

museu dos afetos:

**uma cerâmica que afeta,
cura e conecta à ancestralidade.**



priscila leonel.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

PRISCILA LEONEL DE MEDEIROS PEREIRA

MUSEU DOS AFETOS
Uma cerâmica que afeta, cura e conecta à ancestralidade

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, no Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração: Artes Visuais, na linha de pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos, como requisito para obtenção do título de doutor em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (Lalada).

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L583m	<p>Leonel, Priscila (Priscila Leonel de Medeiros Pereira), Museu dos afetos: uma cerâmica que afeta, cura e conecta à ancestralidade / Priscila Leonel de Medeiros Pereira. - São Paulo, 2021. 361 f. : il. color.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Geralda Mendes Ferreira da Silva Dalglish (Lalada Dalglish) Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Cerâmica brasileira. 2. Trabalhos em cerâmica. 3. Identidade étnica. 4. Arte afro-brasileira. I. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira da Silva (Lalada Dalglish). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 738.0981</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

PRISCILA LEONEL DE MEDEIROS PEREIRA

MUSEU DOS AFETOS
Uma cerâmica que afeta, cura e conecta à ancestralidade

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes, área de concentração Artes.

APROVADO: São Paulo 23 de setembro de 2021

Banca Examinadora



Profa. Dra. GERALDA MENDES FERREIRA SILVA DALGLISH
Orientadora / Instituto de Artes da UNESP



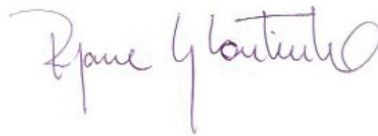
Profa. Dra. MARTA LUIZA STRAMBI
Universidade Estadual de Campinas



Profa. Dra. LUCIA MARIA SALGADO DOS SANTOS LOMBARDI
Universidade Federal de São Carlos



Profa. Dra. TARCILA LIMA DA COSTA
Universidade Estadual Paulista - Câmpus de Bauru



Profa. Dra. REJANE GALVAO COUTINHO
Instituto de Artes da UNESP

Agradecimentos

Mãe e pai, primeira terra firme que encontrei.

Minhas avós e bisavós, materna e paterna, raízes da árvore que me tornei.

Meu marido, motivador, fertilizante desta árvore.

Irmão, meu exemplo de protocooperação - uma relação interespecífica harmônica.

À banca, Kiussam de Oliveira, Tarcila Costa Lima, Marta Strambi e Lucia Lombardi, que foram rio caudaloso e generoso, ao longo de onde me plantei.

Às minhas orientadoras, exemplos de árvores frondosas:

À professora Rejane Coutinho, minha orientadora de mestrado, que me ajudou a ver o que tanto eu buscava nos museus: minha história.

À professora Lalada DalGLISH, minha orientadora de doutorado, que me ouviu com paciência e sustentou minha jornada até a cerâmica africana, que me ajudou a descobrir que o que eu buscava estava bem aqui, dentro de mim, mas que precisava da força da ancestralidade para se assumir.

Agradecimento especial ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), com financiamento parcial da pesquisa.

Nossos ancestrais são a árvore-chão que guarda as memórias de muitas vidas que vieram antes de nós e nos dão a direção de como seguir nossa jornada.

Suzana Barbosa, 2019

Resumo

Esta pesquisa aborda aspectos sobre museu, cerâmica, racismo, ancestralidade e cura, mas fala, principalmente, sobre bonecas, infância e arte. Os processos artísticos que apresento aqui transformaram minha existência afrodescendente em uma coleção de rituais artísticos. Esta tese reúne e expõe uma costura de dois temas que me são muito caros, o museu e a cerâmica. Esses dois elementos juntos atuam no resgate de questões da herança histórica e da identidade, convidando a olhar, documentar e expor elementos que vivificam experiências de arte e vida. A partir desse contexto, fiz um recorte mais específico, trazendo produções cerâmicas marcadas pela afrodescendência. Busquei abordar como esse tema se faz presente nas produções artísticas contemporâneas, apresentando um panorama das raízes da cerâmica negra no país. Dirijo um olhar para a produção com argila no continente africano e, também, para a cerâmica quilombola no Brasil, a fim de observar e discutir como o barro tem se mostrado como potência para acolher insurgências da ancestralidade na produção artística. Esta escrita me permitiu descobrir uma relação íntima entre aspectos da vida que são afetados pela história social e que podem ser atravessados pela arte. Pensar raízes culturais e ancestralidade em trabalhos artísticos configura um olhar às origens, com respeito e admiração, um ato de acolhimento de nossa própria história, cuidando dessas memórias, guardando, documentando e expondo em um museu. O recorte desta pesquisa tem como foco uma teoria sobre a ancestralidade, memória, cura, arte cerâmica, arte cerâmica africana e afrodescendente. O texto é composto pela relação de pesquisa teórica e prática, permeada por uma narrativa de processos artísticos e histórias vividas. Através da argila foi possível discutir estruturas sociais de racismo, propor ações artísticas de cura e acreditar que tudo isso merece estar no museu, de modo que outras pessoas possam ter acesso a esse conhecimento, sem tantos percalços, como foi para mim.

Palavras-chave: ancestralidade, cerâmica, afrodescendente, memórias, museu, cura.

ABSTRACT

This research addresses aspects of museums, ceramics, racism, ancestry and healing, but it mainly talks about dolls, childhood and art. The artistic processes I present here have transformed my Afro-descendant existence into a collection of artistic rituals. This thesis brings together and exposes a seam of two themes that are very dear to me, the museum and ceramics. These two elements together act in the rescue of issues of historical heritage and identity, inviting people to look at, document and expose elements that give life to art and life experiences. From this context, I made a more specific cut, bringing ceramic productions marked by African descent. I sought to approach how this theme is present in contemporary artistic productions, presenting an overview of the roots of black ceramics in the country. I look at clay production on the African continent and also at quilombola pottery in Brazil, in order to observe and discuss how clay has shown itself to be a power to accommodate ancestral insurgencies in artistic production. This writing allowed me to discover an intimate relationship between aspects of life that are affected by social history and that can be traversed by art. Thinking about cultural roots and ancestry in artistic works configures a look at the origins, with respect and admiration, an act of welcoming our own history, taking care of these memories, saving, documenting and exhibiting in a museum. The outline of this research focuses on a theory about ancestry, memory, healing, ceramic art, African and Afro-descendant ceramic art. The text is composed of the theoretical and practical research relationship, permeated by a narrative of artistic processes and lived stories. Through clay, it was possible to discuss social structures of racism, propose artistic healing actions and believe that all of this deserves to be in the museum, so that other people can have access to this knowledge, without so many problems, as it was for me.

Keywords: ancestry, ceramics, African descent, memories, museum, healing.

Lista de figuras

Figura 1. Priscila Leonel em seu ateliê I, 2015, São Paulo. Foto: Aggeu Luna – Arquivo pessoal. **Pág. 31**

Figura 2. Priscila Leonel em seu ateliê II, 2015, São Paulo. Foto: Aggeu Luna – Arquivo pessoal. **Pág. 31**

Figura 3. Ateliê da Priscila Leonel I, 2018, Santos. Foto: Priscila Leonel – Arquivo pessoal. **Pág. 32**

Figura 4. Ateliê da Priscila Leonel II, 2018, Santos. Foto: Priscila Leonel – Arquivo pessoal. **Pág. 32**

Figura 5. Ateliê da Priscila Leonel, 2020, Sorocaba. Foto: Priscila Leonel – Arquivo pessoal. **Pág. 33**

Figura 6. Detalhes I Ateliê, 2020, Sorocaba. Fotos: Priscila Leonel. Arquivo pessoal. **Pág. 33**

Figura 7. Detalhes II – Ateliê, 2020, Sorocaba. Fotos: Priscila Leonel. Arquivo pessoal. **Pág. 34**

Figura 8. Ateliê visto de fora em um dia de visita. 2020. Fotos: Priscila Leonel. Arquivo pessoal. **Pág. 35**

Figura 9. Ateliê visto de fora em um dia de visita. 2020. Fotos: Priscila Leonel. Arquivo pessoal. **Pág. 35**

Figura 10. Flávia Leme de Almeida, “Da Ordem da Vocação Hereditária”. Fonte: Imagem reproduzida da Tese “Desvios do Barro: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana” (Almeida, 2018). **Pág. 41.**

Figura 11. Rosana Paulino, Obra “Gabinete de Curiosidades”, 2017, instalação, impressão digital sobre tecido, garrafas, temperos, pedras brasileiras, cerâmica, conchas, souvenirs e corais. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/> **Pág. 42**

Figura 12. Priscila Leonel, Coleção de vidros. 2020. Foto: Priscila Leonel. Acervo pessoal. **Pág. 42**

Figura 13. Priscila Leonel, “Coleção de bonecas”, 2020. Foto: Priscila Leonel. Acervo pessoal. **Pág. 43**

Figura 14. Priscila Leonel, “Coleção de botões”. 2020. Foto: Priscila Leonel. Acervo pessoal. **Pág. 44**

Figura 15. Priscila Leonel, “Canto perdido”, 2014, instalação, cerâmica, madeira, ferro. Ocupação Artística LOTE, UNESP. Foto: Priscila Leonel. Acervo pessoal da artista. **Pág. 44**

Figura 16. Fotos do pai, da mãe do pai, mão da avó respectivamente, 2020. Foto Montagem: Priscila Leonel, Acervo Pessoal. **Pág. 46**

Figura 17. Fotos da mãe, a mãe da mãe e da mão da avó respectivamente, Montagem, 2020. Acervo Pessoal. **Pág. 46**

Figura 18. Irmã mais velha da mãe, irmão da mãe, mãe e irmã da mãe (tia Aurea) de Priscila Leonel, da esquerda para direita, 2019. Foto: Bianca Lionel. Acervo Pessoal. **Pág. 47**

Figura 19. Irmãos do pai de Priscila Leonel, 2019. Foto: Tatiana Rodrigues. Acervo Pessoal. **Pág. 47**

Figura 20. Priscila Leonel, Desenho, lápis de cor. 2016. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 48**

Figura 21. Priscila Leonel, Desenho, lápis de cor. 2019, Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 48**

Figura 22. Priscila Leonel, Desenho, lápis de cor. 2020. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 48**

Figura 23. Priscila Leonel, Desenho, lápis de cor. 2020. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 49**

Figura 24. Priscila Leonel, “Casa da avó”, 2021, pintura com argilas de cores diferentes. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 49**

Figura 25. Priscila Leonel. Terracota com engobe, 2021, 22 x 7 cm. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 51**

Figura 26. Hans Bellmer, “Placa de La Poupée”, 1936, Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. Fonte: <https://www.dailyartmagazine.com/scandalous-world-of-hans-bellmer/> **Pág. 52**

Figura 27. Priscila Leonel no ateliê em Sorocaba. Foto – self, 2021. Fonte: Arquivo Pessoal da artista. **Pág. 55**

Figura 28. Priscila fazendo boneca no ateliê da UNESP, 2014. Foto: Marta Nicholson. Fonte: Arquivo Pessoal da artista. **Pág. 60**

Figura 29. Priscila Leonel, “Corpo em meditação”, 2013, cerâmica, queima primitiva. Foto: Priscila Leonel. Fonte: Arquivo Pessoal da artista. **Pág. 61**

Figura 30. Jurga Matin, “Chariot de rêves”, 2012, bronze patinado, limitada a 12 cópias, 29 x 29 x 21. Fonte: <https://www.galerie-ecusson.com/fr/brand/2-jurga> **Pág. 62**

Figura 31. Priscila Leonel, “Minha Jurga”, 2014, cerâmica com esmalte e carbonato de cobre. Foto: Priscila Leonel. Fonte: Acervo pessoal da artista. **Pág. 63**

Figura 32. Priscila Leonel, “Avó”, 2014, série Xilo. Acervo Pessoal. **Pág. 65**

Figura 33. Priscila Leonel, “Bisavó”, 2014, gravura, xilo. Acervo Pessoal. **Pág. 66**

Figura 34. “Dona Benedita”. 1960. Sorocaba. Álbum de família. **Pág. 66**

Figura 35. Priscila Leonel, “Travessias”, 2015, sketch book, desenho, lápis de cor. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 67.**

Figura 36. Priscila Leonel, “Pulando na água”, 2015, desenho, sketch book. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 67**

Figura 37. Priscila Leonel, “Meninas”, 2013, Aquarela s/ papel e grafite. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 68**

Figura 38. Priscila Leonel, “Meu Cabelo”, 2018, tecido, linhas, cerâmica. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 70**

Figura 39. Priscila Leonel, Detalhe I da obra “Meu Cabelo”, 2018. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal da Pesquisadora. **Pág. 70**

Figura 40. Priscila Leonel, Detalhe II da obra “Meu Cabelo”, 2018. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 71**

Figura 41. Priscila Leonel, “Vestido de Nanã”, 2018, linhas e cerâmica. Casa de Vidro Lina Bo Bardi. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 72**

Figura 42. Priscila Leonel, “Detalhe da obra Vestido de Nanã”, 2018. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 73**

Figura 43. Priscila Leonel, “Boneca de pano em processo”, 2020. Acervo pessoal. **Pág. 74**

Figura 44. Priscila Leonel, “Boneca de pano pronta”, 2020. Fonte: Acervo Pessoal. **Pág. 75**

Figura 45. Priscila Leonel, “Boneca de Vestir”, 2018, cerâmica, madeira, botão de plástico e tecido. Fonte: Acervo Pessoal. **Pág. 75**

Figura 46. Priscila Leonel, 2013, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre, 8 x 12 cm. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 76**

Figura 47. Priscila Leonel, 2018, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre, 6 x 15 cm. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 77**

Figura 48. Priscila Leonel, “sem título”, 2018, cerâmica, com engobes e carbonato de cobre, 50 x 15 cm. Foto: Priscila Leonel – Acervo Particular da artista. **Pág. 77**

Figura 49. Priscila Leonel, “sem título”, 2018, peça de cerâmica crua, em secagem. Foto: Priscila Leonel Fonte: Acervo Particular. **Pág. 78**

Figura 50. Priscila Leonel - “sem título”, 2014, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre, 15 x 15 cm. Foto: Priscila Leonel Fonte: Acervo Particular da artista. **Pág. 79**

Figura 51. Priscila Leonel, “Germinando”, 2018, cerâmica com carbonato de cobre. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pinacoteca de São Bernardo. **Pág. 80**

Figura 52. Priscila Leonel, “Sem título”, 2014, boneca cerâmica, queima 980°C, 30 x 15 cm. Foto: Priscila Leonel Fonte: Acervo Particular. **Pág. 81**

Figura 53. Priscila Leonel, “Sem título”, 2019, boneca cerâmica, queima 980°C, 15 x 15 cm. **Pág. 82**

Figura 54. Priscila Leonel, Boneca Terracota, 2018, Queima 1050°C. Santos-SP. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 83**

Figura 55. Priscila Leonel, Boneca Terracota, 2018, Queima 1050°C. Santos-SP. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 84**

Figura 56. Priscila Leonel, Conjunto de três obras, com rosto, 2018, em secagem. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 85**

Figura 57. Priscila Leonel, “Sem título”, 2014, boneca cerâmica, queima 980°C, 15 x 15 cm, Priscila Leonel. **Pág. 86**

Figura 58. Priscila Leonel, “sem título”, 2013, cerâmica, argila preta, Priscila Leonel. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 87**

Figura 59. Priscila Leonel, “Sem título”, 2019, boneca cerâmica, queima 980°C, 40 x 15 cm, Pernambuco. **Pág. 88**

Figura 60. Coleção Pierre e Claude Vérité, Máscara senoufo, máscara kpelie. Madeira. Altura: 34,4 cm. Costa do Marfim. Paris. Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/masque-senoufo-kpeliesenufo-mask-kpelie-cote-divoire-6105417-details.aspx> **Pág. 89**

Figura 61. Priscila Leonel, “Pequenos seres africanos”, 2018, cerâmica, esmalte, 12 x 5 cm. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 90**

Figura 62. Priscila Leonel, Boneca Terracota, 2018, Queima 1050°C. Santos-SP. **Pág. 91**

Figura 63. Priscila Leonel, “Tranças nos cabelos”, 2019, Boneca Terracota, Queima 1050°C. Sorocaba-SP. **Pág. 92**

Figura 64. Alfredo Ceschiatti, “Sem Título”, 1978, escultura bronze sobre pedestal de granito, 127.00 x 305.00 cm, Exposição permanente na estação Sé – São Paulo/SP. **Pág. 94**

Figura 65. Coleção Wellcome, “Criança segurando um aku'aba”, 1936-1945. Foto de Herbert Vladimir Meyerowitz, Londres. Fonte: <https://pressbooks.ulib.csuohio.edu/bright-continent/chapter/chapter-3-3-motherhood/> **Pág. 95**

Figura 66. “Boneca Asante akua'ba”, madeira, Gana. Foto: de Matt Mrachek. Hamill Gallery. Fonte: <https://www.hamillgallery.com/ASANTE/AsanteAkuabas/AsanteDoll20.html> **Pág. 96**

Figura 67. Coleção Denise e Michel Meynet, Bonecas de Osso da Nigéria, 2ª metade do século XX, ossos, couro, contas de vidro, conchas datados de 1949. Museu de Belas Artes de Lyon. Fonte: mba-lyon.fr **Pág. 97**

Figura 68. “Boneca Namji”, Final do século XX, Camarões. Madeira e Contas. 10 x 5 cm. Fonte: <https://www.worldofbacara.com/listing/644200053/african-doll-namji-cameroon-beaded-wood> **Pág. 98**

Figura 69. Autor desconhecido, “Menina com boneca Namji”, 1957, Camarões. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_2jBv8IK7R/ **Pág. 98**

Figura 70. Vitória Fava, “Cerâmica articulada”, 2018. Fonte: Imagem reproduzida da monografia “Cercada de contas um caminho de afeto, acaso e gostar” (FAVA, 2018) **Pág. 99**

Figura 71. Farnese de Andrade, “Tudo Continua Sempre”, 1974. Foto: Cláudio Cosac. Fonte: http://www.germinaliteratura.com.br/especial_cincomineiros_farnese.htm **Pág. 100**

Figura 72. Quenum, “Foulali”, 2012, Metal, miçangas, corda e boneca de plástico, 168 x 43 x 43, Benin/Africa. Foto: Jonathan Greet. Fonte: <http://www.octobergallery.co.uk/artists/quenum/index.shtml> **Pág. 101**

Figura 73. Lia Menna Barreto, “Diário de uma Boneca”, 1998. Fonte: <https://liamennabarreto.blogspot.com/2019/05/diario-de-uma-boneca-1998-pertence-ao.html> **Pág. 101**

Figura 74. Lia Menna Barreto, “Bonecas”, Final dos anos 1980. Fonte: <https://liamennabarreto.blogspot.com/2018/01/escultura-criada-no-final-dos-anos-80.html> **Pág. 102**

Figura 75. Antony Gormley, “Field”, 2003, instalação com 210.000 figuras individuais de terracota, cada uma com 8 a 26 cm. Guangzhou, China. Fonte: <http://www.antonygormley.com/projects/item-“view/id/245”> **Pág. 103**

Figura 76. Dirk De Keyzer, “De Vinger”, 2011, bronze patinado. Foto: Stephane Ramu. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/stephaneramuphotography/8638591472/in/photostream/> **Pág. 105**

Figura 77. Bonecas de cerâmica Karajá. 2012. Foto: Michelle Nogueira de Resende. Fonte: <https://secom.to.gov.br/noticias/secult-expoe-bonecas-karaja-para-celebrar-dia-do-ndio-69428/> **Pág. 106**

Figura 78. “Bonecas de cerâmica Karajá”. Foto: Adilvan Nogueira. Fonte: <https://turismo.to.gov.br/icones/artesanato-e-cultura/bonecas-ritxoko> **Pág. 107**

Figura 79. Irene, Noiva, 2010, 79 x 27,5 x 31 cm, Coqueiro Campo, Minas Gerais (Foto: Camila da Costa Lima) **Pág. 108**

Figura 80. Noemia e Priscila, 2018, Tracunhaém- PE. Foto: Stela Kehde. Acervo Particular. **Pág. 110**

Figura 81. Dona Noemia e sua obra “boneca”, 2019, Tracunhaem-PE. Foto: Renata Tavares Fotografia. **Pág. 111**

Figura 82. Dona Noemia – “Boneca”, 2018, cerâmica, linhas, tecidos e lantejoulas. Foto Stela Kehde. **Pág. 112**

Figura 83. Joelle Gervais, “Les joueurs de biles”, 30 x 40 cm. Foto Jean-Marie Cras. <http://www.joelle-gervais-ceramiste.fr/?page=galerie01%20html> **Pág. 113**

Figura 84. Jean Victor Bernardino da Silva, “Trauminhas”, 2016, série de fotografia digital. Fotos: Jean Victor. **Pág. 114**

Figura 85. Jean Victor Bernardino da Silva, “Filho belo e filho fraco”, 2018, Cerâmica e carrinho de bebê. Fotos: Jean Victor. **Pág. 115**

Figura 86. Exposição “A mão do povo brasileiro 1969/2016”, Cerâmicas Policromadas, vários locais do Brasil. MASP 2016. Foto: Eduardo Ortega. Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016> **Pág. 118**

Figura 87. Acervo: Lina Bo e P. M. Bardi, “Moringa em formato de mulher e de cangaceiro”, 2016, detalhe da foto anterior para melhor ilustrar a cerâmica policromada. São Paulo. Fonte: Imagem reproduzida do livro Catálogo da exposição “A mão do Povo Brasileiro/1969”. (PEDROSA, 2016). **Pág. 119**

Figura 88. “Bonecas de Pano”, Fonte: Imagem reproduzida do livro Catálogo da exposição “A mão do Povo Brasileiro 1969/2016”. (PEDROSA, 2016). Acervo: Museu da cidade de São Paulo - Pavilhão das culturas brasileiras. **Pág. 120**

Figura 89. Olga Cacciatori, “Bonecas de Pano de orixás de Nanã e Euá”, Rio Grande do Sul. Fonte: Imagem reproduzida do livro Catálogo da exposição “A mão do Povo Brasileiro 1969/2016”. (PEDROSA, 2016). **Pág. 120**

Figura 90. Agnieszka Nowak, “Boneca Waldorf”, 2010. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/57707829@N02/15735814112/in/album-72157625859211092> **Pág. 121**

Figura 91. Cássia Macieira, “Narrativas Femininas”, 2018, tecido. Exposição no Palácio das Artes- MG/2020. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=176954556451153&set=picfp.100024098302853&type=3&theater> **Pág. 122**

Figura 92. Cássia Macieira, "Narrativas Femininas", 2019, Bonecas de tecido. Exposição no Palácio das Artes - MG/2020. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=574217696724835&set=pb.100024098302853.-2207520000..&type=3&theater> **Pág. 123**

Figura 93. Ritual com bonecas Mamachas, 2019. Foto: Trinidad Aguilar. Fonte: <https://www.facebook.com/artedascurandeiras/photos/a.761113094241023/1106377553047907/?type=3&theater> **Pág. 124**

Figura 94. Rosane Kerman, “Boneca”, 2018, Tecido. Foto: Priscila Leonel (2019). Acervo Pessoal. **Pág. 126**

Figura 95. Dona Jacira, “Vizinhas de Si”, 2018, Boneca, tecidos e miçangas. Fonte: <https://www.instagram.com/donajacira/?hl=pt-br> **Pág. 128**

Figura 96. Priscila Leonel, Boneca Abayomi, 2020, Tecidos, 5 x 5cm. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. **Pág. 129**

Figura 97. Cartaz Exposição Histórias Afro Atlânticas, 2018. Fonte: <http://flaviocerqueira.com/historias-afro-atlanticas/> **Pág. 146**

Figura 98. Cartaz Exposição “Rosana Paulino: A costura da memória, 2019. Fonte: <https://open.spotify.com/playlist/4gAwlOR4HjUw7RKTksVmxp> **Pág. 147**

Figura 99. Cartaz Exposição Rubem Valentim – Construção e Fé, 2018. Fonte: <https://www.facebook.com/RubemValentimconstrucaoefe/photos/a.1893853850895795/2231812913766552/?type=3&theater> **Pág. 148**

Figura 100. Cartaz Exposição “Rubem Valentim: Construções afro-atlânticas”, 2018. Fonte: <https://www.livrariascuritiba.com.br/rubem-valentim-masp-lv441976/p> **Pág. 149**

Figura 101. Cartaz Exposição “EX ÁFRICA”, 2018. Fonte: <https://www.facebook.com/cbbsp/photos/a.253939721287909/2217408341607694/?type=1&theater> **Pág. 150**

Figura 102. Cartaz Exposição “Modos de ver o Brasil: 30 anos Itaú cultural”. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/30anos/> **Pág. 151**

Figura 103. Cartaz Exposição “Negros Índícios”, 2017. Fonte: <https://www.facebook.com/negrosindicios/> **Pág. 152**

Figura 104. Cartaz Exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?”, 2017. Fonte: <https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/agorasomostodosnegros> **Pág. 153**

Figura 105. Cartaz Exposição “Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca”, 2016. Fonte: <http://flavioquerqueira.com/territorios/> **Pág. 154**

Figura 106. Cartaz Exposição “Afro como Ascendência, Arte como Procedência”, 2013. Fonte: <https://www.jornaldotrem.com.br/se-joga/afro-como-ascendencia-arte-como-procedencia/> **Pág. 155**

Figura 107. Cartaz Exposição “Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas”, 1997. Fonte: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/> **Pág. 156**

Figura 108. Parte do cartaz Exposição “A Mão Afro-Brasileira”, 1988. Fonte: <https://docplayer.com.br/78778873-A-conFiguracao-da-curadoria-de-arte-afro-brasileira-de-emanoel-araujo.html> **Pág. 157**

Figura 109. Cartaz Exposição “Brasil +500 Mostra do redescobrimento”, 2000. Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=151826> **Pág. 157**

Figura 110. Cartaz Exposição “Rosa e Marrom: gênero e identidade racial na arte contemporânea”, 2007. Fonte: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/noticias-2007/149983-exposicao-rosa-e-marrom-sera-aberta-nesta-sexta.html> **Pág. 159**

Figura 111. Cartaz Exposição “PretAtitude”, 2019. Fonte: https://issuu.com/sescribeiraopreto/docs/folheto_pretatitude **Pág. 160**

Figura 112. Cartaz Exposição “A outra África”, 2020. Fonte: <https://lazaromedeiros.com.br/slideshow/museu-de-arte-sacra-de-sao-paulo/> **Pág. 161**

Figura 113. Cartaz Exposição “A noite não adormecerá jamais nos olhos nossos”, 2019. Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/agenda-arte/a-noite-nao-adormecera-jamais-nos-olhos-nossos/> **Pág. 162**

Figura 114. Cartaz Exposição “Campo Minado”, 2019. Fonte: <https://dasartes.com.br/agenda/no-martins-baro-galeria/> **Pág. 163**

Figura 115. Priscila Leonel, Desenho da rua da casa, 2021. Fonte: Acervo Pessoal da Artista. **Pág. 168**

Figura 116. Árvore genealógica da família da minha avó Lençóis-BA, 2016. Foto: Priscila Leonel. **Pág. 171**

Figura 117. Pedras da região de Lençóis-BA, 2016. Foto: Priscila Leonel. **Pág. 172**

Figura 118. Argila em pó, vinda de Lençóis-BA, 2016. Foto: Priscila Leonel. **Pág. 172**

Figura 119. Priscila Leonel na casa da bisavó, Lençóis-Bahia, 2016. Foto: Emanuel Messias Roldão Pereira Junior. **Pág. 173**

Figura 120. “Triângulo da Violência” de Galtung (1990) - Imagem construída por Rodrigo Augusto Duarte Amaral. 2015. Fonte: <https://images.app.goo.gl/TG3UcwZe8S6Xvd2g61> **Pág. 180**

Figura 121. Desenho do Triângulo de Galtung, 2020. Foto: Priscila Leonel. Fonte: Elaboração da autora. **Pág. 182**

Figura 122. Desenho Releitura da Triangulação de Galtung. Fonte: Elaboração da autora, 2020. **Pág. 183**

Figura 123. Priscila Leonel, “Sala da Avó”, 2016, Detalhe da instalação, porcelana, recorte em vinil. Exposição coletiva do L.O.T.E. Foto: Priscila Leonel. Fonte: Acervo pessoal da artista. **Pág. 191**

Figura 124. Priscila Leonel, “Sala da Avó”, 2016, Instalação, madeira, lã, cerâmica, plástico, vinil, couro. Exposição coletiva do L.O.T.E. Foto: Priscila Leonel. Fonte: Acervo pessoal da artista. **Pág. 191**

Figura 125. Hauley Valim, “Empotecer”, 2018. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BsEAsvAFRS2/> **Pág. 193**

Figura 126. John Bermond, “A benzedeira”, 2019, pintura com tintas naturais, 32 x 47,5 cm. Acervo pessoal da artista. Fonte: <https://www.jhonbermond.com/> **Pág. 194**

Figura 127. Dineo Seshee Bopapo, “Na verdade ele pode muito bem ser o ___ itself”, 2016, Bienal de São Paulo. Fonte: <https://frieze.com/article/32nd-bienal-de-sao-paulo> **Pág. 196**

Figura 128. Maria Betânia Silveira, “Amuletos da Prosperidade”, 2013, palha e argila. Fonte: Imagem reproduzida da Tese “TELLUS: performance e teatralidade com a argila e a cerâmica” (SILVEIRA, 2014). **Pág. 198**

Figura 129. Lalli, “Processo de Cura – meus avós”, 2019, acrílica e bordado sobre lona, 45 x 45 cm. Fonte: https://www.instagram.com/p/B7mGNM5nZ_j/ **Pág. 199**

Figura 130. Priscila Leonel, “Barro Ancestral”, 2020, Registro de vídeo-performance. Sorocaba/SP. Foto: Priscila Leonel. **Pág. 201**

Figura 131. Priscila Leonel, “Processo de Cura”, 2019, registro das Etapsa I, II e III, Sorocaba/SP. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 202**

Figura 132. Priscila Leonel, “Processo de Cura”, 2019, registro da Etapa IV, Sorocaba/SP. 2019. Foto: Priscila Leonel. Acervo Particular da artista. **Pág. 203**

Figura 133. Priscila Leonel, “Processo de Cura”, 2019, com imagem preta velha, Sorocaba/SP. **Pág. 204**

Figura 134. Priscila Leonel, “Proposições Poéticas nº 1 - Processo de Cura”, 2019, registro da Etapa VII, Sorocaba/SP. Foto: Priscila Leonel – Acervo Particular da artista. **Pág. 205**

Figura 135. “Forno”, construído para queima primitiva. Sorocaba/SP. Foto: Priscila Leonel, 2020. **Pág. 207**

Figura 136. Queima primitiva. Sorocaba/SP. Foto: Priscila Leonel, 2020. **Pág. 208**

Figura 137. “Bardana”, parte da peça queimada, cerâmica, queima primitiva. Foto: Priscila. Sorocaba/SP, 2020. **Pág. 209**

Figura 138. Priscila Leonel, Boneca de cerâmica frente, 2021, queima 980° C, argila branca. 08 x 10 cm., Sorocaba-SP. **Pág. 211**

Figura 139. Priscila Leonel, Boneca de cerâmica, 2021, queima 980°C. Argila branca. Sorocaba-SP. **Pág. 212**

Figura 140. Priscila Leonel, “Aroeira”, 2021, boneca de cerâmica, queima primitiva. 8 x 10 cm., Sorocaba-SP. **Pág. 213**

Figura 141. Priscila Leonel, “Cana do Brejo”, 2021, cerâmica, queima primitiva. 6 x 8 cm., Sorocaba-SP. **Pág. 213**

Figura 142. Associação de ceramistas de Tracunhaém, 2018. Foto: Priscila Leonel. **Pág. 220**

Figura 143. Tanques de argila da Associação de ceramistas de Tracunhaém, 2015. Fonte: <https://oreversodomundo.com/2016/03/15/artesanato-barro/> **Pág. 221**

Figura 144. Forno Coletivo da Associação de ceramistas de Tracunhaém, 2015 Fonte: <https://oreversodomundo.com/2016/03/15/artesanato-barro/> **Pág. 222**

Figura 145. Fechando o forno do Ateliê do Sr. Luiz, Tracunhaém. Foto: Stela Kehde. Acervo pessoal. 2018. **Pág. 223**

Figura 146. Ateliê do Sr. Luiz Gouveia. Foto: Ana Guerra. Acervo Pessoal. 2018. **Pág. 224**

Figura 147. Painelas Macuxis saindo do forno. Foto: Dayana Soares Paes. 2019. Fonte: https://www.instagram.com/daya_rt/?hl=pt-br **Pág. 226**

Figura 148. Caminhada para buscar argila, em terras Macuxis. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. 2019. **Pág. 227**

Figura 149. Volta da retirada da argila, carregando nas costas. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. 2019. **Pág. 227**

Figura 150. Retirada do barro. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. 2019. **Pág. 228**

Figura 151. Oferenda para vovó barro. Foto: Priscila Leonel. Acervo Pessoal. 2019. **Pág. 229**

Figura 152. Preparo do barro I. Foto: Caio Clímaco. 2019. Fonte: <https://www.instagram.com/caioclimac0/?hl=pt-br> **Pág. 229**

Figura 153. Preparo do barro II. Foto: Caio Clímaco. 2019. Fonte: <https://www.instagram.com/caioclimac0/?hl=pt-br> **Pág. 229**

Figura 154. Preparo do barro III. Foto: Caio Clímaco. 2019. Fonte: <https://www.instagram.com/caioclimac0/?hl=pt-br> **Pág. 230**

Figura 155. Preparando o forno de cerâmica na UFRR. Foto: Dayana Soares. Acervo pessoal. 2019. **Pág. 231**

Figura 156. Fazenda do Leí, em Cunha. Aparecem na foto, da esquerda para direita: Leí, Juliana Araújo, Vera Leonel (minha mãe), Aggeu de Medeiros (meu marido) e eu. Foto: Priscila Leonel, acervo pessoal. 2020. **Pág. 233**

Figura 157. Preparo da argila – Ateliê do Leí, em Cunha. Foto: Juliana Araújo. 2020. Acervo Pessoal. **Pág. 234**

Figura 158. Preparo da argila – Ateliê do Leí, em Cunha. Foto: Juliana Araújo. 2020. Acervo Pessoal. **Pág. 235**

Figura 159. Descanso da argila – Ateliê do Leí, em Cunha. Foto: Juliana Araújo. 2020. Acervo Pessoal. **Pág. 236**

Figura 160. Argila Seca – Ateliê do Leí, em Cunha. Foto: Juliana Araújo. 2020. Acervo Pessoal. **Pág. 236**

