**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

- 1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dra. Neide Aparecida Marinho**;
- 2º Membro: **Dra. Ana Lucia Silva Enne**;
- 3º Membro: **Me. Pedro José Lopes da Silva**;
- 4º Membro: **Poliana Brilhante Sales (Abrilhante)**;
- 5º Membro: **Jeanderson Martins (Abacaxi)**.

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição: 10 (Dez)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Neide Aparecida

Marinho:51814412620

Assinado de forma digital por Neide
Aparecida Marinho:51814412620
Dados: 2024.06.30 21:14:01 -03'00'

Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de anos de estudos e vivências dentro e fora da universidade, aplicando conhecimentos colhidos ao longo dessa jornada de aprendizados.

Agradeço imensamente a Universidade Federal Fluminense pelo acolhimento e pela qualidade de todo conhecimento que me proporcionou, seja pelo corpo docente extremamente qualificado, como por servidores, terceirizados e todos aqueles que mantêm essa Instituição.

Agradeço também ao Instituto Politécnico do Porto, que foi minha segunda casa durante parte da formação acadêmica. Representando essa instituição portuguesa, agradeço ao prof. Pedro Silva, que se tornou um grande orientador no meu percurso em Portugal.

No campo da pesquisa, estendo os agradecimento a Abrilhante e Abacaxi que, com suas trajetórias e genialidade, são produtores ativos de ações bastante provocantes e enriquecedoras no cenário contemporâneo brasileiro. Por meio deles agradeço a toda equipe de modelos e profissionais que fizeram possível o desfile-performance no Centro de Artes da UFF, realizado no dia 27 de setembro de 2023.

Agradeço aos colegas e companheiros de trabalho do Centro de Artes da UFF, em especial a Pedro Gradella, Mariana Kutassy, Janaina Damasceno, Alan Adi, Eduarda de Paula e Daniel Mendes, parceiros que foram fundamentais na troca de ideias que deram origem à atividade aqui analisada. Cabe também agradecer ao Superintendente Leonardo Guelman, pela visão programática que orienta o Interculturalidades, um festival fundamental para pensar um Brasil conectado com suas raízes e com a contemporaneidade.

Agradeço aos meus pais e familiares por acreditarem em mim e pelo apoio e afeto que foram pilares na minha caminhada até aqui. Vocês me inspiram!

Muito obrigado também aos grandes amigos que fiz dentro e fora da sala de aula, vocês são uma família que Niterói me deu. E por falar nisto, sou filho de coração desta cidade que escolhi como lar. Obrigado por tanto, Niterói!

E, por fim, quero agradecer a Robson Leitão pela revisão cuidadosa desta monografia e também registrar o especial agradecimento à minha orientadora Neide Marinho que topou a empreitada de orientar este trabalho e foi tão presente e afetiva em todo o processo. Obrigadíssimo!

“Nós somos o começo, o meio e o começo. Existiremos sempre, sorrindo nas tristezas para festejar a vinda das alegrias. Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia”.

Nego Bispo

RESUMO

Este trabalho, partindo dos conceitos de aesthesia e oralitura, analisa como a performance, seja artística ou cotidiana, tem um papel fundamental no fortalecimento de culturas marginalizadas. A partir do estudo de caso de um desfile-performance ocorrido em uma galeria de arte, a monografia se debruça sobre a relação do corpo com o repasse de conhecimentos ancestrais e a influência do território na construção da identidade, com foco no Rio de Janeiro e Macapá, locais de origem de Abacaxi e Abrilhante, respectivamente, dois estilistas autodidatas apresentados na pesquisa. Por fim, diante da análise do Desfile-performance: Afirmação de um modo de existir, propõe-se uma discussão sobre democratização de acesso e de produção de novos artistas.

Sumário

Introdução	p. 08
I - Contribuição das performances ancestrais na construção da brasilidade	p. 09
1.1 Táticas de resistência e manutenção da identidade cultural	p. 11
1.2 Construção de uma brasilidade multiétnica	p. 17
II - Local de origem e influências na criação artística de Abacaxi e Abrilhante: Rio de Janeiro (RJ) e Macapá (AP)	p. 19
2.1 Formação identitária e práticas culturais na periferia de Macapá	p. 19
2.1.1 A Escola Doméstica para Mulheres e o ensino de prendas domésticas	p. 22
2.2 Formação identitária e práticas culturais na periferia do Rio de Janeiro	p. 25
2.2.1 Movimento Black Rio e o Funk carioca	p. 28
III - Afirmação de um modo de existir: a arte contemporânea e os artistas do Brasil real	p. 30
3.1 Breve apresentação sobre Abrilhante	p. 30
3.2 Breve apresentação sobre Abacaxi	p. 32
3.3. Produção artística contemporânea	p. 34
3.4 Desfile-performance em espaços expositivos	p. 36
3.5 Estudo de caso do Desfile-performance: Afirmação de um modo de existir	p. 37
Conclusão	p. 49
Referências	p. 51

INTRODUÇÃO

A contemporaneidade é marcada por uma retroalimentação em dois tempos, o ontem e o hoje. O que somos hoje resulta do que nossos ancestrais foram ontem. Pensar a performance enquanto tática de resistência de culturas subalternizadas se torna importante na compreensão de como, mesmo diante de tantas violações, foram mantidas vivas e latentes expressividades de etnias e povos distintos na cultura brasileira. O desfile-performance, ato efêmero realizado por Abrilhante e Abacaxi na Galeria de Arte UFF Leuna Guimarães dos Santos, localizada no Centro de Artes UFF, provoca-nos a pensar toda a trajetória dos signos que cada um carrega em seu trabalho artístico até chegarem ao momento presente. Ela, estilista autodidata oriunda de Macapá, foz do Rio Amazonas e ele, também estilista, oriundo da Vila Kennedy, bairro da periferia do Rio de Janeiro. Aparentemente, realidades muito distantes, mas afinal, realmente o são?

Esta pesquisa é perpassada por três capítulos em uma jornada que culmina no desfile-performance realizado em setembro de 2023. O primeiro capítulo aborda a performance enquanto uma prática aisthética, a relação da estética e dos afetos, sendo utilizada inclusive como tática de resistência de povos e culturas subalternizadas, com foco no período colonial. O segundo se debruça sobre os territórios de Abacaxi e Abrilhante, na busca por compreender como a relação de cada um com seu local de origem influenciou no repertório da criação artística de cada um deles. No terceiro, o leitor é convidado a conhecer com mais profundidade a produção artística dos dois nomes escolhidos como objetos desta pesquisa, para, a partir daí, adentrar a experiência e as reflexões geradas pelo *Desfile-performance: Afirmação de um modo de existir*.

I - Contribuição das performances ancestrais na construção da brasilidade

Os fazeres e práticas de hoje integram um *conversare* constante entre presente e passado, em uma retroalimentação e tradução em dois tempos, processo que o filósofo e poeta quilombola Nego Bispo (Antônio Bispo dos Santos) define da seguinte maneira:

Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo. (NEGO BISPO, 2023)

Ao observar a constituição social do Brasil, o que se enxerga à primeira vista é uma massa uniforme de indivíduos que partilham da mesma formação identitária e cultural. Em uma visão rasa e estrangeira do outro - que não pertence àquele eu ensimesmado - a generalização aparece como forma primeira de compreensão e atribuição de significados sobre o outro, seja ele indivíduo ou coletivo. Ao primeiro interesse no aprofundamento acerca das especificidades e camadas desse país com dimensões continentais e com formação étnica das mais variadas do mundo, a análise se torna complexa.

Neste primeiro capítulo, a pesquisa vai se concentrar na análise da construção da performance sociocultural com foco no Rio de Janeiro e Macapá, lugares de origem dos dois artistas analisados no corpo do trabalho. Nascida em Macapá, Poliana Brilhante Sales foi criada em uma comunidade tradicional de palafitas na periferia da capital amapaense, foz do Rio Amazonas. Foi lá que com o

conhecimento e os aprendizados que tomou, começou a trabalhar as técnicas do crochê e se tornou criadora, estilista e designer de moda autodidata. Bem distante da Amazônia, oriundo da Zona Oeste do Rio de Janeiro tem-se o Jeanderson Martins, conhecido artisticamente como Abacaxi. No seu trabalho como criador e estilista, também autodidata, suas criações são fortemente ligadas à moda periférica carioca dos anos 1990 e 2000.

Antes de se aprofundar no território, na trajetória e falar sobre a importância do movimento que cada um produz na contemporaneidade, é importante traçar um breve relato da história do Brasil a fim de destacar como se deu a formação histórica da performance sociocultural brasileira em nível nacional. Neste traçado o foco vai ser a relação entre os europeus, os povos nativos e os de origem africana com a constituição do que se entende hoje como identidade brasileira. Nos últimos 500 anos é notável como o colonialismo condicionou os corpos a uma performance social baseada em costumes com referencial europeu. Desde a chegada dos portugueses, no século XVI, o corpo social passou a ser moldado e regido por costumes de além-mar, submetendo a padrões de comportamento, vestimenta, hábitos alimentares e culturais os povos de distintas origens e cosmologias na tentativa de estabelecer o que pode-se chamar de a Europa dos Trópicos.



Panorama da cidade de Rio de Janeiro [1854] - Eugène Cicéri

Regida fortemente pelos colonizadores portugueses, essa construção social também teve influências dos franceses e ingleses entre os séculos XVI e XIX, que direta e indiretamente moldaram o comportamento, o ambiente social e a arquitetura das cidades, onde os signos hegemônicos se impuseram de forma opressora e violenta, condicionando essas diretrizes aos povos negros escravizados e aos indígenas nativos. No campo sociocultural e religioso, os principais atuantes nesse processo de conversão à cultura eurocêntrica foram os jesuítas, grupo cristão que tinha como principal objetivo evangelizar os povos da América Latina.

[...] a contradição de todos os Christãos desta terra, que era quererem que os Indios se comessem, porque nisso punhão a segurança da terra e quererem que os Indios se furtassem huns aos outros para elles terem escravos e quererem tomar as terras aos índios contra razão e justiça e tiranizarem-nos por todas as vias, e não que[re]rem que se ajuntem para serem doutrinados... (VIEIRA, 2022)

Esse processo foi extremamente violento e as cicatrizes ainda hoje se encontram abertas no tecido social, resultando em problemas estruturais como o racismo, intolerância religiosa, o etnocídio, dentre outras facetas coloniais que geram embates na sociedade contemporânea.