Figura 161. Secagem da argila – Ateliê do Leí, em Cunha. Foto: Juliana Araújo. 2020. Acervo Pessoal 2020. **Pág. 237**

Figura 162. Mapa da África por regiões. Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/paises-da-africa.htm> **Pág. 239**

Figura 163. Mapa da África por países. Mapa político. Fonte: <https://www.coladaweb.com/geografia/continentes/africa-continente-africano> **Pág. 240**

Figura 164. Mapa I das regiões dos povos que vieram para o Brasil. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo “Mostra do Redescobrimento: Arte Afro-brasileira” (AGUILAR, 2000, p. 36). **Pág. 241**

Figura 165. Mapa II das regiões dos povos que vieram para o Brasil. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo “Mostra do Redescobrimento: Arte Afro-brasileira” (AGUILAR, 2000, p. 36). **Pág. 241**

Figura 166. Tabela das regiões dos povos africanos vindos para o Brasil. Fonte: Imagem inspirada na produção de Kabengele Munanga (2009) **Pág. 242**

Figura 167. Ceramista, moradora de Tete - utilizando a técnica do acordelado. Foto: Santos Júnior, 1937. Fonte: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/revistaportuguesadearqueologia/9_1/3/11-p.197-224.pdf **Pág. 244**

Figura 168. Vasos cerâmicos – produzidos em Tete/Moçambique. Foto: Santos Junior (1937), digitalizadas, uso do programa Adobe Photoshop. Fonte: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/revistaportuguesadearqueologia/9_1/3/11-p.197-224.pdf **Pág. 246**

Figura 169. Exposição no Museu de Arqueologia de Benguela, jun. de 2019. Foto: Facebook do Museu Arqueológico de Benguela - <https://www.facebook.com/museunacionalarqueologia/photos>, 2021. **Pág. 248**

Figura 170. Vaso cerâmico angolano, peça arqueológica. Fonte: Susana Oliveira Borges, em 1973, no artigo Vasos Cerâmicos do Abrigo de Ganda. **Pág. 248**

Figura 171. “Personagens do altar do Deus Olokun”, cerâmica Benin. Fonte: Imagem digitalizada do artigo “Symbolism in olokun mud art”. (BEM-AMOS, 1973, p. 29) **Pág. 250**

Figura 172. “Soldados no altar do Deus Olokun”, cerâmica Benin. Fonte: Imagem digitalizada do artigo “Symbolism in olokun mud art”. (BEM-AMOS, 1973, p.30) **Pág. 250**

Figura 173. Vaso Ritual para adoração de Olokun. Benin/Nigéria. Entre 1988 a 2008. Acervo: Museu Nacional de Arte Africana (EUA). Fonte: https://nationalzoo.si.edu/object/nmafa_2008-9-11 **Pág. 251**

Figura 174. Figura sentada”, Terracota, 25,4 cm. Século XIII, região do Delta do Níger. Foto: Photograph Studio of The Metropolitan Museum of Art. Acervo The Metropolitan Museum of Art. **Pág. 253**

Figura 175. Vaso Santuário Baatonu, Nigéria, década de 1970, Foto: Christopher Roy. Fonte: <https://library.artstor.org/#/search/burkina%20faso?page=1;size=48> **Pág. 255**

Figura 176. “Candeeiro de cerâmica”, Baatonu, 39 cm, Acervo do MAAOA - Museu de Artes da África, Oceanos e Américas, Marselha/ França. Fonte: <https://musees.marseille.fr/collection-permanente-du-maaoa> **Pág. 256**

Figura 177. “Vaso de cerâmica”, da etnia Awka, Nigéria, 1991. Foto Christopher Roy. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Nt5c_QOOx-I **Pág. 257**

Figura 178. “Pote - Representação dos chefes ancestrais”. Norte da Nigéria. Fonte: Imagem digitalizada do artigo “The Death of a Cult in Northern Nigeria” (CHAPPEL, 1973). **Pág. 258**

Figura 179. Cabeça em Terracota da região de Nok. Sem datação. Fonte: Imagem digitalizada do livro “Arte Africana” (WILLETT, 2017, p. 82). **Pág. 261**

Figura 180. Cabeça em Terracota, estilo de Ifé. Sem datação. Fonte: Imagem digitalizada do livro “Arte Africana” (WILLETT, 2017, p. 90). **Pág. 262**

Figura 181. Escultura em Terracota, estilo Iorubá, séc. XIX. Escultura escava por Frank Willett, em Ilexá, 30 km a nordeste de Ifé. Fonte: Imagem digitalizada do livro “Arte Africana” (WILLETT, 2017, p. 88). **Pág. 263**

Figura 182. “Peju Alatise”, 2016. Foto: Adeola Olagunju. Fonte: <https://www.aljazeera.com/indepth/features/2016/12/peju-alatise-nigerian-artist-transcending-barriers-161213114032759.html> **Pág. 264**

Figura 183. Peju Alatise, “Flying Girls”, junho de 2017, na Bienal de Veneza. Foto: Peju Alatise. Fonte: <https://www.brandsouthafrica.com/people-culture/nigerian-artist-wins-prestigious-south-african-art-prize> **Pág. 265**

Figura 184. Artistas no estúdio Ardmore. Fonte: <http://ardmoreceramics.co.za/about/our-origins/> **Pág. 266**

Figura 185. “Bonnie Ntshalintshali”. 1991. Fonte: <http://ardmoreceramics.co.za/about/our-origins/> **Pág. 267**

Figura 186. Fee Halsted e Bonnie Ntshalintshali, 1985, Ardmore Ceramics Studio. Fonte: <https://www.thejournalist.org.za/art/bonnie-ntshalintshali/> **Pág. 267**

Figura 187. Josephine Ghesa, “Auto-retrato”, 1990, cerâmica. Fonte: <http://ardmoreceramics.co.za/about/our-origins/> **Pág. 268**

Figura 188. Teboho Ndlovu, “Pangolim”, 2020, cerâmica. Fonte: <https://ardmoreceramics.co.za/news/> **Pág. 269**

Figura 189. Foto de Kwame Akoto-Bamfo, 2018. Foto: Michele McDonald. ACERVO: The Boston Globe. Fonte: <https://www.bostonglobe.com/lifestyle/travel/2018/05/30/reckoning-with-slavery-the-trans-atlantic-migration-sculpture/3wcJvsQIqEay7g3VZfLfsM/story.html> **Pág. 270**

Figura 190. “Nkyinkyim”, 2017, Instalação. Cerâmica e ferro. Foto: Naa Abiana Nelson. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BS7YzWPjMbF/> **Pág. 270**

Figura 191. “Renata Sadimba no lançamento do seu livro”, 2012. Maputo. Foto de Sérgio Santimano. Fonte: <https://bonecadas.com/portfolio/reinata-sadimba-gianfranco-gandolfo/> **Pág. 273**

Figura 192. Reinata Sadimba, “Lendo Biografia”, 1997, 37 x 274 x 34 cm, Moçambique. Fonte: <https://bonecadas.com/portfolio/reinata-sadimba-gianfranco-gandolfo/> **Pág. 274**

Figura 193. Reinata Sadimba, “Sem título”, 2006, Cerâmica e grafite, 38x 31x33 cm. Foto: Stock Photo. Arquivo da Perve Galeria. Fonte: <https://docplayer.com.br/79093568-Curadoria-carlos-cabral-nunes-de-6-de-junho-a-15-de-julho.html> **Pág. 275**

Figura 194. Helga Gamboa. 2012, Angola. Fonte: <https://www.facebook.com/helga.gamboa1/photos> **Pág. 276**

Figura 195. Helga Gamboa, “Infantis”, 2003, cerâmica, 64 x 27cm, 2003. Fonte: Imagem do artigo “Tropicalidade - A Condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa”, (Pereira, 2012). **Pág. 277**

Figura 196. Helga Gamboa, “Lost Childhood”, 2004, cerâmica c/ decalque e folha de ouro, 29 x 22cm. Coleção da Universidade de Aberystwyth/País de Gales, Reino Unido. Fonte: https://apps.carleton.edu/campus/gallery/worldceramics/exhibition/diaspora/?module_api=image_detail&module_identifier=module_identifier-mcla-ImageSidebarModule-mloc-sidebar-mpar-dcca48101505dd86b703689a604fe3c4&image_id=452219 **Pág. 277**

Figura 197. Artista Matxakhosa em seu ateliê. 2017. Maputo/Moçambique. Disponível em: <https://e-global.pt/noticia/vida/cultura/artista-plastico-matxakhosa-expoe-maputo-modja-em-maputo/> **Pág. 278**

Figura 198. Matxakhosa, “Eco das Migrações”, 2019, Instalação/Cerâmica. Foto: Sonia Sultuane. Fundação Fernando Leite Couto. **Pág. 279**

Figura 199. Augusta Savage e sua obra “Realização”, 1938. Foto: Andrew Herman, Impressão fotográfica p&b, Arquivos de Arte Americana, Smithsonian Institution. Identificação no verso (manuscrita e carimbada): Projeto de Serviço de Arte/ cidade de Nova York/Localização: Rua 137 com Avenida Edgecombe. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Archives_of_American_Art_-_Augusta_Savage_-_2371.jpg **Pág. 281**

Figura 200. Augusta Savage, “The Harp”, 1939, Feira Mundial de Nova York. Fonte: <https://www.holmesartgallery.com/augustasavage> **Pág. 282**

Figura 201. Lubaina Himid, com sua obra “Le Rodeur: The Exchange” ao fundo, 2016, Ferens Art Gallery/Reino Unido. Fotografia: Darren O'Brien. Fonte: <https://www.uclanfcci.co.uk/adf-fine-art-staff-lubaina-himid.html> **Pág. 283**

Figura 202. Lubaina Himid, “Swallow Hard: The Lancaster Dinner Service” (uma peça de série com 100 peças), 2007. Foto: Andy Keate. Fonte: <http://www.corridor8.co.uk/article/won-lubaina-himid-turner-prize-2017-hull/> **Pág. 283**

Figura 203. Lubaina Himid, “Swallow Hard: The Lancaster Dinner Service” (Duas jarras de série com 100 peças), 2007. Foto: Andy Keate. **Pág. 285**

Figura 204. Murjoni Merriweather, 2018. Carolina do Norte/EUA. Foto: Alex Tribble. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BoUkaI2lyCW/> **Pág. 285**

Figura 205. Murjoni Merriweather, “Seeme”, 2016, cerâmica, tinta, folha de ouro. Fonte: <https://bakerartist.org/node/23756> **Pág. 286**

Figura 206. Murjoni Merriweather, “Jazzelle”, 2018, cerâmica, brilho dourado, joias, cílios. Fonte: <https://bakerartist.org/node/23756> **Pág. 287**

Figura 207. Woodrow Nash trabalhando no busto do o abolicionista John Brown, 2019, Akron/Ohio/EUA. Foto: Phil Masturzo. Acervo Beacon Journal. Fonte: <https://www.beaconjournal.com/news/20190508/akron-sculptor-learns-john-brown-is-still-larger-than-life-rebel> **Pág. 288**

Figura 208. Woodrow Nash, “Zuberi... powerful”, 2017, cerâmica, 76,2×61×30,5cm. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/woodrow-nash-zuberi-dot-dot-dot-powerful> **Pág. 289**

Figura 209. Simone Leigh e sua obra “Brick House”, 2018, High Line, em Manhattan. Fonte: <https://www.nytimes.com/2018/08/29/arts/design/simone-leigh-sculpture-high-line.html> **Pág. 290**

Figura 210. Simone Leigh, “Bonecas de cerâmica”, 2017, exposição individual, Museu Hammer/Los Angeles. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2016/hammer-projects-simone-leigh/> **Pág. 291**

Figura 211. Representação das escarificações, 2010. Fonte: Imagem reproduzida do artigo “Cerâmicas, identidades escravas e crioulistização nos engenhos de Chapada dos Guimarães-MT” (SYMANSKI, 2010) **Pág. 294**

Figura 212. Peças cerâmicas produzidas da pela comunidade quilombola em Irará. Fonte: Imagem reproduzida do artigo “Relações de Gênero e Produção de Cerâmica na Comunidade Quilombola da Olaria, em Irará-Bahia” (SANTOS, 2010) **Pág. 295**

Figura 213. “Cachimbo da Bahia de Guanabara”, achados arqueológicos, RJ. Fonte: Imagem reproduzida do artigo “Arqueologia, cultura material e patrimônio. sambaquis e cachimbos”. (GASPAR, 2011) **Pág. 296**

Figura 214. “Cachimbo brasileiro estilo Africano”. Fonte: “Monumenta e Iphan resgatam a história da formação de Salvador/ BA”. Disponível em: http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/iphan_04-09-07.html. Fonte: Allen (2016). **Pág. 297**

Figura 215. Johann Moritz Rugendas, “Mercado de Negros” (Marché aux Nègres), 1835, litografia (colorida à mão), 35.50 x 51.30 cm, Acervo: Coleção particular. Fonte: Imagem digitalizada do livro “Viagem Pitoresca Através do Brasil”, Gravura 82. (RUGENDAS, 1989) **Pág. 298**

Figura 216. Joaquim Cândido Guillobel, “Negra Quitandeira com Filho às Costas”, 1814, aguada e aquarela sobre papel. **Pág. 299**

Figura 217. Espaço expositivo de Muquém. 2017. Fotos: Beto Macário e Ligia Hipólito. Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/especiais/quilombo-muquem-?foto=12> **Pág. 300**

Figura 218. Dona Irineia. 2017. Fotos: Beto Macário e Ligia Hipólito. Fonte: <http://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/Irineia-e-o-quilombo> **Pág. 301**

Figura 219. Obras de Dona Irineia. 2017. Fotos: Beto Macário e Ligia Hipólito. Fonte: <http://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/Irineia-e-o-quilombo> **Pág. 301**

Figura 220. Tiago Sant’Ana, “Performance Nas coxas #2”, 2018. Foto: Bárbara Cunha <https://tiagosantanaarte.com/2018/03/09/nas-coxas-2/> **Pág. 303**

Figura 221. Rosana Paulino e sua “Rainha”, 2018. Foto Tiago Queiroz. Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,rosana-paulino-mostra-a-cor-do-trauma-do-racismo,70002637526>
Pág. 304

Figura 222. Danton Paula, 2017. Foto: Gilberto G. Pereira <https://leiturasdogiba.blogspot.com/2017/07/dalton-paula-retrato-do-artista-quando.html> **Pág. 306**

Figura 223. Gabriela Marinho e a obra “Máscara”, 2019. Rio de Janeiro. Foto: Edson Jonathan Fonte: <https://aurculture.com/o-atelie-de-gabriella-marinho/> **Pág. 307**

Figura 224. Victor Harabura, 2017. Foto: Giane Quintela. Fonte: <https://www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2017/11/511284-exposicao--volumes--e-prorrogada-ate-dia-10.html>
Pág. 309

Figura 225. Maria Lira Marques Borges, 2017. Araçuaí/MG, Foto: Lori Figuraueiró. Fonte: <http://www.loriFiguraueiro.com.br/fotografias/> **Pág. 310**

Figura 226. Lídia Lisboa, 2011. Foto: Gilberto Salvador. Fonte: <https://viladasoyas.wordpress.com/2012/04/15/saiba-mais-sobre-lidia-lisboa/> **Pág. 311**

Figura 227. Leandro Junior e sua obra “Berlinda”, 2019, Vale do Jequitinhonha, MG. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1526383007494541&set=t.100003685681629&type=3&theater>
Pág. 312

Figura 228. Mário Vasconcelos, “Fotoperformance: Das coisas que se habitam em mim!”, 2019. Salvador/BA. Foto: Claudia Buonnavita. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2658890667458341&set=t.100002090270722&type=3&theater>
Pág. 314

Figura 229. Kika Carvalho, “Efeito Dominó”, 2018, instalação e performance, 60 peças de cerâmica em terracota, dimensões variadas. Foto: Castiel Vitorino's. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BhsdToJHjma/> **Pág. 315**

Figura 230. Aldrin Booz, 2018, São Paulo. Foto: Amanda Branco. Acervo Pessoal do Artista. **Pág. 316**

Figura 231. Doroti Martz. 2020. Foto: Jesús Pérez Fonte: <https://www.toopics.com/p/2256286257328224175>
Pág. 318

Figura 232. Antônio Pulquério e a obra “Nosso Corpo Ritual”, 2021, cerâmica. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CH0SE-CHWb1/> **Pág. 319**

Figura 233 . Elizabeth Ramos. 2021

Sumário

Introdução	16
CAPÍTULO 1 - O que sabemos da Cerâmica Negra?	19
Onde nasce esta pesquisa	21
CAPÍTULO 2 – CASA DAS BONECAS: ATELÊ – MUSEU – QUILOMBO	25
<i>Pequenos museus de mim</i>	36
CAPÍTULO 3 – PRODUZO BONECAS PARA TER NOTÍCIAS DE MIM	52
<i>Meu caminho de bonecas</i>	60
<i>Histórias de Bonecas</i>	95
CAPÍTULO 4 – ANCESTRALIDADE, MEMÓRIAS E CURA	132
<i>Ancestralidade</i>	133
Sobre conhecer artistas negros e criar identidade	141
<i>Mémoires</i>	166
Memórias do Racismo	175
<i>Cura</i>	186
Arte e Cura	193
Bonecas de Cura.....	212
CAPÍTULO 5 - CERÂMICA	217
<i>Formas de extração da argila da natureza</i>	221
Aprendendo em Tracunhaém.....	222
Aprendendo em Roraima.....	227
Aprendendo em Cunha	234
<i>Reconhecer a cerâmica africana que existe em nós</i>	240
Cerâmica africana pré-colonial.....	244
Cerâmica Africana Contemporânea.....	266
<i>Outras Cerâmicas Diaspóricas</i>	282
Artistas ceramistas afro-estadunidenses	283
<i>A história da cerâmica negra no Brasil</i>	296
Cerâmica brasileira quilombola.....	296
Cerâmica Brasileira Contemporânea	307
CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	328
REFERÊNCIAS	330
ANEXO	359

Introdução

Conheci a cerâmica durante a graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UNESP/SP, nas aulas da Profa. Dra. Lalada Dalglish, um momento disparador da minha relação com a arte. Através da cerâmica, descobri um caminho de encontro comigo mesma, algo que eu buscava já há tanto tempo. Dessa leveza da relação com a argila, fui alargando minha construção artística e me permitindo dialogar com outras linguagens e materialidades. Com anseio de dar continuidade às pesquisas e produções em artes, construí meu ateliê, onde desenvolvo meus trabalhos. O primeiro espaço realmente meu começou no fundo da minha casa, na cidade de São Paulo, enquanto ainda estava na graduação em Artes Visuais. Depois, ao me mudar para Santos e residir lá por dois anos, já queria que esse espaço fosse mais aberto para receber pessoas. Então, o ateliê veio para frente da casa, onde seria a sala de estar. Desde abril de 2019, meu ateliê está instalado na cidade de Sorocaba/SP, onde possuo um espaço próprio, uma casinha no meu quintal.

Enquanto trabalho a cerâmica no doutorado, continuo atuando como professora concursada de Artes e de Mediação Cultural nas Escolas Técnicas Estaduais, em São Paulo e em Sorocaba. Realizo este trabalho desde quando estava no mestrado. A pesquisa que desenvolvi na dissertação, sob a orientação da Profa. Dra. Rejane Coutinho, foi premiada como a melhor dissertação de mestrado na UNESP em 2017 e resultou no lançamento do meu primeiro livro, pela editora UNESP: *Um encontro com a Mediação Cultural - 40 Museus em 40 Semanas*, (LEONEL, 2017).

Em setembro de 2018, participei de uma Residência Artística durante um mês, na cidade de Tracunhaém/PE, quando conheci e me inspirei no fazer cerâmico daquela localidade. Tive a oportunidade de experimentar outros tipos de argilas e novas possibilidades de queima. Foi uma vivência que me possibilitou alargar o olhar sobre a cerâmica produzida no Brasil. No final de 2019, realizei uma viagem para a cidade Boa Vista-RR e pude passar 20 dias conhecendo tanto a Universidade Federal de Roraima, que oferece o curso de Artes Visuais e tem profundo trabalho com a cerâmica, quanto pude conhecer de perto o trabalho das mulheres indígenas Macuxi.

Nesse anseio, realizei também uma viagem, em janeiro de 2020, à cidade de Cunha, no interior de São Paulo, com o mesmo intuito de aprender sobre os processos de criação e queima da cerâmica em fornos Noborigama, de influência oriental. Em Cunha, fiquei instalada no ateliê

da Juliana Araújo e passei longos tempos aprendendo no ateliê do Leí Galvão. Toda essa experiência agregou muito ao meu processo artístico e trouxe novos ares a esta pesquisa.

Quando comecei a me dedicar ao trabalho em cerâmica, realizei minha primeira exposição individual em 2016, na Galeria Alcindo Moreira Filho, no Instituto de Artes da UNESP, que se configurou no meu TCC de bacharelado da graduação. Depois dela, já realizei exposições individuais no Museu Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (2018 – São Paulo), na Instituição LAB 22 (2018 – Santos-SP), no Guilhermão (2018 – Bauru), Templo BAR (2019 – Bauru-SP) e outras exposições coletivas, como no Centro Universitário Maria Antônia (2018 – São Paulo), no Parque do Jockey Clube (2018 – São Paulo), na Galeria Malu Serra (2018 – São Paulo), na Prefeitura da cidade de Carpina (2018 – Pernambuco), na Galeria Alcindo Moreira Filho (2018 - São Paulo), na Pinacoteca de São Bernardo (2019 – São Paulo).

Em 2019, comecei uma nova jornada, desta vez como professora de Cerâmica no curso de graduação em Artes Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/Bauru, lecionando as disciplinas de Fundamentos da Cerâmica, Cerâmica Contemporânea, Construção Gráfica Infantil e Técnicas de Reprodução I e II. Também atuei como professora assistente na disciplina de Modelagem em Argila, no curso de pós-graduação (*Lato Sensu*) em Arte Terapia, no Instituto de Artes da UNESP/SP, coordenado pela Profa. Dra. Lalada Dalglish. Dessas experiências também nasceu um novo olhar para a minha prática artística, quando busquei conhecimentos mais técnicos, além dos que já usava em meu ateliê, uma vez que os alunos traziam demandas sobre formas, acabamentos e queimas. Isso se torna muito estimulante ao professor para buscar cada vez mais conhecimento.

No primeiro semestre de 2021, estive, novamente, na FAAC-UNESP de Bauru/SP, como Professora Conferencista das disciplinas de Fundamentos da Cerâmica, Cerâmica Contemporânea, Técnicas de Reprodução I e II. Ainda em 2021, passei no concurso para professora substituta no Instituto de Artes da UNES, em São Paulo/SP, onde atuo, desde junho de 2021, como professora de Psicologia da Educação e Psicologia da Arte para os cursos de licenciatura em Artes Visuais, Artes Cênicas e Música.

Também atuo em cursos e oficinas de cerâmica, que são oferecidos no meu ateliê e em outros espaços culturais, como SESC, Caixa Cultural, Museu dos Salesianos e Pinacoteca de São Bernardo, por exemplo. Ser professor de cerâmica me enriqueceu como artista, pois abriu diálogos e possibilitou novos olhares.

Em paralelo às pesquisas artísticas com cerâmica, mantendo a temática da infância, que muito me chama a atenção, trabalho em uma ONG chamada IPA BRASIL – *Associação Brasileira pelo Direito de Brincar*, que fica localizada em São Paulo, mas que oferece formações por todo o Brasil, ainda que a atuação mais significativa seja no estado de São Paulo. Nessa ONG, coordeno há quatro anos um curso de Agentes do Brincar, realizando práticas de brincadeiras em instituições sociais e formações sobre a importância do brincar para pais, professores e atuantes com crianças. Esse é um trabalho que está vinculado à minha formação em Pedagogia (graduação que realizei em paralelo a graduação em Artes) e que, de alguma forma, torna latente o tema da infância, que é recorrente em minhas produções artísticas.

Faço parte do Grupo de Pesquisa *Panorama da Cerâmica Latino Americana: tradicional e contemporânea*, coordenado pela Profa. Dra. Lalada Dalglish, que aborda as seguintes linhas de pesquisa: cerâmica na América Latina; Arte Terapia; Cerâmica popular, indígena e contemporânea; Museus e gestão cultural; Processos e Procedimentos Artísticos.

CAPÍTULO 1 - O que sabemos da Cerâmica Negra?

Durante o período da quarentena, senti necessidade de reler a escrita deste texto que eu já tinha até então. Nesse momento, eu achava que estava pronta para a qualificação. Então, durante esse período, fui convidada para duas lives¹ no dia do ceramista (28 de maio de 2020): uma pelo CCBras² (Associação de Cerâmica Contemporânea Brasileira) e outra pela ceramista Amanda Magrini, ambas para falar sobre ancestralidade negra na cerâmica brasileira. Essas duas situações me estimularam a pensar no tipo de conhecimento que eu estava construindo e como ele poderia ser útil. Senti necessidade de conversar sobre minha escrita e enviei o texto para dois amigos (João Batista de Macedo Junior e Dayana Soares). Após a leitura de ambos, fizemos videochamadas que me ajudaram a entender o que eles compreendiam sobre a minha pesquisa. A partir daí, criei este complemento, que, para mim, foi fundamental para amadurecer a compreensão sobre esta temática, ajudando-me a olhar melhor para minhas informações e me entender dentro deste contexto, observar o campo que criei como pesquisadora e artista.

Assim, este questionário³ foi disponibilizado de forma *online*, através de *websurvey*⁴ e ficou aberto para respostas entre o mês de maio e junho de 2020. Ao todo foram 60 respondentes. O intuito era que a amostragem fosse composta por artistas e/ou pesquisadores sobre artes. Para que isso acontecesse, o questionário foi enviado para pessoas específicas (através do *WhatsApp*), incluindo o grupo de pesquisa em Arte Educação da USP, liderado pela professora Christina Rizzi, do qual eu faço parte, e outro grupo composto por mulheres de um coletivo de artistas, que eu também participo (GOMA grupa⁵).

Havia alguns artistas que eu gostaria muito que fizessem parte da amostragem. Estes receberam o questionário por e-mail ou através do chat do Instagram. Também foi enviado, através do Facebook, ao grupo de “ceramistas dos Brasil” e, por último, através de e-mail, à lista de alunos da pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP.

¹ A palavra live está associada às transmissões ao vivo pela internet, mas teve sua origem com a televisão fazendo transmissões ao vivo (Live Broadcasting) via ondas de rádio (a famosa radiodifusão). Uma de suas características mais importantes é que o espectador é ativo, não fica limitado a receber passivamente a informação, existe a interação em tempo real, com reações e mensagens, e o feedback é instantâneo. No Brasil, as lives ficaram famosas na internet, principalmente no momento de pandemia do COVID-19 (a partir de março de 2020) quando muitas pessoas estavam em casa cumprindo um período de isolamento social para evitar o contágio.

² A live foi gravada e está disponível em <https://www.instagram.com/tv/CAwCqGRj10R/?hl=pt-br>

³ O questionário está disponível na íntegra nos anexos deste trabalho.

⁴ O questionário estava disponível em <https://forms.gle/v7qbmrBrQdWJJ8Wc6>

⁵ Artistas reunidas com o intuito de criar uma rede de conversas e produções, assumindo a perspectiva crítica de uma mulher artista. Disponível em: <https://gomagrupo.weebly.com/> e instagram: [@gomagrupo](https://www.instagram.com/gomagrupo).

Algumas perguntas do questionário ajudaram a entender melhor o perfil de quem eram os respondentes. O questionário está disponível para consulta no Anexo I. Parte do questionário foi composto por perguntas fechadas. Somente o nome foi perguntado, mas nem todos os respondentes se sentiram à vontade em se autodeclarar. A segunda metade do questionário foi composta por um conjunto de perguntas qualitativas, abertas. Assim, 41,3% dos respondentes têm entre 25 e 40 anos e 21,7% estão acima dos 50 anos. Esses dados vão ficando mais interessantes quando correlacionamos com os dados de outra questão, na qual 83,3% dos respondentes são formados em Artes. Destes, exatamente 50% responderam que fazem Artes desde os 20 e poucos anos (isso reflete que, muito provavelmente, seja desde a época da faculdade). Somado a isso, 30,4% dos respondentes disseram que tiveram contato com arte desde a infância e produzem desde sempre.

A pesquisa tinha como foco entender os conhecimentos sobre produção de cerâmica na arte contemporânea, cerâmica africana e cerâmica afro-brasileira, a fim de observar como esses temas vêm sendo vistos e entendidos dentro do campo da arte. Para a minha surpresa, a maioria dos respondentes não sabia nada sobre nenhum dos três pontos questionados. Alguns até disseram nunca ter ouvido falar em cerâmica africana, nunca ter visto uma peça africana ou ter tido qualquer referência sobre o tema durante sua formação. Apesar da arte afro-brasileira contemporânea com cerâmica, poucos já sabiam citar ao menos um artista. Esses dados me chamaram grandemente a atenção, pois evidenciam que o conhecimento sobre a ancestralidade negra na cerâmica brasileira é quase inexistente, mesmo dentro de um grupo de artistas e pesquisadores em artes e cerâmica.

Dentre as respostas do questionário, apareceram algumas referências sobre cerâmica europeia e até indígena, mas exatamente nada sobre cerâmica africana, sendo que 37% deles declararam que sua produção/pesquisa em arte traz uma reflexão a respeito das questões afrodescendentes. Vale ressaltar que 45% dos respondentes eram afro-brasileiros. Do total, 75,5% dos respondentes declararam já terem realizado trabalhos em cerâmica, seja criando dentro de sua poética ou de forma experimental na faculdade. É preocupante encarar esses dados indicativos do apagamento cultural dessa raiz ancestral, trazida pelo povo negro que compõe mais de 50% da população brasileira, segundo dados do último IBGE.

Onde nasce esta pesquisa

A museologia foi minha grande companheira, por muito tempo. Quando a cerâmica entrou na minha vida, confesso que fiquei receosa em perder a minha relação com a museologia. De alguma forma, a cerâmica me inspirava e me acolhia de um jeito que passava pela percepção dos sentidos, diferentemente da museologia, que passava pela percepção da razão. Ambas, porém, construíram meu encontro profundo comigo mesma, a partir das memórias e da ancestralidade. A museologia me abriu muitas portas internas, cultivou meu olhar para o patrimônio e seus tantos significados. Tendo sido uma grande revolução pessoal, percebi a importância de conhecer acervos e histórias. Estava aprendendo a fazer indagações sobre minha história como mulher afrodescendente, aprendendo a me reconhecer. Nesse momento veio a cerâmica, que, apesar de não trazer respostas, acolhia-me pelo processo de fazer, ajudava-me a resgatar memórias esquecidas, mostrou-me que o próprio barro é matéria-prima ancestral.

De alguma forma, ansiei, nos últimos anos, que esses dois percursos de conhecimento se encontrassem e demorei muito para saber como isso seria. Pensava em criar ou trabalhar no museu do barro ou no museu da cerâmica, mas, dentro de mim, gritava a voz da professora Miriam Celeste Martins, na minha banca de mestrado (2017) sobre o projeto *40 Museus em 40 Semanas*: “E agora, que outra criação artística você vai propor ao mundo?”. Uma fala inusitada, pois não havia me pensado como artista até então, nem imaginado a pesquisa de mestrado como uma proposta artística, mas, quando ela falou, eu quis trazer mais o processo artístico para a minha pesquisa.

O filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey (2007, p. 27-28) disse que conhecimento é uma atividade que se origina de uma situação de perplexidade. Nesse ponto, ele propõe uma amarração entre os conceitos de “profundidade do conhecimento” e de “emoção/afeto”. O afeto é uma ideia que não tende à abstração, mas, pelo contrário, gera desejo e movimento do indivíduo no mundo. Ao ler isso, tive certeza do que movia a minha pesquisa. Eu tinha sido afetada pela minha própria ancestralidade. Segundo Dewey (2010), ao ficar perplexo, tenta-se estabelecer relações novas e diversas com o que já sabe e com outras experiências e signos. Assim, o ato de conhecer requer uma posição ativa do sujeito. Nesse lugar da perplexidade, ao querer saber mais de mim e da minha história, enchi-me de afetividade. É desse lugar que pesquisei, me envolvi, me entreguei e criei sonhos, bonecas de cerâmica, exercícios de cura através do barro e um museu para guardar e contar essa história.

Para desenvolver a proposta de leitura desta tese, incorporo ideias e conceitos da museologia e da museografia e mediação cultural, contemplando teorias e práticas ligadas ao museu. Então, convido vocês a percorrerem este texto como quem percorre um espaço expositivo.

Quanto à organização dos temas, imaginei que cada capítulo seria uma sala de exposição do *Museu dos Afetos*.

O Conselho Internacional de Museus, órgão altamente reconhecido para parametrizar ações museológicas, apresenta a seguinte definição para museu:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM *apud* DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64).

Assim, ao longo das próximas páginas, nas quais vocês irão se deparar com este museu/tese, busco compreender um legado de ancestralidade, que veio a partir de minha cor de pele, meu contexto social e familiar. Através de narrativas e construções imagéticas, fui construindo um processo investigativo e artístico, como um autorretrato.

O nome deste museu e também título desta tese, *Museu dos Afetos*, foi-me ofertado como presente durante a quarentena, no ano de 2020, pela querida artista Katia Fiera, que também desenvolve doutorado no meu programa de pós-graduação. Katia se tornou mais próxima quando ela me convidou a fazer parte de um grupo de artistas mulheres, que ela já participava, a Goma Grupa. Nesse grupo, todas as participantes apresentam seu processo artístico e, depois que apresentei o meu trabalho, Katia escreveu um texto curatorial sobre minha produção, batizada por ela de “O museu dos afetos”.

Alguns indícios também já me haviam sido dados pelas artistas Márcia Porto e Lucimar Belo, na mesa que dividimos no evento *Quarentenas Poéticas*, promovido pelo Art & Lab, no dia 27 de junho de 2020, em formato digital. Nessa mesa de discussão, falamos sobre nossos processos artísticos na quarentena, como artistas que estavam em isolamento total, sem sair na rua ou receber visitas desde o dia 17 de março. Depois de falar dos meus processos artísticos, elas nomearam meu trabalho como uma coleção de rituais e essa denominação reiterou a fala de Katia Fiera sobre minhas coleções e meu museu.

A partir desse momento, resolvi mudar o nome da tese já escrita, pronta para qualificação, e ela ganhou um novo sentido. Precisei voltar a ler e a reescrever alguns trechos.

A casa é um bom ponto de partida para se pensar sobre museus. Desde a antiguidade a ideia de museu está associada à ideia de casa. O lugar em que se habita. De fato, casa e território atravessam a ideia de museu. [Na quarentena] ganhamos a oportunidade de olhar para nossas casas com uma perspectiva museal. Seus elementos de memória, seus panos de prato, seus panos de chão, seus quadros na parede, seus talheres, e mais tantas coisas poéticas extraordinárias. Casas impregnadas de memórias. Talvez seja uma oportunidade de olhar para o nosso ‘museu pessoal’ (CHAGAS, 2020, não paginado)⁶.

Quando trabalho com cerâmica, crio rituais, faço arqueologia de mim, incursões na história da arte para me encontrar e, desse todo, criei o Museu dos Afetos. Acredito que não caberia melhor nome a esta tese, pois é a junção do conceito de museu com o meu estado de estar afetada pelo mundo, pela minha raiz histórica, estado que foi cultivado pela cerâmica. Fazendo essa busca, torna-se mais do que um voltar-se a si mesma, como um eu ensimesmado, mas que encontra espaço para um encontro que pode se tornar profundo e potente na pesquisa poética.

A metodologia utilizada neste estudo foi diversificada, começando com um aprofundamento bibliográfico, com busca em fontes secundárias, seguida pelo levantamento de dados primários, através de entrevistas com artistas, e uma pequena pesquisa quantitativa, através da utilização de survey. Essa etapa foi acompanhada por um levantamento de exposições de artistas afrodescendentes. Por fim, realizei a experimentação artística no ateliê durante todo o processo, dialogando com as referências teóricas levantadas.

Em termos de estrutura do documento, no segundo capítulo apresento minha produção artística, que é o ponto de partida para toda a tese e que se fundamenta em dois pontos-chave: as bonecas e o o ateliê.

No terceiro capítulo faço uma análise do conceito de ancestralidade e observo suas conexões com outros âmbitos, como afrodescendência e racismo. Nesse capítulo travei um debate específico com Franz Fanon; trago também um pequeno recorte da arte produzida por artistas afrodescendentes no Brasil e apresento um panorama sobre as exposições realizadas. Outro elemento importante desse capítulo é uma discussão sobre o tema da cura, relacionando-o com a arte. Trago Johan Galtung como elemento fundamental na triangulação violência – racismo – cura. Aqui também são destacados alguns trabalhos artísticos que foram referências para a minha produção, assim como algumas produções minhas relacionadas à cura.

⁶ Trecho da fala do museólogo Mário Chagas, diretor do Museu da República (Rio de Janeiro) em mesa de discussão, virtual, com Paulo Nascimento, diretor do Museu do Ouro (Sabará, MG) sobre o presente e o futuro dos museus, diante da pandemia do coronavírus. A fala foi transmitida, no dia 28/04/2020, ao vivo, em conjunto pelos perfis do Ibram e do Museu da República. Está disponível em <https://youtu.be/bcrBHMfj3w0>

No quarto capítulo começo a falar da cerâmica. Trago relatos de experiências de observação direta sobre a retirada da argila da natureza. Enfatizo alguns autores principais, como Claude Lévi-Strauss, Gaston Bachelard, Frank Willett e David Le Breton. Nessa parte do trabalho, também ressalto o levantamento sobre artistas negros que têm algum trabalho com o barro, voltado à experiência de ser afrodescendente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. A bolsa foi vigente durante o ano de 2018.

CAPÍTULO 2 – CASA DAS BONECAS: ATELIÊ – MUSEU – QUILOMBO

Este capítulo adentra a minha produção enquanto artista pesquisadora e busca desvelar os meus espaços, minhas buscas e minhas referências. Vou detalhando a construção deste caminho na arte e como os encontros e descobertas foram se organizando; como a compreensão desta mulher negra, artista e curandeira veio e se estabeleceu. Aqui cabe falar da necessidade de entender o lugar de fala, o lugar da construção artística como forma de ressignificar os símbolos.

Em todos nós existe a necessidade de querermos compreender, de ordenarmos as percepções de modo a extrair-lhes um significado. Certas coisas acontecem e parecem coincidências. Mas quando as pessoas estão mobilizadas por uma causa e andam com antenas ligadas, tais coincidências acontecerão forçosamente. Se não aqui e agora, então depois e onde menos se espera (OSTROWER, 1995, p. 257-258).

Essa narrativa apresenta um processo artístico, seus desdobramentos e *entre-lugares*. Dá forma à toda potência que estava abafada por uma sociedade inteira. Ao olhar para os signos impostos e, muitas vezes, para lugares bem definidos, como o lugar do negro, o lugar do branco, o lugar do paulista, o lugar do retirante, o lugar do periférico ou o lugar do mestiço, desafio-me a encontrar o meu espaço, deglutir as experiências postas e deslocar, habitar e apoderar-se do novo e possível território.

O conceito de *entre-lugar* é trabalhado aqui a partir da origem do professor indiano de ciências humanas, da Universidade de Harvard, Homi Bhabha, em sua obra *O local da cultura* (2001), na qual discute que os sujeitos na atualidade são marcados pela experiência vivencial da fronteira, do estar entre lugares e de não pertencer a nenhum. Segundo Bhabha (2001, p. 24), *entre-lugares* possibilitam que a fronteira se torne o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente.

O termo também foi discutido por Silviano Santiago (2000), que foi professor de literatura na Universidade Federal Fluminense. Em seu livro *Uma Literatura nos Trópicos*, ele disserta sobre como conceber a criação da cultura na América Latina, assumindo o seu hibridismo. Assim, posso falar em reconstituir um lugar social ou encontrar um novo lugar, mais acolhedor das mestiçagens culturais. Espaços de afetividade são revolucionários.

Ao acionar um espaço-tempo fora do paradigma, deparo-me com alguns conceitos que, segundo Silviano Santiago (2000), movem-se entre as culturas diversas para compor a sua própria. Nesse percurso, tive acesso à pesquisa de doutorado de Marcos Aurélio dos Santos Souza (2008), na qual ele chega a três palavras-chave que compõem o *entre-lugar*: *deslocar*, *descentrar* e

desconstruir. Essas palavras podem sugerir, respectivamente, tirar ou mudar os lugares fixados, entender que existe um centro pré-determinado e possibilitar uma desconstrução. Essa pesquisa permite pensar a ideia de construção de um lugar onde é possível ser livre, onde não haja as distinções escancaradas e perversas que submetem e subjugam as iniciativas de ser do afrodescendente no Brasil. Aproprio-me desse termo por encontrar nele viabilidade de nomear esse lugar simbólico, o qual, tantas vezes, fica subentendido e até velado, sendo marginalizado e excluído. Aponto, por exemplo, o lugar do negro na sociedade paulista (locus desta pesquisa).

Com o mesmo intuito de discutir lugar social, a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Nubia Jacques Hanciau (2005), também utiliza o conceito de *entre-lugar* para reiterar a necessidade de evidenciar uma contra-história, resgatar costumes e consolidar as lutas por território e autonomia. Ela faz uma pesquisa sobre relações entre centro e periferias das cidades, apontando que surgem cada vez mais novos discursos protagonizados por diferentes sujeitos, os quais trazem suas distintas dinâmicas e derrubam fronteiras.

Assim, ao percorrer esse conceito de lugar, trago uma cartografia da subjetividade que se instala nas formas de construção de significados, argumentando que existe um papel decisivo na subjetividade imbricada nas noções de territorialidade, dentro do processo artístico. Que lugar é esse do artista afrodescendente?

Pensar o território se tornou parte substancial da atual pesquisa sobre relações de identidade, memória e ancestralidade, reconhecimento de lugares e histórias, pois essas relações estavam mergulhadas em um espaço determinado e eram mediadas por distâncias físicas e simbólicas que permeiam a criação social de um território e as relações com a própria produção cultural. A territorialidade humana é formada por muitos caminhos que produzem uma diversidade de territórios socioculturais. Assim, torna-se potente entender as relações que se mantêm com seu espaço.

Ao me debruçar sobre essa conexão do artista com o ateliê, utilizo o conceito de cosmografia, abordado por Paul Little (2001), professor associado ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, que descreve os saberes, ideologias e identidades, coletivamente criadas e utilizadas pelos grupos sociais para estabelecer e manter seu território. A cosmografia de um grupo inclui peculiaridades e vínculos afetivos que as pessoas mantêm com um território específico, assim como as histórias guardadas na memória coletiva e o uso social que se dá

naquele território. A retomada de minha própria história durante a prática no ateliê de arte me fez perceber essa cosmografia nas minhas relações com a cidade.

Rogério Haesbaert (1997), professor e pesquisador do Departamento de Geografia da Universidade Federal Fluminense, afirma que há vários conceitos para território e, dentre eles, há uma visão culturalista, focada na dimensão simbólica e subjetiva. Nessa perspectiva, o território é visto como produto da apropriação feita através do imaginário e/ou da identidade social sobre o espaço. Assim, nasce essa relação que trago sobre a importância do espaço de criação como um ato simbólico. O ateliê é o espaço da memória, é o próprio corpo. O artista torna-se um catador que vai analisando ao redor o que vale a pena trazer de volta ao ateliê, num exercício não apenas de colagem de materiais, mas de ideias, de símbolos, de memórias (LINHARES, 2018).

A relação com o ateliê surge no Instituto de Artes da UNESP, mais especificamente no espaço de uma universidade pública e gratuita, onde o foco não é o mercado. Essa universidade garantiu minha possibilidade de estudar artes e, mais do que isso, trouxe a presença, a partir da convivência, com muitos que contribuiram imensamente para fortalecer a minha formação. Acho de fundamental importância salientar a existência desse espaço que me acolheu e me convidou a criar. Pude fazer coisas que jamais sonharia, conheci linguagens artísticas, como a cerâmica, que eu nem imaginava que existia de tão distante que era do meu mundo.

Depois da minha saída da graduação, precisei ter o meu ateliê e ele se tornou um quilombo. Vejo esse espaço como um local onde se aprende e onde é possível ser livre, apesar do racismo do meu mundo e apesar dos desencontros da contemporaneidade. Assim, apoiei-me muito no livro da Lina Bo Bardi, *Tempos de grossura*, onde Lina (1994) afirma que “o importante é a continuidade e o perfeito conhecimento de sua história” (BARDI, 1994, p. 76). A história do povo nordestino foi foco do olhar de Lina. Ela valorizava sua cultura e via como potência para o fortalecimento do Brasil. Essa cultura é, muitas vezes, renegada, quando nordestinos retirantes se mudam para a cidade de São Paulo em busca de um trabalho, comumente como mão de obra barata. A fim de melhorar a qualidade de vida, essas pessoas migram e, no momento da migração, muito de sua história é apagada. Muitas famílias negras perdem suas conexões com suas raízes nesse processo de aculturação e esse espaço vai sendo absorvido pela globalização. Hoje vemos uma cultura do consumo, que se alastra revestida pela cara da globalização, oferecendo uma pasteurização das práticas culturais através da cultura de massa. O nordestino foi habitando as periferias de São Paulo e deixando seu jeito de fazer, de cozer e de vestir para

se apropriar dessa cultura de massa, conforme vai ganhando mais poder de compra. Dentro dessa concepção, muitas pessoas foram se desligando de suas raízes, perdendo sua história, que fica enterrada com os familiares, já distanciados, no Nordeste. Então, duas ou três gerações depois, temos, nas periferias das cidades, um povo majoritariamente negro, sobrevivente, que não sabe a sua história, o seu sobrenome não remete a nada e nem a ninguém em sua comunidade. O individualismo, a ansiedade e o consumismo vão ganhando espaço, transvestidos de sinônimos de “sobrevivência” e depois de “sucesso”.

Ao ler os textos da Lina Bo Bardi (1994), percebo que vivi um *esquecimento*⁷. Aprendi a esquecer, tampar, abafar e apagar minha história negra e nordestina, os costumes, o jeito de agir, cozer e vestir. Ainda pequena, tornei-me parte de uma classe média ascendente, uma classe média que quer apagar seus laços, quer romper as ligações com o passado, como se isso remetesse a uma volta à classe baixa ou ao sofrimento.

No século X, Regino Prum⁸ já escrevia sobre aspectos de grupos que eram fontes de preconceito e racismo. O autor indicou quatro critérios para a identificação étnica, que eram fatores segregacionistas: ascendência, costumes, língua e direito. Bethencourt (2018) analisa esse dado como um indício forte de que a relação de racismo por etnia está diretamente ligada a vários detalhes da percepção, em que tudo é levado em consideração, como aparência física, formas de vestuário, hábitos e, até mesmo, o modo de fazer as coisas. O autor descreve que, desde essa época, já havia muito preconceito com grupos que mudavam de costumes, assumindo práticas do grupo dominador (independentemente de suas cores, pois esses processos se deram entre cristãos, mulçumanos e islâmicos, em vários reinos dominados e conquistados desde a Idade Média). Esses grupos, derrotados em batalhas, conquistados ou escravizados que mudavam quer suas práticas, quer sua religião para a do conquistador, eram tidos como infiéis, cidadãos de segunda classe, fracos e de pouca confiança. Assim, é possível verificar que existe um hiato na vida do afrodescendente no Brasil, pois quando práticas culturais ou religiosas da tradição ancestral são expressas, estas são vistas como exóticas e, muitas vezes, são discriminadas ou ridicularizadas. Mesmo quando assumem praxes europeizadas, típicas do colonizador, elas ainda são vistas com preconceito e menosprezo, como se não fossem dignas de tal intelectualidade. Seus trabalhos artísticos, muitas vezes, são tratados como “arte menor”. Franz

⁷ Termo usado por Lina Bo Bardi, em *Tempos de Grossura*, 1994. Ela utiliza esse conceito para definir como a classe média se comporta com relação à história.

⁸ Regino de Prüm (em latim: Regino Prumiensis;) foi um monge beneditino que serviu como abade de Prüm (892-899) e, depois, de São Martinho de Tréveris. Escreveu "Chronicon" ("Crônica"), uma importante fonte de informações para o período carolíngio.

Fanon (2008) se refere a um lugar em que o negro é costumeiramente colocado por atitudes e olhares, que usa um crivo que inferioriza. Ele diz: “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia de desejo de estar na origem do mundo e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos” (FANON, 2008, p. 103).

Nasci, como aponta Fanon, herdeira de uma história, mas, no começo, ainda a ignorava, não entendendo bem o que me oprimia. Fui ganhando consciência e me veio a ideia de ateliê da artista como apropriação da territorialidade. Considero a relação com a espacialidade uma parte fundamental que perpassa os diversos grupos humanos, por isso agrego o conceito de territorialidade a esta pesquisa. Parece-me uma forma de falar do esforço coletivo de um grupo social para ocupar e se identificar com especificidades de seu ambiente, criando um “território” seu. Vejo o ateliê como campo expandido do artista, como espaço de acúmulo de referências e de liberdade de experimentação; ateliê como quilombo, espaço de construção da liberdade do afrodescendente. A minha se deu de forma artística.

*O corpo do artista no mundo
 O corpo da mulher negra no mundo
 O corpo da mulher negra artista
 Um corpo que pensa
 Um corpo que movimenta
 Corpo reflexivo
 Corpo criticado
 Corpo crítico
 Que corpo é esse?
 Quem diz o que é meu corpo?
 Quando eu sei me reconhecer neste corpo?
 Que espaços ele pode adentrar?
 Que espaços ele adentra?
 Que espaços ele extrapola?
 Que espaços ele transgride?
 Dentro do seu espaço, do seu ateliê.
 O corpo se recria
 O corpo avança e se retrai
 Experimenta
 Esconde
 Escancara
 Recebe
 Ri
 Reforça
 Recua
 Ritualiza
 Reverbera, do ateliê para o mundo.*

CORPO - Priscila Leonel/2019⁹

⁹ Este poema foi escrito por mim, durante a imersão desta pesquisa. Na semana do ceramista, recebi o convite para compartilhar com uma colega a mediação de uma oficina no Instituto de Artes da UNESP. Pensamos em trazer

No ateliê, a artista se cerca de todo tipo de detalhes para criar seu próprio mundo. São imagens, recortes, tecidos, botões. São lembranças disparadoras como uma folha seca ou um tênis velho, uma tesoura quebrada ou potes de tinta já vazios. É o lugar dos segredos, onde as recombinações desses elementos, com lembranças de narrativas vividas, se entrecruzam no espaço da ideia. E nesse momento algo novo surge no mundo. “O ateliê como o lugar de produção do artista e onde suas indagações são materializadas” (SANTOS, 2010, p. 5).

Fui acolhida e engolida pelo ateliê de cerâmica da UNESP, onde criei lá meus códigos, meus espaços em meio ao espaço coletivo. Logo depois, quando fui trabalhar como assistente do artista Eng Goan, ele me mostrou suas metodologias de organização do ateliê. Era o seu espaço e, naquela bagunça gerenciada, fui criando meu espaço também, meu ateliê embutido. Na minha casa, ia amontoando coisas em caixas, esperando o momento de revelar, deixar ao alcance dos olhos. O que dizer desses objetos que insisto em manter perto? Os guardados, as coleções...

Em 2015, montei meu primeiro ateliê, no fundo de casa, na periferia da zona sul, em São Paulo. Nele havia muitas cores, havia uma pia, duas mesas, uns livros, argila e era tudo que eu precisava. Nos três anos que se seguiram, fui experimentando, criando e juntando muitos elementos.

nossa pesquisa para essa proposta e colocamos quatro temas base em discussão: o corpo, o feminino, a cerâmica e os objetos de cura. Durante o planejamento do projeto de Oficina, escrevi o poema.



Figura 1 - Priscila Leonel em seu ateliê I, 2015, São Paulo.



Figura 2 - Priscila Leonel em seu ateliê II, 2015, São Paulo.

O ateliê que tenho agora já esteve em Santos-SP, de onde ele veio como precisava vir, muito verdadeiro, muito potente, durante o primeiro ano do doutorado. Ele era organizado e, às vezes, quando bagunçado, me confessava que havia algo que estava precisando ser organizado dentro de mim. Esse ateliê, em Santos, nasceu em 2018. Ele estava localizado dentro de casa, onde deveria ser a sala, e isso implicava muitas percepções, como, por exemplo, era atravessado pelas obras a todo o momento. As obras eram parte do meu percurso diário, eu passava por elas e qualquer pessoa que entrasse em minha casa também o faria. Isso mudou a minha relação com cerâmica. Deparar-me, em casa, com a obra trouxe um ar diferente para a produção.



Figura 3 - Ateliê da Priscila Leonel I, 2018, Santos.

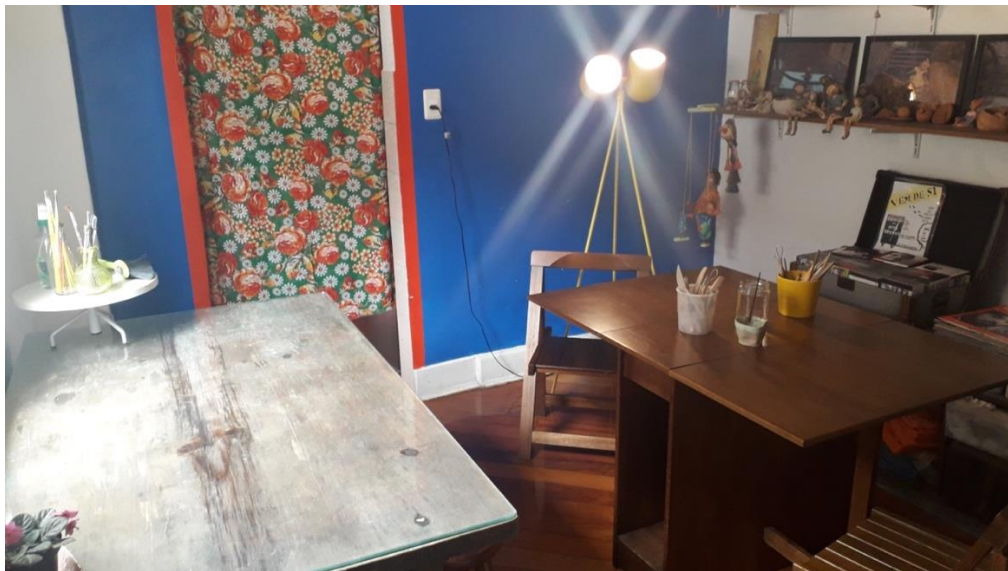


Figura 4 - Ateliê da Priscila Leonel II, 2018, Santos.

A cerâmica dominou os espaços da casa, mesmo aqueles em que ela não estava, pois, ao transitar por esse espaço todo o tempo, a cabeça ficava presa nele. Instalava-se a todo o momento “estado de criação”. No meio desse processo de pesquisa e escrita, fui sentindo a necessidade de rever o ateliê, seu papel, sua função social. Voltei a frequentar novamente o ateliê da UNESP, durante o ano de 2019, e ele me instigou a repensar o meu ateliê como espaço de compartilhamento rico, não só de mergulho em si, mas de produção e de enriquecimento por referências que não precisavam ser somente as minhas. Mudei-me de cidade novamente. Agora, em Sorocaba-SP, ainda estou recriando meu espaço, encontrando meus caminhos nesse novo lugar. Demora para tudo se acomodar.



Figura 5 - Ateliê da Priscila Leonel, 2020, Sorocaba.

Há uma bagunça que busca organização, coisas buscando meu olhar, caixas pedindo para ser abertas. Esse novo espaço é provocativo, onde tantos elementos vem à tona. São coisas antigas que reaparecem. Agora tenho um grande espaço para gerir, para acomodar sonhos, pensamentos, angústias e descobertas. Espaço de criação e recriação.



Figura 6 - Detalhes I – Ateliê, 2020, Sorocaba.

Neste novo ateliê foi possível verificar que estar em cada cidade muda os tempos de encontro com a arte, muda a relação com a própria produção. O ateliê carrega em cada objeto as memórias de todos os lugares onde já estive. Criam-se novas tensões, as viagens a trabalho que começaram a fazer parte da rotina, as novas linhas de metrô para se chegar na cidade São Paulo. Criam-se novos percursos, novos amigos, novos contatos e, poderia dizer também, que novos olhares são criados sobre a minha obra. O lugar que ela se encontra vai dando o contorno, como uma moldura e, mais do que isso, modifica a sua essência, pois o habitar da artista está transfigurado.



Figura 7 - Detalhes II – Ateliê, 2020, Sorocaba.

Há cansaços, tempos, esperas, caminhadas, areia, acolhidas, água de coco, há pedaladas de bicicleta, ar seco, ar gelado, ar úmido, tudo se renovando a cada mudança de cidade. A cerâmica vai respondendo a tudo isso enquanto me busco nesse novo território, querendo me entender, achar meu lugar, depois de tantos *não lugares* onde já me vi. O novo ateliê ganha um espaço

só seu, fora da minha casa e isso permite novos movimentos, encontros, a recepção de colegas e artistas, a promoção de trocas, debates, assumindo esse caráter do coletivo com mais veemência.



Figura 8 - Ateliê visto de fora em um dia de visita, 2020.

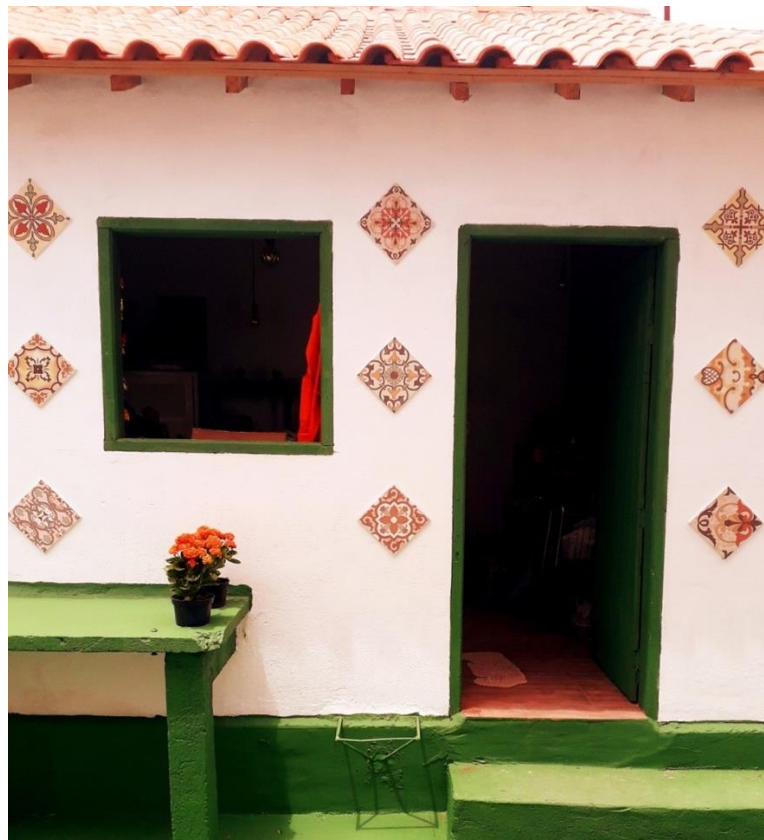


Figura 9 - Ateliê visto de fora em um dia de visita, 2020.

Essa tentativa de criar um lugar para fugir de um incessante *não lugar*, também é falada na música de Maria Gadu, artista compositora e intérprete brasileira, afrodescendente, nascida na periferia da zona sul da cidade de São Paulo e que alcançou lugar de destaque na MPB brasileira, cantando ao lado de artistas consagrados, como Caetano Veloso e Milton Nascimento. Seu trabalho segue em afinidade conceitual e poética com minhas criações. Suas músicas falam da consciência de existir, como mulher parda, e da relação da vida com a identidade cultural.

“Quando já não tinha espaço pequena fui
Onde a vida me cabia apertada
Em um canto qualquer acomodei
Minha dança, os meus traços de chuva”
(Maria Gadu – 2010)¹⁰

Nessa música, “Quando fui chuva”, de Maria Gadu (2010), ela traz de forma singela essa consciência de mal-estar, o não caber nos lugares como se não pertencesse. Foi assim que me senti durante muito tempo e como, muitas vezes, ainda me sinto.

O ateliê como quilombo é o ateliê enquanto espaço de resistência, descoberta da liberdade e produção artística ao mesmo tempo. Espaço para se refugiar e se reinventar, lugar de estudo a partir da cultura afro-indígena brasileira. Busca por imagens simbólicas, imagens guardadas e autoimagens em um campo de criatividade que já existe enquanto lugar físico, mas que quer encontrar seu lugar afetivo. Dessa construção alegórica de significado, está imbricado o corpo do artista, seus processos, descobertas, comportamentos, tudo aquilo que vai influenciar diretamente a força de sua produção artística.

Pequenos museus de mim

O meu ateliê é um lugar de muitos objetos que vão compondo e recompondo contextos, cenários, ideias. O espaço do ateliê é um espaço de liberdade, de reconfigurações dos objetos e seus papéis sociais. Há sempre pedaços de tecidos, de todos os tipos, restos de linhas, potes de vidro de tamanhos diversos, argilas frescas e argilas muito velhas, argilas em pó, argilas de molho. Há diversos tipos de tintas, inúmeros tipos de papéis, pincéis velhos, ressecados, coleções de garrafas, muitas figuras recortadas em gavetas. Há bonecas de tecido e de palha penduradas. Há cabeças de bonecas de plástico e solitários calçados que já perderam seus pares, aguardando o momento em que serão a peça chave de uma obra. Por ora, esses elementos

¹⁰ Para saber mais sobre a artista: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Gadu%C3%BA. Letra da música disponível em: <https://www.letras.mus.br/maria-gadu/1560999/>

compõem o espaço que me estimula, me instiga. Para Santos (2010, p. 32), “Os guardados são esses objetos que estão ao nosso redor, são os fragmentos das vivências e do cotidiano presente em uso das coisas e que nos ajudam a compor o mundo em nossa volta e estão repletas desses vestígios”.

Durante muito tempo, achei que essa questão de guardar “reliquias” era uma peculiaridade minha, talvez um distúrbio em me apegar a um passado, nostalgias ou algum tipo de fetichismo, mas na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, durante uma visita à livraria instalada próxima ao café, deparei-me com um livro *Coleções de Artistas* (2017), de Nessia Leonzini, no qual a autora afirma que o ato de colecionar é assim como um processo de criação artística. Ela apresenta o ato de colecionar como uma obsessão, que pode vir na vida adulta, mas também pode já estar lá, desde a infância. A pesquisadora ficava instigada sobre como alguns artistas amavam cenas do passado, guardadas como preciosidades através de objetos, elementos que poderiam denunciar muito da sua linguagem artística. Nesse momento, vi-me mais encontrada do que nunca, não estava mais sozinha com a minha obsessão.

Posso citar entre alguns artistas pesquisados por Leonzini (2017) e que tinham coleções que revelavam muito de seu trabalho, como a coleção de cookie jars, de Andy Warhol, a artista Anna Bella Geiger, que tem uma extensa coleção de garrafas azuis muito distintas e que são o oposto de sua obra, a qual é extremamente rígida; ou Paulo Bruscky, que apreciava e guardava coisas ordinárias para depois fazer assemblages com elas; e a artista Rocheli Costi, que possui muitos carimbos em suas gavetas e deles depois faz ampliações em fotografias.

Enfim, Leonzini (2017) afirma que a característica que permeia as diversas coleções de artistas é uma íntima relação cúmplice entre o possuidor e seus objetos. Dessa revelação também posso apontar o trabalho de Orhan Pamuk, em seu livro *O Museu da Inocência*, onde cria um romance fictício do qual derivaria um museu para contar essa história. Nesse museu há peças referentes à história do libre, cuja personagem principal ia guardando objetos que secretamente surrupiava de sua amada para lembrar dela, já que o romance era muito conturbado por questões sociais da época. No livro, a personagem principal se deliciava quando estava as sós com as peças, como um fetichismo. Ele se relacionava com elas, admirava, tocava de forma sensual, como se as peças fossem realmente uma representação de sua amada. Esse *Museu da Inocência* foi construído de verdade pelo autor após ganhar o prêmio Nobel por sua escrita. Sendo assim, ele é um museu baseado na história de uma pessoa comum ou, mais especificamente, de uma pessoa comum imaginada por ele. Muitos consideram que seu museu, hoje ponto turístico em

Istambul, é representativo de um modo de vida da década de 70, na Turquia, momento histórico de onde se passava o romance.

Alguns artistas também discutiram a necessidade de trazer para a obra a potência que os museus possuem enquanto guardadores de coleções, que está na memória, na curadoria de elementos da vida, no guardar, ressignificar e apresentar. Dessa forma, tem aparecido como interesse de alguns artistas o lançamento nesse campo da memória, chegando à ideia de museu. Dentre eles, vale trazer o trabalho recente de Rosa Barba¹¹, artista italiana da fotografia e do cinema que estava na 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. Sua instalação chamava-se White Museum (São Paulo) [Museu Branco (São Paulo)] (2010-2016), e era uma projeção de luz branca sobre a rampa de entrada do Pavilhão da Bienal. Além disso, a projeção era feita por um projetor antigo (peça de museu?), instalado de forma bem visível. Essa artista trabalhou a ideia de colocar os visitantes como acervo do museu criado por ela. Que museu seria esse e por que um museu? Stuart Hall (2005) aborda a questão da identidade cultural na pós-modernidade e justifica a paixão pelos museus e instituições mais “antigas” como anseios do sujeito da pós-modernidade, que busca suas raízes na tradição ao mesmo tempo em que anseia pelo novo. Nessa conexão histórica têm aparecido artistas buscando-se e trazendo críticas sobre o processo museológico dentro da produção artística.

Também se organiza nesse alicerce do museu, a artista portuguesa Cristina Ataíde¹², que tem trabalhado o tema do resgate da memória, inclusive em uma exposição *Geografias-nosso lugar é o caminho*, que fez no Brasil, em março de 2017, no Sesc Santos. Como parte da pesquisa e da produção artística, Cristina visitou comunidades que moram nos morros da cidade de Santos e, no percurso, foi recolhendo elementos perdidos ou abandonados no chão. Também recebeu lembrancinhas das moradoras mais antigas, em cada casa que visitou. Desses materiais, ela construiu sua obra a partir da historiografia na arte, da genealogia do lugar e da memória dos afetos. Sua obra se apresenta com frescor através da construção de uma instalação artística que se constrói na memória viva. Orhan Pamuk (2012) afirma, no catálogo do museu, que não precisamos mais de museus que tentam construir narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, Estado, nação, tribo ou espécie. Todos sabem que as histórias ordinárias e cotidianas de indivíduos são mais ricas, humanas e vivas (PAMUK, 2012, p. 17). Talvez esse

¹¹ Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2597>

¹² Disponível em: <http://www.cristinataide.com/exposicoes.html>

seja um desafio para os museus: criar um acervo das histórias consideradas “banais”. Seria uma delicadeza com o ser humano.

Durante a escrita da minha dissertação de mestrado, intitulada *40 Museus em 40 Semanas - Um encontro com a Mediação Cultural*, deparei-me com Rafaela Cardeal, que escreveu sua dissertação *A visita ao museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto* (defendida na UFRJ, em 2016). Fiz questão de trazê-la novamente aqui nesta tese, pois, neste texto, ela tem como objeto de estudo a interpretação do livro *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto, lançado em 1975. Cardeal (2016, p. 4) propõe-se a demonstrar que o livro é entendido como museu e que preconiza o objetivo teórico primordial da poética cabralina: dar a ver. A visita ao livro-museu possui uma exposição das ideias fixas que compõem o universo poético de João Cabral. A proposta do poeta era que seu livro fosse uma visita a um museu, seu museu. Essa história deixou-me encantada.

Como poderia haver tamanha afinidade entre João Cabral de Melo Neto e eu? Que busca foi essa do artista em criar um espaço de “dar a ver”? Sobre esse livro, os críticos apontam que há maior variedade de temas do que era o costume do poeta. Essa afirmação me leva a imaginar que ideias de museu pairavam sobre ele, com uma consciência de si, como curador e artista de um museu dele mesmo. Havia ali uma vontade de guardar e de expor sua produção que remete à ideia de museu. João Cabral de Melo Neto não esperou que o outro lhe dissesse o que era importante em sua obra.

Posso dizer que dentro do meu ateliê fui concebendo em processos artísticos um pequeno museu, o qual vou configurando. Posso, então, ser artista e curadora desse acervo e dessas configurações. A museologia atravessou minha história. Estive nos últimos 14 anos a pesquisar museus (desde a iniciação científica, na primeira graduação, em 2007 até agora), as relações desse espaço e tudo que ele representa para as pessoas.

Foi nesse meio de caminho que percebi como os museus me fizeram refletir sobre a minha vida, minhas relações e experiências. Comecei, então, a sentir anseio pela busca de minhas raízes, até mesmo verificar de onde vinha meu gosto estético. Foi assim que finalizei o mestrado e senti que podia dar um novo passo.