1.1 Táticas de resistência e manutenção da identidade cultural

Com uma escrita balizada pela visão contra-colonial, esta pesquisa opta por, ao invés de focar nas violações, realizar um direcionamento para os processos de resistência que possibilitaram a manutenção das diversas culturas multiétnicas que formaram a identidade brasileira. Durante todo processo de embranquecimento do Brasil, que perdurou por séculos, o corpo-memória desses povos de culturas e cosmovisões distintas resistiu e possibilitou a manutenção de suas práticas culturais e estéticas, como é o caso dos nativos Tupinambá, Guarani, Krenak e também dos grupos de origem africana, como os Angolas, Muçurumins, Nagôs, Jejes e Iorubás que resistiram e mantiveram suas performances identitárias mesmo diante das constantes tentativas de apagamento de suas identidades. Aqui é utilizado o termo corpo-memória levando-se em conta que o repasse geracional, disseminação e manutenção dessas culturas se deu principalmente através do corpo e da voz em uma performance cotidiana. A pesquisadora e rainha de reisado, Leda Martins,

definiu essa forma de memória como oralitura, descrevendo o repasse de memória por meio da performance da seguinte maneira:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. Nessa perspectiva e sentido, como afirma ainda Roach, "as performances revelam o que os textos escondem". (MARTINS, 2003).

Na observação da resistência como contraponto às violações, o livro *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, apresenta inúmeros exemplos de como se estabeleciam essas ações de homogeneização de uma cultura sobre a outra. A primeira delas, já em território brasileiro, diz respeito ao batismo cristão, o apagamento do nome de origem e o novo registro com nome europeu. O nome, assim como a vestimenta, a língua, as práticas ritualísticas e as performances cotidianas, são marcadores importantes na identidade de uma pessoa e de um grupo. É nesse sentido que os conhecimentos repassados pela oralidade e pela performance existencial fincada na memória passam a atuar como o que Certeau definiu como: táticas de antidisciplina. Táticas essas que, como defendido por ele, atuam como uma disputa de força mediante a normatização, são jogos de resistência que acontecem do oprimido para o opressor em que se consegue vitórias pequenas ou até mesmo expressivas, ainda que momentaneamente.

A tática de manutenção identitária e de memória desses povos permitiu que muitos traços culturais resistissem até os dias atuais. Há casos evidentes, como o das mulheres pretas quitandeiras, pretas de tabuleiros ou 'escravizadas de ganho', que comercializavam nas ruas de algumas cidades, como Salvador e Rio de Janeiro. As mesmas utilizavam panos na cabeça, tecidos que teriam dado origem ao turbante branco usado no candomblé e na umbanda, religiões afro-brasileiras que preservam até hoje as práticas de memória, ancestralidade e espiritualidade do povo afrobrasileiro.



Pintura 'Negra Quitandeira', de Antonio Ferrigno (C.1900).

Outros povos que preservaram fortemente sua identidade foram os muçurumins, negros muçulmanos que, em maior concentração na Bahia, mantiveram sua organização social e até mesmo seus ornamentos e vestimentas características dos grupos étnicos mais islamizados da África Ocidental. Esse grupo, após ser traficado de forma violenta para o Brasil, manteve forte vínculo de resistência e, no curso da história colonial brasileira, organizou em 1835 o movimento de luta que seria conhecido como a Revolta dos Malês, o maior e mais importante levante urbano de africanos escravizados já registrado no Brasil.

Com o marco dessa Revolta, intensificaram-se as violações aos povos africanos, principalmente aos muçurumins, que foram punidos, mortos ou extraditados. Por conta da perseguição, muitos deles passaram a disfarçar suas performances culturais e suas indumentárias, para não serem identificados como pertencentes àquele grupo e, conseqüentemente, podendo sofrer perseguições. Esse é um caso em que fica evidente o processo estrutural de apagamento de uma identidade e de uma performance existencial altamente intrínseca ao modo de existir desses povos.



Negro Muçulmano, detalhe de uma pintura do século 19, Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

Os povos nativos também passaram por intensas tentativas de conversão e homogeneização cultural. Pode-se citar o caso dos Tupinambá, conforme descrito por Eduardo Viveiros de Castro no artigo: *O mármore e a Murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, em que o autor descreve como a cultura Tupinambá resistiu ao etnocentrismo propagado pelos jesuítas no período das missões de catequização. Viveiros, citando Anchieta, aponta um dos motivos da dificuldade dos europeus em converter aquele povo com os ditos “maus costumes”:

Os impedimentos que há para a conversão e perseverar na vida cristã de parte dos índios são seus costumes inveterados... como o terem muitas mulheres; seusinhos em que são muito contínuos e em tirar-lhos ha ordinariamente mais dificuldade que em todo o mais... Item as guerras em que pretendem vingança dos inimigos, e tomarem nomes novos, e títulos de honra; o serem naturalmente pouco constantes no começado, e sobretudo faltar-lhes temor e sujeição. (ANCHIETA, 1584)

A visão jesuítica sobre os nativos apontava para o sentido de que os mesmos não tinham religião, mas sim uma série de costumes negativos, como a poligamia e a prática do canibalismo. Em contraponto, Viveiros de Castro afirma que “não aceitamos tal distinção etnocêntrica, e diríamos: os missionários não viram que os ‘maus costumes’ dos Tupinambá eram sua verdadeira religião, e que sua inconstância era o resultado da adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas...” (*O Mármore e a Murta*) e em outro trecho afirma que “Antes de

serem efêmeras e imprecisas estátuas de murta, os Tupinambá foram vistos como homens de cera, prontos a receber na forma.” (*O Mármore e a Murta*).

Os Tupinambá resistem até os dias atuais preservando sua cultura, é claro que com algumas transformações ocorridas ao longo de todos esses anos, como é o caso do abandono da prática do canibalismo, o que é visto por Viveiros como uma derrota da sociedade tupinambá perante a cultura branca.

O fato de a vingança em sua forma mínima e necessária - confronto com o inimigo para quebrar-lhe o crânio, de preferência na situação ritual - ter resistido mais que o canibalismo às injunções jesuíticas se deve, provavelmente, à sua indispensabilidade na produção de pessoas masculinas completas, matadores renomados e renominados; sem dúvida, o fato de que o canibalismo era uma abominação absoluta, enquanto a vingança era apenas um "mau costume", também deve ter contribuído para uma maior tolerância dos europeus frente a esta. De qualquer forma, talvez seja possível ver no abandono do canibalismo uma derrota sobretudo da parte feminina da sociedade tupinambá. (CASTRO, 1992)

Todo esse histórico e exemplos são apresentados para que se compreenda como outras cosmovisões e formas heterogêneas de partilha do conhecimento foram estruturantes na formação da identidade brasileira a partir das táticas de resistência ao processo clássico ocidental balizado na escritura ocidental européia.

Nessa discussão sobre disputas, com foco na arte e trabalhando com referenciais ocidentais, o escritor Rancière se debruça sobre o que ele chama de “a partilha do sensível”. Em sua tese, ele estrutura o pensamento acerca daqueles que por muito tempo não puderam acessar seu espaço e sua parte nas estruturas sociais. Rancière provoca, citando os modos aristocráticos da vida na *Polis*: “O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado [...]”. E logo completa: “[...] Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte” (RANCIÈRE, 2009). Ou seja, historicamente muitos sujeitos subalternizados estiveram excluídos do processo de tomar sua parte, seja nos campos laboral, financeiro, de propriedades e, claro, no campo cultural/artístico, sendo esse um dos principais elementos de conformação da distinção social. Com foco naqueles que têm acesso à participação na vida comum, Rancière complementa citando Platão:

Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em

função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (RANCIÈRE, 2009)

É na crítica dessa construção de sociedade excludente que Rancière começa a traçar o momento atual da arte no qual, conforme apontado por ele, acontece o deslocamento para "[...] uma nova sensibilidade, menos aristocrática e mais democrática".

Após o período colonial, no Brasil do século 19 que se pretende moderno, observa-se uma ampliação da participação dos povos afrodescendentes e indígenas no tecido social do país, iniciando-se um processo mais democrático na partilha do sensível. A partir de então, a homogeneidade antes imperativa começa a ceder para possibilidades de maior partilha social, cultural e artística. Os contrastes ainda permanecem perceptíveis, mas as perspectivas relacionais passam a se transformar e as diferenças começam a ser legitimadas e até admiradas. Logo, as vidas que não eram representadas saem do anonimato, do lugar-comum: a vida como objeto de ficção, e passam a ocupar o campo do visível, do retratado. A vida ordinária, comum, passa a ser posta como digna de representação, de existência representativa. Surge a possibilidade de quebra do paradigma colonial e de suas diretrizes homogeneizantes.

Com essa mudança de perspectiva e paradigmas, a visão da arte também se amplia. Rancière apresenta, em uma leitura mais contemporânea, o termo AISTHESIS, definido como a estética existencial que é balizada pelos afetos humanos. Ele entende a performance como um estudo mais amplo, que trata de questões que abrangem a vida como um todo e se pauta em conceitos relacionados ao modo como somos afetados sensivelmente pelo mundo. O que é teorizado por Rancière pode ser correlacionado com as práticas dos povos indígenas e africanos, em suas vivências e construções culturais. São as técnicas, táticas e tecnologias ancestrais dos povos da oralidade que agora passam a tomar o protagonismo da discussão e do debate do pensar, produzir e difundir o conhecimento cultural e identitário. As narrativas ancestrais apontam para a compreensão de mundo que se baseia no mergulho e nas vivências das experiências cotidianas, o afetar e ser afetado pelo meio, como defendido por Leda Martins ao falar dos povos de oralitura. A memória afetiva não vai se conectar apenas com a estética puramente, mas sim com a experiência aestésica de vivenciar a vida. Por meio dessa tese é possível compreender a raiz do sujeito externo-solar, flexível, composto pelo fluxo, pelo

circular, pelo enraizamento e desenraizamento, características muito presentes na construção de uma brasilidade tão diversa. Esse contraponto ao colonialismo é muito bem sintetizado pelo antropólogo Viveiros de Castro quando, associando a interação dos jesuítas com os nativos Tupinambá, diz: “Eles são mármore, nós somos murta”.