Minha arte tem uma poética, uma relação com a minha identidade cultural. Essa busca começou a ser latente: onde estariam minhas raízes? Imaginando que seria ideal ter um museu que me contasse isso, mas que não o encontrei, tive que vasculhar outros caminhos. Quando percebi

que essas digressões eram um processo artístico que precisava se materializar, comecei a sondar outros artistas que também discutiam a ideia de museus em suas obras. Esta obra-museu não se pretende enquanto espaço de fetiche ou santificação da minha história familiar, pelo contrário, é ambiente de briga por espaço na sociedade, um entre-lugar. Esse espaço do ateliê em sua própria existência é um discurso do despertar, autorreconhecimento e aceitação do valor do outro.

Essa perspectiva fala de tantas avós negras que vieram para São Paulo há muitos anos e que não têm sua história representada nos museus. Essa falta de espaço de representatividade, de alguma forma, enfraquece as relações de identidade de tantas netas como eu, nascidas e habitantes das cidades paulistas. Talvez essa busca incessante por lugar tenha me feito mudar tantas vezes de cidade, de bairro, de casa. “A provocação reside em ter se tomado alvo do olhar, em transformar a passividade em atividade estridente” (MÁRCIA X *apud* LEMOS, 2013, p. 200-201).

Se a gente não se cura, a gente adocece. Se não curamos, não nos organizamos internamente, tentamos transferir para o exterior essas desordens ou buscar incessantes organizações. No museu, os objetos estão lá amontoados, parecem até que não fazem muito sentido quando estão juntos, mas só precisamos olhar para eles.

O museu pode ter este papel de retirar uma peça de seu uso cotidiano e colocá-la em local de destaque para transfigurar o seu significado, como temos feito em arte, desde Duchamp, com sua obra *Fonte*, em 1917, por exemplo. Chamo a atenção sobre esse aspecto, pois as bonecas e meu pequeno Museu dos Afetos podem ser essa bagunça precisando ser organizada, pedindo um olhar mais atento, mais reflexivo.

Em 2018, logo que entrei no doutorado, tive contato com uma exposição da artista **Flávia Leme de Almeida** (1978 - ___), nascida em São Paulo. Em sua exposição na Galeria Alcindo Moreira Filho, no Instituto de Artes da Unesp, chamada “Desvios do Barro” (2018), vi uma obra exposta, a qual é também uma coleção. A artista faz da sua obra uma declaração de amor, dedicação e apreço por essa matéria plástica, a argila. Abre seus arquivos pessoais e tira deles tudo que é feito em terra cozida, expondo-os como objetos de arte. A artista monta uma mesa com todos os seus relicários, dentre utilitários e decorativos, objetos herdados e adquiridos no decorrer da vida. O conjunto da obra foi disposto de modo aleatório, amontoados, empilhados, demonstrando como eles permeiam a vida sem uma curadoria específica.



Figura 10 - Flávia Leme de Almeida, “Da Ordem da Vocação Hereditária”, 2018.

A artista Rosana Paulino (1967 - __), nascida em São Paulo, tem uma obra chamada *Gabinete de Curiosidades*, em que faz referência aos espaços que deram origem aos museus. Durante a época das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII, colecionava-se uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia e considerados na época: animal, vegetal e mineral; além das realizações humanas. Em geral, os gabinetes de curiosidade eram uma exposição de objetos diferentes e achados. Assim, quando a artista faz essa alusão em sua obra, ela nos apresenta um conjunto de objetos e achados curiosos que, muitas vezes, eram elementos da cultura do outro ou, até mesmo, partes do corpo do outro, pessoas encontradas nas terras que foram “descobertas” durante as navegações.

Rosana Paulino propõe aqui uma discussão sobre a própria ideia de colecionismo e fetichismo que o homem europeu lançou sobre as outras culturas do globo. Abre-se uma discussão sobre as outras dimensões envolvidas na própria ideia do “guardar e mostrar”.



Figura 11 - Rosana Paulino, “Gabinete de Curiosidades”, 2017, instalação, impressão digital s/ tecido, garrafas, temperos, pedras brasileiras, cerâmica, conchas, souvenirs e corais.

Hoje sou artista, mas antes de me interessar pela arte, formei-me também no curso técnico de museologia e essa condição também moldou meu olhar e meus interesses. Dediquei muitos anos da minha pesquisa ao estudo dos museus, desde a iniciação científica ao mestrado, assim como também sou professora do curso de Museologia. Minha busca pelos museus, pelo patrimônio musealizado e pelos acervos também reiteraram em mim a colecionadora que aqui já existia. Talvez tenha sido esse meu lado que me aproximou da museologia, algo que já vibrava em mim desde pequena, o apreço pelos pequenos objetos guardados, esquecidos e que poderiam ter significados.



Figura 12 - Priscila Leonel, “Coleção de vidros”, 2020.

Lembro-me de estar na primeira ou segunda série e encontrar coisas incríveis na sala de objetos esquecidos da escola. Algo me fez amar aqueles objetos. Queria todos eles para mim, não queria usá-los apenas, queria-os em mim, queria suas histórias. Hoje penso se possivelmente estava precisando depositar minhas ansiedades em objetos, relacionando minhas histórias em outros seres. Com o tempo, comecei a pensar nas bonecas e como eram suas formas que retomavam à infância, o quanto eu gostava de brincar com elas e queria tê-las comigo a todo o momento.

Fui começando a comprar bonecas e partes de bonecas, pensando que, no futuro, isso poderia me ser muito útil na construção de alguma obra. Gosto de ficar olhando para elas no ateliê, imaginando o que podem suscitar. As mais queridas são as bonecas de pano. Ainda tenho poucas, mas cada uma tem sua história especial.



Figura 13 - Priscila Leonel, “Coleção de bonecas”, 2020.

Uma de minhas coleções, as de garrafas de vidro, foi exposta no Museu do México, em 2014. Possuo também uma pequena coleção de botões, que foi um presente da minha tia por saber do meu apreço. Ela mesma guardou cada botão, um diferente do outro, lotando um vidro de maionese.



Figura 14 - Priscila Leonel, “Coleção de botões”, 2020.

Hoje guardo em casa uma pequena coleção de cerâmicas, muitas das quais são presentes que ganhei de amigos ou peças que adquiri em viagens. Essa relação com o acúmulo de coisas, com as combinações inusitadas, também aparece em minha obra. A primeira montagem de instalação que fiz, no LOTE – 2014, já apresentava esse caráter do acúmulo de objetos antigos e, em meio deles, estavam as bonecas como perdidas ou abandonadas.



Figura 15 - Priscila Leonel, “Canto perdido”, 2014, instalação, cerâmica, madeira, ferro.

Adoro coisas esquecidas pelo mundo. Os brechós e sebos são meus lugares favoritos, pois são lugares cheios de histórias, sem palavras nem vozes, histórias silenciosas, presentes em cada objeto. As peças em cerâmica carregam essas intersecções entre memória, coleção, ancestralidade, experiências vividas e experiências inventadas.

Percebi que havia algo a mais nessa sistematização de objetos e que se transmutava em prática artística, sendo um método de selecionar e organizar as referências, as imagens, os materiais compondo obras com questões mais profundas, além da simples lógica de colecionar afinidades. Há uma ação de observar e reencenar elementos do cotidiano e fragmentos do passado, desdobrando em um arquivo tanto pessoal quanto universal que não pode ser esquecido. Essa prática me remete à própria atividade em relação aos museus, os quais não carregam um acervo múltiplo. Assim a artista constrói no presente seu próprio acervo, em formato de proposição artística. Para Bosi (1994, p. 417), “Quando as marés de nossa memória já roeram as vigas, o fato deriva ao sabor das correntezas”.

Há pouco tempo tenho tido mais contato com a minha mãe. Eu saí de casa com 18 anos para fazer faculdade e nos víamos em raros momentos de feriados e alguns finais de semana. Agora nos reencontramos, nos aproximamos após a sua separação do meu pai e tenho visto ela se soltar. Nesse processo, ela me conta muitas coisas da minha infância e da sua infância também. Cada conversa é uma surpresa, tenho me sentido presenteada com tantas recordações que haviam me fugido, tenho encontrado explicações para sentimentos que há muito não entendia. Essas histórias têm trazido mais vida e cura aos meus processos. Segundo Nancy Mellon (2006, p. 13), “contar histórias nos mantém em contato com forças que podem ter sido esquecidas, sabedorias que podem ter esmaecido ou até mesmo desaparecido e esperanças que caíram na obscuridade”.

São desses lugares percorridos que esta pesquisa trata, pois, através da linguagem artística, pode-se fortalecer, segundo Ecléa Bosi (1994, p. 56), o instrumento decisivamente socializador da memória que é a linguagem.

Agora tenho mais claro que sou uma coleção viva, sou uma coleção de memórias, de olhares. A minha infância foi repleta de visitas dominicais à casa da minha avó. A casa estava sempre cheia, aquela bagunça na cozinha, aquelas vozes altas a gargalhar. Depois do almoço, todos iam para a sala, sentados pelo sofá, pelo chão, nas cadeiras. Sempre havia histórias para contar, aquelas novas “sabe o que aconteceu com fulano” e outras que eram contadas domingo após

domingo. Sempre alguém recontava e todo riam ou choravam por saudade de um ente que já não estava presente. Falar mal da vida alheia era um hábito constante, todos eram motivo de chacota. Essa era a farra dos adultos. As crianças só ouviam ou assistiam televisão. Conforme fomos crescendo, começamos a rir também daquelas histórias.

Na casa dos meus pais, tudo era bem mais silencioso. A casa ficava mais animada quando a irmã de minha mãe, minha tia Aurea, vinha nos visitar. Ela era alegre, tinha uma risada fácil, gostava de inventar na cozinha, isso deixava tudo diferente da seriedade que normalmente se via na minha casa. Dos tantos que me formaram, faço coleções dessas histórias, desses olhares.

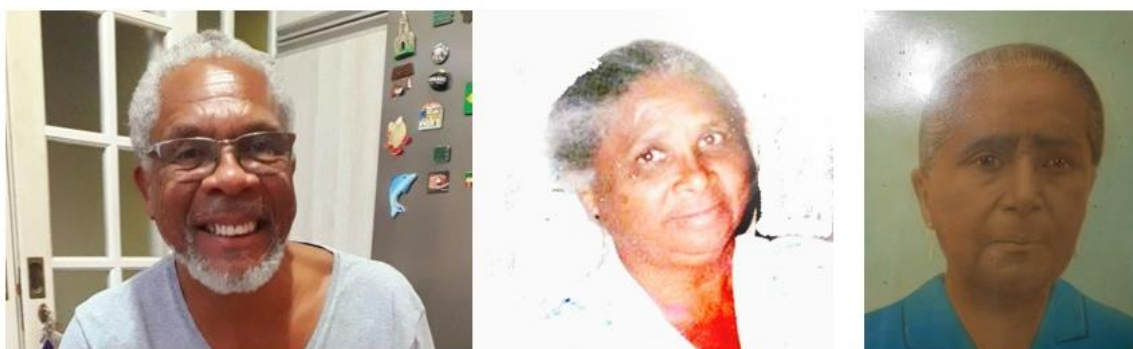


Figura 16 - Fotos do pai, da mãe do pai, mãe da avó, da esquerda para direita, 2020, Montagem.



Figura 17 - Fotos da mãe, a mãe da mãe, e da mãe da avó, da esquerda para direita, 2020, Montagem.



Figura 18 - Irmã mais velha da mãe, irmão da mãe, mãe e irmã da mãe (tia Aurea) de Priscila Leonel, da esquerda para direita, 2019.



Figura 19 - Irmãs do pai de Priscila Leonel, 2019.

Quando faço a curadoria deste acervo, das memórias que selecionei (mesmo que de forma inconsciente), vou me dando conta que não poderiam ser construídas por um indivíduo somente. O conceito de “memória coletiva” foi trabalhado pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) para apresentar a possibilidade de uma memória em que as lembranças só poderão ter significado real quando os contextos são levados em consideração. Segundo o autor, as experiências sociais coletivas funcionam como uma colcha de retalhos, a partir da qual construímos a memória. Eclea Bosi (1994, p. 411) acrescenta que cada indivíduo retém as diversas camadas da “memória coletiva”, o que faz com que cada pessoa crie memórias significativas dentro do tesouro comum. As construções de imagens e as minhas memórias vêm povoando minha imaginação já faz algum tempo e foram ganhando forma através de cores, rabiscos, pinturas.



Figura 20 - Priscila Leonel, Desenho, 2016, lápis de cor.



Figura 21 - Priscila Leonel, Desenho, 2019, lápis de cor.



Figura 22 - Priscila Leonel, Desenho, 2020, lápis de cor.

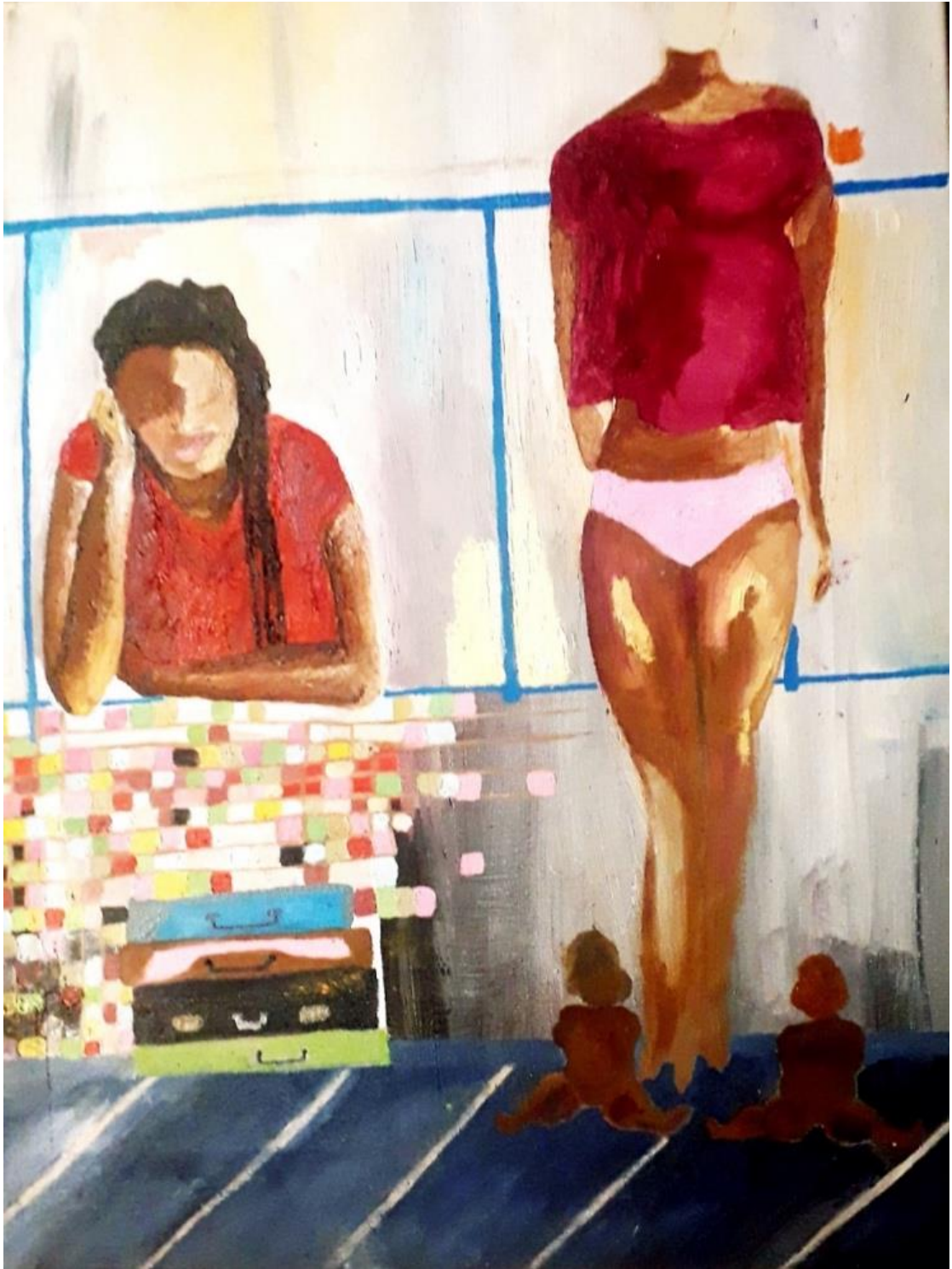


Figura 23 - Priscila Leonel, Pintura, 2020, óleo sobre tela.



Figura 24 - Priscila Leonel, “Casa da avó”, 2021, pintura com argilas de cores diferentes.

Observando essas imagens, com suas construções simbólicas, a partir de memórias, trago Eclea Bosi (1994, p. 459), que afirma que uma pessoa vai misturando sua narrativa memorialista, com estilizações das pessoas e das situações envolvidas, sempre com uma crítica ideológica embutida.

A desterritorialização desorganiza a minha concepção sobre o que é espaço e as mudanças geram rupturas na cartografia afetiva. São verdadeiros mapas de memórias, relações, vivências,

em que alguns elementos se misturam, desconfiguram e até podem ser apagados, dependendo do peso que essa lembrança configura ao sujeito. Segundo Halbwachs (1990), ao lembrar do passado, o sujeito não está descansando, ele está se ocupando atentamente e conscientemente do próprio passado, da substância da sua vida.

CAPÍTULO 3 – PRODUZO BONECAS PARA TER NOTÍCIAS DE MIM



Figura 25 - Priscila Leonel, 2021, terracota com engobe, 22 x 7 cm.

Esta parte da exposição do Museu dos Afetos é sobre bonecas, por isso faço um convite, a você - visitante do meu museu, a soltar a sua criança interior. Eu sei que é difícil, não se preocupe!

Vou contar um pouco sobre meu processo de vida, resgate e acolhimento da minha criança, quem sabe você fica mais à vontade.

Tudo começou ao modelar bonecas de cerâmica, que representavam crianças, meninas. Produzo esses seres com os quais tenho relação profunda. Descobri isso faz pouco tempo. Foi uma descoberta importante no meu processo artístico. Ali estavam eu, a artista e minha obra, unidas para sempre.

Demorei para trazer essas bonecas para o meu círculo íntimo. No começo, eu as queria longe de mim, longe da minha casa. Hoje percebo que era necessário olhar para esses seres que eu construía. Elas denunciavam memórias, sensações e percepções que eu não queria ou não estava pronta para encarar. Eram um encontro com o meu inconsciente. A boneca foi me mostrando

que eu precisava conversar com elas, acolher essas lembranças, que são parte de mim, parte do que fui e do que sou.

Criar uma boneca, segundo a pesquisa de Renata Damiano Rigui (2017), seria inventar um corpo fora do corpo, dar forma ao corpo despedaçado. Essa afirmação da pesquisa de pós-doutorado da psicanalista se dá ao analisar a obra escultórica de Hans Bellmer. Isso me fez pensar se a minha criação de uma cerâmica, em forma de boneca, seria uma estratégia psíquica para lidar com problemas aparentemente grandes demais e enfrentá-los apenas de forma subjetiva, precisando dar caracterização palpável aos sentimentos e emoções.

Rigui (2017) pesquisou a criação das bonecas do artista Hans Bellmer e definiu sua produção como uma solução sintomática.



Figura 26 - Hans Bellmer, “Placa de La Poupée”, 1936, Museu de Arte Moderna, Nova York.

O próprio Bellmer, artista alemão, afirma extrair sua criação das lembranças infantis. Seus colegas, como Breton, no entanto, afirmavam ver muito de sexualidade em suas obras, de forma até mesmo negativa. Isso leva a pensar sobre a infância do artista e as lembranças que ele está evidenciando.

Então, de mãos dadas com todos os meus medos e receios, começo a olhar para as minhas bonecas e convido a você, leitor, fazer o mesmo: ver as bonecas como pontes para um mergulho em nós mesmos. Vamos tentar compreender o seu papel e o reflexo das mesmas em mim e no mundo. Penso que preciso olhar e ouvir minha obra. “Talvez, ouvir com atenção seja ainda umas das poucas atividades que nos levam de volta para dentro de nós mesmos”, observou a diretora do Museu da Pessoa, Karen Worcman (2019)¹³.

O processo de fazer uma peça em cerâmica é um momento de encontro e de escuta íntima. O toque na argila é um compromisso com uma materialidade, a descoberta de sua superfície densa, fria, arenosa e flexível. Esse momento permite mais do que conhecer a matéria, permite se abrir para a consciência de si.

Meu marido joga RPG¹⁴ e ele me disse que cada personagem que ele cria é uma parte de si, que carrega um pouco da sua essência. Ele divide com essa personagem uma história, uma relação que é só deles. Partilham algo, uma identidade, suas afinidades, positivas e negativas... Quando ele falou sobre isso, pensei imediatamente nas minhas bonecas: elas carregam a minha vida. Tem algo que me liga a elas.

Neste ano de 2021, indicaram-me novamente um livro muito especial de Conceição Evaristo e foi mergulhando nessa literatura que a ideia de personagem-self foi se esclarecendo para mim. Na apresentação do livro *Ponciá Vivência*, a autora Conceição Evaristo (2017, p. 7) fala da sua relação com a personagem criada para essa história: “Eu gostava de meus *parentes*, de alguns eu gostava mais, de outros, menos. [...] Falava das personagens criadas por mim. Minhas crias, portanto, *parentes* e de primeiro grau. Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu”.

Percebo que a autora expressa através de suas criações uma profunda conexão, como se estas personagens realmente vivessem, tivessem sentimentos próprios e histórias próprias. Contudo, esses relatos se confundem em determinados pontos com a própria vida da autora.

¹³ Em entrevista para Lilian Monteiro, no portal Uai, na matéria “Museu da Pessoa eterniza histórias de vida”. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/saude/2019/02/18/noticias-saude,241806/museu-da-pessoa-eterniza-historias-de-vida.shtml>> Acesso em: jan. 2021.

¹⁴ “*Role Playing Game*”, ou seja, um jogo onde as pessoas interpretam seus personagens e criam narrativas que giram em torno de um enredo. Cada uma dessas histórias é criada por uma pessoa que leva o nome de “mestre do jogo”. O jogo acontece em grupo, tanto pode ocorrer presencialmente, envolta de uma mesa, com interpretações de voz, ou andando pelo espaço já com certa teatralização. Atualmente, e cada vez mais, estes jogos tem acontecido em plataformas online, especializadas.

Ao me questionar mais profundamente sobre a minha produção de bonecas, fui me encontrando em temas da filosofia da arte, principalmente da corrente analítica, após segunda metade do século XX, como Larry Shiner (2001), que busca compreender como foi construída a ideia moderna de arte, discutindo qual a relação entre a arte produzida na antiguidade e no momento contemporâneo. A partir desse emaranhar sobre a responsabilidade da compreensão e da amplitude de significados sobre a obra que eu estava produzindo, dei-me conta que, antes de mim, a filosofia da arte já se ocupava das questões que eu me fazia sobre a minha produção artística e minhas bonecas. Algumas questões muito comuns à filosofia da arte me aguçavam há muito tempo, desde a graduação em Artes Visuais, pois eu sempre queria entender a potência de se criar e colocar um objeto no mundo. Eu me fazia perguntas como: “que tipo de entidades são as obras de arte?” ou “as obras são criadas pelos artistas ou são expressões do mundo de descobertas pelos artistas” e, ainda, “A obra é objeto ou é a relação simbólica estabelecida por ele?”. E se for assim, “a obra vive sem a presença física do objeto artístico, caso este já não exista fisicamente?”

Todos esses elementos começaram a povoar a minha construção da ideia, sobre o que realmente representava produzir uma obra escultórica, figurativa, em forma de boneca. Fui, então, começando a administrar o que isso revelava sobre mim. Com apoio da filosofia estética de Dewey (2010), dentro das teorias pragmatistas, recorri ao conceito da experiência do encontro com a obra e, também, da relação que a obra causa no seu entorno. Quando as minhas bonecas estão em exposição, elas surtem alguma conexão com quem as vê e considero relevante relatar o desconforto que a presença delas me causava, principalmente no começo. Não guardava minhas bonecas em casa, não havia nada referente a elas em meu espaço de convívio doméstico, pois a minha produção artística me gerava incômodo, angústia. Qual o significado dessas peças? Por que eu fazia determinadas escolhas estéticas?

Fui encontrando mais afinidades com as teorias filosóficas essencialistas, nas quais o objeto torna-se arte quando exprime, com imaginação, as emoções do artista. Volto a mim mesma e questiono: por que precisava produzir bonecas, ou como diz Conceição Evaristo (2017), “*inventar parentas*”? Logo eu que já tenho tantas parentas na vida. Só de mulheres na família tenho 22 primas e 8 tias. Passei a me questionar: por que ainda precisava criar personagens fictícios? Foi assim que me dei conta da experiência transcendente de produzir uma peça de cerâmica. Segundo o antropólogo francês David Le Breton (2016, p. 11), “o indivíduo só toma

consciência de si através do sentir, ele experimenta a sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo”.



Figura 27 - Priscila Leonel no ateliê, 2021, Foto – self, Sorocaba

Buscando amadurecer esse entendimento, envolvida em definições e questionamentos dessas correntes filosóficas da arte, estive, no começo de 2021, a gestar um novo curso de cerâmica, com aulas particulares e totalmente *online*, arriscando-me em algo novo no meio da pandemia da Covid-19, a qual nos deixou em isolamento social desde março de 2020. Ao preparar minhas aulas de cerâmica, pensava em como faria, de forma *online*, para convidar minhas alunas a mergulharem em si mesmas e adentrar no processo de criação. Como parte dessa atividade, separei um trecho da Fayga Ostrower (2014, p. 25), no livro *Criatividade e processos de criação*:

Tais figuras do espaço-tempo traduzem certos momentos dinâmicos do nosso ser, ritmos internos da vitalidade, de acréscimo ou declínio de forças, correspondendo ainda a certos estados de ânimo e de equilíbrio interior, entusiasmo, alegria, tristeza, melancolia, apatia, hostilidade, serenidade, agitação e etc. É em termos espaciais e temporais, ou seja, em termos de um movimento interior que avaliamos a percepção de nós mesmos e nossa experiência de viver, não há outro modo de configurá-las em

nós e trazê-las ao nosso consciente. Por isso as categorias de espaço e tempo são indispensáveis para a simbolização. Na maneira de se corresponderem, o desenvolvimento formal e as qualidades vivenciais, concretiza-se o conteúdo expressivo da forma simbólica.

Uni esse recorte a um escrito de Armando Silva, do livro *Álbum de fotografia*. Reservei estes trechos mais poéticos para dividir com as alunas:

É a maneira de trazer para o exterior (as cerimônias, os passeios, as festas, as viagens, o trabalho) os limites da casa, mas sem dúvida, para desmaterializá-lo como espaço e fazer da experiência uma instalação temporal, uma vez que a [~~foto~~] aparece como de outra parte, sem lugar. Ou evoca um lugar, mas imaginado. (SILVA, 2008, p. 135).

Esse trecho remete diretamente ao processo de acessar memórias, lembranças e condensá-las na obra. Por isso, aqui, riscou a palavra *foto* e coloco *objeto artístico* no lugar.

Assim, em uma das aulas, no final de fevereiro de 2021, li ambos os trechos para a minha aluna Renata dos Santos Braga e começamos a produzir nossas esculturas, juntas, por videochamada. Naquela manhã de quinta-feira, construímos um momento sagrado de imersão. Gosto de produzir junto com as alunas, a fim de que elas me vejam fazendo e que elas sintam que estamos compartilhando uma ação, mais do que um ensinamento de algo que elas não saibam. Busco construir um momento de encontro e compartilhamento, mais do que somente disseminação de conhecimento. Naquela manhã, encontramos o barro em nossas mãos e começaram a nascer nossas bonecas.

Em determinado momento da aula, enquanto conversávamos sobre a leitura, Renata disse que esse processo lembrava muito o poema do elefante, de Drummond. Fui correndo procurá-lo na internet. Perguntei a ela se eu poderia ler em voz alta para nós duas e ela topou.

O Elefante

Fabrico um elefante
De meus poucos recursos
Um tanto de madeira
Tirado a velhos moveis
Talvez lhe dê apoio
E o encho de algodão
De paina, de doçura
A cola vai fixar
Suas orelhas pensas
A tromba se enovela
E é a parte mais feliz
De sua arquitetura

Mas há também as presas
 Dessa matéria pura
 Que não sei figurar
 Tão alva essa riqueza
 A espojar-se nos circos
 Sem perda ou corrupção
 E há por fim os olhos
 Onde se deposita
 A parte do elefante
 Mais fluida e permanente

Alheia a toda fraude
 Eis meu pobre elefante
 Pronto para sair
 À procura de amigos
 Num mundo enfasiado
 Que já não crê nos bichos
 E duvida das coisas
 Ei-lo, massa imponente
 E frágil, que se abana
 E move lentamente
 A pele costurada
 Onde há flores de pano
 E nuvens, alusões
 A um mundo mais poético
 Onde o amor reagrupa as formas naturais

Vai o meu elefante
 Pela rua povoada
 Mas não o querem ver
 Nem mesmo para rir
 Da cauda que ameaça
 Deixá-lo ir sozinho
 É todo graça, embora
 As pernas não ajudem
 E seu ventre balofo
 Se arrisque a desabar
 Ao mais leve empurrão
 Mostra com elegância
 Sua mínima vida
 E não há na cidade
 Alma que se disponha
 A recolher em si
 Desse corpo sensível
 A fugitiva imagem
 O passo desastrado
 Mas faminto e tocante

Mas faminto de seres
 E situações patéticas
 De encontros ao luar
 No mais profundo oceano
 Sob a raiz das árvores
 Ou no seio das conchas
 De luzes que não cegam
 E brilham através
 Dos troncos mais espessos
 Esse passo que vai
 Sem esmagar as plantas
 No campo de batalha

À procura de sítios
 Segredos, episódios
 Não contados em livro
 De que apenas o vento
 As folhas, a formiga
 Reconhecem o talhe
 Mas que os homens ignoram
 Pois só ousam mostrar-se
 Sob a paz das cortinas
 À pálpebra cerrada

E já tarde da noite
 Volta meu elefante
 Mas volta fatigado
 E as patas vacilantes
 Se desmancham no pó
 Ele não encontrou
 O de que carecia
 O de que carecemos
 Eu e meu elefante
 Em que amo disfarçar-me
 Exausto de pesquisa
 Caiu-lhe o vasto engenho
 Como simples papel
 A cola se dissolve
 E todo seu conteúdo
 De perdão, de carícia
 De pluma, de algodão
 Jorra sobre o tapete
 Qual mito desmontado
 Amanhã recomeço

Carlos Drummond de Andrade

A leitura desse poema me trouxe para o ponto central da discussão sobre a necessidade do artista criar um ser figurativo, uma personagem, uma parte do seu ser fora do seu corpo, mas que ainda é você, não é uma representação. Essa é uma forma de mostrar, de escancarar o que estava preso em nossa alma.

Falar de bonecas, muitas vezes, é falar de algo sagrado, um objeto relicário, carregado de memória. Quando comecei a produzir essas pequenas representações em argila, não poderia imaginar a dimensão que elas tomariam, quanto de mim estaria projetado nelas e se revelaria através delas. Durante a pesquisa do doutorado, as bonecas estão passando por transformações, como espelhos de um processo de descoberta de identidade e também digerindo e degustando os novos conhecimentos, amadurecendo, acompanhando essa jornada. As bonecas foram passando por depuração, foram ganhando espaços muito além das gavetas e dos moedores de carne, assim como sua estrutura foi se aproximando de um diálogo com a questão afro-brasileira. O tratamento que se dá a tais temáticas está imbricado na dicotomia da formação cultural, dos processos e das experiências da artista, e resultam em tons, cores e formas que

sintetizam as percepções sobre o mundo. Essa construção de discurso tem se dado tanto na peça de cerâmica quanto na construção de imagens que se conjugam em instalações. Vale ressaltar que ora faço uso da fotografia como registro, ora como a própria linguagem que dá conta do conceito.

Essas bonecas representam o surgimento de uma obra expandida, com perguntas que se sobrepõem a respostas a partir da percepção de um sentido de distopia. Não se fixa em encontrar um procedimento artístico que define o sentimento ou as reflexões, mas de examinar a materialidade, suas possibilidades e seus circuitos, de ampliar o conhecimento dessa técnica e linguagem, assim como de tornar cada vez mais contundente o entendimento da sociedade e das relações que perpassam o corpo da artista negra. Não por acaso, a força poética está nas observações feitas pela artista nas narrativas da vida e da memória.

Às vezes, quando estou trabalhando com a cerâmica, lembro-me de quando era criança, do que eu gostava de fazer, dos experimentos, dos olhares longos para um mesmo ponto. As minhas bonecas carregam isso. Esses dias eu tive a oportunidade de sentar-me em uma calçada e ver o mundo do ângulo de uma criança. As memórias voltaram como carneiros saltitando. Dava-se o encontro comigo e com as minhas memórias. Fagulhas foram ativadas.

Meu caminho de bonecas

Realizei minha primeira peça em cerâmica em 2013 e esse trabalho veio com a força do feminino, com uma rudeza e expressividade que me marcaram. Senti que podia dizer coisas guardadas por muito tempo, como confidenciar segredos para a argila, pois era fácil dizer para ela. Não havia censuras ou julgamentos e o resultado era sempre algo sutil, mas potente. Fazer cerâmica se tornou parte de meu processo de vida. Fui lembrando coisas minhas, esquecidas há muito tempo, lembranças boas, lembranças tristes, minhas histórias...



Figura 28 - Priscila fazendo boneca no ateliê da UNESP, 2014.

A minha primeira obra foi uma mulher forte, com seios grandes, uma mulher equilibrada pela posição das pernas em lótu, porém seus braços não remetiam a equilíbrio ou estabilidade. Sua pele se fez negra pela queima, mas o preto não ocupou todos os espaços, deixando manchas como rastro da queima primitiva. Nesse tipo de queima não se controla o processo, mas se aceita o que sai do forno. A mancha pode ser vista como uma marca dessa mulher, do hibridismo cultural, da mistura da qual ela se constitui. Essa peça não fala só de feminino, mas traz a questão racial e cultural como uma discussão sobre um conjunto de valores, de processos identitários, de memórias.

Em 2013, realizei minha primeira peça no ateliê de cerâmica, no Instituto de Artes da UNESP, e foi essa boneca (Figura 29) que veio com a força do feminino, com uma rudeza e expressividade que me marcaram.



Figura 29 - Priscila Leonel, “Corpo em meditação”, 2013, cerâmica, queima primitiva.

Depois dessa peça, continuei frequentando o ateliê e fazendo cerâmica fora dos horários de aula, pois sentia a necessidade de descobrir, conhecer as técnicas e os procedimentos.

Nesse caminho de descobertas, decidi que queria dar um passo mais largo nessa direção. Fui ser assistente do artista Eng Goan, que tem ateliê no bairro da Pompéia, próximo da faculdade. Eu ia lá às quartas, quintas e sextas-feiras, depois faculdade, passava as tardes todas e, no sábado de manhã, lá estava eu novamente. O Eng é oriental, nascido na Indonésia, formado em Artes na Alemanha. Para ele, concentração e repetição trazem perfeição. Foi assim que ele me “treinou” durante os 6 meses que trabalhei com ele. Colocou-me para reciclar argila durante dias e dias, amassar e sentir a textura do barro, reconhecer seu ponto ideal, sua elasticidade. Fiz diversas pecinhas iguais, medindo a espessura, alisando, medindo, refazendo, recortando e tirando moldes. Nunca criei uma peça com o Eng, mas aprendi a conhecer exatamente qual força colocar na massa, como saber se uma peça não vai rachar ou como escolher e produzir seus instrumentos de trabalho. Ele me ensinou que a cerâmica é um trabalho sério, que precisa de atenção e cuidado.

Enquanto aprendia a parte técnica, pesquisava sobre artistas ceramistas, buscando referências. Conheci o trabalho de uma artista francesa chamada Jurga¹⁵, que se tornou um parâmetro para mim, tanto pelas formas quanto pelas cores e texturas das peças. Mostrei o trabalho dela para a

¹⁵ Jurga Martin é escultora lituana, radicada na França, conhecida como Jurga. Blog: <http://jurgasculpteur.blogspot.com.br/> Facebook: <https://www.facebook.com/jurga.martin?fref=ts>

professora de cerâmica, Lalada Dalglish, e ela me disse que deveria tentar produzir a partir dessa referência. Eu precisava encontrar meus métodos para chegar às cores da artista e descobrir minha forma de transmitir aquela expressão com a qual eu me identificava, como a tristeza que havia naquelas peças e que tanto dialogava comigo. Lembro-me de um professor ter dito que, ao tentar repetir a forma de outro artista, descobrimos o nosso próprio jeito de discutir aquele assunto, aprendemos a resolver a nossa peça e vamos, aos poucos, encontrando nosso estilo. Nesse momento, minha relação com a cerâmica era meramente forma e técnica, pois ainda não buscava nessa materialidade uma expressão artística mais consciente.

Assim, o trabalho de Jurga foi essa “obra referência” que tentei simular e que depois me distanciei aos poucos, quando fui descobrindo o que a própria peça me fornecia a partir da matéria-prima utilizada.



Figura 30 - Jurga Matin, “Chariot de rêves”, 2012, bronze patinado, limitada a 12 cópias, 29 x 29 x 21.

O processo de criação começou assim, por simulação, através de uma busca pela plasticidade, por experimentação técnica, pela vivência com a materialidade. Queria descobrir como produzir aquelas cores, então fui aprender como fazer engobes. Depois disso, fiz minha primeira boneca.

Foi uma menina/criança. Para testar as cores, não me atentei tanto à forma, mas queria experimentar as cores. Dei a ela o nome de “Minha Jurga”.



Figura 31 - Priscila Leonel, “Minha Jurga”, 2014, cerâmica com esmalte e carbonato de cobre.

Nessa boneca se inicia um trabalho que foca na infância, a partir de um olhar não utópico, reduzindo expectativas e floreios, mas com a leveza que é trazida pelo modelo do vestido e pelos pequenos toques de brilho, oferecidos pelos esmaltes em alguns pontos da peça. Comecei a fazer outras bonecas ainda tentando dar uma forma ao que me instigava, por isso o trabalho era composto por traços tortuosos, mas com ternura, já que a tentativa era criar algo que fosse capaz de amparar minha angústia com relação à idealização da criança, que é romantizada, fazendo uma alusão à teoria do Bom Selvagem, de Rousseau¹⁶. Nessa teoria, ele discute o gosto pelo primitivo, pela pureza e pela inocência desse ser livre de qualquer tristeza ou fraqueza. Essa visão da criança me incomoda por infantilizá-la, pressupondo que ela não possa descobrir o mundo e nem estar nele sem medos.

Há também outras questões que estão localizadas no espaço de ser criança e menina, que é outro lugar, com regras a serem seguidas, posturas e cobranças que se situam na formação machista

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Do contrato social [1762]; Ensaio sobre a origem das línguas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens [1755]; Discurso sobre as ciências e as artes [1750]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

que, infelizmente, ainda é muito presente na nossa sociedade paulista. Esse é o lugar de onde posso olhar com mais proximidade por ter nascido e viver no estado de São Paulo.

Nessa discussão, cabe citar o escritor, psicanalista e dramaturgo italiano radicado no Brasil, Contardo Calligaris (2000, p. 65-66), que destaca, contemporaneamente, a ocorrência de um movimento de sacralização da infância, que corresponde a uma imagem de felicidade, inocência e paz construída como um presépio no meio das casas, conotando uma perfeição que o adulto nunca vai alcançar e, inclusive, nenhuma criança também. Essas peças foram sendo moldadas, carregadas de vivências e lembranças e, muitas vezes, de apegos, mas que brotavam livremente em pequenas recordações já esquecidas, ou enterradas há muito tempo. Essas lembranças ressurgiam de forma involuntária durante o meu processo de criação.

Comecei, então, a explorar o tema das bonecas em todos os ateliês ao longo do percurso de graduação no Instituto de Artes, procurando dar espaço a esse imaginário, até para verificar como essa temática fluía e compreender a raiz desse conceito de infância, de memória. Produzi na xilogravura, na gravura em metal, na pintura à óleo, na aquarela e com lápis de cor, saboreando o que cada linguagem trazia. Criei uma menina (menina 1) em xilogravura que intercambia entre menina e senhora, como se fosse uma mistura de gerações, um encontro. Em outra xilogravura (menina 2), aparece essa menina-mulher de cabelos curtos e enrolados, já revelando uma busca por associar essa criança à minha descendência afro. Ambas as meninas se apresentam tristes, doídas. Percebo agora, no momento em que escrevo este texto, ao olhar para elas.

Importante ressaltar que essa imagem foi criada diretamente ao gravar na madeira, sem ser uma cópia de qualquer outro desenho que eu tenha feito antes. Esse processo de criar na madeira era completamente vetado pelo professor da disciplina, mas meu lado impaciente não conseguia desenhar antes. Mesmo quando esboçava algo no papel, essa figura ganhava outra fisionomia quando entalhada.

Essas mulheres povoavam minha imaginação, como mãe, tias, primas, avós e bisavós. Ao selecionar esses trabalhos para trazer para a pesquisa atual, novamente me deparei com essas lembranças, com esse estilo de composição do corpo feminino, tortuoso, sem formas exatas. Incerto, talvez triste.



Figura 32 - Priscila Leonel, “Avó”, 2014, série Xilo.

A figura a seguir é uma referência à dona Benedita, uma das mulheres da minha vida. Foi feita a partir da lembrança da minha bisavó, vó da minha mãe, que viveu até os 106 anos. Ela morou conosco na minha infância. Nessa época, já não era lúcida, já não reconhecia ninguém, e, por alguma razão, ela não guardava meu nome ou não sabia como falar. Então ela sempre me chamava de Cecília. Lembro-me dela gritando pelo corredor “*Cecília, Cecília*” sempre que queria falar comigo. Era uma mulher muito brava, mas com sorriso doce. Ela contava muitas histórias, que eu adorava ouvir. Agora, mais velha, penso no que ela pode ter significado em minha construção do inconsciente, essa troca de nomes, essa identidade de outra assumida ou revelada em mim.



Figura 33 - Priscila Leonel, "Bisavó", 2014, gravura, xilo.

Ela era muito magrinha e sua pele tinha muitas dobrinhas. Arrumei essa foto antiga dela com uma tia. Essa é ela jovem, de cabelos ainda pretos, mas o corpo igualzinho.



Figura 34 - “Dona Benedita”, 1960, Álbum de família, Sorocaba.

Também gosto de trabalhar muito com o lápis de cor e comecei a imaginar essas meninas como se fossem personagens de uma história. O lápis de cor permite uma liberdade de produzir em qualquer lugar. Lembro que no ano de 2015, para onde eu fosse, carregava comigo meu caderninho e algumas cores básicas de lápis de cor no estojo. Éramos inseparáveis. O desenho costuma atender ao pensamento rápido que precisa chegar ao mundo.



Figura 35 - Priscila Leonel, “Travessias”, 2015, sketch book, desenho, lápis de cor.



Figura 36 - Priscila Leonel, “Pulando na água”, 2015, desenho, sketch book.

Elas também apareceram nas aquarelas. Todo esse movimento e busca por meninas tristes e felizes falavam da minha relação com o mundo, nada muito definido ainda, alguns sentimentos ainda não estavam muito claros. Essa sensação se converteu em descobertas do passado, em situações vividas ou presenciadas, histórias vistas ou ouvidas. O tempo se transformou em memórias e trouxe uma relação com a materialidade que começou a ganhar um sentido mais amplo.



Figura 37 - Priscila Leonel, “Meninas”, 2013, aquarela s/ papel e grafite.

No processo de criação das bonecas havia um encontro muito íntimo com lembranças apagadas que apareciam no meio do trabalho, mas de uma forma leve, sem traumas. Eram criados objetos simbólicos que não representavam nenhum momento vivido especificamente, mas eram a transposição de sentimentos, algumas vezes com uma dureza extremamente drástica.

No começo, as bonecas eram feitas a partir de desenhos, em qualquer caderno que estivesse a mão. Depois fui trabalhando cada vez mais com o tridimensional e busquei criar um espaço, todo um cenário, mas que não se limitava à boneca, pelo contrário, se tornava campo expandido ao receber a composição de outros elementos, formando instalações. Fui me aproximando das instalações e da performance para ocupar um espaço e construir uma relação, algo que envolve, tornando-se quase uma vivência.

Decidi me voltar novamente para as bonecas quando tive a oportunidade de participar da banca de TCC de uma aluna do bacharelado em Artes Visuais, Vitória de Oliveira Fava, em 2019, com a pesquisa intitulada *Cercada de Contas - um caminho de afeto, caso e gostar*. Ela também trabalhava fazendo bonecas de cerâmica, do seu jeito e a partir de outros referenciais, mas sua busca e, principalmente, sua narrativa me convidaram a repensar a minha própria atividade com as bonecas em cerâmica.

Durante os estudos nos quais me aprofundei, sobretudo ao longo do primeiro ano desta pesquisa sobre a questão do negro no Brasil e arte afrodescendente, percebi que as minhas produções de

bonecas foram passando por transformações, como espelhos de um processo de descoberta de identidade, digerindo e degustando os novos conhecimentos, amadurecendo, acompanhando essa jornada. As bonecas foram passando por depuração, foram ganhando espaços muito além das gavetas e dos moedores de carne, assim como sua estrutura foi se aproximando de um diálogo com a questão afro-indígena, a partir de minhas lembranças da investigação mais apurada e da própria invenção de um imaginário ancestral. O tratamento que se dá a tais temáticas está imbricado na dicotomia da formação cultural, dos processos e das experiências que resultam em tons, cores e formas. Tudo isso me ajudou, enquanto artista, a sintetizar as percepções sobre o mundo.

Essa construção de discurso tem se dado tanto na peça de cerâmica quanto nas demais construções de imagens, como desenhos, fotografias e instalações. Essas bonecas representam o surgimento de uma obra expandida, com perguntas que se sobrepõem à percepção de um sentido de distopia. Não se fixa em encontrar um procedimento artístico que define o sentimento ou as reflexões, mas de examinar a materialidade e suas possibilidades, seus circuitos, ampliando o conhecimento dessa técnica e linguagem.

Comecei a bordar com mais intensidade desde então e, depois de um ano, juntei todo o meu trabalho em bordado para criar a obra *Meu cabelo*, que expus na Mostra de Práticas Híbridas, em outubro de 2018. Havia um bordado de vários pedaços de tecidos que fizeram parte de minha vida e através de um croche, feito por mim, em linha cor parda, se ligava a um prato de cerâmica, no qual na parte e dentro havia uma boneca de cerâmica deitada e em volta dela haviam tarrachinhas feitas de cerâmica.



Figura 38 - Priscila Leonel, “Meu Cabelo”, 2018, Instalação, Tecido, linhas, cerâmica.

Esse trabalho se tratava de um ato de encarar o olhar do outro sobre mim, de costurar, registrar tudo que já me foi dito sobre o meu cabelo, assim como a tentativa de criar sentidos e uma imagem de mim mesma, um encontro com lucidez e profundidade. É uma forma de segurar a esperança pela ponta da raiz do fio, o fio de cabelo, o fio da ancestralidade, o fio da costura sobre os tecidos usados em mim, partes de roupas minhas, presentes e lembranças.



Figura 39 - Priscila Leonel, Detalhe I da instalação “Meu Cabelo”, 2018.

Na foto a seguir é possível ver mais de perto um bordado que realizei em um lenço de minha vó. Foi uma das coisas que herdei após a sua morte, um lenço muito simples e muito antigo. Queria colocar algo meu nele, assim como cada tecido escolhido para o bordado é parte de uma roupa minha ou da casa, como aparece na foto anterior. Essa obra é uma composição das minhas questões sobrepostas às questões de minha vó. Herança de cultura e de cor de pele, herança do formato do corpo. Herança de diálogos deste corpo com o mundo.



Figura 40 - Priscila Leonel, Detalhe II da Instalação “Meu Cabelo”, 2018.

Fui descobrindo que as linhas me pertenciam. Eu me sinto bem com elas, elas falam de construções a partir de nós. É possível criar um emaranhando onde tudo está ligado, em uma sequência, mesmo que mude os pontos no meio do caminho ou que siga outra direção. Tudo ainda está ligado, fazendo parte do todo, daquela grande história.

A obra que apresento a seguir (Figura 41) se chama *Vestido de Nanã*, na qual os crochês foram feitos por mim e minha mãe. Eu pedi para ela me ensinar durante o processo. Algumas das peças também foram compradas de “baciada”¹⁷ em uma rua muito movimentada, famosa por vender coisas muito baratas, no centro da cidade de São Paulo, a rua 25 de Março. Assim, nessa obra, trago uma discussão sobre a massificação e a industrialização de saberes que antes eram passados de geração em geração pelas mulheres da família. A obra foi realizada em 2018.

¹⁷ Segundo a definição da autora, o termo usado popularmente para definir uma compra de produtos em grande quantidade, normalmente sem embalagem, a preços muito baixos. A palavra faz referência às feiras livres onde produtos que já não estão tão frescos são colocados em uma bacia para que tenha melhor saída.

A obra foi exposta na Casa de Vidro da Lina Bo Bardi, um convite que recebi desse museu, uma vez que a Lina tinha em seu acervo bonecas de vestir. Como eu produzo bonecas, a curadora do museu me convidou a pensar sobre uma exposição *Bonecas de Pensar*. Nesse momento me aprofundei nas leituras sobre a Lina Bo Bardi e nos seus escritos, sua história e percurso. Cheguei nesta obra como síntese do meu processo de vida, do não esquecer, das relações com a periferia, com o Nordeste, que estão na minha história, me perpassam. É a relação com o tempo, com a memória, com a vida corrida, esmagadora, com a industrialização das coisas que antes eram feitas com as mãos, se fazia junto.

Essa exposição aconteceu durante a Jornada do Patrimônio¹⁸, que tinha como temática *Uma cidade - Muitas mãos*.



Figura 41 - Priscila Leonel, “Vestido de Nanã”, 2018, Instalação. Linhas e cerâmica.

¹⁸ Evento promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, no qual artistas e oficinairos são convidados a propor atividades nos espaços culturais da cidade, como museus, centros culturais e bibliotecas, dentro da temática proposta. Anualmente há uma nova proposta. Nesse evento, os museus também podem criar propostas e convidar parceiros para promover as atividades.

A ideia era discutir a migração nordestina na cidade de São Paulo e eu traria um diálogo com a temática da minha avó nordestina. Assim nasceu a obra *Vestido de Nanã*, considerando que Nanã é um orixá vovó, na cultura Iorubá. Essa obra traz uma fé embutida, pois ela é decorrente da conexão familiar, do diálogo com as misturas culturais, do antigo e do contemporâneo. Nesse campo, Moura e Ramos (2017) afirmam que afrodescendentes podem buscar nos terreiros os saberes ancestrais afro-brasileiros, pois lá estariam os corpos que guardam e transmitem esse legado. Esses saberes ancestrais tornariam possíveis a conversão do conhecimento em experiências emancipatórias e de transformação da realidade. Esse repertório é um arquivo, um documento importante para construir uma política negra insurgente.

Houve um projeto político social para que esquecêssemos nossa história e nossos saberes. Se ainda vivemos em uma sociedade disfarçadamente segregadora e racista, é porque nossa história e memória têm sido constantemente apagadas ou discriminadas nos diversos campos do conhecimento e da vida. Ao se tomar consciencência da potência desses outros saberes, da nossa força, mudamos nossa história. Construimos juntos um novo legado para as próximas gerações afrodescendentes. A arte que produzimos hoje, os saberes que documentamos, as formas de manipular o barro são uma fração do que será deixado às futuras gerações.



Figura 42 - Priscila Leonel, “Detalhe da obra Vestido de Nanã”, 2018.

Durante muito tempo, a história da cultura negra ficou silenciada no Brasil. Não se pesquisava, não se escrevia e a cultura da memória oral ia sendo esquecida. A TV foi tomando conta do tempo da família e depois a internet. Essas tantas histórias que não foram ditas, deixam marcas, deixam vazios, abalam a identidade, a segurança do indivíduo, tornando cada vez mais contundente o entendimento da sociedade e das relações que perpassam o corpo da artista descendente afro-indígena. Não por acaso, a força poética que passa por suas mãos e constrói uma boneca está nas observações feitas pela artista, nas narrativas da vida e na memória. Adélia Borges (2011, p. 204) afirma que o objeto feito à mão,

Têm a beleza da imperfeição - ou a 'boniteza torta' de que falava a escritora Cecília Meireles. Envelhecem com dignidade, podendo permanecer ao nosso lado por toda a vida. Eles nos contam de um lugar preciso, onde foram feitos por pessoas concretas. São honestos, confiáveis. Transmitem cultura, memória. Trazem um sentido de pertencimento.

A produção de significados simbólicos e imagéticos imbricados no fazer bonecas é parte do processo de imaginação, memórias fragmentadas e das referências socioculturais que asseguram os cruzamentos entre o processo criativo e a reflexão teórica. Ao me debruçar sobre essas construções, perscruto o reconhecimento da memória como norteador de poéticas artísticas contemporâneas. Dessas aproximações com a costura, propus-me a construir uma boneca minha também, de pano, que retomasse tantas questões relativas ao lugar social. Pensando nas muitas misturas culturais e raciais e identitários, essa boneca vai se fazendo com tecidos em tons de marrom. Ela não é inteira homogênea, ela é fruto de uma mistura.



Figura 43 - Priscila Leonel, “Boneca de pano em processo”, 2020.



Figura 44 - Priscila Leonel, “Boneca de pano”, 2020, pronta.

Trabalhar com tecido é algo muito esporádico em meu processo. Tenho muita afinidade com a materialidade, mas sempre acabo capturada pela cerâmica quando preciso direcionar minha organização de tempo de produção. Assim, antes dessa peça, já havia realizado, em 2018, uma boneca de cerâmica que não tinha cabeça e que usava roupas de tecido.



Figura 45 - Priscila Leonel, “Boneca de Vestir”, 2018, cerâmica, madeira, botão de plástico e tecido.

Essa boneca fazia referência a uma coleção de peças da Lina Bo Bardi, de “bonecas de vestir”. Essa coleção me foi apresentada pela curadora da casa, que disse ter se lembrado dela ao ver minhas peças, pois via um diálogo. Fiquei pensando nisso e construí essa peça.

Há algo que se organiza ao olhar para o corpo, que tenta entender seu lugar no mundo e seus contornos. Frans Fanon (2008, p. 14) afirma que o afrodescendente tem dificuldade ao elaborar um delineamento da sua representação corporal. Assim, faz-se coletiva uma sensação que desnorteia a autoconsciência, pois, segundo Fanon (2008), entre o meu eu e o mundo se estabelece uma dialética. Logo, descubro meu corpo quando olho para o mundo, deparo-me com o tempo e espaço que norteiam e relativizam, mas não acolhem, pelo contrário, oprimem e geram incertezas. Minhas bonecas refletem essas incertezas e descobertas de mim, que precisam acontecer independente do sistema social que pertencço ou que tentam me colocar. Fanon (2008, p. 126) afirma “apesar de tudo recuso com todas as minhas forças essa amputação. Sinto-me alma tão vasta quanto o mundo”.



Figura 46 - Priscila Leonel, 2013, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre.

Durante a produção da peça, envolvia-me as mãos o conforto da terra molhada. Tudo de mim se conectava com a peça que ia se formando lentamente à minha frente. Como era uma peça grande, fui vagarosa ao seu encontro. Passaram-se dois meses de espera, reflexão, silêncios necessários. Uma vez rompido o tabu, as memórias subterrâneas conseguiram invadir o espaço

público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplaram a essa disputa da memória (POLLAK, 1989, p. 3).



Figura 47 - Priscila Leonel, 2018, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre.

Fui lembrando coisas minhas, memórias esquecidas há muito tempo, lembranças boas, lembranças tristes, histórias... Como aponta Gaston Bachelard (2018, p. 112) em *A Água e os sonhos*, “na amassadura não há mais geometria, nem arestas, nem corte. É um sonho contínuo. É um trabalho em que se pode fechar os olhos. É um devaneio íntimo”.



Figura 48 - Priscila Leonel, “sem título”, 2018, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre.

Quando iniciei esta tese, imaginei que trabalharia com cerâmica, memória e ancestralidade. Ainda não tinha a certeza se trabalharia com séries, instalações ou algum tipo de abstração, e nem mesmo imaginei se daria continuidade às produções de bonecas de cerâmica. Preparei meu espaço de ateliê, pois sabia que seria necessário estar nesse espaço, colocando a mão na argila e produzindo, experimentando para alimentar a escrita. Quanto mais eu lia e pesquisava, mais eu tinha vontade de retomar a construção de bonecas. Logo começaram os convites para exposições e essa produção foi ganhando novo corpo. Fiz nesse momento algumas bonecas grandes e fui percebendo que elas não eram apenas representações de crianças, pois eu via nelas seres da natureza.

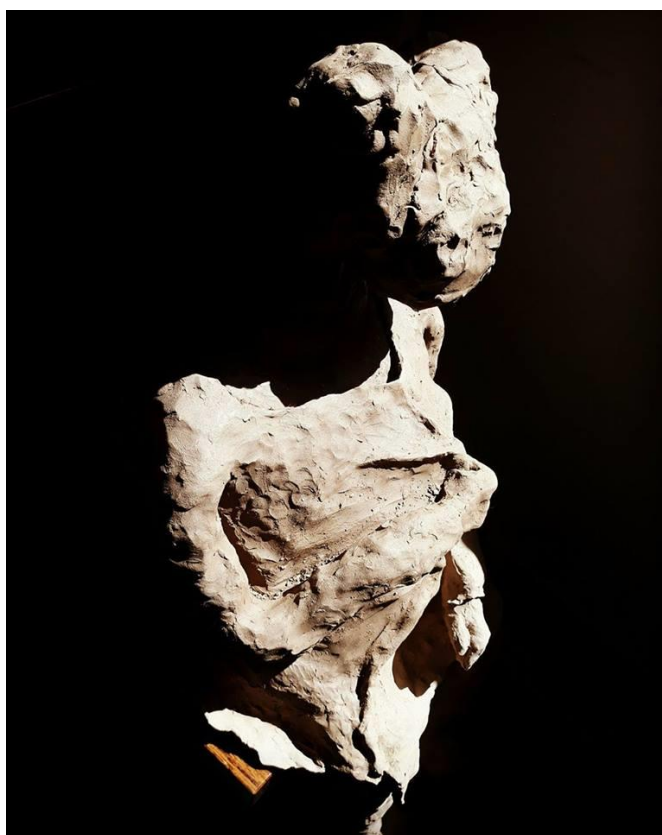


Figura 49 - Priscila Leonel, “sem título”, 2018, peça de cerâmica crua, em secagem.

Importante ressaltar que essas bonecas de cerâmica são, para mim, representações de acolhimento. É relevante diferenciar os dois momentos de acolhida da peça: o tempo da produção, quando estou com a mão na argila e que se revela como ato de extrema conexão como o meu universo mais íntimo, além de uma conexão com a natureza; e o momento de mostrar a peça na exposição, quando a boneca encontra o outro e trava com ele outras conexões. Nesse momento em que o outro se descobre na minha peça, também me sinto acolhida.

Segundo Hebert Read (2003, p. 82), existe um componente da obra chamado *anima*, qualidade que os chineses denominam de *ch'i* e que se trata de uma energia ilimitada, a qual se expande em todo o universo, encontrando os corpos vivos e inanimados. É essa essência que o artista consegue colocar na escultura e que afeta todos que se deparam com ela. Vejo na cerâmica uma potência de conexões e reverberações que se apresentaram para mim tão imediatamente na materialidade.



Figura 50 - Priscila Leonel - “sem título”, 2014, cerâmica c/ engobes e carbonato de cobre.

A ceramista Maria Elizabeth Cavalcanti Inchausti, graduada em Artes Aplicadas - Cerâmica, pela UFSJ, faz uma leitura muito cativante e observa como a cerâmica respondeu aos seus anseios mais íntimos enquanto corpo social. Ao se questionar sobre que lugar lhe cabe no mundo, pergunta que, não raro, muitas pessoas se fazem, ela chega à resposta que lhe veio em forma de imagem: uma oca. Foi aí que resolveu construir uma morada do tamanho do seu corpo, que deveria ser um lugar que a acolheria. Esse lugar é uma estrutura de bambu e rebocada com barro e capim. Percebi que o nosso corpo é aquele que contém algo e que dá a forma, que possibilita e materializa emoções, sonhos e pensamentos.

A ceramista reitera a ideia do corpo fora do corpo, ressaltando a possibilidade de construir uma estrutura alheia ao seu próprio corpo e que possa consumir sentimentos tão complexos que os corpos biológico e espiritual não dariam conta. Assim como a “oca”, apresentada por Inchausti, a boneca que construo ganha também um status de corpo efetivo que digere. Ressalto o ponto

em que Inchausti salienta que esse corpo externo precisava lhe caber, denunciando seu conhecimento prévio de que aquela matéria inanimada se tornaria como um ninho, onde se é permitido amadurecer. O fazer cerâmica tem me dado essa sensação de ninho. Posso construir mundos.

A peça a seguir (Figura 51) foi resultado desse processo de me rever e buscar raízes. Então a nomeei *Germinando*, por ser o aprofundamento de um processo, o amadurecimento, a construção para uma nova fase de consciência da minha identidade cultural. Coisas que só saberia mais tarde.



Figura 51 - Priscila Leonel, "Germinando", 2018, cerâmica com carbonato de cobre.

A cerâmica tem algo de natureza ancestral e visceral. Torna-se desafiador, portanto, definir como se dá essa iminência de afeto que a peça suscita. Aqui estou buscando pesquisar o afeto trazido pela peça, que me conecta ao outro, o observador da peça. Nesse movimento, deixo-me afetar. Narrar e afetar. Narrar afetos através da linguagem tridimensional.

Perpasso meu caminho a partir de uma compreensão de novas dinâmicas históricas, baseadas nas epistemologias do Sul, como diria Boaventura Souza Santos (2019), ressaltando os caminhos artesanais para a construção da realidade. Segundo a arte educadora e pesquisadora

em cerâmica Sonia Carbonell (2015), existem muitas outras formas de se expressar e conhecer o mundo que não estão ligadas à linguagem escrita. Ela coloca a cerâmica como um conhecimento ancestral e legítimo, e afirma que o barro pode apresentar uma função estruturante nas pessoas. Carbonell faz essas observações a partir das constatações que resultaram da sua pesquisa sobre o universo da cerâmica em um povoado chamado Maragogipinho, na Bahia. Em sua pesquisa, ela foi conhecer os mestres ceramistas, seus processos criativos e umas formas de mediação do saber ancestral. Segundo Carbonell (2015), essa herança conserva a conexão com o passado, mas se reveste de símbolos no presente para fortalecer a identidade e dar sentido ao futuro. Essa constatação demonstra a sobreposição do saber tecnicista e vai ao encontro das verdadeiras raízes simbólicas que o trabalho com a cerâmica pode desempenhar.



Figura 52 - Priscila Leonel, “Sem título”, 2014, boneca cerâmica, queima 980°C.

O compartilhamento faz de nós parte de um todo. Mesmo assim, a linguagem escultórica nem sempre é denotativa, podendo gerar estranhamentos, suggestionar ironias, camuflar desejos, anseios ou medos, os quais se revelam a quem tiver um olhar sensível para as sutilezas da composição e identificação dos seus detalhes. A linguagem se apresenta, portanto, segundo Stuart Hall (2016, p. 36), como o segundo sistema de representação envolvido no processo global de construção de sentido. A combinação de conceitos para formar ideias e pensamentos

só é possível porque nossos conceitos podem adquirir variadas formas simbólicas, dependendo de cada cultura que é composta por sistemas classificatórios compartilhados.

O observador também pode criar suas próprias significações no seu processo de apreender da obra. Nessa vertente de compreensão, vale trazer a visão exaustivamente denunciada por Jacques Rancière (2012, p. 20), a respeito da emancipação do espectador que tem sua própria relação com a obra. Segundo ele, todo indivíduo tem o poder de traduzir à sua maneira o que percebe e de relacionar isso com uma aventura intelectual singular.



Figura 53 - Priscila Leonel, “Sem título”, 2019, boneca cerâmica, queima 980°C.

Thais Wense Cruz desenvolveu uma pesquisa de doutorado no campo da Psicologia sobre ceramistas. Nesta tese, denominada *Á escuta de fazer - A imaginação simbólica entre o artesão e a matéria-prima* (2001), a autora tentou encontrar as motivações que perpassam o trabalho de quem mexe com o barro, que tipo de sensações estão acometidas nesse sistema complexo que se instala no ato do fazer artístico. Sua pesquisa passa por campos de estreita relação com o meu trabalho artístico, considerando o olhar sensível que a mesma recorre para discorrer sobre suas observações.

Importante atentar que, para a atual pesquisa, não entrarei no mérito de diferenciar arte e artesanato. Segundo Canclini (2015, p. 246), o que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual. Espaço físico onde uma sociedade se mostra. Eis aqui o nosso Museu dos Afetos.



Figura 54 - Priscila Leonel, Boneca Terracota, 2018, queima 1050°C. Santos-SP.

As bonecas são retratos das memórias, não só minhas, mas de muitos. Cada peça deste museu traz consigo imagens que circulam em meu imaginário. Considero a memória um meio para reflexão, dentro de um processo artístico. Assim, oficializo a abertura do Museu dos Afetos, com sua coleção de memórias em formato de bonecas, bordados e instalações. Percebo, porém, que tais memórias me formaram, me fortaleceram, mas me enclausuraram também. Por isso, a temática da cura é um elemento que percorre todo este museu, pois, ao adentrar cada sala, vocês vão perceber que houve um trabalho inenso, não só de resgate e exposição das memórias, mas de curadoria e mediação, as quais nos convidam a olhar além das memórias.

O que há nas produções artísticas que não se decifra? Que narrativas e vivências sociais estão implícitas e implicadas nesses objetos?



Figura 55 - Priscila Leonel, Boneca Terracota, 2018, queima 1050°C. Santos-SP.

Segundo Rancière (2012), o espectador aprende da obra algo que o próprio artista não sabe. Quando o artista almeja que o espectador sinta isso ou aquilo, compreenda uma coisa ou outra da obra, ele estará fazendo a manutenção de um sistema embrutecedor, pois o espectador compõe, recria e ressignifica a obra e seu sentido. Essa falta de sentido exato que a arte carrega faz dela potência de sucessivos encontros entre o artista, a obra e o outro.

As peças da Figura 56 foram produzidas durante a residência artística em Tracunhaém-PE. Foi um período de um mês dentro do ateliê de outros artistas. Com o senhor Luiz, como apresentado no capítulo 3, experimentei outros estilos de produção. Ao observar o trabalho dos artistas dessa região, muitos deles eram santeiros, que faziam suas peças de forma tão delicada e precisa, quase realista. Pensei em explorar mais o rosto das minhas bonecas, mas busquei aplicar meu estilo nesse processo, deixando as marcas aparentes do toque dos dedos na massa.

Essa ideia de experimentação veio, principalmente, após um *workshop* com a artista Ana Guerra, que estava lá em residência conosco e queria compartilhar um pouco sobre construção e modelagem do rosto humano. Foi assim que, pela primeira vez, tentei ver a expressão exata dos rostos destas garotinhas que surgem em minha imaginação. Para a minha surpresa, elas eram meninas negras, com narizinhos de bolinha e grandes cabelos encaracolados. Essa experiência também foi totalmente nova pela experimentação da argila, que havíamos trazido de Caruaru. Era uma argila marrom diferente da encontrada ali em Tracunhaém, apesar de ser

no mesmo estado (Pernambuco). As argilas encontradas nos dois municípios são completamente diferentes em textura e tonalidade, tanto antes quanto depois da queima.

A argila de Caruaru é extremamente plástica e ela não gruda na mão. Com isso, requer outro tempo de produção e mais destreza, mais precisão, pois responde muito rápido ao toque impresso nela. Foi uma modelagem tão especial que, naquele dia, não conseguimos dormir, passamos a noite mexendo na argila. Foi nesse dia de setembro de 2018 que essas cabeças foram produzidas. Elas foram queimadas algumas semanas seguintes no forno à lenha do senhor Luiz e participaram de uma exposição na prefeitura da cidade de Carpina, em Pernambuco, e vieram para São Paulo conduzidas por uma transportadora. A boneca sentada não resistiu à viagem, chegou aqui com a cabeça quebrada e as pernas também. As outras duas chegaram inteiras. Essas meninas revelaram algo meu, muito profundo, algo que me acolheu quando eu estava tão distante da minha casa, como se abrisse mais uma janela para meu inconsciente.



Figura 56 - Priscila Leonel, Conjunto de três cabeças, 2018, em secagem.

Essa viagem teve muito aprendizado, mas é sempre tão difícil ficar tanto tempo longe, com um estilo de vida tão diferente: comida, colegas da casa, vivências, pessoas novas. Em meio a tudo isso, encontrava nos momentos com a cerâmica uma forma de me aproximar de mim e não esquecer quem eu era.