Essa defesa de Rancière rompe com a visão consolidada nos campos das artes e do design, que classicamente trabalham com o padrão no qual a estética é balizada apenas por critérios de beleza, do que é visível e lido pelo olhar. Por intermédio de seu pensamento pode-se entender performance como um ato multissensorial com o meio, que utilizada como instrumento tático, permitiu a troca e preservação de signos, valores, tradições, ressignificações e insurgências. Essa teoria coloca as performances existenciais expressadas pelo movimento, pelo corpo e pela fala como uma fonte matricial na manutenção de expressões identitárias heterogêneas. Rompe diretamente com a ideia de que a existência da memória e das culturas está condicionada ao registro escrito, defendido pelas escolas clássicas europeias e até hoje replicada pelo modelo educacional brasileiro. Os povos afrobrasileiros e indígenas nos indicam a performance como ação cotidiana do existir, possibilitando a expansão dos signos da performance no campo da arte. A performance artístico-cultural de memória é neste trabalho apresentada como afirmação de um modo de ser, uma tecnologia ancestral de expressão que continua atuando na contemporaneidade como ferramenta de manutenção e legitimação de identidades culturais heterogêneas.

1.2 Construção de uma brasilidade multiétnica

A performance conforme definida por Leda Martins e Rancière, possibilitou a resistência dos povos ao processo de dominação. Na atualidade, esses grupos têm conquistado voz ativa na disputa por sua fatia da partilha da arte. O que por muito tempo foi estratégia de manutenção e resistência identitária, passa a ocupar legitimamente o campo da arte. São vivências que geram produções artísticas que dialogam e se conectam com uma parcela da população, até então apartada do universo estético da produção artística oficial. Falo de um trabalho artístico e expositivo que gera a conexão e o desejo do consumo artístico de um público

historicamente subalternizado nos espaços da arte.

No leque de pensadores contemporâneos que defendem uma visão contra colonial, que rompe com o padrão, o pensador indígena Ailton Krenak, defende a cultura da troca intergeracional e da partilha do cotidiano como fonte de aprendizado e de manutenção das identidades de um povo (*Futuro ancestral*, 2022, e *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019). O conhecimento que passa de avó para neto, de pai para filho, de irmão para irmão e na relação do humano com a natureza, é o conhecimento que surge no próprio modo de experienciar a vida. É nessa ideia de uma performance ancestral que podemos balizar a manutenção de culturas não letradas e a sua potência até os dias atuais. É inegável a influência que as culturas dos povos nativos e dos povos de origem africana têm no Brasil, seja no comportamento, nos hábitos alimentares e nas expressões culturais. A performance corporal e oral é posta como ferramenta de vanguarda e insurreição de culturas subalternizadas ao longo da história.

Nesta linha de defesa, citando o escritor Pierre Nora, Leda Martins reitera:

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc, mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. (MARTINS, 2003)

É no fortalecimento e no encontro dessas multi formas de fazer e pensar a arte que se encontram perspectivas possíveis para construção de um ambiente artístico com públicos diversos em um espaço cada vez mais democrático e plural.

II - Local de origem e influências na criação artística de Abacaxi e Abrilhante: Rio de Janeiro (RJ) e Macapá (AP)

Em busca de traçar um perfil mais enraizado dos agentes artísticos analisados nesta pesquisa, o segundo capítulo se debruça nos territórios de origem de cada um deles: Macapá - AP e Rio de Janeiro - RJ. A pesquisa compreende o território pela ótica da territorialidade, ciência que estuda o território sob vários prismas, incluindo o social e cultural. O geógrafo Claude Raffestin, define Territorialidade como “[...] o multidimensionamento do ‘vivido’ territorial pelos membros de uma coletividade, pela sociedade em geral. Os homens ‘vivem’ ao mesmo tempo, o processo territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas” (RAFFESTIN, 1993). Partindo dessa teoria, ao analisarmos as influências que o território tem sobre as pessoas que nele vivem, inclusive na formação identitária, levamos em conta a tríade: sociedade-espaco-tempo (RAFFESTIN, 1993), sendo possível encontrar nesse conjunto vestígios que supostamente são insumos na construção de referências culturais, artísticas e performáticas para Abrilhante e Abacaxi. Antes de apresentar o trabalho artístico de cada um deles, vamos nos debruçar sobre o território e as supostas influências locais que reverberam nas produções artísticas de cada um.

2.1 Formação identitária e práticas culturais na periferia de Macapá

Poliana Brilhante Sales (Abrilhante) nasceu no Macapá, foi criada em uma

comunidade tradicional de palafitas na periferia da capital junto ao Rio Amazonas. É designer de moda, autodidata e estilista. Seu trabalho tem uma forte ligação com o crochê, técnica de criação de tecidos usando a agulha e algum fio contínuo, normalmente feito de lã ou algodão. A prática artesanal do crochê surgiu no Oriente e foi espalhada em todo o mundo, no século XIX, quando a francesa Riego de La Branchardière desenhou padrões que poderiam ser copiados por qualquer pessoa, chegando a publicar por volta de 100 livros para difundir a técnica. No Macapá a disseminação da prática teve incentivo governamental por meio da Escola Doméstica para Mulheres, como se observará mais a frente, no próximo tópico.

As culturas amazônicas, ricas em expressividades, hábitos e costumes, ainda são pouco conhecidas pelos próprios brasileiros. Quando se fala em Amapá, esse cenário se agrava por se tratar de um estado jovem e isolado. Foi a partir dos anos 1940 que uma série de investimentos governamentais na recente capital amazônica levou a um crescimento populacional na região. O movimento migratório motivado pela modernização da capital levou milhares de migrantes paraenses e nordestinos para o Amapá em busca de melhores oportunidades de trabalho nas obras e construções civis. Com a alta habitacional repentina, começaram a surgir problemas como a insuficiência de empregos, moradias precárias e a dificuldade no abastecimento de gêneros alimentícios, que em grande parte vinham de Belém, no estado do Pará. O breve histórico da ocupação de Macapá é referenciada na tese de doutorado do pesquisador Sidney da Silva Lobato, que aponta:

Em meados do século passado, a Amazônia despontava no imaginário e no discurso autorizado de intelectuais e políticos dos centros hegemônicos do Brasil como um lugar distante não só no espaço. Segundo esta percepção, este naco do território nacional e sua população estavam muito aquém na escala que historicamente media o grau de civilização dos povos. [...] na foz do rio Amazonas, entre 1944 e 1964, viviam-se dramas relativos à urbanização parecidos, em muitos aspectos, com aqueles experimentados no Sudeste. (LOBATO, 2019)

Assim como em outras regiões do Brasil, a modernização de Macapá foi às custas da desapropriação de inúmeras famílias da área central da capital. A respeito desse momento, o cantor e compositor Luiz Gonzaga, que vocalizou as dores, a saudade e os desafios dos imigrantes nordestinos por todo Brasil, após visita a Macapá interpretou a canção *Marabaixo*, em que relata o cenário da cidade naquele período:

“As ruas de Macapá
Estão ficando um primor
Tem hospitais, tem escolas
Pros fíos do trabalhadô
Mas as casas que são feitas
É só prá morar os doutô”
(Autor: Julião Tomaz Ramos, 1952)

Parte das atividades de subsistência e laborais que eram praticadas nessas áreas periféricas estavam diretamente ligadas ao rio Amazonas, que margeia a cidade. Por conta disso, era comum a presença de casas de palafitas nos subúrbios com crescente expansão habitacional.



Fotografia de moradias do Igarapé das Mulheres, na década de 1970. Arquivo da Cúria Diocesana de Macapá.

Importante destacar que apesar do tema da migração estar muito associado aos homens, não foram poucas as mulheres que se estabeleceram em Macapá, muitas delas oriundas de povoados da Amazônia Oriental. O perfil laboral dessas mulheres estava ligado ao trabalho como domésticas, lavadeiras, carvoeiras, costureiras e comerciárias, ocupações com baixíssima remuneração. O pesquisador Sidney Lobato, autor da tese “A cidade dos trabalhadores: insegurança estrutural e táticas de sobrevivência em Macapá (1944-1964)”, aponta que “algumas mulheres conseguiam ascender socialmente, seja através do ingresso no funcionalismo público (principalmente como enfermeiras e professoras), seja através de

investimentos em pequenos negócios” (LOBATO, 2019).

Entretanto, é importante contextualizar que o mercado de trabalho não era um espaço tranquilamente acessado pelas mulheres. A formação social de Macapá, orientada pela igreja e pelo governo em uma visão de hegemonização patriarcal propunha que o papel da mulher deveria estar condicionado ao espaço doméstico e à educação dos filhos, ficando sujeita ao marido na figura de provedor que obtém o sustento da família em trabalhos externos. Como resultado, as mulheres foram amplamente cerceadas do campo de trabalho e de sua independência financeira. Contudo, muitas subvertiam essa lógica e “[...] frequentemente inventavam seu cotidiano de modo a se distanciar do estereótipo de ser dependente e submissa em relação ao marido [...]” (LOBATO, 2019).

A pesquisa a seguir tem como enfoque as práticas da mulher macapaense, por essas estarem refletidas na trajetória e no trabalho de Abrilhante.

2.1.1 A Escola Doméstica para Mulheres e o ensino de prendas domésticas

Em 1951 surgiu a Escola Doméstica de Macapá, um projeto de desenvolvimento voltado para mulheres e que tinha um currículo com forte composição moral e cristã imbuído pelo governo da época. Apesar de ser uma instituição pública, foi gerido pela igreja na figura da ordem católica feminina das Irmãs de Caridade das Santas Capitanio e Gerosa. A educação fornecida na instituição conciliava ensino formal, ensino profissionalizante e ensino confessional (religioso). O sistema de educação não tinha como objetivo a emancipação das mulheres, pelo contrário, a educação oferecida estava voltada para os cuidados domésticos e para a vida moral e religiosa, permitindo que os aprendizados gerassem renda, porém sempre em uma perspectiva doméstica e de cuidado. Nesse sentido, o currículo estava destinado especialmente ao ensino de prendas domésticas: “[...] se ensinava o trabalho com agulhas, bordados, enfeites, crochê etc.” (BENCOSTTA, 2011).