Posso dizer que minhas peças foram sendo moldadas, carregadas de vivências e lembranças, muitas vezes de apegos, mas que brotavam livremente em pequenas recordações já esquecidas

ou enterradas há muito tempo. Essas lembranças ressurgiam de forma involuntária durante o meu processo de criação. A relação com a argila, o tocar nessa matéria e se colocar nela, é também querer entendê-la. Assim fui convidada nesse processo a olhar para mim mesma. Le Breton (2016) afirma que o corpo é o nosso enraizamento no mundo. Como construo um corpo novo que, depois da queima, se torna pedra para revelar minha estada no mundo?



Figura 57 - Priscila Leonel, “Sem título”, 2014, boneca cerâmica, queima 980°C.

Como meu objetivo era reproduzir crianças, olhava para elas na rua, buscando seus movimentos possíveis, seus gestos. Com as nuances expressivas de uma criança, fui aprendendo a olhar seus deslocamentos no espaço com a finalidade de produzir bonecas; fui aprendendo com as crianças sobre uma vontade de estar no mundo, de reagir, de ter paciência, eternamente em construção; a determinação de segurar um objeto, de andar, mesmo que cambaleando, de sentar-se sem saber ao certo o que fazer com as pernas e braços. Nesses gestos estão impressos os momentos de encontro com a vida, é sinal que denuncia, como diria Gandhi Piorski (2016, p. 112), “[...] a incomparável aspiração inventiva da criança e na sua imaginação a alma do brincar puro de materialidade, cru de forças contrárias”.

Sentindo-me como criança, comecei a fazer outras bonecas, ainda tentando dar uma forma ao que me instigava. Por isso, o trabalho se compõe com traços tortuosos, mas com ternura, na tentativa de criar algo que fosse capaz de amparar minha angústia.



Figura 58 - Priscila Leonel, “sem título”, 2018, cerâmica, argila preta.

Uma forma de abordar o indizível da obra é tangenciar seus conceitos a fim de que, em pequenos momentos, em fissuras da significância da obra, ela possa revelar e esconder ao mesmo tempo que me escancara. Fanon (2008) debatia a condição de vida do negro que, diferente dos descendentes de outras culturas marginalizadas (como um judeu que pode em alguns momentos se esconder na multidão), não pode ter essa possibilidade. Sua aparência está estampada e a liberdade requer visibilidade. Em certo momento, coloca: “Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado. O preto é um animal, o preto é malvado, o preto é feio. [...] Quem saberá me dizer o que é beleza? Onde me meter de agora em diante?” (FANON, 2008, p. 106-107).

Existindo uma vaga possibilidade de que as palavras deem conta da complexidade da obra, tentei tecer neste trabalho uma reflexão sobre o processo artístico que está intimamente relacionado com a minha vida. Foi retomando questões e tentando falar sobre elas que pude compreender melhor o meu trabalho e o meu lugar no mundo.



Figura 59 - Priscila Leonel, “Sem título”, 2019, boneca cerâmica, queima 980°C, Pernambuco.

Através desse processo, compreendi realmente meu parentesco, como disse também ter o feito Franz Fanon (2008, p. 105), ao se aprofundar no intelecto. Assim ele conclui: “Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negritude”.

A peça representada na Figura 61 foi criada logo depois de um período de muita leitura, durante as descobertas iniciais do doutorado, quando me debrucei sobre o tema do negro no Brasil e as questões sociais de apagamento cultural da ancestralidade africana.

Quando estava no ateliê, queria saciar esse anseio por vínculo. Busquei imagens de máscaras africanas para me familiarizar com essa estética. O livro publicado pelo Museu Afro Brasil, *África em Artes* (2015), escrito por Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e Renato Araújo da Silva, traz um amplo levantamento sobre usos e funções das máscaras em diversas etnias. O livro destaca muitas fotos que possibilitam uma construção imagética desse símbolo cultural e religioso. Encontrei também uma pesquisa de José Tiago Risi Leme (2003), no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), que trata das sociedades tradicionais da África representadas no acervo do MAE, a fim de melhor compreender aspectos socioculturais da arte e cultura de algumas sociedades, dentre elas os senufos.

A partir desses estudos, conheci mais sobre esse estilo de máscaras Gpeli, seu uso e as representações simbólicas associadas a ela, como, por exemplo, a existência da máscara que serve para evocar um ancestral. O povo Senoufo habitava várias regiões da África Ocidental, como o oeste de Burquina Fasso, o sul do Mali, Costa do Marfim e Gana.

A máscara Gpelihe ou Kpeliê me chamou muito a atenção. Ela vibrava em sua representação da mulher. A máscara, porém, era por costume utilizada por homens em rituais de iniciação, funerais e celebração de colheitas. Ela simboliza a beleza feminina e a fertilidade. Cobre apenas o rosto, tem uma estética de inspiração naturalista, mas não reproduz fielmente o ser humano. Essas máscaras costumam apresentar uma cabeça estilizada, olhos alinhados, às vezes com escarificações na testa e um maxilar alongado. Na parte superior e inferior, possuem dois prolongamentos com aspecto de pernas e chifres anelados, além de misturarem características humanas, mas também de animas.



Figura 60 - Máscara Senoufo, máscara kpelie. Madeira. Altura: 34,4 cm. Costa do Marfim.

Num primeiro ato ingênuo, tentei criar em cima do meu imaginário estético das máscaras africanas, acreditando que pudesse me trazer essa história tão procurada. Essas máscaras expressavam uma relação com a fé e com o sagrado, que, para mim, remetiam a uma raiz cultural, acolhendo anseios e desejos de conexão ancestral com a ideia de África. Ainda que a reprodução da arte africana não seja parte do meu processo artístico, pensei em criar diálogos e buscar nestas algumas referências.

No decorrer daquele ano, refleti muito sobre o tipo de elo que queria construir com minha ancestralidade e como poderia fazer isso através da arte, sem me apropriar indevidamente de símbolos. Queria encontrar uma ligação real e de respeito com meus antepassados, seus símbolos e sua história, o que me direcionou a outros liames que ajudaram a sustentar esta pesquisa. A ideia não era recriar essas máscaras, mas me relacionar com elas de alguma forma. Mesmo assim, fui adentrando devagar nesse campo, enquanto compreendia melhor seus significados.

A Figura 61, que chamei de *Pequenos seres africanos*, marca um momento de transição na minha poética e é resultado do assentamento das leituras e do encontro com as raízes. É uma peça pequena, com 12 centímetros de altura. Ela traz uma novidade que é o uso do esmalte no vestido, pois uso pouco esse elemento para dar cor. Por conta do brilho, normalmente prefiro tons opacos proporcionados pelos engobes. Essa peça era diferente, representando algo novo no meu repertório tanto pela forma, da cabeça e do corpo sem braços, quanto pelo acabamento em esmalte.



Figura 61 - Priscila Leonel, “Pequenos Seres Africanos”, 2018, cerâmica, esmalte e madeira 12 x 5 cm.

O processo de fazer uma peça em cerâmica é um momento de encontro. O toque na argila é um compromisso com uma materialidade, a descoberta de sua superfície densa, fria, arenosa e

flexível. Esse momento permite mais do que conhecer a matéria, permite se abrir para a consciência de si. Foi assim que me dei conta da experiência transcendente de produzir uma peça de cerâmica. Segundo o antropólogo francês David Le Breton (2016, p. 11), “O indivíduo só toma consciência de si através do sentir, ele experimenta a sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo”. Sinto que passei muito tempo longe de mim, pois antes da cerâmica não me permitia sentir, escondia de mim mesma anseios, desejos e minha própria ideia de ser.

Segundo a professora, artista e pesquisadora Maria Bethania Silveira (2014, p. 21), a argila pode fazer surgir uma reflexão por seu simples comportamento processual, pois ela possui como essência os princípios da transformação, da gestação, da germinação, do efêmero, do ciclo e do reciclar. Essa forma de materialidade traz para a obra uma composição muito precisa da relação de diálogo, processo e cura.



Figura 62 - Priscila Leonel, 2018, Boneca Terracota, queima 1050°C. Santos-SP.

Olha essa menina, é uma boneca! Ou essa boneca é uma menina? Quem ela lembra? Que parenta se apresenta aqui? O que ela tem para contar para mim ou para quem encontrar em seu caminho?

Mais do que a própria ação afetiva de fazer lembrar durante o processo de feitura e modelagem, o objeto – boneca de cerâmica encarna o próprio ato de fazer lembrar, possibilitando o acolhimento das nossas lembranças mais íntimas.



Figura 63 - Priscila Leonel, “Tranças nos cabelos”, 2019, Boneca Terracota, queima 1050°C. Sorocaba-SP.

Cabe aqui trazer o filósofo francês Jean Paul Sartre (1939), que afirma existir uma profunda relação entre a pessoa que se emociona e o objeto emocionante, a ponto de fazer com que esse indivíduo queira mudar seu percurso, se transformar e desejar se emocionar novamente a partir de novos objetos. Ainda para Sartre (1939), a emoção é um comportamento de um corpo que se percebe provocado pelo mundo e que está respondendo a um profundo enraizamento que conjuga com seu contexto.

Para Cruz (2001, p. 21), existe uma vontade subjacente de fazer a peça que se desenvolve sob uma vontade consciente. Essa vontade é algo que autorrealiza inexoravelmente. Na humanidade, essa vontade se manifesta através da arte, da imaginação, dos sonhos e dos

devaneios, como um fio de ideias que se abre em meio à temporalidade consciente. É justamente esse espaço no tempo que a cerâmica tem aberto no meu percurso criativo, criando possibilidades de trazer a concretude da matéria dos devaneios. A cura pelo barro. A sutileza dos tempos vividos que imantam os objetos criados no agora, tornando-os relíquias.

Histórias de Bonecas

As bonecas são usadas em muitas culturas com as mais diversas funcionalidades: peças decorativas, religiosas, brinquedos ou expressões de si. Essas apropriações de seres inanimados, como representação simbólica, vêm ao encontro da memória e da ancestralidade.

Aos 18 anos, tive uma redescoberta e reencontro com a cidade São Paulo. Quando eu era criança, meus pais se mudaram para o interior e retornei à metrópole para fazer faculdade. Esse espaço me remetia às minhas primeiras lembranças, pois nasci nessa cidade, na periferia, na zona leste, foi lá que aprendi o que era moradia e foi a partir de lá que conheci a cidade, em longos percursos com a minha mãe, de ônibus, de metrô, para o centro, para bairros distantes, para os museus e para as bibliotecas. Semanalmente, ela me levava ao oftalmologista para um tratamento, pois minha visão era e ainda é muito baixa no olho direito. Íamos de metrô por São Paulo. Toda semana, quando passávamos pela estação Sé, ela levava-me para fazer cócegas no pé de uma estátua, que ainda está lá.

Hoje sei que é uma obra em bronze, de 1978, do artista mineiro Alfredo Ceschiatti¹⁹ (1918 – 1989), mas, na época, era apenas os maiores pés que eu já tinha visto. Se fecho os olhos, ainda posso ver o leve sorriso no rosto da estátua, como se ela risse das cócegas que eu fazia. Tínhamos ali uma grande conexão.

¹⁹ Ceschiatti era mineiro de Belo Horizonte, nascido em 1º de setembro de 1918. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e foi premiado no Salão Nacional de Belas-Artes, em 1945. Conheceu Oscar Niemeyer, que lhe encomendou uma escultura para o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte. Mais tarde, quando da construção de Brasília, tornou-se o principal escultor da nova capital do país. Ceschiatti foi também professor de escultura na UNB.



Figura 64 - Alfredo Ceschiatti, “Sem Título”, 1978, escultura bronze sobre pedestal de granito, 127.00 x 305.00 cm, Exposição permanente na estação Sé – São Paulo/SP.

Com certeza, minha mãe não sabia a importância que aquela primeira grande *boneca* teria em minha vida. Essa estátua ainda me remete à diversão e nostalgia sempre que passo naquela estação. Ao encontrá-la sinto um pouquinho da ideia de pertencimento, uma tentativa de legitimar meu espaço na cidade. Faço minha a pergunta enunciada pela professora e curadora no MAC-USP, Katia Canton (2009, p. 30): “[...] seria a memória uma questão de tempo ou de lugar?”. Eu diria que é uma conjugação de ambos. O território é elemento muito importante na construção da identidade, pois é ele que desenha nossas composições de memórias com cada curva e ladeira, cada perfume ou odor incômodo que nos marca. É a vegetação e o clima que parecem ainda fazer parte do nosso corpo toda vez que uma lembrança vem à tona, mas é também uma questão de tempo, pois o tempo vai levando as memórias mais efêmeras embora, e levando para o fundo de nossa alma aquelas que nos formam. O que fica no dia a dia são as memórias que gostamos de lembrar e de contar. Estas resistem ao tempo, pois são reinventadas sucessivamente.

Um estudo sobre bonecas africanas foi realizado pelos pesquisadores Viviane Costa Corrêa, Elena Teixeira Porto e Adelmir Fiabani (2012), que evidenciam que as bonecas são usadas como símbolos supersticiosos e amuletos pelas mulheres africanas, assim como uma preparação maternal, como itens mágicos que ajudam nas questões ligadas à fertilidade – não somente das próprias mulheres, mas da terra e suas produções -, à riqueza e à saúde, afastando os espíritos

malignos. É uma semelhança simbólica com as bonecas baianas, muito populares, vestidas com roupas de culto religioso afro-brasileiro. Essas bonecas perpassam a temática da espiritualidade.

Na África, os bonecos, raramente, não têm significado cultural. Além de companheiros de brincadeira para as crianças, eles podem ser agentes sobrenaturais de forças espirituais, símbolos da fertilidade feminina e dos filhos futuros, símbolos de compromisso dado a uma mulher por um possível marido, ou avatares de filhos falecidos (especialmente gêmeos), que devem ser alimentados, banhados e com quem se fala como se estivessem vivos.

Bonecas como objetos potentes que transcendem os conceitos ocidentais da boneca foi tema da pesquisa de Rosalind Wilcox (1998). Segundo ela, na região de Camarões, no Golfo do Benin, da África Ocidental, boneca não é meramente um brinquedo de criança. As bonecas aparecem como códigos de identidade social e padrões culturais. Em alguns casos, como a boneca de um filho gêmeo falecido, o proprietário se importa com a imagem como faria com uma pessoa viva, alimentando-a, dando banho e vestindo-a.

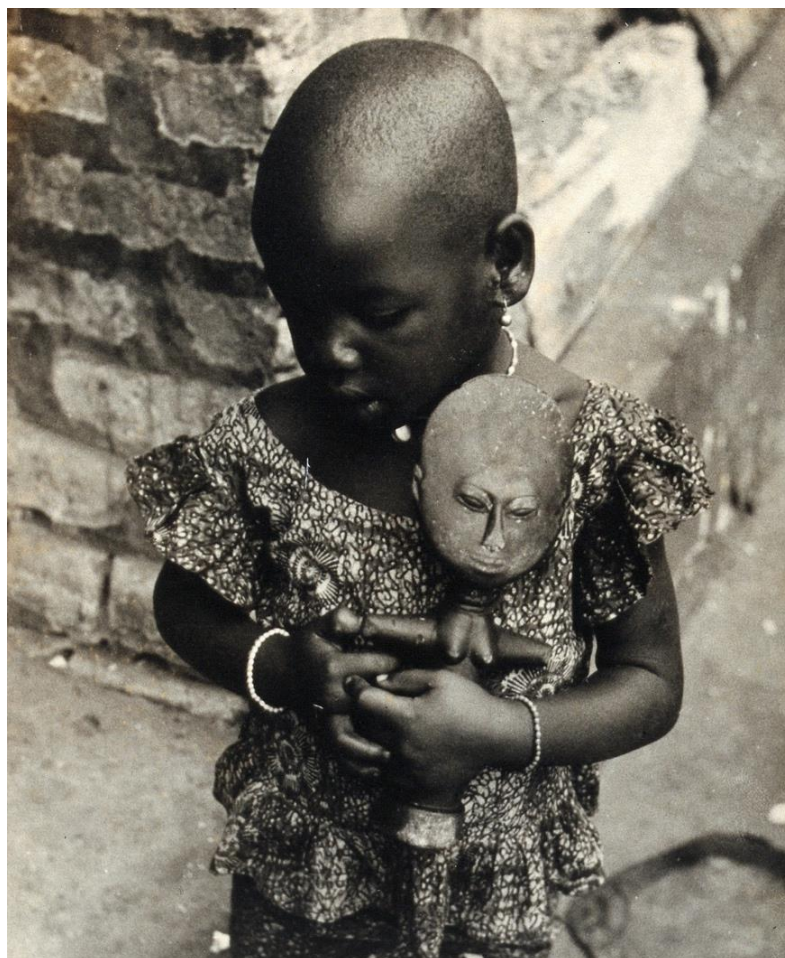


Figura 65 - “Criança segurando um aku'aba”. 1936-1945

Entre os bonecos relacionados à fertilidade, o Asante akua'ba é talvez o mais famoso. A boneca Akua'ba expressa o ideal de beleza do povo Ashanti, localizado na região de Gana, situada no Golfo da Guiné, na África Ocidental. A boneca apresenta um pescoço longo e o rosto redondo e plano, com testa alta e boca pequena. Esta é uma boneca de fertilidade, que é carregada na faixa da saia de uma mulher para garantir a fertilidade e para ter um filho perfeito e bonito. A palavra “Akua” significa nascido na quarta-feira e “Ba” significa criança. A boneca também serve para outra função: a familiarização das meninas com o papel da maternidade. Muitas vezes, a parte de trás da escultura apresenta padrões gravados na cabeça que, acredita-se, afastam os maus espíritos.



Figura 66 - “Boneca Asante akua'ba”, madeira, Gana

Entre o povo Bissago, da Guiné Bissau, as “crianças de osso” (como a representação da figura 67) ficam penduradas nas costas das garotas até seu casamento. Brinquedo e também símbolo de fecundidade, o objeto representa a criança vindoura (DUQUETTE 1983, p. 132; CAMERON, 1996, p. 62).



Figura 67 - “Bonecas de Osso da Nigéria”, 1949, ossos, couro, contas de vidro, conchas,

As bonecas africanas Namji, feitas de osso e tão parecidas morfológicamente com as neolíticas, desempenham uma função importante na aprendizagem dos papéis sociais (o casamento e, mais ainda, a maternidade) e dos comportamentos ligados a gênero.

Uma boneca também muito famosa é a boneca africana Namji, de Camarões. Essa boneca teria um nome, seria alimentada, seria possível conversar com ela e a mesma seria levada amarrada nas costas, aonde quer que a criança fosse.

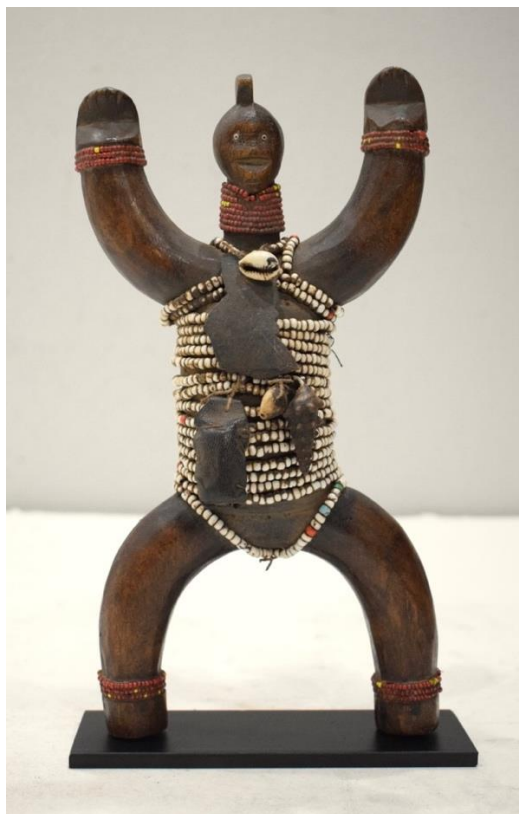


Figura 68 - “Boneca Namji”, final do século XX, Madeira e Contas. 10 x 5 cm. Camarões.

O lugar mais popular para carregar a boneca é amarrado na parte de trás, assim como os bebês reais são levados. Esse era o primeiro bebê das meninas, simbolizava a responsabilidade dela. Essa boneca ajudou a preparar as jovens Namji para o seu papel de mãe.

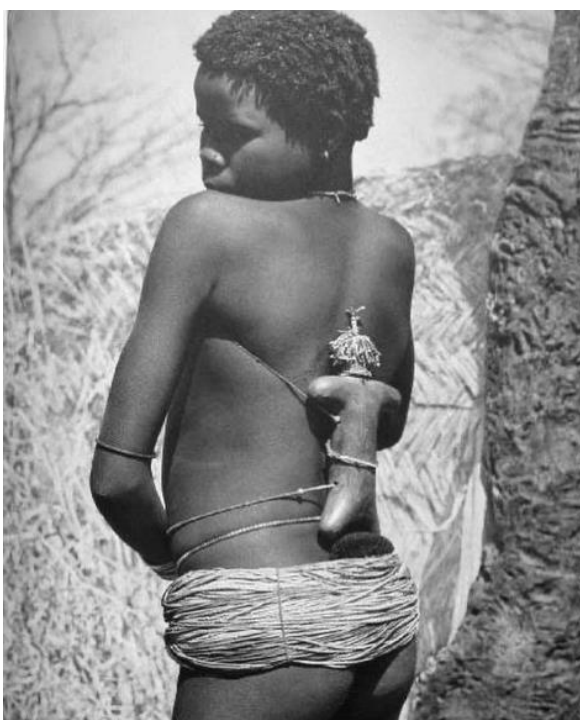


Figura 69 - “Menina com boneca Namji”, 1957, Camarões

Busco entender em que momento da vida as bonecas se apresentaram e nos presentearam com tamanha influência do objeto simbólico, que é trazido para o mundo pela produção artística. Para Fava (2018, p. 7), “Sou a feminilidade do trabalho repetitivo contido. Sou o laço na cabeça da primeira foto da minha bisavó. Sou a boneca e a menina, e a voz baixinha que murmura seu imaginar”.

A citação anterior é um pequeno exemplo da sensibilidade e delicadeza que encontrei no olhar da artista **Vitória Fava** (1993 - __), nascida em São Paulo. É artista-ceramista, graduada pelo Instituto de Artes da UNESP, e que me instiga a tangenciar alguns tópicos muito importantes que reconheço na produção de bonecas: o encontro com o sensível.



Figura 70 - Vitória Fava, “Cerâmica articulada”, 2018

Outro artista que trabalha com bonecas e que sempre me chamou muito a atenção é Farnese de Andrade (1926 – 1996), natural de Minas Gerais. Ele faleceu aos 70 anos, no Rio de Janeiro, e a partir da década de 1950, começou a ser reconhecido por sua arte, tendo sido premiado em salões de arte e realizado exposições na Bienal de São Paulo e Bienal de Veneza.

Com exposições diversas, hoje sua obra faz parte de importantes coleções em museus de arte. Rodrigo Naves (2000), crítico de arte brasileiro, afirma que existem poucas coisas tão tristes quanto o trabalho de Farnese e que as cabeças de bonecas arrancadas, com as quais ele compunha suas novas imagens e estruturas, parecem remeter às maldades feitas na infância.



Figura 71 - Farnese de Andrade, “Tudo Continua Sempre”, 1974

As obras de Farnese se mostram um tanto desmotivadas e até pouco esperançosas com o contexto do país. Segundo ele, “a História impede a história” (FARNESE, 2002, p. 21). Talvez, para Farnese, a vida fosse pesada demais. O artista chamava a atenção por se voltar ao eu, por discutir questões profundas do ser humano através da obra que fala e instiga seu interlocutor.

Gerard Quenum (1971 - __) nasceu na cidade costeira de Porto Novo, a capital da República do Benin. Ainda vive e trabalha nesse país africano, mesmo que seu trabalho esteja ganhando reconhecimento internacional.

Quenum trabalha com pinturas, mas também é escultor. Compõe assemblages, onde ele coloca sentimentos profundos. Segundo André Jolly, curador de sua exposição no museu Afro Brasil, sua religiosidade católica o diferencia muito de outros artistas africanos e o aproxima de muitos artistas brasileiros pela questão do sincretismo que permeia suas obras. Também utiliza de cabeças de bonecas de plástico em sua obra e que, de alguma forma, seu uso remete a uma certa perversidade.

As bonecas de Quenum falam de sua dor, de sua desesperança, de sua revolta com essa sociedade desestruturada. Fala da ganância, poder, violência.



Figura 72 - Quenum, “Foulali”, 2012. Metal, miçangas, corda e boneca de plástico, 168 x 43 x 43, Benin/Africa

A artista Lia Menna Barreto (1959 - __) nasceu no Rio de Janeiro. Como uma artista que apresenta um trabalho muito perturbador, com uma consistência que toma o espectador imediatamente, ela o convida a sair do lugar comum. A artista já trabalha há muitos anos com bonecas e com a ideia de boneca padronizada, a boneca bebê, de plástico comercializado, e que faz parte do imaginário de tantas meninas.



Figura 73 - Lia Menna Barreto, “Diário de uma Boneca”, 1998

O interesse pelas afetações que a imagem das bonecas poderia trazer se mostra em grande parte da sua produção. A artista opta por evidenciar esses símbolos associados ao feminino, à criança e ao afeto, e, por meio de construções desajeitadas ou cortes e desmembramentos, recoloca-os em um outro plano de significância.

A artista teve uma exposição no Itaú Cultural em 1999, cuja temática correspondia à aproximação entre arte e vida. Uma de suas obras era uma boneca com um ferro de passar incrustado no peito, a qual ela analisou da seguinte forma: “Queria colocar calor dentro da boneca para mantê-la viva, mesmo desse jeito bruto” (MONACHESI, 2000, não paginado)²⁰. A partir de meados da década de 1990, desenvolveu trabalhos com derretimento de bonecos de plástico. Muitas vezes, a artista mescla bonecas com animais, flores e folhas de plásticos.



Figura 74 - 45. Lia Menna Barreto, “Bonecas”, final dos anos 1980

A artista apresenta que, além da questão conceitual, sua obra incita tendências ao sinistro. Ela também está preocupada com a questão plástica da arte, do seu movimento em relação às peças, seu jeito de tocar na peça e obter um resultado plástico e estético. Foi uma referência para o meu trabalho pela liberdade como ela trabalha com esses temas, por vezes tão sagrados. A artista não tem medo de se expor, nem de profanar a figura da boneca. Ela simplesmente o faz, muitas vezes, sabendo que vai chocar, mas sem deixar que isso tire a força e leveza da obra.

²⁰ MONACHESI, Juliana. Lia Menna Barreto faz sinergia de arte e vida. **Folha de São Paulo**, 10 mar. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200032.htm>

Em obras produzidas entre 1993 e 1994, Lia desmembrou diversos bonecos, separando, por exemplo, cabeças e braços, que são costurados com pelúcia em montagens inusitadas; realizou aberturas no interior dos corpos dos bonecos, expondo seu enchimento; ou, então, acrescentou braços e pernas de bonecas em ursos de pelúcia, criando outros e estranhos arranjos. Montagens como essas promovem uma operação de deslocamento de significado e de transformação das relações habituais que são estabelecidas com os objetos.

Um dos primeiros trabalhos de cerâmica que vi nos museus e que me capturou, passando dias a pensar na obra, assim como vez ou outra ainda penso nela e sinto ainda a mesma força com a qual ela me arrebatou no momento do encontro, foi a obra *Field* (1991), Instalação de terracota, de Antony Gormley. Pude visitar essa obra pessoalmente no Centro Cultural Banco do Brasil, na exposição *Corpos Presentes*, em 2012, em São Paulo. Vejo grande proximidade na forma de impacto dessa obra com o trabalho de Lia Menna Barreto. Diria que também há um mesmo fio condutor com as obras de Farnese de Andrade e Quenum.

Segundo o artista Gormley (2012, p. 29), “[...] há a ideia de pele como confinamento da substância e da identidade”. O artista afirma ainda que a obra abaixo faz referência a inconsciência humana: “nossa incapacidade de assumir a responsabilidade de nossas ações” (GORMLEY, 2012, p. 36).



Figura 75 - Antony Gormley, “Field”, 2003, instalação com 210.000 figuras de terracota, 8 a 26 cm.

Um dos pontos importantes do trabalho de Gormley é a relação do corpo humano com o espaço, do homem no mundo. A presença do espectador se torna ferramenta fundamental para vivenciar sua obra. Em cada país que a obra *Field* foi exposta, ela contou com acréscimos de peças feitas por pessoas daquela localidade, a fim de que a composição também fosse reflexo daquelas pessoas. No Brasil foi produzida com o apoio de mais de cem moradores de Porto Velho, em Rondônia. Assim, a obra tem crescido substancialmente em números de peças. Foi apresentada pela primeira vez em 1989. Em 1991 havia 35 mil peças, em 2003 havia 210 mil peças. Já esteve também em países como México ("*Field*"), Reino Unido ("*Field for the British Isles*"), Suécia ("*European Field*"), China ("*Asian Field*"), Japão ("*Asian Field*") e Austrália ("*Field for the Art Gallery of New South Wales*").

Há um artista que descobri há muitos anos e, quando conheci seu trabalho, passei um ano inteiro andando, às voltas, com o seu livro debaixo do braço: um catálogo todo escrito em belga que encontrei em uma prateleira escondido, lá no fundo, meio empoeirado, na livraria Cultura. Assim conheci o artista **Dirk De Keyzer** (1958 - __), nascido na Bélgica. Em um tempo em que a criatividade era considerada perturbadora, para ele foi muito difícil se encontrar como artista. Como os outros meninos, ele foi enviado para aprender um ofício, destinado a trabalhar em uma fábrica. Não se adequava e foi assim que acabou indo para a Academia Real de Eklo. Foi lá que ele descobriu sua predileção pelo bronze, onde ele conseguia expressar seus pensamentos e trabalhos artísticos mais profundos.

Dirk deixou o idioma clássico da forma e conseguiu desenvolver sua própria linguagem na escultura. Ele molda o mundo em um universo paralelo e alternativo, no qual todos os problemas, grandes ou pequenos, são compensados. Sua discussão entra em uma linha de pensamento crítico que se afina com o meu trabalho: a busca pela superação das tristezas e o modo como falar desses assuntos sem ser pesado. Ao mesmo tempo, ele convoca um olhar mais aguçado para as camadas que se sobrepõem ao sorriso ou à felicidade instalada na peça.

O artista evita posturas que poderiam tornar suas bonecas infantis ou ingênuas. É possível ver que há algo mais nas peças. Ele cruzou uma fronteira da realidade, quase entrando no fantástico, mas ainda relacionando com a vida, com as mazelas do cotidiano. Ele faz isso com humor. Dirk de Keyzer esculpe especialmente mulheres elegantes com a face cheia de convicção, empoderadas. Algumas vezes constrói homens, mas com aparência maluca, algo que poderia ser aprofundado em uma investigação específica sobre o seu trabalho. Esse ponto me chamou a atenção por eu também só fazer bonecas femininas. Somente uma vez fiz um menino.

As esculturas de De Keyzer fazem pensar na vida, no insuportável do cotidiano e nas levezas possíveis. Um momento de autorreflexão exhibe um pequeno desprendimento. Uma de suas obras que trago aqui se chama *O dedo* (De Vinger) e ela destaca essa sutileza.



Figura 76 - Dirk De Keyzer, “De Vinger”, 2011, bronze patinado.

Uma das produções femininas do povo **Karajá** (Tocantins) são as bonecas de cerâmica, denominadas *ritxoko*. Em sua confecção, são utilizadas 28 técnicas próprias diferentes que as mesmas desenvolveram e que transmitem de geração em geração. A pesquisadora Michelle Nogueira de Resende desenvolveu sua dissertação de mestrado (2014) sobre o registro dessas bonecas de cerâmica como patrimônio cultural brasileiro. Resende descreve que essas peças de cerâmica costumam ser pintadas com uma grande variedade de grafismos e que podem ter representação humana e dos ciclos de vida. A imagem a seguir representa bonecas de cerâmica que mostram cenas do cotidiano e do imaginário Iny (Karajá). Origem: Aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, no Tocantins.



Figura 77 - “Bonecas de cerâmica Karajá”, 2012

Essas bonecas também são idealizações que comportam elementos da fauna regional. Em suas conversas com mulheres da aldeia, Resende percebeu que há também representações sobrenaturais e essas bonecas podem representar seres que habitam o imaginário delas, figuras zoomorfas, multifaces ou entidades. Segundo Ribeiro (1983, p. 19-20), “[...] antigamente as ceramistas Karajás faziam bonecas de barro por puro deleite para servirem de brinquedo às crianças”; mais tarde o mercado fez com que renovassem essa arte e lhe dessem nova destinação”.

As bonecas de cerâmica do povo Karajá – as ritxoko – tornaram-se patrimônio cultural imaterial brasileiro em fevereiro de 2012, pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esse processo deu maior visibilidade às bonecas de cerâmica produzida pelo povo Karajá. Pesquisas arqueológicas constataam a presença de cerâmica, cuja técnica de confecção é semelhante à usada hoje, há pelo menos 800 anos.



Figura 78 - “Bonecas de cerâmica Karajá”, 2012

Segundo Resende (2014), por meio da arte de modelar o barro, essas mulheres criam e recriam os significados que dão sustentação à sua identidade étnica e cultural. Havia na cultura dos Karajás a tradição de que crianças recebiam de suas avós bonecas de ancestralidade. Eram representações de todos os membros da família. Eram brinquedos, mas também eram amuletos de sorte e uma forma de se ensinar a história da família e do próprio povo. Esses bonecos de cerâmica eram dados para as crianças a partir dos 5 anos, idade na qual se acreditava que era possível ter um objeto de cerâmica e ter responsabilidade para cuidar dele e não quebrar. Interessa para nós essa história da ancestralidade que era ensinada às crianças, essa relação com os antepassados através das bonecas. Representam cenas do cotidiano e dos ciclos rituais, portam e articulam sistemas de significação da cultura Karajá. A pintura das cerâmicas está associada a essas bonecas, que são instrumentos de socialização das crianças que aprendem a ser Karajá. Tudo isso que representa a pintura corporal dos Karajá, as peças de vestuário e os adornos, é considerado tradicional.

Há uma referência muito especial que são as bonecas de cerâmica do Vale do Jequitinhonha – MG. Essa região, segundo a pesquisadora e escritora do livro *Noivas da Seca - cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*, Lalada Dalgligh (2014), ficou conhecida de forma pejorativa pela miséria. A população feminina era conhecida como “viúvas da seca”, por conta da migração dos seus maridos em busca de trabalho. Essa situação mudou e hoje a cerâmica revigorou a autonomia e a identidade, sustentando economicamente a região. Essa mudança é resultado do trabalho dessas mulheres, que já não são mais viúvas, pois seus maridos já não precisam mais ir embora.