Em janeiro de 1952, o Jornal Amapá publicou um artigo em que apontava o objetivo da Instituição:

Escola Doméstica de Macapá: aprimorando a mulher amapaense para a nobre direção do lar. Definindo o espaço doméstico como aquele onde a mulher deveria (saber) atuar, esta instituição buscava fortalecer uma divisão sexual do trabalho. A Escola Doméstica foi concebida como uma “trincheira moral e espiritual” no combate aos arranjos familiares considerados desviantes. (AMAPÁ. nº 391, de 13/09/1952, p. 4)

Naquele momento, o Ministério da Educação e Saúde imbuía a Lei Orgânica do Ensino Secundário de 1942, em que direcionava a educação de acordo com o gênero:

[...] é recomendável que a educação secundária das mulheres se faça em estabelecimentos de ensino de exclusiva frequência feminina [...]; a orientação metodológica dos programas terá em mira a natureza da personalidade feminina e bem assim a missão da mulher dentro do lar. (424 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1942)

Com um perfil educacional patriarcal, a Escola Doméstica para Mulheres foi uma das principais disseminadoras das consideradas boas práticas domésticas, como a confecção de prendas e da culinária. Em pesquisa e entrevistas junto a mulheres que passaram pela escola, as pesquisadoras Tatiana Pantoja Oliveira e Norma-Iracema de Barros Ferreira, da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), indicam que:

Em relação à profissionalização feminina, que era um dos objetivos da Escola Doméstica, as entrevistadas apontaram três opções tomadas em suas vidas, mas sem que uma excluísse a outra necessariamente: uma foi a escolha pela vida profissional como artesãs de artes domésticas, outra foi a dedicação a seus dons artísticos e ao lar, e a terceira via foi procurar continuar seus estudos para a docência. (OLIVEIRA & FERREIRA, 2017)

Nas entrevistas coletadas para o estudo, o que aparece com mais frequência no relato das ex-estudantes é a confecção de prendas domésticas para uso próprio e para comercialização. Os depoimentos sugerem o quão forte foi o legado na vida dessas mulheres, que hoje, em idade avançada, mantêm os conhecimentos e as práticas que aprenderam na escola. Uma das entrevistadas, Joana d’Arc, relatou:

Era esse o futuro: aprender e também no futuro ter uma vida profissional, para aprender a fazer e vender para ganhar um tostão para o sustento. Foi o que aconteceu comigo. Quando eu casei, eu fiz muita coisa de crochê. Até hoje ainda faço. Não me esqueci! Eu fiz muita minha para criança, sapatinhos, agasalhos... logo quando eu casei. Porque eu não tinha renda! (OLIVEIRA, 2016)



Toalha de mão bordada e ornamentada com crochê, por Joana d'Arc.

Fonte: acervo pessoal da autora do artigo, com a devida autorização da entrevistada (2015)

Maria Yolanda também afirma que no seu processo de aprendizado teve alguns desafios:

Ponto de cruz (técnica de costura) a irmã batalhou, mas eu aprendi. Aplicar, eu gostava muito de fazer trabalho aplicado. Demais mesmo! Eu fazia, eu vendia, sabe, lençóis de cama! Eu fazia aqueles lençóis enormes, tudo bordado, cortinas de berço, enxoval para bebê, eu fazia tudinho. Não tinha nesse tempo para vender aqui, né? E eu fazia de cambraiazinha, pregava renda, tudo na mão, fechava tudinho fazendo ponto atrás. [...] Eu aprendi a bordar lá. Depois de casada, eu fazia camisinha para recém-nascido, mana, eu ganhava meu dinheiro. Fazia enxoval tudo à mão! Fazia ponto Paris, ponto não sei o quê, aqueles bordados riachuelo, né? Agora não, que eu não enxergo direito. Eu quero fazer, mas não posso mais! Ganhei muito dinheiro, mana. (apud OLIVEIRA, 2016)

Hercília, diferente de suas colegas, usou as técnicas das prendas domésticas para seu próprio usufruto: “não fiz trabalho para vender. Só para mim! Eu aprendi o crochê, depois um pouquinho. Tudo que ela [refere-se à sua filha] sabe, eu que ensinei para ela: o ponto cruz, o ponto sombra, o ponto cheio, entendeu. Tudo!” (apud OLIVEIRA, 2016).

Nesses relatos fica nítido como a Escola Doméstica influenciou no papel social que essas mulheres assumiram como mães, esposas e donas de casa. Na conclusão da análise das pesquisadoras:

A Escola Doméstica de Macapá conseguiu gerar a incorporação de hábitos no seu período de vigência e permitiu a sua reprodução, contribuindo desse

modo para a realização dos desígnios do projeto governamental de conjugação do desenvolvimento socioeconômico e cultural do Território Federal do Amapá. Desenvolvimento esse que considerava a mulher a base de formação de uma nova sociedade, trabalhadora e disciplinada, numa divisão sexual do trabalho que encarregava a população feminina dos trabalhos domésticos e de mãe e esposa. (OLIVEIRA & FERREIRA, 2017)

2.2 Formação identitária e práticas culturais na periferia do Rio de Janeiro

O outro criador presente nesta pesquisa é Jeanderson Martins (Abacaxi), “cria” da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Seu trabalho como designer e estilista é fortemente ligado à moda periférica carioca dos anos 1990 e 2000. A periferia do Rio de Janeiro é composta por territórios com enorme complexidade de formação habitacional, práticas culturais, organizações sociais e outros diversos atravessamentos cotidianos, como precariedade na oferta de serviços públicos e alto índice de violência urbana. Ao observar a periferia da Zona Oeste carioca, por exemplo, depara-se com a maior região da cidade e ao mesmo tempo a área menos povoada, com um perfil que mescla residências de luxos, bairros mais rurais, áreas de moradias precárias e aglomerados de casas de alvenaria em morros, atravessadas por vielas e asfalto, com alta densidade populacional concentrada. A formação das favelas no Rio de Janeiro se dá em grande parte após a abolição da escravidão e se intensifica com o aceleração dos processos de urbanização e modernização da cidade. A modernidade provocou um grande processo de higienização urbana e com isso os moradores mais vulneráveis do centro da cidade foram desalojados e necessitaram buscar outras formas de reorganização espacial para constituição de suas moradias. Um caso emblemático foi a demolição do Morro do Castelo, no centro da cidade, para a remodelação urbana inspirada nos moldes parisienses do século 19, com ruas largas e a demolição de habitações populares. Nesse processo muitas famílias foram desalojadas e realocadas. Um dos críticos de seu desmonte foi o escritor Lima Barreto, que escreveu um artigo, na revista *Careta*, de 1920, intitulado “Megalomania”, no qual chamava atenção para o descaso com a precariedade das habitações da população mais pobre, considerando que, como consequência, deixaria milhões de desabrigados.



Foto: Augusto Malta. Demolição do Morro do Castelo. No alto, à direita, Igreja de São Sebastião. 29 de outubro de 1921. Rio de Janeiro, RJ / Acervo IMS

Com as transformações ocorridas, houve um aumento da população vivendo nas margens da cidade, ampliando as moradias precárias e resultando no que se conhece hoje como favelas.

O condicionamento da população, em sua esmagadora maioria negra, a locais precários e com pouca infraestrutura, gerou inúmeros problemas, como a ausência de saneamento básico, de escolas, postos de saúde, segurança pública e, claro, a ausência de políticas públicas de cultura.

Nesse contexto, onde a falta do básico é constante, performances identitárias e culturais desses grupos foram cada vez mais oprimidas e marginalizadas, como fica evidente com a Lei da Vadiagem, no final de 1890 e início do século XX, em que caso uma pessoa andasse na rua e não comprovasse estar trabalhando, podia ser levada à delegacia. Foi nesse contexto que a prática do samba foi amplamente perseguida. Em uma matéria publicada na BBC Brasil sobre esse momento da história carioca, pode-se notar um caso emblemático dessa perseguição executada pela polícia:

O pioneiro sambista João da Baiana (1887-1974), por exemplo, enfrentou frequentes problemas com a polícia quando andava com seu pandeiro pelas ruas do Rio de Janeiro. No início do século 20, ele foi parado por policiais porque estava com o instrumento musical na mão. Em uma das ocasiões, um agente resolveu apreender o pandeiro, visto como uma prova da "vadiagem" do compositor, segundo narrou o biógrafo Lira Neto em seu livro

Uma História do Samba (Cia. das Letras).

Com o passar dos anos a latência de uma identidade periférica carioca passou a assumir cada vez mais protagonismo. A partir dos anos 1970, o funk passou a ocupar a cidade, extrapolando as fronteiras municipais, alcançando a região metropolitana e as cidades do interior. Na dissertação de mestrado de Hermano Vianna, intitulada “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos”, o antropólogo acompanhado de figuras importantes da cena cultural carioca, como o Dj Marlboro, retrata o surgimento e a capilarização do movimento Black Rio por toda região metropolitana do Rio de Janeiro. Nesse trabalho, fica perceptível o quanto a música, principalmente a cultura Funk e a Black Music conduziram uma formação identitária desses moradores que viviam e ainda hoje vivem uma realidade bem distante das vivências da Zona Sul da cidade, vendidas internacionalmente com um sotaque com sotaque bossanovista como representante da identidade carioca. Em uma conferência recente na Universidade de Harvard, Estados Unidos, a cantora brasileira Anitta, oriunda do bairro Honório Gurgel, periferia carioca, apontou de forma muito contundente como o território imprime sobre o sujeito que ali vive uma conformação sobre as vocalidades e os discursos projetados. Em sua fala, ela aponta: “Antes de cantar, eu nunca tinha ido à zona sul do Rio de Janeiro. Então, é muito difícil você cantar ‘o barquinho vai, a tardinha cai’ se você nunca viu essas coisas”. Disse também: “O funkeiro canta a realidade dele. Se ele acorda, abre a janela e vê gente armada e se drogando, gente se prostituindo, essa é a realidade dele”, e completou: “Para mudar as letras do funk, você tem que mudar antes a realidade de quem está naquela área”. Esses contrastes apontados por Anitta entre as vivências dentro da capital fluminense também são apontados por Hermano Vianna na sua tese de Mestrado quando ele afirma que: “Numa cidade como o Rio de Janeiro, as relações de poder entre vários grupos de *ethos* conflitantes são notícias diárias nos jornais, que sempre tentam simplificar as coisas colocando-as em polos opostos, como é o caso da eterna disputa entre Zona Sul e Zona Norte”.

Levando em consideração o que o geógrafo e cientista Milton Santos chama de rugosidades e os meios instrumentais e sociais do espaço, cabe aqui apresentar uma linha do tempo do que se conformou enquanto movimento de fortalecimento da identidade cultural preta carioca. A pesquisa tem como enfoque a cultura Black e

Funk por serem elas as principais fontes de inspiração no trabalho de Abacaxi.

2.2.1 Movimento Black Rio e o Funk carioca

Os primeiros bailes realizados no Rio de Janeiro aconteceram na década de 1970. Os eventos eram realizados por equipes de DJs com um aparato de equipamentos potentes, os conhecidos paredões de som. Uma das equipes mais conhecidas à época foi a Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente e teve grande influência na construção da identidade Black na periferia carioca, realizando diariamente bailes lotados com milhares de pessoas, principalmente jovens. Hermano Vianna, em sua dissertação, destaca que “Por volta de 1975, a Soul Grand Prix desencadeou uma nova fase na história do funk carioca, que foi apelidada pela imprensa de Black Rio”. E prossegue dizendo que:

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes (Jornal da Música, nº 30:4). [...] Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças a la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão “Black is Beautiful”.

Naquela época, Carlos Alberto Medeiros, membro do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), em entrevista ao Jornal de Música, afirmou:

É claro que dançar soul e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si, o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação – a partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e subseqüente massacre escravistas e racistas – para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades”. (Jornal de Música, nº 33, 1977)



Frequentadores de um Baile Funk fotografados por Guilherme Bastos para o livro de Hermano Vianna, 1988.

Até os anos 1990, as letras das músicas com influência hip hop e funk tinham como enfoque as dificuldades que os moradores de favelas do Rio de Janeiro passavam, como a discriminação racial e social vista em todos os lugares, praças, shoppings, praias, cinemas, teatros, estádio de futebol (Maracanã) e outros. Hermano Vianna afirma:

Não podemos menosprezar também o fato de que o baile funk, além de ser uma atividade “suburbana”, é frequentado por uma população em sua maioria de cor negra. [...] O baile funk, mais que uma “simples” festa, seria parte importante da “etnicidade carioca”, entendida como um processo onde se constroem (e se modificam as fronteiras entre) as várias identidades étnicas. (VIANNA, 1987)

A partir de meados dos anos 1990 e 2000 surge um funk com conotação mais sexual, letras ora de duplo sentido, relatando posições sexuais, ora dizendo explicitamente palavras de calão. Nessas canções as dificuldades da população das periferias são postas um pouco à parte e ganha força a visão do baile funk como reunião social para paquera, namoro e flerte. O envolvimento com o tráfico é ignorado. Nesse contexto, a equipe Furacão 2000 se destaca e torna-se uma das principais e mais sucedidas equipes do Rio de Janeiro, revelando nomes até hoje populares na cena funk, como Valesca Popozuda (integrante da Gaiola das Popozudas), Mc Marcinho, Os Hawaianos, Tati Quebra Barraco, Anitta, entre outros.

III - Afirmação de um modo de existir: a arte contemporânea e os artistas do Brasil real

Pensando sobre os contextos em que a memória do lugar e os afetos são preservados por meio do que Leda Martins chama de oralitura, as conversas nas tardes de domingos, as lembranças por vezes rememoradas entre pais, avós, filhos e netos, se materializam como construção de uma memória coletiva.

É com essa memória coletiva que Abacaxi e Abrilhante se conectam. E, mesmo que não tenham sido agentes ativos na produção dessas memórias, observaram os fatos que as originaram em suas infâncias e hoje, ao se relacionarem com essas lembranças, as ressignificam em um diálogo de dois tempos.

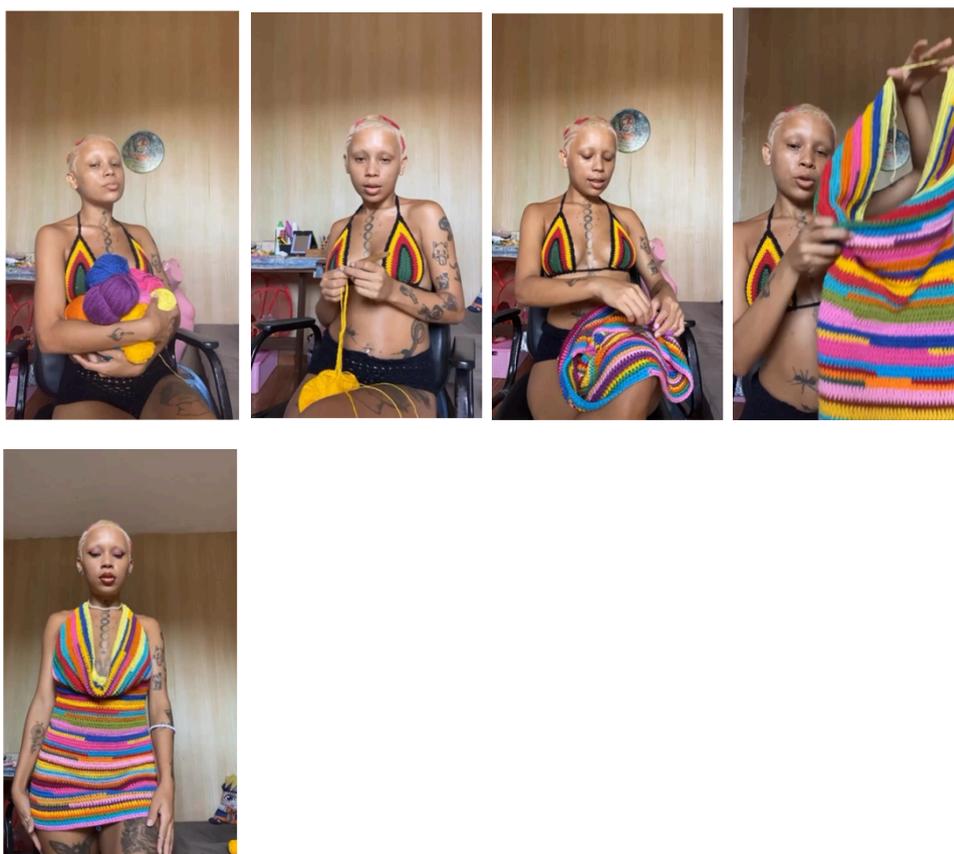
Ambos são oriundos de periferias brasileiras, Abacaxi é nascido na Vila Kennedy, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, e Abrilhante vem de uma comunidade ribeirinha urbano periférica dos arredores de Macapá. Apesar de características territoriais muito distintas - subúrbio carioca e casas de palafitas em plena Amazônia - Abrilhante aponta o seguinte: “Favela é favela em qualquer lugar, apesar das distâncias, as vivências se assemelham” (SILVA, 2023).

Após breve contextualização das referências territoriais e culturais de cada um dos dois, o leitor encontra-se instrumentalizado para adentrar o universo de Abrilhante e Abacaxi, tendo possibilidade de conhecer um pouco mais de seus percursos artísticos.

3.1 Breve apresentação sobre Abrilhante

A macapaense autodidata encontrou, na prática tradicional das crocheteiras, sua fonte de inspiração. Desde os tempos de escola, a artista observava as mulheres no tecer cotidiano das linhas e dos seus mais variados pontos de crochê. Comumente, a produção estava ligada a objetos de decoração doméstica, como tapetes, capas para filtro d'água, botijão de gás e puxa-sacos. Práticas, como vimos anteriormente, incentivadas pela Escola Doméstica de Macapá.

Observando essa prática, com temporalidade e técnicas artesanais, Abrilhante começou a praticar e a crochetar pequenas peças de vestuário de maneira autodidata. Com livre experimentação aplicou formas geométricas em suas peças, cheias de curvas e cores. Aos poucos, suas vizinhas e colegas de escola passaram a se interessar pelo trabalho e a comprá-los. Com isso a artista viu no crochê uma possibilidade de expressar o que tanto gostava e ao mesmo tempo dali tirar seu sustento.



Frames do vídeo com o passo a passo do processo de criação da designer, publicado em sua rede social.

Já na adolescência, Abrilhante se mudou para Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro, onde continuou seu trabalho com crochê que passou a alcançar

cada vez mais público. Apesar da popularidade de suas criações, a artista relata que sua manutenção financeira ainda continuava precária, sendo necessário complementar a renda trabalhando como trançista de cabelos e atendente em bares e restaurantes.

Com trabalhos realizados para diversas pessoas públicas, como a cantora norte-americana Erykah Badu, as brasileiras IZA e Urias e o também brasileiro Rico Dalasam, a estilista afirma que foi uma das responsáveis pela popularização nos últimos tempos dos vestuários feitos com a técnica do crochê. É, inclusive, recorrente acompanhar nas redes sociais da estilista, postagens denunciando cópias e réplicas ilegais de seus trabalhos por todo o mundo. O caso mais recente aconteceu em um desfile da São Paulo Fashion Week 2023, em que algumas peças que circulavam pela passarela eram idênticas aos trabalhos da artista, que não foi convidada para o evento e nem mesmo consultada¹. A estilista crocheteira aponta: “Eu também mereço ocupar os lugares em que os meus trabalhos estão. Por vezes eu me sinto uma sombra do meu próprio trabalho” (SILVA, 2023). Esse apontamento também traz outra problemática: apesar de toda popularidade alcançada por suas produções, a sobrevivência por meio do trabalho de produção têxtil enfrenta dificuldades. A lógica do mercado da moda gira em torno de permutas não rentabilizadas financeiramente, mas propostas por meio de curtidas nas redes sociais e divulgação em páginas de marcas e pessoas influentes.

3.2 Breve apresentação sobre Abacaxi

No caso de Jeanderson Martins, artisticamente conhecido como Abacaxi, a trajetória como artista despontou após uma aposta com a mãe: “Eu apostei com ela que, se com 18 anos eu não fosse selecionado como militar no alistamento, seguiria minha carreira na moda” (SILVA, 2023).

Jean que tem nas memórias de sua infância o cotidiano dos anos 2000 vivido nas periferias do Rio de Janeiro, hoje compreende que vem dali a sua inspiração criativa. O estilista cujo trabalho vem tendo alcance internacional por meio de sua marca “Piña Lojas”, afirma que as lembranças e memórias que teve com a mãe sobre a cultura Funk carioca dos anos 90/2000 foram suas maiores fontes de

¹ https://www.instagram.com/reel/CzmAji4pMi1/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

referências criativas. “Eu pego referências que ela [sua mãe] me traz e ressignifico com a moda de hoje. Eu sei que parte dos jovens não viveram os anos 90/2000 indo às festas e bailes, mas geralmente tem uma memória afetiva que os conecta com esse visual” (SILVA, 2023).