Essas mulheres fazem muitos objetos, mas a boneca é uma peça que chama muito a atenção. Dalglish (2014, p. 12), no artigo *Tradição e identidade cultural na cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*, ressalta:

São esculturas em argila, com mais de um metro de altura, de mulheres vestidas de noiva, com seus belos vestidos bordados, em texturas e barros de cores variadas; são mães amamentando seus filhos, são mulheres e crianças em rituais de passagem – batizados, casamentos e funerais.

Essa boneca (Figura 79), com a pele escura, mostra um autorreconhecimento. As rendas do vestido mostram o anseio, o que desejam. Ela é representatividade, é identificação de possibilidades. Dá para notar o objetivo claro em fazer esta peça com esta tonalidade de pele, pois é uma pintura, não é a cor natural da argila.



Figura 79 – Irene, “Noiva”, 2010, 79 x 27,5 x 31 cm, Coqueiro Campo, Minas Gerais

Segundo Dalglish (2006), no livro *Noivas da Seca*, as pinturas são feitas de argila colorida, em formato de engobes, sendo essas pinturas realizadas nas peças antes da queima. As cores são feitas de modo diferenciado e, durante a decoração da peça, podem se sobrepor até 6 camadas de cores. Esse tipo de brilho e textura do engobe é bastante incomum para esse tipo de técnica,

que tende a ficar mais rústica, mais terrosa. Nessas peças, o engobe apresenta um brilho sedoso, que, inclusive, valoriza os desenhos mais rebuscados das rendas. Essa característica também se tornou uma marca das bonecas produzidas nessa região. Esse tipo de boneca, além de artefato artístico, é também documento histórico, pois fala da cultura de um povo, de como esse povo se vê e o que deseja para si. Segundo a pesquisadora Camila Costa Lima (2017, p. 6), em seu artigo *Processo criativa, identidade e cultura produção cerâmica no Vale do Jequitinhonha*:

Cada aspecto envolvido na construção de uma peça possui um significado relacionado tanto com o ceramista que a originou como com a localidade de origem. Nesta concepção, formas, cores e decorações não são apenas elementos que compõem uma peça, simplesmente contribuindo para sua apresentação estética, mas sim atributos que representam cultura, remetem a uma história e contexto mais amplo.

Quando me deparo com outras mulheres que também fazem bonecas, sempre quero saber o motivo, quero ver se nos identificamos, assim como Drummond e eu, seu elefante e minha boneca. Por isso, uma entrevista de Dona Izabel Mendes da Cunha²¹ ao Museu da Pessoa me encantou:

Tinha muita vontade de brincar com boneca. Pegava sabugo de milho, enrolava um pedacinho, retalhinho de pano na cintura, e falava que era boneca: boneca deve ser assim. Depois via minha mãe mexendo, fazendo o barro, puxando o barro para fazer aquelas vasilhas. Aí eu falava assim: vou fazer uma bonequinha de barro para brincar. E com minha imaginação, fui fazendo experiência (CUNHA, 2008, não paginado).

Outra bonequeira que muito me marcou foi Dona Noemia, que conheci quando estive em Tracunhaém, realizando residência artística, em 2018. Quando perguntei por ela na Associação dos Artesãos de Tracunhaém, alertaram-me que Dona Noêmia tinha um coração enorme, mas era curta e grossa com as palavras.

Fui receosa, devagar, apresentei-me como ceramista que também fazia bonecas e ela soltou: “Então você é bonequeira também?”. E me abraçou apertado. Começamos a conversar sobre como fazíamos nossas peças. Ela queria saber tudo, como eu modelava, como elas se apareciam, como eu queimava. Em poucos instantes, já éramos amigas. Ela disse: “que pena que não tem nenhuma boneca sua aí, eu queria ver”. Eu disse: “Estou fazendo uma no ateliê do seu Luiz e vamos queimar amanhã, quando ela estiver pronta eu trago para senhora”. Ela respondeu: “Também quero. Eu leve uma minha, mas não é para comprar, é um presente, quero que você escolha a que achar mais bonita”. Foi assim que voltei para São Paulo, com aquela boneca

²¹ Izabel Mendes da Cunha é uma artesã mineira internacionalmente reconhecida como a famosa bonequeira do Vale do Jequitinhonha. Este relato está documentado no Museu da Pessoa. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-bonequeira-do-vale-do-jequitinhonha-44559>> Acesso em: jan./jul. 2020.

enorme nos braços. Levei comigo dentro do avião, como um tesouro. A boneca fica aqui na minha casa, em lugar bem visível, para que eu possa me lembrar dela sempre.

Suas bonecas têm força e leveza, parecendo, ao mesmo tempo, terem sido feitas com uma forma, de tanta delicadeza. Conseguimos ver nos detalhes como cada elemento foi colocado a mão, feito devagar e com cuidado. Dona Noemia me deu um título que ela usa com muito orgulho: bonequeira.



Figura 80 - Noemia e Priscila, 2018, Tracunhaém- PE

Dona Noêmia (1948 - __), nascida em Campina Grande, na Paraíba, é conhecida como Dona Noêmia das Bonecas. Vive e trabalha em Tracunhaem, em Pernambuco. Ela se autodenomina bonequeira.



Figura 81 - Dona Noemia e sua obra "Boneca", 2019, Tracunhaem- PE

Suas bonecas começaram a fazer sucesso. A mais famosa era Dona Beija, uma boneca careca, com os peitos de fora. Ela disse que vendia muito, mas depois as mulheres começaram a lhe pedir que cobrisse os peitos. Ela acha que as mulheres ficavam com ciúme dos maridos ao ver suas bonecas nuas. Ela achava graça. Começou a fazer blusas de flores para as bonecas e isso virou sua marca registrada. Em algumas bonecas faz as flores de cerâmica e, em outras, faz de tecido, em formato de fuxico e crochê.

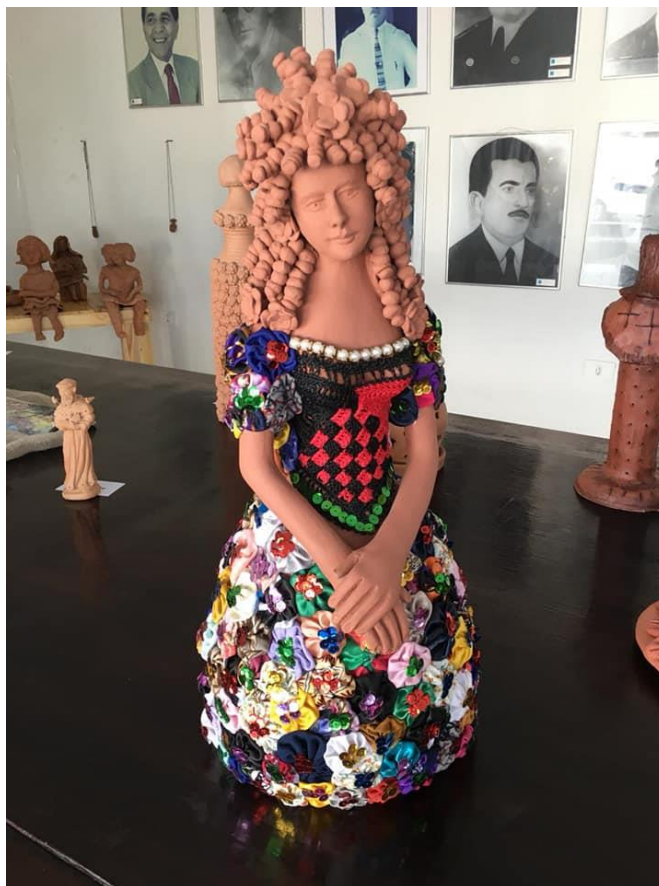


Figura 82 - Dona Noemia, “Boneca”, 2018, cerâmica, linhas, tecidos e lantejoulas

O artista **Joelle Gervais** (1960 - __) fala que seu trabalho é um elo com o mundo ao seu redor. Ele designa como o traço frágil de uma presença efêmera pode ser uma ponte entre suas emoções e o olhar dos outros, a marca de uma percepção íntima do mundo. O artista usa raku²², uma de suas técnicas de queima em cerâmica. Suas peças são pintadas com óxidos e alguns toques de esmalte são adicionados. Ele reforça em alguns pontos um toque de luz que acentua a expressão relacionada às atitudes, olhares.

²² Raku é uma técnica cerâmica originária do Japão, onde surgiu no século XVI, sendo desde logo associada à cerimônia do chá. Em 1920, o ceramista Bernard Leach introduziu esta técnica no Ocidente. As peças são retiradas ainda incandescentes do forno e colocadas numa atmosfera redutora - isto é, num ambiente com pouco oxigênio. Na prática, isto equivale a mergulhá-las numa substância orgânica como a serragem (embora seja possível utilizar outros materiais). É nesta altura que por vezes surge alguma chama; é necessário tampar rapidamente o recipiente da serradura, e deixa-se a peça ficar ali durante alguns minutos. Na terceira fase do processo, a peça é retirada da serradura e rapidamente mergulhada em água. Muitas vezes está ainda suficientemente quente para que se liberte vapor e depois é só esfriar e lavar a peça. Para saber mais: <http://www.ufrgs.br/lacad/patoraku.html>



Figura 83 - Joelle Gervais, “Les joueurs de biles”, 30 x 40 cm

Através de um universo escuro, uma terra arenosa, pontas de esmalte e argila, matéria-prima de suas criações, personagens e animais são imbuídos de uma parte da humanidade entre dramaturgia e humor. Esse trabalho é concebido por um toque de humanidade, melancolia e humor, mergulhados em ternura. Sua obra é provocativa e, de alguma forma, lembra muito os anseios que tenho nas minhas construções em cerâmica.

Em 2019, já no fim do ano, quando terminava minha jornada como professora de cerâmica e de gravura no curso de Artes Visuais na UNESP de Bauru, descobri o trabalho de um aluno em uma conversa no último dia de aula. Ele me falou sobre suas buscas, algo que já o acompanhava há muito tempo e que tentava expressar através das diversas linguagens artísticas. Pedi para que ele me mostrasse mais trabalhos e me falasse sobre eles. Foi um encontro muito impactante com um tipo de obra que me angustiou e que, ao mesmo tempo, remeteu às minhas produções. Considero imprescindível apresentar algumas obras aqui, pois elas apresentam um diálogo inusitado e uma construção poética expressiva, contando com uma riqueza de experimentação. O nome desse aluno é Jean Victor Bernardino da Silva.

Ele afirma que as cabeças que aparecem em suas obras são as suas filhas, as quais ele olha com desprezo e desgosto. Não porque sejam feias ou toscas, mas porque elas são resultado daquilo que rejeita em si mesmo. Segundo ele, “É da natureza de suas obras serem odiosas”, contrapondo-se aos clássicos bebês felizes, fofos e bonitos. Estas são feitas deformadas e deficientes. Seu primeiro trabalho foi uma série e foi intitulada de “trauminhas”, pois, na época, as bonecas o atormentavam. Estava comprando e assemblando bonecas de brechós e tirando muitas fotos delas, como se isso fosse uma possibilidade de curar-se dos traumas de uma vez por todas.



Figura 84 - Jean Victor Bernardino da Silva, “Trauminhas”, 2016, série de fotografia digital

O artista explica de modo muito objetivo que não tinha intenção de ficar gerando grandes interpretações sobre as bonecas construídas, mas que elas representavam para ele um interesse grande que tinha nas pessoas e nas suas formas de afeto, em como se dão as relações interpessoais e o que entra em jogo nessas trocas. Assume que esse seu interesse remonta a infância. As bonecas são as figuras que dão vida aos afetos que vivenciamos. Do bidimensional, ele salta para as construções de instalações e esculturas.



Figura 85 - Jean Victor Bernardino da Silva, “Filho belo e filho fraco”, 2018, cerâmica e carrinho de bebê.

A fotografia é um meio de linguagem que ele se apoderou, criando a cena dos “trauminhas”, onde as bonecas assumem papéis em enredos que vão da autodescoberta às relações tóxicas e abusos de poder. Seu trabalho chama a atenção para o lado não feliz das bonecas, mas também para o medo do abuso e para a digestão de angústias, a busca de afastar os traumas ou de dar roupagem nova à sua relação com eles.

As bonecas têm apresentado um papel de construção de um corpo fora do corpo, onde é possível reviver experiências e tratar delas. As bonecas têm um simbolismo de representação que tende a ser compreendido e acolhido por diversas culturas, como temos perpassado aqui. Elas podem ser representações de experiências individuais ou de uma vivência e cultura coletiva.

Nesse sentido, cabe trazer um fato ocorrido que envolveu o Brasil na década de 1940 e que diz respeito a uma determinada exposição, onde seriam levadas bonecas baianas como símbolo de representação nacional brasileira, demonstrando cultura, cor de pele e religiosidade. Contudo, essa possível exposição nunca chegou a acontecer. Tratava-se de uma grande exposição que aconteceu em 1940, em Portugal, a fim de reafirmar o país como um império colonial, a

Exposição Histórica do Mundo Português. Essa grande festa aconteceu em pleno início da Segunda Guerra Mundial e tinha o objetivo de mostrar como andavam suas ex-colônias. Vários países foram convidados a expor parte de sua cultura em pavilhões. O Brasil foi um destes, em pleno Estado Novo. Através dessas iniciativas, percebo as delicadezas do cenário político estabelecido nacional e internacionalmente. Para falar da representação do país, a então diretora do Museu Nacional, Heloisa Alberto Torres, foi convidada a organizar uma “exposição etnográfica” e enviá-la a Portugal.

Ela encomendou muitas peças durante o ano de 1939, tudo em registro no arquivo do Museu Nacional. Entre as encomendas estavam 14 bonecas de 70 centímetros de altura,

apresentando traços característicos dos diferentes tipos de negros da Bahia, vestidas com a indumentária típica dos diferentes orixás, que as mães de santo encarnam nas festas religiosas, além de 12 orixás de 25 centímetros de altura, esculpidos em madeira, representando diferentes deuses africanos (CORREA, 2000, p. 254-255).

Os mediadores dessa compra foram Édison Carneiro²³ e Ruth Landes²⁴, que encomendaram as bonecas às mães e filhas de santo em Salvador. “Os mostruários enviados por Dona Heloisa à Lisboa chegaram a ser arrumados no pavilhão brasileiro, mas não foram exibidos ao público porque a Comissão julgou deprimente apresentar o Brasil como um país de negros e macumbas” (LEONARDOS *apud* CORREA, 2000, p. 255). Esse foi o parecer da Comissão composta por Augusto de Lima Junior, Gustavo Barrozo, Guy de Hollanda e Ernesto Street. Em sua defesa, Heloísa Alberto Torres afirma em carta arquivada no Museu Nacional:

Há um ponto que merece réplica, acima de todos: o Museu Nacional, solicitado a apresentar aspectos etnográficos da população brasileira, não poderia, a bem da verdade científica, esconder o elemento negro da nossa população, elemento a que tanto deve o país. [...] O negro existe, tem sido explorado, trabalha, contribuindo de modo decisivo para o progresso do país e tem que aparecer em qualquer certame que envolva aspecto científico-antropológico onde quer que o Brasil se faça representar. (TORRES, 1945 *apud* CORREA, 2000, p. 258).

²³ Antropólogo e folclorista, com trajetória profissional voltada para ações afirmativas e políticas afirmação do negro no Brasil. Estudou na capital baiana, diplomando-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Bahia em 1935. É autor das seguintes obras, entre outras: *Religiões Negras*, 1936; *Negros Bantos*, 1937; *Candomblés da Bahia*, 1948; *O Quilombo dos Palmares*, 1947; *Antologia do Negro Brasileiro*, 1950.

²⁴ A antropóloga americana Ruth Landes chegou ao Brasil em 1938 (ficando até 1939) para realizar sua pesquisa de pós-doutorado pela Universidade de Columbia. Seu enfoque principal era as relações inter-raciais no Brasil, comparando-as com as norte-americanas. Foi atraída pela questão da matriarcalidade no candomblé. Motivo que fez com que Landes tivesse curta passagem fora que ela abordava questões de gênero, raça, sexualidade. Landes chama a atenção para a importância do poder feminino nos candomblés tradicionais em especial o famoso Gantois, expressos na figura das mães de santo; e o poder dos homossexuais nos candomblés de caboclo. Sua abordagem ousada, gerou conflitos com sociólogos renomados. No livro “A Cidade das Mulheres”, o que está em jogo é muito mais a narrativa de um “lugar de encontro” do que um retrato que se pretenda “objetivo” de uma “realidade social”.

Vale pensar que havia alguém ali, na década de 40, querendo encontrar lugar nos museus para a arte afro-brasileira. Heloísa acreditava que era possível representar o Brasil com bonecas, e não eram quaisquer bonecas, eram bonecas vestidas de baianas (não para exaltar o religioso associado a esse símbolo, mas afirmar a africanidade que existe nessa história), e que foi totalmente vetado.

Essa história lembra um ocorrido com Lina Bo Bardi, quando a mesma foi diretora do Museu de Arte da Bahia e juntou uma coleção por todo o Brasil com mais de duas mil obras produzidas por pessoas simples. Lina denominava toda produção de artefatos humanos como “produções artísticas”. Lina estava produzindo uma exposição na Itália, seu país de origem, para onde levaria todos esses elementos como representativos da arte brasileira. Bardi foi totalmente vetada pelo governo do Brasil, em plena ditadura. Esse evento, inclusive, levou Lina Bo Bardi a ser exonerada do cargo de diretora do Museu de Arte da Bahia. Mais um exemplo desse período de intolerância cultural no país, mas que não fica estagnado naquele momento. Esses eventos nos ajudam a compreender em que princípios está fundamentada a cultura nacional, pois ainda é recorrente um pensamento escatológico sobre o real teor da cultura do país, que é alimentado pela política nacional.

Lina acreditava que era possível lutar pela causa da valorização das produções artísticas mais tradicionais e que, muitas vezes, são desvalorizadas pelo campo artístico que se tem como “referência” no Brasil. Retomo o diálogo com Lina ao ler o artigo de Juliana Yoko Takaki, *Lina Bo Bardi e a produção artesanal: a trajetória de um pensamento de vanguarda*, que nos mostra que Lina estava preocupada com a valorização da cultura. Talvez ela o fizesse por saudosismo de suas raízes italianas e tentasse encontrar um lugar seu aqui, em território brasileiro. Esse entusiasmo foi uma contribuição ao Brasil. Ela alcançou muitos artistas e curadores e inspirou outras pessoas a se reconhecerem e olharem para a sua própria cultura.

É nesse lugar que me encontro na pesquisa artística e que demorei muito tempo para encontrar. Sinto que demorei para encontrar algumas respostas, pois não havia ninguém para me dizer nada sobre isso. As pessoas que conheci ao longo da minha trajetória queriam apagar suas próprias histórias. Por isso foi um caminho que aprendi a trilhar sozinha, mas posso dizer que, desde que comecei, nunca estive sozinha, sempre fui recebendo apoio.

A visita à casa da Lina e, posteriormente, a leitura de seu livro, dentre outras leituras sobre ela, além do convite de montar uma exposição ali, dialogando com o tema da Jornada do

Patrimônio²⁵, *Uma cidade – muitas mãos*, de 2018, me trouxeram consciência da potência da minha pesquisa, consciência da força que o povo tem em sua cultura. Lina traz uma frase, finalizando seu livro, que se mostra muito viva dentro da minha prática e da minha pesquisa, a qual se fundamenta através do conhecimento e do resgate de um jeito de viver. Para Bardi (1994, p. 76), “o importante é a continuidade e o perfeito conhecimento de sua história”.

A exposição “a mão do povo brasileiro”, com curadoria de Lina Bo Bardi, no MASP²⁶, em 1969, foi remontada no mesmo museu em 2016. Um dos elementos dessa exposição que muito me chamou a atenção foi a coleção de 25 bonecos de artistas nordestinos de cerâmica, algumas policromadas, advindos da coleção do pavilhão das Culturas Brasileiras, de três coleções particulares (do Rio e São Paulo) e do Museu do Homem do Nordeste.



Figura 86 - Cerâmicas Policromadas, exposição “A mão do povo brasileiro 1969/2016”. 2016

²⁵ A Jornada do Patrimônio foi organizada pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), da Secretaria Municipal de Cultura, da cidade São Paulo-SP, pela primeira vez em 2015, com o tema “(Re)Conheça seus Bens Culturais”. Neste primeiro ano a Jornada se deu em dezembro, no final de semana que sucedeu a Semana de Valorização do Patrimônio Histórico e Cultural, que já se institucionalizara há alguns anos (Lei nº 13329/2002). A partir de experiências semelhantes que ocorrem em outros países ou cidades, o evento se realizaria anualmente, num final de semana, procurando abordar diversos temas da política patrimonial da cidade, a partir do acesso e do uso de edifícios e locais reconhecidos como patrimônio cultural paulistano.

²⁶ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br>



Figura 87 - “Moringa em formato de mulher e de cangaceiro”, 2016, detalhe da foto anterior para melhor ilustrar a cerâmica policromada.

Segundo Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP (2016), em sua nova fase, o MASP tenta reestabelecer sua relação com o popular. Essa exposição se insere em um momento histórico, no qual o museu se coloca em torno de produções que frequentemente são marginalizadas pelo próprio museu e pela história da arte.

Essa exposição privilegiou a questão da arte popular, arte material indígena e arte afro-brasileira, desta vez com 975 objetos (nem todos os objetos da primeira exposição foram guardados). Nessa exposição havia diversas tipologias, sendo que três delas nos interessam muito aqui. A primeira delas é a coleção de 22 bonecas de pano – acervo do museu da cidade de São Paulo, mais especificamente do Pavilhão das Culturas Brasileiras²⁷.

²⁷ A Secretaria Municipal de Cultura, com a coordenação do Departamento do Patrimônio Histórico, criou uma instituição voltada para as culturas do povo em 2007, quando transferiu o acervo do antigo Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima para um depósito. Um projeto de espaço de exposição e um centro de referência e pesquisa voltado para a salvaguarda e divulgação da diversidade cultural brasileira e, em especial, do patrimônio material e imaterial das culturas menos favorecidas da população, que têm até hoje menor visibilidade institucional. Em 2013, a visitação ao espaço foi suspensa para obras de manutenção e restauro do prédio. Até hoje (2019) se encontra sem previsão de abertura. Mais informações disponíveis em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/culturas_brasileiras/instituicao/index.php?p=8037



Figura 88 - “Bonecas de Pano”, exposição A mão do Povo Brasileiro/1969/2016

A segunda é a exposição de 17 bonecas em tecido que representam os orixás. A obra é de Olga Cacciatori (1920), coleção emprestada do Museu do Ingá, em Niterói.



Figura 89 - Olga Cacciatori, “Bonecas de Pano de orixás de Nanã e Euá”, Rio Grande do Sul

Muitos símbolos estão contidos na imagem da boneca. Essa exposição mostra como as culturas populares foram se apropriando desse elemento. Ao me deparar com as histórias que envolviam essas bonecas de pano, comecei a me interessar pelo tema e a buscar referências que pudessem contribuir com a minha produção artística. Via uma potência nos tecidos, pois eles, ao mesmo tempo, representavam força e sensibilidade, com disponibilidades muito diferentes das de uma boneca de cerâmica. Abri espaço para conhecer e criar diálogos com essa materialidade.

No Brasil, a boneca de pano resistiu culturalmente pelos diferentes desempenhos: ofício doméstico, afeto, valor cultural, programas de incentivo artesanal, fonte de renda familiar e de grupo, mercadoria de valor agregado, consumo conspícuo e bem simbólico (MACIEIRA, 2018, p. 197).

Este estudo me possibilitou uma conexão ainda maior com minhas bonecas e as buscas pelos significados não só dos elementos escultóricos, mas também dos seus simbolismos. Dentro da pedagogia Waldorf, que é inspirada na antroposofia, a boneca faz parte da construção do desenvolvimento da criança, um modo de olhar o mundo em seu processual e complexidade, abarcando os aspectos de singularidade, multiplicidade do ser e do social. A proposta é que a boneca cresça com a criança, receba cuidado e atenção em seu manuseio, inspirando o cuidado e a criação de vínculos.



Figura 90 - Agnieszka Nowak, “Boneca Waldorf”, 2010

Através do brincar livre, oferece-se uma boneca sem estereótipos publicitários da mídia, quando toda a ação e correlação deverão ser decididas pela criança e não pela referência ao desenho animado que ela assiste, por exemplo. Uma criança pode sentir-se perdida no começo, mas, na medida em que ela começa a andar no caminho da liberdade, consegue expressar-se.

Uma inspiração foi conhecer o trabalho da professora Cássia Macieira, que é bonequeira e professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Ela desenvolve uma pesquisa nessa universidade intitulada *Artefatos Lúdicos*. É membro do núcleo de pesquisa Artefatos Lúdicos (Artes/CNPq), da Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais (ATEBEMG), da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e da União Internacional de Marionetes (UNIMA).



Figura 91 - Cássia Macieira, “Narrativas Femininas”, 2018, tecido

Cássia Macieira pesquisou sobre design de bonecas e as relações com o mercado de venda de brinquedos infantis, fazendo alusões a processos antropológicos pelo desejo de bonecas. Segundo Cassia Macieira (2018, p. 199), das bonecas de caráter “feito à mão”, pode-se afirmar que se tratam de objetos ou coisas da infância, por vezes consumidos por adultos como fetiche. Resistiu culturalmente pelos diferentes desempenhos: práxis doméstica, afeto, valor cultural, programas de incentivo artesanal, fonte de renda familiar e de grupo, mercadoria de valor agregado, consumo conspícuo, bem simbólico.



Figura 92 - Cássia Macieira, “Narrativas Femininas”, 2019, bonecas de tecido

Ainda segundo Macieira (2018, p. 201), a boneca de pano é reconhecida pela sua poética singular e pelo pertencimento coletivo. Ao pensar nas bonecas feitas em casa, a partir de uma espontaneidade na construção estética do manuseio, dos tecidos antigos, retalhos recortados, esse processo oferece especial singularidade às características. Suas formas e desenhos criam apenas citações, longínquas muitas vezes, permitindo que quem observe essa boneca possa construí-la a partir da sua imaginação.

Durante o ano de 2019, tive contato, através do meio digital, com um curso da arte milenar das *Mamachas ou Bonecas Mágicas*, nos caminhos das pesquisas para o doutorado, esse curso me chegou as mãos. Em janeiro de 2020 fiz um workshop *Alquimia com bonecas, magia e arte têxtil*. Todo esse processo tratava-se de um estudo, ministrado pela pesquisadora, antropóloga, doutora em Educação, artista e curandeira Trinidad Aguilar (nome religioso), colombiana com nome de batismo Pilar Echeverry Zambrano, que possui um extenso trabalho devocional e vivencial sobre as tradições andinas, africanas, eslavas e celtas. Trinidad foi ao resgate de antiga tradição a fim de construir objetos de cura com o uso de conhecimentos ancestrais e de suas habilidades com tecidos e linhas. Segundo a pesquisadora, na tradição andina, as bonecas eram feitas de argila, pedra, pão ou tecido e eram enterradas com pedidos de abundância para a terra que se fazia seca, ou com pedidos de fertilidade para as mulheres. As bonecas traziam um néctar

secreto da graça²⁸. Essa semente ancestral é muito potente, por isso ela começa com uma construção de Bonecaria Mágica.

Dando início a um ativismo poético que acredita que possa despertar nossa relação com os frutos da terra, uma vez que sua relação com a natureza é muito forte, ela vê essa pessoa que faz bonecas como alguém que quer o bem de todos os seres e se compadece com a dor alheia, como uma curandeira que está disponível ao que a natureza e os outros seres precisam. O ato de fazer bonecas está, para Trinidad Aguilar, associado ao ativismo da poesia da vida. As bonecas são sínteses de mistérios profundos, muito antigos. Assim, ela vai tecendo uma ideia sobre o ato de fazer uma boneca, associando ao ato de dar vida em vários sentidos, em várias direções, o que não significa somente ter filhos, mas dar vida, doar vida. As *mamachas* foram criadas para dar vida em lugares onde reinam o deserto.



Figura 93 - Ritual com bonecas Mamachas, 2019

²⁸ Curso de Magia com Bonecas. Disponível em: http://artedascurandeiras.com/tilanonline?utm_source=entrevista e Workshop Alquimia com Bonecas, Magia e Arte Têxtil. Disponível em: https://youtu.be/krv_3z5XTaE

Em suas pesquisas, constatou que a relação das pessoas com a boneca é magnética, porque capta a atenção do observador levando a lugares muito íntimos, lugares misteriosos e que continuam sendo mistérios, mesmo após esse encontro. Para ela, as bonecas têm uma vida própria e isso faz parte da magia das bonecas. Trinidad revela que antes tentava entender esses mistérios que as pessoas acessavam ao olhar para as bonecas, mas depois percebeu que existem coisas que devem ficar em segredo, fazem parte do mistério, ainda que curem. É difícil de entender, pois a boneca tem um tempo e uma forma de se mostrar que é só dela, diferente de seus trabalhos feitos de crochê ou bordado.

Trinidad deu início aos cursos com o intuito de convidar pessoas a fazer bonecas, pois este se tornou um movimento que converteria a voz da pachamama²⁹, que é muito sutil, em poesia e em arte. Segundo ela, as bonecas geram cura e a cura é a elevação da consciência. Elevação do espírito quando o mais puro de você se conecta com a natureza. A cura não é um tratamento terapêutico de colocar algo medicinal em seu corpo. A cura seria um estado em que você eleva sua percepção, sua sensibilidade. Por isso, a arte está intimamente ligada à cura. A arte e a poética são formas de se compreender a vida tão profundamente, tão sutilmente e tão delicadamente. Com a existência, você eleva sua sensibilidade e estreita sua relação com esse algo maior do universo, que é a consciência. A cura como conjugação com a vida. Não tem nada de arteterapia, é a arte cumprindo sua função, seu papel como arte, através das bonecas. Os estudos de Trinidad Aguilar vieram ao encontro deste anseio com respostas sólidas sobre vivência, experiência e saberes ancestrais. Tudo isso perpassa de muitas formas o fazer manual.

O trabalho das bonecas de pano me fez retomar a artista **Rosane Kerman** (1964 - __), que vive em Santos e com quem tive o prazer de conviver durante os dois anos em que estive lá (2017/2018). Muito ligada às suas raízes ancestrais africanas, atualmente vive entre Santos e Bahia (em uma comunidade alternativa onde passa alguns meses do ano). Seu trabalho de criação é muito intenso, gerando artisticamente em diversas frentes, tanto na dança como na moda. Um de seus trabalhos que aqui se faz mais especial são as bonecas de pano.

²⁹ O termo Pachamama é formado pelos vocábulos ‘pacha’ que significa universo, mundo, tempo, lugar e ‘mama’ traduzido como mãe. De acordo com vestígios que restaram, a Pachamama é um mito andino que se refere ao ‘tempo’ vinculado à terra. Segundo tal mito, é o tempo que cura os males, o tempo que extingue as alegrias mais intensas, o tempo que estabelece as estações e fecunda a terra dá e absorve a vida dos seres no universo. Fonte: *Pachamama e o direito à vida: uma reflexão na perspectiva do novo constitucionalismo...* **Revista Veredas do Direito**, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 313-335, 2015.



Figura 94 - Rosane Kerman, “Boneca”, 2018, tecido

Em 2019, conheci, em São Paulo, uma senhora chamada Dona Jacira³⁰. Alguém citou o seu livro *Café*³¹ pelas redes sociais e eu curiosa fui atrás, pois queria comprar seu livro. Ela disse que o livro só era vendido por ela mesma, que não estava nas livrarias, então combinamos de nos ver. Ela disse que poderia me encontrar no Instituto de Artes da UNESP e assim ficou marcado. Antes do nosso encontro, fui pesquisar mais sobre ela e seus trabalhos. Descobri que era a mãe do rapper Emicida³², artista que já acompanho e admiro há bastante tempo. Emicida é engajado e preocupado não só em denunciar questões sociais, relativas ao negro no Brasil, mas também entender suas raízes e identidade negra de forma mais sistemática, através de pesquisas. Essa descoberta sobre Dona Jacira aguçou minha curiosidade e fui cada vez mais descobrindo suas diversas faces de artista.

³⁰ Mais sobre Dona Jacira em https://youtu.be/pOrvokYLg_Q

³¹ O livro autobiográfico fala sobre sonhos, decepções, desejos, identidade negra, território, justiça e medo. É uma narrativa solta, mas densa, na qual Dona Jacira vai relatando em primeira pessoa histórias da sua infância, revelando questões de pobreza que passou na zona norte da capital paulistana.

³² Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido pelo nome artístico Emicida, é um rapper, cantor e compositor brasileiro. É considerado uma das maiores revelações do hip hop do Brasil da década de 2000. Ainda atuante é uma referência no meio hip hop, já gravou com vários artistas da MPB, é dono de uma produtora de música responsável por grandes nomes do rap nacional e lançou seu último disco no Teatro Municipal de São Paulo, em 2019.

Jacira faz encontros com seus vizinhos para falar sobre alimentação saudável, o cuidado com plantas que ela tem, muitas cultivadas em potes, vasos e canteiros. Também ocupa seus dias com bordados, que aprendeu com a bisavó. Diz que é encantada com a tecelagem e que já costurou roupas para seus filhos. Em seu livro, Dona Jacira narra a cura pela escrita e ancestralidade, pois foi através do reencontro com as religiões de matriz africana que Dona Jacira vislumbrou um futuro diferente. O estabelecimento da saúde mental se mantém pela cultura. A casa da Vila Nova Cachoeirinha é palco de encontros que geram frutos. Artesanato, rodas de conversa sobre racismo, saúde da mulher negra são alguns dos pontos debatidos pela escritora de 54 anos. Em meio a todo esse grupo de atividades desenvolvidas por Dona Jacira, ela também se revela fazedora de bonecas de pano.

No dia em que nos encontramos, tomamos café na lanchonete do Instituto de Artes da UNESP e passamos algumas horas trocando e compartilhando experiências de vida, falamos sobre fazer bonecas, ponto que nos liga e nos instiga. Seu trabalho é autêntico: ela faz bonecas para pessoas que conhece. Cada boneca já tem um dono, mesmo que ela não presenteie a pessoa que lhe foi referência. Quando ela conhece alguém novo ou se ama muito alguém, faz uma boneca sobre essa pessoa. Suas bonecas falam sobre encontros de vida, relações, afetos.



Figura 95 - Dona Jacira, “Vizinhas de Si”, 2018, boneca, tecidos e miçangas

Dona Jacira se tornou uma das pessoas que mais admiro no mundo, sobretudo por seu percurso difícil, mas também por não ter deixado seus sonhos morrerem, por não ter parado de produzir arte mesmo quando a situação estava mais difícil. Quando a situação financeira melhorou, ela não saiu de sua casa (próxima à avenida Ataliba Leonel, na Zona Norte da cidade de São Paulo, próximo ao metrô Santana), pelo contrário, fez questão de ser uma ajudadora de suas vizinhas, de compartilhar tudo que aprendeu. Está sempre disposta a tomar um café e tem orgulho de suas histórias, não tem vergonha de seu passado, mas se fortalece na sua identidade afrodescendente e quer fortalecer a outras mulheres negras. Suas bonecas refletem todo esse amor, toda essa força.

Dona Jacira foi uma das artistas da exposição *Evocações. Doze artistas mulheres e as múltiplas linguagens criativas*, no Museu Afro Brasil, em São Paulo, no ano de 2016. O diretor do museu e também curador da exposição, Emanuel Araújo, diz que Dona Jacira coloca em suas obras os seus tesouros e que o compromisso dela com a afro-brasilidade a leva a utilizar materiais e suportes que reforçam a sua identidade. Dona Jacira fala de memórias e histórias em suas obras.

Quero fechar esta conversa, nesta sala expositiva, com uma boneca muito especial. No Brasil temos uma história contada por muitas pessoas sobre uma boneca que representa uma ligação com a nossa ancestralidade africana, a Abayomi. Já vi sua história sendo contada de várias formas, mas sempre com a mesma essência. Sei que essa história é inventada, mas como temos poucas memórias, acredito que uma memória inventada pode ser uma metáfora muito bem-vinda para acolher muitos corações desamparados de ancestralidade. Portanto, aqui não cabe julgamento acerca da veracidade dessa história, mas sim acolhimento de uma memória oral que vem se espalhando por todo o território nacional e sendo compartilhada por muitas mulheres para evidenciar que existiram mães e filhas dentre os povos trazidos para cá. Existiram vidas. Essas histórias humanizam nossos antepassados e nos ligam a elas.



Figura 96 - Priscila Leonel, Boneca Abayomi, 2020, tecidos

Segundo a pesquisadora e mestre em Psicologia Escolar Meiry Soares da Costa Pereira (2017)³³, as mães africanas, para acalantar seus filhos durante as terríveis viagens a bordo dos navios negreiros, embarcação que realizava o transporte de escravos entre África e Brasil, rasgavam retalhos de suas saias e, a partir deles, criavam pequenas bonecas, feitas de nós, que serviam como amuleto de proteção. As bonecas hoje são símbolo de resistência. O termo Abayomi significa ‘Encontro precioso’ em Iorubá, sendo abay = encontro e omi = precioso. O iorubá é uma das maiores etnias do continente africano, cuja população habita parte da Nigéria, Benin, Togo e Costa do Marfim.

Ao ofertar uma boneca Abayomi para alguém, esse gesto significa que estamos oferecendo o que temos de melhor. Quando ensinamos o outro a fazer a boneca através da história oral, surge a relação sócio-afetiva que atravessa gerações e onde ocorre o resgate da cultura africana. Sem costura alguma (apenas nós ou tranças), as bonecas, assim como as minhas, não possuem demarcação de olho, nariz e boca. Isso favorece o acolhimento dos diversos fenótipos afrodescendentes.

³³ Disponível em: <https://www.ibfeduca.com.br/campinas/blog/historia-de-esperanca-abayomi/>

CAPÍTULO 4 – ANCESTRALIDADE, MEMÓRIAS E CURA

Nesta etapa do Museu dos Afetos, na curadoria, tentei utilizar elementos que perpassaram minha história afro-brasileira. Em síntese, busco compor uma expografia que torna possível minha reconexão com esse passado ancestral.

O acervo apresentado aqui busca gerar no visitante uma experiência de conexão, empatia e até, se possível, um comungar com estes elementos de afeto. Isso porque a produção de bonecas de cerâmica se mostrou como um processo de resgate de memórias, descoberta de minha ancestralidade negra e, a partir deste momento, verificação de várias situações racistas em minha cartografia de história de vida, de modo que tudo isso me conduziu a uma necessidade de cura. Por conseguinte, esta cura precisaria ser construída, possivelmente, através de processos artísticos e que tomaria por base as epistemologias do Sul.

As epistemologias do Sul referem-se à produção e à validação de conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que têm sido sistematicamente vítimas de injustiça, da opressão e da destruição causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado (SANTOS, 2019, p. 17).

Boaventura de Souza Santos (2019) fala de um ponto em que a razão e a emoção se encontram, com vistas a alimentar a vontade e a capacidade de lutar contra a dominação e a opressão. Dessa forma, ele propõe uma outra perspectiva de olhar sobre o mundo, como alternativa para lidar com as opressões recorrentes às chamadas “minorias”. Sobre este ponto, o presente trabalho apresenta a retomada da memória como valorização da história de vida, assim como a busca por raízes; uma forma de reconexão com a ancestralidade e todas as histórias que nos antecederam. O amadurecimento desses dois elementos, através de um processo artístico, leva à cura. E você visitante, como você se reconecta com os processos de cura?

Dentro desta perspectiva, vale trazer o estudo da socióloga e professora de Ciências da Educação da Universidade de Genebra, Marie-Christine Josso (2007), uma vez que ela defende, justamente, esse movimento que trago como forte argumento desta tese: o resgate de memórias como ponto fundamental na vida profissional, quando nos reencontramos com nós mesmos. Sou uma mulher negra e artista que coabita em território urbano pós-escravagista, e que tem uma produção artística que dialoga com estas experiências de vida. Penso que essas relações com a minha arte podem contribuir para a sociedade em que vivo, mas também acredito que

sou muito além disso: sou filha, neta e bisneta de grandes mulheres. Sou a criança tímida, com tranças, desajeitada, descobrindo como é o mundo.

Esse trabalho de reflexão a partir da narrativa da formação de si (pensando, sensibilizando-se, imaginando, emocionando-se, apreciando, amando) permite estabelecer a medida das mutações sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social (JOSSO, 1997, p. 414).

Segundo Josso (2007), as reinterpretações de nossa história de vida permitem evidenciar para nós mesmos a pluralidade, a fragilidade e ao mesmo tempo a transformação de nossas identidades durante os vários períodos da vida, nos levando a desempenhar melhor nosso trabalho.

Ancestralidade

Nesta sala de exposição, convidamos os visitantes deste Museu dos Afetos a um aprofundamento do termo *ancestralidade*, que aparece em tantos trabalhos e que é comum nos discursos informais. Do que exatamente estamos falando quando trazemos esse conceito a frente do discurso?

O filósofo e professor da Universidade Federal da Bahia, Eduardo David de Oliveira (2007, p. 234), apresenta o conceito de *Filosofia da Ancestralidade* como uma filosofia do acontecimento, não se tratando somente do âmbito metafísico, mas também do domínio cultural. Seria a ancestralidade um conjunto de ritos, ideias e propostas que constitui e constrói um indivíduo? Para Oliveira (2012, p. 30), a ancestralidade é uma categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética. Segundo ele, o conceito filosófico foi recriado no Brasil com base no que foi trazido de África. Isto significa que tem base em uma matriz cultural africana, mas não se reduz a ela e, ao mesmo tempo, tem um apelo de encantamento. Desse modo,

Ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando-se os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras, labirintos, que se desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o Grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência (OLIVEIRA, 2007, p. 245).

Nessa citação, podemos ver que a memória vai ganhando seu espaço nesta construção de ancestralidade, quase que embrenhada na essência de conhecer as raízes. Descobri, então, que havia mais a saber do que a nossa própria existência. Havia os antepassados e seus percursos, que se ligam à vida presente pela cultura, pela tradição e pela memória. Dentro desta perspectiva, Eduardo Oliveira (2012), por sua vez, afirma que a cultura de um indivíduo se compõe das múltiplas formas de acesso ao real: através da memória, da experiência, do afeto, das percepções, do discurso, da razão e da ancestralidade. Segundo Oliveira (2005, p. 125), “[...] a história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes. É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados no planeta”.

Face ao exposto, não havia como falar da artista e da cerâmica sem antes adentrar esse caminho e olhar para quem era a artista e quais os temas implícitos em seu discurso. Por isso, nesta parte da exposição, gostaria que, você visitante, calçasse meus sapatos. Neste ponto, estou fazendo alusão ao *Museu da Empatia*³⁴, um espaço expositivo que foi montado no Parque do Ibirapuera³⁵, em 2017, e que proporcionou uma experiência singular de instalação dedicada a desenvolver nossa capacidade de olhar o mundo através dos olhos de outras pessoas. A exposição tinha o formato de uma caixa de sapatos gigante, na qual o público entrava e poderia encontrar uma coleção de diferentes sapatos. Ao escolher um par de sapatos, o visitante poderia calçá-los e caminhar pelo espaço, enquanto ouvia, por fones de ouvidos, a história da pessoa à qual eles pertenceram. Dentro dessa perspectiva, um corpo é possuidor de uma história de vida e se alimenta de um processo dinâmico atravessado por experiências criativas, em constante formação e transformação (GAUDÊNCIO, 2014, p. 121).

Na construção desta ideia de ancestralidade, gostaria que você descobrisse os sentidos junto comigo. Trago a artista e a pesquisadora Flavia Leme de Almeida (2018), cuja tese de doutorado traz uma reflexão muito cuidadosa e assertiva deste viés da ancestralidade.

Quando se reflete sobre as referências antepassadas, que façam conexões com os elementos herdados culturalmente, penetra-se em camadas profundas que podem estar adormecidas pelo tempo. Cava-se o terreno fértil com as próprias mãos. Acessa-se sua ancestralidade. Encontra-se com suas raízes afetivas e biológicas. Circunscreve-se sua linhagem. Direccionam-se seus caminhos. O ato de olhar para esse universo particular

³⁴ Disponível em: <https://www.intermuseus.org.br/museu-da-empatia>

³⁵ Parque do Ibirapuera é o maior parque público urbano da cidade de São Paulo-SP, inaugurado em 1954, com uma área de 158 hectares. Vale ressaltar também que é um parque tombado, patrimônio histórico de São Paulo. Ademais, seus jardins foram desenhados pelo paisagista Otávio Augusto Teixeira Mendes após o conceito e projeto do paisagista Roberto Burle Marx.

pode ser difícil, complexo, moroso, já que se abrem feridas que não sangravam mais. É expor-se dentro para fora, é virar-se do avesso. (ALMEIDA, 2018, p. 101).

A ancestralidade perpassa um olhar para as várias raízes que nos compõe. Uma dessas raízes pode ser a tradição dos povos africanos, especialmente representada pela tríade: *mito*, *rito* e *corpo*, três elementos intrínsecos à cerâmica. Para dar início ao pensamento sobre ancestralidade negra, destaco o sociólogo Fabio Leite que viveu na África, durante anos, estudando a dinâmica dos processos sociais. A partir disso ele escreveu sua tese de doutorado, apresentada a Universidade de São Paulo, em 1982. Esta pesquisa se tornou livro em 2008, intitulado “A questão ancestral: África negra”. Assim, de acordo com Leite (2008, p.378), a ancestralidade é formada pelo conjunto de práticas sociais envolvidas numa sociedade, influenciada pelos entes sobrenaturais, mas formulada por um homem. Ela é a condensação de uma concretude histórica, do dinamismo social engajado a uma pluralidade de ações políticas. É também o equilíbrio perfeito entre o contexto mítico e o realmente histórico. Por outro lado, Leite (2008) sintetiza a noção de ancestral como imortal em sua dimensão mais histórica, portadora de um diferencial: a bagagem social da sociedade a qual pertence, considerando que, na realidade globalizada, se perderam as conexões com as raízes, com as memórias e com as histórias que antes eram contadas.

Se analisarmos com atenção, há um movimento para abafar e subalternizar algumas culturas. Nesse intuito, oferecem, em pacotes bem embalados, cultura massificada que, segundo Carlos Moore (2009, p. 19), no livro *Afrocentricidade*, “trata-se de uma imagem fracionada, de uma diversidade rasa e fácil, transmitida nos pulsos eletrônicos dos meios de comunicação de massa, incapaz de remeter à riqueza e a profundidade das diferentes culturas e experiências históricas”.

O fato é que a ancestralidade aparece como tema chave para pensar memória, identidade e arte afrodescendente, ao ressignificar os lugares sociais que geram aconchego ou desprazer e que precisam ser revistos e repensados. Um dos autores que me ajudou a compreender onde era meu ponto de partida foi Franz Fanon (2008), sobretudo a sua visão sobre a experiência afrodescendente e como esse encontro com o mundo se faz para nós. Sabia muito pouco sobre suas ideias. A jornada foi longa até encontrá-lo, mas detive em outras leituras até realmente me debruçar mais profundamente sobre a sua visão. Franz Fanon se tornou um dos principais autores com os quais dialogo em todos os capítulos. Suas narrativas fizeram-me sentir acolhida em minha ancestralidade.

Na perspectiva de Henrique Cunha Junior (2013), pensar a sociedade brasileira a partir das realidades das populações negras faz surgir conceitos como “afrodescendência”, especialmente quando a ideia de continuidade se faz presente na busca por uma história e uma memória que, para uma afrodescendente brasileira, é algo quase que um sonho, um devaneio. Na realidade, essa relação histórica tem sido negada desde muito cedo, por um contexto político e social que fez questão de apagar, dos registros da história oficial, todas as ações dos negros escravizados e de seus descendentes. O filósofo e antropólogo Eduardo Oliveira (2014) traz uma definição do conceito de africanidade, o qual fez sentido para mim, sobretudo quando comecei a buscar meu passado. Com efeito, ao me aproximar do termo africanidade, estou perpassando os conceitos de história e ancestralidade, no tocante a cultura material e simbólica que é reelaborada em território brasileiro. Assim, para Oliveira (2014, p. 30-31):

É política e estética concomitantemente. [...] É sentimento de pertença. [...] Ancestralidade é o princípio régio das africanidades. É lastro de tempo e espaço em processos de subjetivação, síntese, crítica e criação. [...] Africanidades é uma categoria que compreende e se compreende a partir do mundo cultural africano-diaspórico na superação do racismo e na produção de uma nova regra de justiça social e felicidade subjetiva.

Em meu percurso histórico, percebi que as pessoas negras que conheci pareciam querer apagar suas próprias histórias. Por esse motivo, este foi um caminho que tive que trilhar, na maioria das vezes, sozinha. Acredito que não tem que ser necessariamente um caminho de solidão para todos. Por isso, compartilhar estas descobertas e as narrativas de tantos outros artistas afrodescendentes é uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, uma forma de exercício de liberdade.

A partir disso, dentro de um conceito artístico que aborda as afetividades que emergem das simbologias ancestrais, faz-se necessário, neste momento, olhar para as relações raciais que envolvem o afrodescendente na sociedade paulista, dando início a uma linha de entendimento de lugar social e identidade particular.

Em termos de movimento negro e no movimento de mulheres se fala muito em ser o sujeito da própria história; vamos ser os sujeitos do nosso próprio discurso. O resto vem por acréscimo. [...] Porque o que está colocado em questão também, é justamente de uma identidade a ser construída, reconstruída, desconstruída, num processo dialético realmente muito rico. (GONZALEZ, 2019, p. 224).

Ao trazer Lélia Gonzalez para esta curadoria, torno relevante afirmar historicamente sua participação intelectual na construção de um Brasil e de ações, pesquisas e escritas no sentido de legitimação do movimento negro e feminista no período de redemocratização do Brasil. Assim, me situo na atualidade que venho debatendo neste texto, como parte de uma cadeia de

ações, lutas e pesquisas que movimentaram esse país, criando situações e abrindo caminhos para que hoje essa artista mulher negra possa ser afetada por sua afrodescendência e, a partir disso, possa produzir arte.

Foi possível perceber a sutileza da relação que aqui se apresenta como uma possibilidade de caminho para um resgate de memórias, raízes e vínculos, através da arte que olha para o passado afro-brasileiro e africano, para uma melhor compreensão e apreender das relações sociais no presente.

O que há de África em Brasil? O que há de Brasil em África? Águas. Águas atlânticas que em sua composição contém afetos e memórias, das travessias africanas em direção a este território que hoje nomeamos de Brasil. Este mar contém desejos sudaneses, bantos e brasileiros de ir e de voltar. Contém medo, incertezas, lágrimas de tristeza e de saudades. Este mar é reservatório de um passado que se atualiza cotidianamente em singularidades negras diaspóricas (BRASILEIRO, 2019, não paginado)³⁶.

De fato, a minha história estava totalmente entrelaçada com esta história do povo afrodescendente no Brasil e, até pouco tempo atrás, eu sabia muito pouco sobre isso. Em outras palavras, demorei muito para descobrir minha ancestralidade. Particularmente, venho de uma família mestiça. Da parte de mãe, há uma mistura entre branca e indígena. Já da parte de pai, tenho um avô negro e uma avó filha de pai alemão com mãe indígena. Em resumo, todos esses laços familiares me fazem oriunda de uma mistura de histórias perdidas e entrecruzadas e de uma vida onde sou estigmatizada unicamente como negra por uma sociedade estruturalmente racista.

Deste contexto nasce um anseio de buscar uma poética que se conectasse com a minha identidade cultural afrodescendente e tudo que essa nomenclatura significa enquanto cor da pele, enquanto experiência social e herança cultural. Desta forma, esta pesquisa vai se restringir a utilizar a nomenclatura afrodescendente toda vez que se referir a pretos, pardos, afro-indígenas e que formam o grupo, atualmente, denominado como negros pelo censo oficial do Brasil. Para Sueli Carneiro (1995), a utilização dessa nomenclatura representa uma conquista de direitos, frente a um país desigual e de racismo estrutural. Diante desse cenário, o uso da nomenclatura afrodescendente se torna a força de um grupo para lutar por direitos. Por outro lado, embora me sinta representada e apoie esse pensamento, cabe ressaltar que o termo limita um conjunto de heranças culturais. De modo singular, no contexto do território brasileiro, por

³⁶ “Atlântico negro”, por Castiel Vitorino Brasileiro. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/atlantico-negro-por-castiel-vitorino-brasileiro/>> Acesso em: jan. 2020.

exemplo, há uma construção cultural fundante da tradição afrodescendente. Observo várias conexões culturais e muitas lutas sociais nessa composição.

Ressalto, no entanto, uma discussão específica que tem a ver com indagações que foram lançadas por colegas da minha área a respeito da minha insistência em ampliar o olhar para o significado do termo negro. O resultado é que, embora os estudos apontem para uma visão específica, eles não dão conta de toda identidade cultural complexa envolvida, gerada a partir das vivências concretas dos afrodescendentes em solo brasileiro. Nesse sentido, faz-se necessário um tipo de abordagem que abranja esta gama de heranças múltiplas, histórias e pertencimentos, por vezes, negados aos afrodescendentes. Negados tanto no sentido do apagamento quanto da questão africana, ou, talvez, no sentido da sua total exclusão da cultura do branco, isso sem adentrar em outras matrizes culturais, como a indígena, por exemplo, que também é apagada e excluída ainda hoje da história oficial.

De qualquer forma, para não utilizar termos dos quais ainda tenho muitas dúvidas e se são etimologicamente suficientes para definir minha existência no mundo, uso a palavra afrodescendente, que me parece desconectada da ideologia política correspondente aos termos de miscigenação e mestiçagem, que sou fortemente contra, principalmente a partir da fala de Gilberto Freire (2006), que desmerece todo o sofrimento vivido no passado pelo povo negro. O autor defende o “mito da democracia racial”, o qual nunca existiu em nosso país. Nesse sentido, há um texto de Ranchimid Batista Nunes (2017), onde ele discute o uso do termo afrodescendente e não o uso das palavras preto, pardo, negro ou mulato, de forma ideológica, para o contexto brasileiro. Nessa área, observo ainda que a maioria dos termos com uma carga de significados históricos são desregulados ou incompletos. Mesmo assim, um deles precisa ser usado para delinear as narrativas de vida de um grupo, que tratarei nesta pesquisa e que remetem a uma busca por ancestralidade, como tenho vindo a argumentar.

O historiador Oldimar Pontes Cardoso (2006) aponta que, ao contrário do que muita gente pensa, a escravidão no Brasil não acabou de forma branda ou por bondade de uma princesa travessa. A forma como a história da Lei Áurea foi contada, durante muito tempo, nas escolas, parecia que a filha do imperador havia tomado essa medida por bondade ingênua, usurpando o período de ausência do pai. Na verdade, essa decisão foi tomada às pressas para resolver um grande problema que foi colocado pelos próprios proprietários de pessoas escravizadas, que já estavam conformados acerca da inevitabilidade da abolição. Eles estavam forçando o Imperador a comprar os negros para o Estado. Se isso acontecesse, o governo teria um grande prejuízo.

Portanto, a rapidez para a outorga da lei era uma medida que livrava o governo de um grande encargo e que, ao invés de ajudar os povos escravizados, como muitos dizem que era o intuito da princesa Isabel, foi, na verdade, um golpe duplo, tanto nos proprietários quanto nos próprios escravizados, que foram colocados na rua sem nenhum apoio do Estado.

Por iniciativa do Movimento Negro Unificado, em 1986, durante a Conferência Nacional do Negro em Brasília, foi concretizada a proposta de tornar crime o preconceito racial e étnico. Esta vem a se concretizar em 1989, na legislação que define como crime o ato de praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional. A Lei nº 7716/89³⁷ também regulamentou o trecho da Constituição Federal que torna inafiançável e imprescritível o crime de racismo, após dizer que todos são iguais sem discriminação de qualquer natureza.

Foi durante o mestrado e as constantes reflexões sobre as minhas experiências nos museus que comecei a pensar nas relações de exclusão simbólica e, como a história dos meus ancestrais não era apresentada e nem mencionada nos museus, senti-me excluída de um sistema que me era tão precioso, pois não conseguia me encontrar ali. Observei, então, que os objetos históricos nos museus não representavam as famílias, as histórias e as casas de afrodescendentes. Nos museus, os cientistas e artistas nunca eram negros. Essa falta de representatividade também se podia ver nas temáticas trabalhadas e mesmo quando representados nas telas mais famosas. Mesmo quando eram tratados, apareciam sempre de maneira superficial, depreciativa ou subjugada.

Além da baixa quantidade desses intelectuais [negros] nas universidades brasileiras, até muito recentemente os negros no Brasil eram considerados por alguns cientistas sociais apenas como informantes e/ou objetos de pesquisa. Ou seja, geralmente na academia brasileira os afro-brasileiros são tratados no máximo como seres subordinados e dependentes do conhecimento colonizador e/ou eurocêntrico de alguns intelectuais que estudam e pesquisam relações raciais brasileiras. (SANTOS, 2011, p. 106).

Será que os museus tradicionais estavam prontos para trabalhar com a cultura, com a memória e com a ancestralidade afrodescendente? Segundo o museólogo e diretor do museu da

³⁷ Legalmente, é proibido: recusar ou impedir acesso a estabelecimentos comerciais, negando-se a servir, atender ou receber cliente ou comprador (reclusão de um a três anos); impedir que crianças se matriculem em escolas (três a cinco anos); impedir o acesso ou uso de transportes públicos (um a três anos); obstar, por qualquer meio ou forma, o casamento ou convivência familiar e social (dois a quatro anos); fabricar, comercializar, distribuir ou veicular símbolos, emblemas, ornamentos, distintivos ou propaganda que utilizem a cruz suástica ou gamada, para fins de divulgação do nazismo (reclusão de dois a cinco anos e multa).

República e militante na Museologia Social³⁸, Mário Chagas (2014), os museus vêm sendo impelidos, pelos movimentos sociais, desde a década de 1960 a entender, estudar e contextualizar a partir das diversas experiências culturais.

É como se eles dissessem, em uma linguagem contemporânea: “Esses museus não nos representam”. Com isso, os movimentos sociais colocaram mesmo em questão os museus. Mas ao fazerem isso, em certa medida, eles desafiaram os museus para uma renovação. Foi como um chamamento para que os museus dessem atenção a um conjunto novo de questões que estavam aí colocadas. As questões dos povos indígenas, a questão do movimento negro, a questão feminista. (CHAGAS, 2014, p. 109).

A pesquisa sobre museus que realizei no mestrado abriu muitas possibilidades de reflexão sobre meu papel no mundo, mas, ao final da jornada, sentia-me despovoada, desguarnecida de sentido na vida. Sentia que havia urgência em encontrar respostas. Ansiava pela minha história. Parecia uma utopia contemporânea sonhar com um museu que discutisse memória, história, arte e tecnologias da vida do afrodescendente. O Museu dos Afetos nasce para ser este lugar, discutindo os elementos que perpassam o meu corpo mestiço, enquanto artista e os espaços onde me insiro no cenário contemporâneo. O Museu dos Afetos percorre as abstrações do que é ser artista afro-brasileira, entendendo como estes elementos podem se revelar através da obra, na busca incessante e, também, no assentamento das ideias.

O acervo deste museu se compõe por estas histórias que não são apenas minhas, mas de muitos afrodescendentes. Uma história formada por muitos heróis, não só aqueles que normalmente são celebrados nos museus, mas convidando a pensar sobre as muitas culturas que dividem o mesmo espaço, porém não o mesmo território, considerando que *território* é, nesse sentido, “[...] um produto histórico de processos sociais e políticos” (LITTLE, 2002, p. 3).

Assim, esse museu documenta tudo isso através da convergência da produção artística contemporânea, uma possibilidade de vislumbrar essa arte como conceito, linguagem e metáfora da discussão afro-brasileira. Por isso, enquanto curadora deste museu, considero fundamental realizar uma volta ao passado e mapear outros artistas negros que trouxeram suas

³⁸ Segundo Mário Moutinho (1993), o conceito de museologia social, traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea (MOUTINHO, 1993, p. 7). Segundo Mário Chagas e Gouveia (2014), a museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida: com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. (CHAGA; GOUVEIA 2014, p. 17).

questões sobre a vida, a memória, o racismo e a sociedade brasileira antes de mim. Te convido para esse mergulho histórico.

Sobre conhecer artistas negros e criar identidade

O lugar da arte afrodescendente ainda é sinuoso, isto é, quase inexistente, uma vez que o seu percurso é cheio de apagamentos. Nessa sala de exposição, apresenta-se um breve panorama sobre as artes produzidas por africanos e afrodescendentes no Brasil, como um convite ao visitante para adentrar nessa parte da história da arte. Vamos obsevar, neste museu, juntos com a autora os elementos que a afetaram e ainda afetam sua produção artística.

Para começar essa conversa é importante ter em conta uma problemática existente na nomenclatura, uma vez que a arte afro-brasileira designa um subtítulo à história da arte oficial, como se a arte produzida pelos afrodescendentes, no Brasil, estivesse em um lugar à parte da arte brasileira — que se entende branca, descendente europeia e majoritariamente masculina. Este tema foi tratado por alguns pesquisadores da história da arte, tais como Hélio Meneses e Luciara Ribeiro. Tais autores discutem o lugar do artista afrodescendente na arte brasileira. A professora e pesquisadora Renata Felinto dos Santos traz uma reflexão sobre o termo arte afro-brasileira. Nas suas palavras:

Um dos pontos que nos interessam imensamente é o fato deste colocar-se (ou ter sido colocado), enquanto referente à origem étnico-racial, à frente do fazer artístico, dos artistas produtores em detrimento das qualidades e habilidades artísticas que estes trazem em suas pesquisas e obras de arte. (SANTOS, 2016, p. 173)

Seguindo o fluxo dessas ideias, opto por utilizar o termo afrodescendente, até como forma de me localizar neste contexto, não significando apenas arte negra, arte mestiça ou parda, como alguns poderiam supor. Neste ponto, mais especificamente, busquei tratar de um conjunto de valores culturais, relacionados à identidade e experiências de vida, que vão além da cor da pele, mas que são fortemente ligados às características étnicas e culturais. Por outro lado, ao falar de afrodescendência, refiro-me especialmente à herança africana, ligada à ancestralidade para, a partir disso, ver como isto reverbera na produção artística.

Quanto a isso, vale retomar Francisco Bethencourt (2015), no livro “Racismos - Das Cruzadas ao século XX”, sobretudo quando ele nos ensina que diferenciar e hierarquizar é o jeito mais tradicional de dominar um povo, depreciando e diminuindo a sua cultural.

Segundo o texto Arte Afro-Brasileira (uma pré-história do conceito), disponível na biblioteca online do Museu Afro Brasil, o modo como o termo afro-brasileiro é entendido hoje não tem

conexão efetiva com as vivências populares, tais como maracatus, produção de objetos ritualísticos de umbanda, candomblé ou barroco. De outra forma, o termo refere-se estritamente a objetos artísticos produzidos no circuito dos museus e galerias de arte, que vão ao encontro da questão da vivência dos afrodescendentes. Além disso, o texto do Museu Afro Brasil também mostra que havia um antigo uso para a terminologia “arte afro-brasileira”. Da forma como era usada, a terminologia propunha uma generalização de um “museu de arte negra”. Com efeito, esse conceito, no entanto, não se sustentou, uma vez que as experiências do negro e seus descendentes no Brasil continuam se desdobrando e promovendo outras formas de arte que antecede e supera, em alguns momentos, a ideia etnológica da cultura material e imaterial africana no Brasil. Por consequência da perpetuação do racismo estrutural que está inserido nessa sociedade, as representações do ‘ser afro-brasileiro’ têm criado formas mais complexas de expressão artística do que se havia imaginado quando a nomenclatura começou a ser usada. Temos uma definição apresentada pela curadora da Mostra Brasil 500 Anos. Marta Heloísa Leuba Salum (2000) considera que a arte afro-brasileira é, antes de tudo, uma produção contemporânea:

Uma produção que ganhou nome no século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome de um lado a estética e religiosidade africana tradicional e de outro os cenários socioculturais do negro no Brasil. (SALUM, 2000, p. 113).

A história da arte afro-brasileira, aos poucos, vem sendo estudada por muitos intelectuais que começam a construir um panorama dos possíveis lugares por onde essa arte começou e como foi se estabelecendo no tempo como uma produção de artistas negros que querem discutir a sua história, a sua memória e a sua afrodescendência, através da arte. Segundo o professor e pesquisador, também curador da Mostra Brasil 500 Anos, Kabengele Munanga (2000), discutir e definir arte afro-brasileira não é apenas uma questão semântica do termo, mas envolve uma complexidade social, não só da arte, mas da história, da política e da economia, como fatores que fundamentam as questões do negro no Brasil.

A professora, pesquisadora e artista Janaína Barros Viana (2018) faz um levantamento de questões cruciais para esta discussão em torno da compreensão do que se tem chamado de arte afro-brasileira. Ela propõe um entendimento mais aprofundado sobre a poética destes artistas, assim como seu processo e metodologia, lançando algumas questões que se tornam valiosas para as pesquisas atuais na área.

O que definiria um artista negro ou uma artista negra? De que maneira se constituem o seu processo formativo? Quais os campos de atuação profissionais desses artistas?

O que cada artista entende por método? Quais termos utilizam para definir o seu percurso investigativo? Quais tipos de discussões formais e conceituais têm sido realizadas? As escolhas de determinadas terminologias, como por exemplo, arte afro-brasileira confere algum tipo de imaginário acerca destas produções? Que tipo de produção se espera destes artistas? (VIANA, 2018, p. 100).

Há autores que defendem que um primeiro momento da arte afro-brasileira se deu durante o barroco, considerando que muitas das obras criadas naquele período foram com auxílio dos negros que trabalham nas equipes das corporações de ofícios dos artistas, como no caso do Aleijadinho e tantos outros. Foi dessa forma que os negros começam a colocar sua marca em uma produção artística.

Muitos dos artistas desse período não foram documentados e nem se tornaram famosos. No entanto, a pesquisa apresentada no livro *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica* revela alguns destes artistas como Manuel Dias de Oliveira (1764/7-1837), que foi tratado como possuidor de raiz negra (ARAUJO, 2010, p. 36), sendo o primeiro professor negro de desenho, com cargo público no Brasil e, além disso, o primeiro a ministrar o ensino do nu, dando aulas em sua própria casa no Rio de Janeiro. Por conseguinte, o artista foi afastado do magistério por decreto de Pedro I, em 15 de outubro de 1822, fundando um colégio para meninos, sete anos antes de falecer. Outros nomes de artista negros também foram levantados como Vitoriano dos Anjos Figueiroa (1765-1871); Antônio Joaquim Franco Velasco (1780 – 1883); Joaquim José da Natividade (finais do século XVIII); Bento Sabino dos Reis (17?? - 1843); Domingos Pereira Baião (1825-1871)”, entre outros nomes que não foram registrados.

Segundo os pesquisadores Renata Felinto dos Santos e Alexandre Araújo Bispo (2014), o que se chama de história da arte afro-brasileira poderia ser dividido em quatro partes, seguindo uma sequência cronológica:

- 1 - Século XVIII -Das esculturas tradicionais africanas às talhas barrocas
- 2 - Séculos XIX - Para muito além da religião, outros gêneros da pintura
- 3 - Século XX - Sujeito negro enquanto símbolo de brasilidade e de marginalidade
- 4 - Século XXI - Com a palavra o artista afro-brasileiro

Na ótica dos pesquisadores mencionados anteriormente, foi nesses quatro momentos que o negro brasileiro se colocou nas artes de variadas formas. No entanto, é no momento atual que se pode ver a discussão da história, da memória e da identidade, a partir da experiência de vida

que se traz para obra. Nesse ponto, torna-se fundamental entender esses caminhos trilhados por nossos ancestrais dentro do sistema da arte. Outrossim, é importante ressaltar que essa produção artística pode trazer elementos de religiosidade afro-brasileira ou não, tal como ícones e símbolos trazidos diretamente da África, compondo com o que se tem no Brasil e com elementos do cotidiano para produzir uma arte viva, condizente com a vida contemporânea.

O professor e pesquisador Roberto Conduro (2007) afirma que a arte afro-brasileira pode ser entendida como um campo que abarca as relações sociais, advindas da problemática decorrente da diáspora africana para o Brasil. Sua abordagem inscreve a arte afro-brasileira em um conjunto de ideias que se correlacionam a partir de implicações práticas, falando de confrontos e das problemáticas advindas da escravidão, também tratadas no presente trabalho. Roberto Conduro (2007) tem visto a arte afro-brasileira como uma manifestação plástica e visual que permeia a religiosidade ou cenários socioculturais do negro e do mestiço no Brasil. Ele acredita que, apesar das constantes desvalorizações destes trabalhos artísticos desenvolvidos por afrodescendentes, no domínio da arte, existe um espaço a ser ocupado.

Suzi Gablik (2008), artista e crítica de arte em Nova York, discute a relação da arte na pós-modernidade. Suzi fala, mais especificamente, de uma guerra na cultura contemporânea, implicando em luta por poder e privilégio. Ressalta ainda que está em vigor uma consciência de que o modelo artístico hegemônico da história ocidental branca não é mais adequado e nem mesmo aceitável como modelo ideal, ele é só mais um tipo de arte dentre tantos outros.

Marcelo de