Retomando a pesquisa de Hermano Vianna, observa-se que, em suas idas a campo, o antropólogo descreve detalhadamente o perfil do vestuário dos frequentadores dos bailes nos anos 1990 / 2000:

As roupas seguem um padrão inconfundível. O estilo masculino se apropria de um tipo de vestuário que é mais conhecido como “surf wear” (3), 90 isto é, aquelas roupas que são desenhadas e vendidas para os surfistas: bermudões coloridos, camisetas (também bem coloridas) com desenhos de ondas, pranchas de surf e logotipos das lojas que vendem esse tipo de roupa, camisas estampadas com motivos havaianos e “tropicais” (sempre abertas até o último botão inferior, deixando o peito à mostra), tênis (muitas vezes sem meia), e outros detalhes que não têm nada a ver com o estilo dos surfistas, como bonés, toucas, uma pequena toalha pendurada no pescoço e os inúmeros cordões de prata (ou imitação de prata). As marcas da “surf wear” que podem ser encontradas nos bailes são, é claro, mais populares e baratas do que as que podem ser encontradas numa praia frequentada pelos surfistas da Zona Sul carioca. Mas esses últimos parecem ser o modelo de elegância da “rapaziada dos bailes”, produzindo um estilo bem distinto daquele dos b-boys norte-americanos (que também gostam de marcas de esporte, mas nunca de surf, nem de cores “tropicais”). O estilo feminino, à primeira vista, não parece ter uma característica marcante. Mas um olhar um pouco mais atento consegue perceber certos temas que sempre se repetem. As saias (muito curtas) e as calças compridas são justíssimas, realçando as formas do corpo da dançarina. Existe também uma preferência por bustiês colantes e camisas curtas, que deixem a barriga de fora. Mas não percebi um padrão específico de corte de cabelo, nem de maquiagem, nem de bijuteria (os cordões de prata e os bonés são mais utilizados pelos homens). As cores das roupas também são “vivas”: rosa, verde-limão, muito amarelo. No final do baile, quando as luzes do ginásio se acendem, a mistura e a intensidade das cores chega a ofuscar os olhos do observador. É nítida (e gritante) a preferência da “massa” por cores claras e luminosas. (VIANNA, 1987)

Abacaxi começou a trilhar seu percurso produzindo peças estilizadas para o pequeno brechó que abriu junto com uma amiga durante a adolescência. Após realizar um leilão de uma calça jeans estilizada nas redes sociais e ter o objeto arrematado por mais de R\$600,00, um alto valor agregado em relação ao preço original, ele passou a apostar neste trabalho como forma de negócio. Antes de abrir sua própria marca de roupas, o artista trabalhou como garçom e vendedor de lojas de rua, até que foi contratado por uma grande marca como designer. Sua experiência na indústria da moda teve alguns percalços, como afirma ele: “Eu percebi que estava sendo muito explorado trabalhando como criador para marcas.

Eles aproveitam que estamos em começo de carreira e nos exploram” (SILVA, 2023).

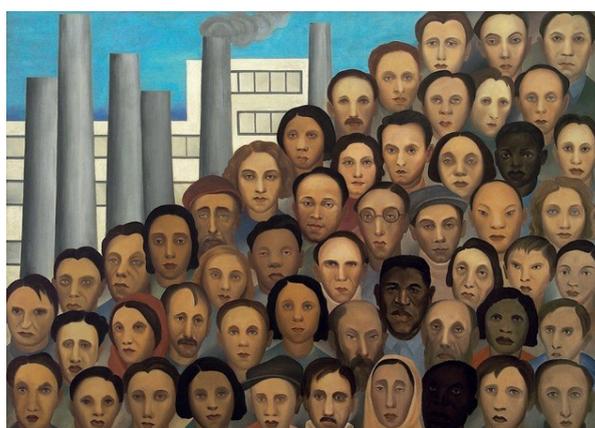
Após esse período, Abacaxi decidiu abrir a sua própria marca, a Piña Lojas, “Eu sempre pensei em minha marca ser internacional. Piña é um nome que todo mundo consegue falar, significa abacaxi em espanhol” (SILVA, 2023). Atualmente sua marca é uma das principais referências da produção de moda periférica do Rio de Janeiro. Como tradução estética dos anos 2000, Jean vem ressignificando a moda enraizada nas suas referências: “Minha mãe vivia a ostentação dentro da favela durante os anos de Furacão 2000. Ela me contava as histórias mas eu não sabia muito bem onde aquilo se encaixava. Até que em uma das coleções me lembrei de uma das referências que ela me trazia e transformei em moda” (SILVA, 2023).

Atualmente, tendo na lista de suas clientes as cantoras Pocah, Mc Bianca e Mc Aninha, Abacaxi diz ter alcançado seu maior objetivo ao vestir a cantora Anitta.

Ao refletir sobre o sucesso do designer de moda Abacaxi, o figurinista Antônio Rabadan, professor do curso de Design de Moda da ESPM Porto Alegre, afirma que, falando de si e do entorno, Abacaxi se comunica com o mundo: “Está aprendendo e fazendo simultaneamente. Agora, com a notoriedade, tem o desafio de mostrar a que veio”.

3.3 Produção artística contemporânea brasileira

Cem anos após a Semana de Arte Moderna de 1922 em que os operários, moradores das periferias e trabalhadores rurais foram fonte de retratação das obras de arte, como no painel “Operários”, de Tarsila do Amaral e “O lavrador de café”, de Cândido Portinari, tem sido exponencial a ocupação dos espaços artísticos por descendentes desses que por hora foram objeto de retratação.



Os operários, Tarsila do Amaral

O lavrador de café, Cândido Portinari

A democratização do acesso ao ensino superior e a formação técnica são um dos responsáveis pelo aumento da produção artística e intelectual de pessoas oriundas de parcelas menos favorecidas da sociedade brasileira. Segundo pesquisa divulgada em 2018 pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes), 70% dos alunos matriculados nas universidades são oriundos de núcleos familiares com renda per capita de até um salário mínimo e meio, assim como o número de alunos de cotas raciais e de renda, que passou para 48%, um grande aumento de representatividade comparado a ocupação de apenas 3% desses alunos no ano 2005.

Essa mudança de cenário da democratização do acesso à formação do pensamento crítico, tem gerado mudanças e discussões por todo o país, como é o caso da representatividade de pessoas negras em cargos de liderança nas empresas e instituições. Todas essas mudanças também afetam em como a própria sociedade se vê e até mesmo a compreensão de uma brasilidade cada vez mais enraizada nos seus interiores e periferias, desde o chão vermelho de terra batida até o concreto das vielas espalhadas por todo o país.

A arte contemporânea produzida pelos artistas do Brasil real é campo de preenchimento de uma ausência representativa histórica que limitou a produção artística de grupos sociais colocados à margem. Com a conquista de novos espaços, a arte também passa a ser pensada pelos descendentes diretos e até mesmo pelos próprios trabalhadores rurais, industriais, povo preto, indígena, todos aqueles que figuram protagonismo na representação do seu eu-diário.



Menino Guerreiro lutando contra o dragão, 2017. Trabalho em técnica de xarpigrafia produzida pelo artista fluminense Mulambo, que afirma: “não tem museu no mundo como a casa da nossa vó”.

Ao se deparar com peças como o “Menino Guerreiro lutando contra o dragão”, obra de Mulambo retratando um jovem manobrando sua moto, as pessoas estão se conectando diretamente com as referências que permeiam o seu eu-cotidiano.

Essa provocação de uma arte afetiva que se conecta com as vivências do território traz para perto um público enraizado naquele contemporâneo localizado. É a capilarização da arte contemporânea extra-espacos consagrados como templos da arte. Ao mesmo tempo, o contemporâneo periférico e o contemporâneo caboclo se projetam e ocupam os espacos-templos das artes. As galerias passam a se tornar espelhos que refletem a produção artística daqueles que acumulavam apenas a função de figura retratada.

O abismo entre a mediação clássica das identidades brasileiras e a representação de uma identidade mais enraizada é reparado com mudanças curatoriais e educativas dos espacos consagrados da arte. O povo quer se ver representado a partir da sua leitura cotidiana de mundo com uma mediação entre retratado-retratista-obra cada vez mais simétrica. Esta afirmação não aponta necessariamente para uma representação sólida e realista. Ao contrário, ela instiga a ficcionalização periférica, cabocla, indígena, racial, afro-futurista, com foco no pensamento fonte dos solos plurais do Brasil, são confluências de possibilidades de existências representadas.

3.4 Desfile-performance em espaços expositivos

A quebra da quarta parede dos espaços de arte provoca confluência de linguagens, seja na vertical das paredes, cada vez menos brancas e gélidas, e na longitudinal promovendo a ocupação dos corredores, trazendo movimento, circulação, a quebra do silêncio anti-dialético. Nesse sentido, o desfile-performance realizado por Abrilhante e Abacaxi, na Galeria de Arte UFF Leuna Guimarães dos Santos, do Centro de Artes UFF, foi proposto como uma ocupação longitudinal de circulação e interação com os visitantes. É o corpo-arte como suporte da obra exposta, é a obra que desenha as curvas dos corpos.

3.5 Estudo de caso do Desfile-performance: Afirmação de um modo de existir

A ideia do desfile-performance surgiu durante a curadoria da programação do 13º Interculturalidades, tradicional festival realizado pelo Centro de Artes da UFF. A partir de uma provocação curatorial, foi incumbido a mim e a colegas curadores do festival (Pedro Gadelha, Eduarda de Paula e Daniel Mendes) pensar em um dia programático que dialogasse diretamente com a juventude e com formas contemporâneas de produção artística e cultural. Após alguns desenhos programáticos, chegamos a uma reportagem que falava sobre criadores cariocas que realizam ativações pela cidade através de suas produções performáticas, sendo um deles o Abacaxi.

Nessa perspectiva, Abacaxi tem espriado seus trabalhos com desfiles em espaços públicos do Rio de Janeiro como calçadão de Madureira, Trens da Supervia e Arcos da Lapa.



Desfile realizado dentro do trem da rede metropolitana de transporte do Rio de Janeiro. 2022. Foto por: @onaprod7

Na construção curatorial foi surgindo fortemente a compreensão de como esses trabalhos partem de um lugar de afirmação de um modo de existir desses criadores e pensadores oriundos das periferias do Brasil. Neste sentido, a curadoria se norteou por buscar quem são os criadores contemporâneos que têm atuado na região metropolitana do Rio de Janeiro e como seus trabalhos têm se destacado no cenário local e nacional.

Dentro da pesquisa surgiram coletivos como o Afrofunk, Ballroom e Heavy Baile, grupos artísticos que têm trabalhado com o funk, cultura preta e queer. Nessa primeira linha programática se estabeleceu uma mesa de conversa com esses grupos em que foi pautada a discussão de como esses coletivos têm influenciado a afirmação de formas de existir que até então foram marginalizadas.

Complementando a mesa de debate, foi pensada uma programação que levasse a expressão por meio do corpo, descentralizando o debate verbalizado. Assim surgiu o desfile-performance: *Afirmação de um modo de existir*. Para sua realização, convidamos Abacaxi e Abrilhante.



Foto feita durante o desfile-performance com a modelo interagindo diretamente com objeto expográfico e projeção de uma das obras expostas. Centro de Artes UFF, 2023. Modelo: Tayna Andrade. Foto: Alle Gomes Fotografia



Material de divulgação. Centro de Artes UFF, 2023.

A proposta do desfile foi o encontro entre os dois criadores buscando apresentar seus trabalhos, potencializando a afirmação dos modos de vestir e existir de seus respectivos territórios elencados em seus trabalhos.

O desfile não pressupôs o ineditismo das peças, mas sim a força do encontro realizado em uma galeria de arte contemporânea. Os dois criadores, após aceite do convite, passaram a pensar qual coleção seria apresentada dentro do

recorte temático provocado: *Afirmção de um modo de existir.*

Abacaxi, em princípio, propôs um desfile com a sua coleção de trabalho na época, que apostava no conceito de mulheres em lugares de poder dentro da favela.



Coleção GTA - Piña Lojas 2023

Durante o desenvolvimento do desfile, surgiu um questionamento curatorial: o trabalho de Abacaxi, além de estar pautado nas peças de vestuário, também era complementado com objetos ligados ao cotidiano das mulheres no poder, como rádio de comunicação e armas falsas. Abacaxi questionou-me sobre a possibilidade de exibir as armas falsas durante o desfile. Em discussão com a coordenação do evento, chegamos à conclusão que o perfil da galeria, um espaço de circulação para o prédio administrativo da Universidade e localizado em um dos bairros mais conservadores da cidade, não seria o local mais adequado para tal tipo de exibição. Muito da escolha curatorial partiu da preocupação dos objetos serem tirados de contexto e expostos externamente, visto que o público que circula pela galeria, não necessariamente estaria ciente da atividade que estaria acontecendo. Abacaxi prontamente seguiu a sugestão curatorial, penso que por ter uma compreensão bastante clara dos possíveis viesamentos de olhar e leitura dos possíveis públicos presentes.

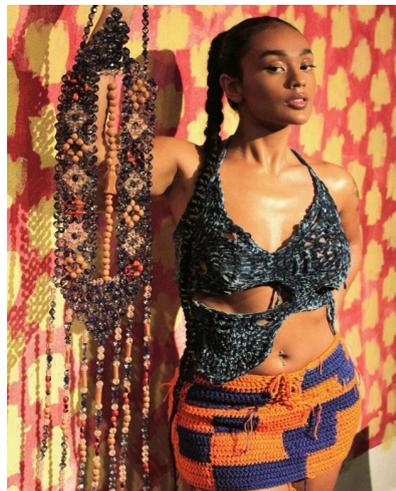
Após um período de elaboração, Abacaxi decidiu mudar a proposta do desfile e, ao invés de apresentar sua coleção de trabalho naquele momento, optou por mudar para um trabalho sobre as estátuas vivas estilizadas, referências presentes em sua infância no subúrbio carioca.



Estilistas e modelos após desfile-performance realizado no Centro de Artes da UFF, 2023.

O artista definiu a proposta do desfile da seguinte forma: “Estátua viva ou estátua humana é uma performance artística em locais públicos de um artista de rua, imitando uma estátua com movimentos estáticos. Pausas sem movimento, controle sobre o corpo e técnicas e mímicas podem prender a atenção dos espectadores” (Divulgação / Redes Sociais do estilista).

O trabalho de Abrihante foi focado na moda praia, pautado, segundo ela, nas cenas comuns dos dias de verão, em uma tarde de sol com amigas reunidas buscando se divertir no calor. A crocheteira apresentou a proposta de que suas modelos, com estaturas e corpos diversos, e que também são artistas visuais, performassem com seus trabalhos artísticos durante o desfile.



À esquerda: Pérola pintando quadro de sua autoria durante a performance.

À direita: modelo Sofia Gama com seu trabalho em miçangas.
Fotos: @vivian.com.br e Alle Gomes

Sobre a performance realizada por Pérola, modelo da esquerda, Abrilhante destaca:

Essa peça foi de longe a mais difícil de fazer, mas desde o início pensei nela vestindo a Pérola Santos (modelo à esquerda). As cores e movimentos de corais falam sobre a longevidade, do sangue ao mar, da areia ao corpo. A obra pintada pelas mãos da modelo é em homenagem a um filho que foi perdido em um aborto espontâneo, uma forma de expressar através da arte o que se sentia no momento e, pra além disso, mostrar às outras mães que perderam seus filhos que elas não são casos isolados, desejar que de alguma forma a obra acalente elas também. (Divulgação / Redes Sociais da estilista).

Em relação a outra modelo, Abrilhante pontua: “A obra da Sofia Gama [modelo acima à direita] criada em conjunto com a inspiração desse look entrou com a performance da montagem da peça de miçangas de argila e de sementes, ao lado de uma obra de Mestre Vitalino [...]” (Divulgação / Redes Sociais do estilista).

A construção performática do desfile foi produzida por mim com participação ativa de ambos os artistas em um ensaio geral com a presença das modelos na galeria. Abacaxi trabalhou a performance baseada nos movimentos das estátuas humanas, e Abrilhante propôs uma movimentação mais solta e fluida, com momentos de pausa pelo espaço para execução de seus trabalhos artísticos. Cabe ressaltar, que as modelos participantes do desfile faziam parte de um *casting* dos próprios estilistas, sendo mulheres, em sua maioria pretas, com corpos diversos e moradoras de comunidades locais do Rio de Janeiro e Niterói. Esse conjunto de mulheres compunha um coletivo com corpos ainda pouco representados no universo da moda. A presença delas foi fundamental na construção do desfile-performance, pois cada corpo continha uma presença-discurso afirmativa, o corpo e as ações performáticas individuais se tornaram parte integrante da ação, não sendo reduzidas apenas como um suporte para as criações de Abrilhante e Abacaxi.



Ensaio geral do desfile com a presença dos estilistas e das modelos na Galeria de Arte UFF.
Foto: Willian Silva

O encontro dos dois criadores aconteceu em meio à exposição “A Ponte” que propunha encontros de artistas visuais de diversos locais do Brasil, com produções ligadas à ideia de uma brasilidade expressiva e plural, assim como o diálogo entre a arte popular e a contemporânea. Com projeções, painéis e esculturas, o espaço expositivo esteve ocupado de forma dinâmica, com pinturas nas paredes que extrapolavam as molduras e com esculturas e objetos espalhados pelo espaço, projeto expositivo composto fortemente pelo trabalho do curador Alan Adi, quem tem nas intervenções que complementam as obras e extrapolam os limites da moldura, uma forte característica de seu trabalho expográfico.



Montagem da exposição “A Ponte”, com uma das obras de Telma Gadelha, artista baiana. Em primeiro plano, uma das obras, inspirada no Reisado do Cariri cearense, é potencializada com o trabalho expográfico em construção, em segundo plano. Foto: Willian Silva



Abrilhante durante ensaio marcando posicionamento de uma das modelos em interação direta com objeto cenográfico e projeção que compunham a exposição “A Ponte”.

Na entrada do espaço, o texto curatorial informava que:

As ruas que suportam o agito dos carros e que cada vez mais convocam nossa atenção para atravessá-las são as mesmas que viram terreno para as folias de reis, exposição para grafiteiros, terreiro para sambas que fecham esquinas, palco para batalhas de rima, chão para forrós em dias de feira. Se em algum bairro skatistas deslizam facilmente naquilo que consideramos algo arriscado e propício ao tombo, em alguma outra rua do país brincantes saltam, cantam e dançam na arriscada vida de artista popular em um país

que ainda carece ouvir mais seu povo. Nos dois casos, as dificuldades são vencidas pela dança das manobras que nos sustentam: flertamos constantemente com a queda, mas levantar diante de quem nos derruba é o puro suco de brasilidade. Nessa exposição construímos pontes entre universos de brasis distintos e que nos fizeram crer erroneamente que não podem se conectar. Arte contemporânea é arte popular - se assim quisermos. Construir galerias e museus com a vibração de quem faz as ruas é urgentemente necessário para abolirmos preconceitos que o sistema das artes ainda refletem. (ALAN ADI, curador de exposições do Centro de Artes UFF)

A sinergia de proposições artísticas no espaço gerou uma simbiose entre o desfile-performance e as obras expostas. Repleta de signos por vezes lidos por poucos, a riqueza semântica das favelas e interiores do Brasil se projetaram e provocaram o público a interagir com o que ali se desenhou como realidade. O desfile contou com uma trilha sonora típica da região norte do Brasil, ritmo embalado pelos sintetizadores do Tecnomelody.

A ação efêmera, de cerca de 20 minutos, se tornou um ato complementar às obras que por dois meses ocuparam a Galeria. A reação do público, sendo parte dele passante e outra parte que estava ali justamente para assistir à performance, colocou todos em posição de deleite junto ao inesperado. É esse impacto que chamo de quebra da quarta parede do contemporâneo, a concretização da quebra de expectativa do que se espera ver ali, dos moldes clássico-contemporâneos do que se espera em templos da arte, envolvido de simbologias e marcas estéticas que por muitas vezes ficaram do lado de fora das quatro paredes do cubo branco: as galerias.

Esse choque primário, em seguida, se transformou em questionamento: Porque não? A naturalização do contemporâneo periférico se dá numa construção semântica coletiva, capilarizada naquele local visto como um espaço possível. A experiência estética foi atravessada por outras simbologias, como o reconhecimento dos corpos que ali performaram, as referências postas no espaço, a surpresa da ação, um conjunto de atravessamentos entre o trabalho artístico performático e os visitantes que gerou o que se define como experiência estética.

Também não se pode negar que a ocupação desse espaço-templo não apaga os recortes e os atravessamentos que os envolvidos nesse processo passam em seu cotidiano. Não se trata de romantizar uma vida cerceada por limitadores sociais, econômicos, raciais e de gênero. Os holofotes que iluminam e colocam em destaque os criadores e suas obras diante do público não ofuscam a realidade do

dia a dia até a aparição sob as luzes.

Não é preciso ir muito longe, buscar em registros históricos ou memórias longínquas, os atravessamentos estavam desenhados no cotidiano de produção do desfile-performance. No dia em que foi realizada a atividade, Abacaxi que tem o costume de registrar o seu dia a dia nas redes sociais, fez uma cobertura no Instagram registrando o seu dia de trabalho.

Convido o leitor a acompanhar a rotina do criador, designer e estilista no dia 27 de setembro de 2023:



1. Estilista realizando últimos ajustes nas peças / 2. Abacaxi saindo de sua casa em meio a troca de tiros “Eu tenho que trabalhar, as coisas tem que acontecer, com tiro ou sem tiro”. / 3. No meio do percurso até o local do desfile, foi parado por uma blitz policial e teve a sua mala com as peças do desfile revistada. / 4. Posteriormente foi liberado e seguiu viagem em uma moto táxi.



5. Abacaxi comemora o resultado do desfile-performance: “Foi um sucesso! Valeu todo esforço, toda loucura”. / 6 e 7. Modelos posando para fotos após o desfile.

Essa complexidade de narrativas e trajetórias se reflete nos trabalhos

através dos discursos ali presentes, mesmo que não verbalizados. É preciso ter olhos, sensibilidade e vivência para ver e permear-se. O clássico contemporâneo é atravessado pelo contemporâneo periférico e caboclo. O fomento, o diálogo e a confluência dos trabalhos carecem de visão programática continuada, aquela que abrange a democratização e liberdade da condição de criação, do pensamento e da exposição. Hans Belting, ao escrever sobre a relação entre o público e a obra de arte no livro *O fim das histórias da arte*(1994), diz que

Todo gênero artístico mostra-se como um enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte. Mas o significado do enquadramento, que mantém o observador à distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada. (HANS BELTING, 1994)

É em contraponto a esse sintoma de passividade do qual a cultura é experimentada, que o desfile-performance foi proposto. O público ali presente estava inserido dentro da performance e do espaço artístico, se movimentava conforme o deslocamento das modelos, se conformando pelo espaço, fazendo leituras e interagindo diretamente com a fruição artística daquele momento. Pessoalmente, foi marcante presenciar a galeria tomada por tantas pessoas até então invisibilizadas nos espaços artísticos, seja enquanto criadores, seja enquanto público.

A reflexão que isso me traz é a de que os gestores e gestoras que pensam e gerenciam os espaços de cultura, devem estar cada vez mais sensíveis e propositivos junto às práticas artísticas que acontecem pelos diversos territórios. É preciso também compreender a fundo os atravessamentos da sociedade em que estamos inseridos, principalmente as complexas relações estabelecidas por divisões de raça, gênero e classe. Como defendido pelo escritor e filósofo Frantz Fanon no livro *Pele negra, máscaras brancas*(2008), a depender de características, como cor, gênero e local de origem, os corpos serão semantizados e definidos dentro de signos pré-definidos. Em seu livro, o autor aponta "Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos." E sobre ter nascido semantizado como um homem negro ele complementa:

Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam,

objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! (FRANTZ FANON, 2008)

Nesse sentido, como pensadores e propositores de pautas, os gestores precisam compreender que ao propor ações, estão com o poder de criar discursos para transformação da realidade semântica ao redor. Assim como Fanon, o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, nos livros *Cultura e representação*(2016) e *A identidade cultural na pós-modernidade*(2006) defende que a cultura é constituída de produções de discurso, em uma relação contínua entre significantes e significados que reafirma conceitos que definem os indivíduos ou grupos, mas que também tem o poder de transformá-los. É a constante produção simbólica da realidade de um bairro, uma cidade, uma região e até mesmo um país. Hall afirma:

“[...]as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p. 50).

O poder de significante também está nas mãos de quem pensa as programações e pauta os temas no campo artístico, Ao definir uma abordagem, o agente cultural passa a apresentar novos discursos ou reafirmar os já estabelecidos, não são escolhas neutras, são escolhas políticas. Nesse sentido, Ituassu, professor responsável pela apresentação (ou prefácio da obra) de Hall, sintetiza bem ao declarar que, diante desse cenário da representação do outro como política: “não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial”(STUART HALL, 2016).

Assim como apontado anteriormente, é preciso ter uma compreensão social embasada, sensibilidade e vivências para sensibilizar-se e acima de tudo, não aceitar limitações conceituais pré-definidas como verdades estabelecidas. Como gestores e pensadores culturais, se torna urgente a atuação em prol da criação de novos discursos afirmativos de grupos historicamente marginalizados, atuando conjuntamente e de preferência com protagonismo dos mesmos. Como defendido por Brecht: "Nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar" (BRECHT, 1982).

Conclusão

Fica evidente que, apesar de distantes, o Rio de Janeiro e Macapá partilharam durante o século XX de projetos intensos de transformação e modificação da *Urbes*. Os processos de segregação, apagamento e cerceamento das expressões de culturas subalternizadas, como das comunidades afro-brasileira, indígena e cabocla, foi um fator recorrente em ambos os territórios. Analisar esse histórico é importante no sentido de perceber o quão táticos e resistentes os povos colocados à margem precisaram ser para a manutenção de seus hábitos, expressões e culturas, mesmo que por vezes se adaptando e bebendo de outras referências.

Salienta-se também que nenhuma dessas culturas era favorecida dentro do sistema educacional formal, o que se observa pelo contrário é uma tentativa iminente de apagamento, imposição dos “bons costumes” moralizantes e a hibridização com vistas à hegemonia de uma cultura cristã eurocentrada. No caso do Macapá, as mulheres colocadas à margem como suporte acessório do patriarcado se impuseram e conquistaram seu espaço no campo de trabalho fora e dentro de casa. A feitura das prendas domésticas se tornou fonte de renda e possibilitou a prática de suas expressividades por meio do artesanato. No Rio de Janeiro, o Movimento Black Rio, nascido como uma tática de afirmação de um modo de existir com referenciais afirmativos do povo preto, evoluiu e hoje a cultura funk se tornou um pilar estrutural da identidade Brasileira.

A complexa e distante relação do Estado com os territórios e culturas

marginalizadas é muito bem sintetizada no registro de dois jornalistas da Revista Manchete que, percorrendo as ruas do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, escreveram: “a trinta metros da Praça Mauá nos sentimos tão distantes da Cidade Maravilhosa como se nos encontrássemos nas lonjuras do Amazonas” (ROLIM, 2006).

No estudo de caso aqui apresentado, o desfile-performance juntou a linguagem performática ancestral que possibilitou a manutenção de tantas características culturais e a afirmação estética de uma produção contemporânea que bebe de suas raízes. A curadoria teve um papel orientador e por vezes, ainda que com muito cuidado e sensibilidade, mediador. O processo criativo de ocupação foi protagonizado por Abrilhante e Abacaxi, que naquele espaço puderam criar formas distintas de apresentar seus trabalhos. Enquanto curador, me foi satisfatória a relação do público durante a atividade e na repercussão pós-evento. O melhor termômetro de que a atividade gerou uma rede e conexão com todos os presentes, foi na semana seguinte, com relatos de visitantes e a repercussão nas redes sociais. Mas, principalmente quando uma das prestadoras de serviço do Centro de Artes UFF, mulher preta, periférica, com décadas de trabalho naquela instituição, me questionou com uma feição alegre e satisfeita: “E aí, quando vamos ter as bichas desfilando aqui na galeria de novo”?

Abrilhante e Abacaxi seguem construindo caminhos possíveis e alcançando desdobramentos de seus trabalhos. Ambos têm conquistado espaço e reconhecimento em suas áreas de atuação. Para o desfile-performance em específico, eles foram fundamentais no apontamento de que é preciso considerar os diversos territórios e formas de fazer dentro dos espaços da arte. E nos mostram que existe um público que demanda atividades que sejam conectadas com suas vivências cotidianas.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, José de. *Cartas, informativos, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1933.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENCOSTTA, M. L. A. *Grupos escolares no Brasil: um novo modelo de escola primária*. In: STEPHANOU, M.; BASTOS, M. H. C. (Org.). *Histórias e memórias da educação no Brasil (século XX)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. (3 v.)
- BRECHT, Bertolt. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: ELO Editora, 1982
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. (Coleção Travessia do Século). Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LOBATO, Sidney da Silva. *A cidade dos trabalhadores: insegurança estrutural e táticas de sobrevivência em Macapá (1944-1964)*. Belém: Paka-Tatu, 2019. 377 p.
- Matéria de jornal. *O lar é o alicerce da família: a Escola Doméstica de Macapá cumpre e amplia suas nobres finalidades*. Amapá. N. 391, de 13/09/1952, p. 4.
- MARTINS, Leda Martins. *Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória*. Letras, (26), 63–81, 2003
- _____. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEIRA, T. P.; FERREIRA, N. I. DE B. Artigo: *A educação feminina na fronteira da Amazônia: escolas para as mulheres no ex- território federal do Amapá (1949-1964)*. Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Macapá, Amapá, Brasil.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.

RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

_____. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. Editora 34, 1ª edição. 2021.

ROLIM, Rivail Carvalho. Culpabilização da pobreza no pensamento jurídico-penal brasileiro em meados do século XX. In: KOERNER, Andrei (org.). *História da justiça penal no Brasil: pesquisas e análises*. São Paulo: IBCCRIM, 2006, p. 177-202.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996. Acesso em: 26 jun. 2023.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. 1987. Dissertação de Mestrado: PPGAS/UFRJ.

VIEIRA Antônio. *O Mármore e a Murta. Jesuítas, Cativos e Bandeirantes no século 17*. São Paulo, Annablume, 2022.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. Brasil. *Nova Lei Orgânica do Ensino Secundário*. Rio de Janeiro: A. Delattre e Filho, 1942, p. 7.

Links

Origem do Crochê: <https://escoladeartesmanuais.com.br/blog/a-historia-do-croche#:~:text=As%20origens%20dessa%20arte%20milena,hist%C3%B3ria%20h%C3%A1%20milhares%20de%20anos>

Megalomania, de Lima Barreto, publicado na Revista Careta: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20192&pesq=>

Quando tocar samba dava cadeia: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580785>
https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/02/21/interna_pensar,1123371/livro-rio-antes-do-rio-mostra-que-os-cariocas-originais-eram-tupinam.shtml

Muçurumins no Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44011770>

Baile Funk no clipe Alagados - Paralamas do Sucesso: https://www.youtube.com/watch?v=o7N76QdXc6E&ab_channel=ParalamasVEVO

TBT do Funk: relembre as mulheres que fizeram história na furacão 2000: <https://kondzilla.com/tbt-do-funk-relembre-as-mulheres-que-fizeram-historia-na-furac>

ao-2000/

Abrilhante denuncia plágio de seus trabalhos na São Paulo Fashion Week:
https://www.instagram.com/reel/CzmAji4pMi1/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Conheça a estilista por trás do look usado por Anitta em seu aniversário nos EUA:
<https://oglobo.globo.com/ela/moda/noticia/2022/04/conheca-estilista-por-tras-do-look-usado-por-anitta-em-seu-aniversario-nos-eua-1-25468464.ghtml>

Entrevista com <https://rapgol.com.br/abacaxi-entrevista-rapgolmagazine-lojapina/>

Abacaxi: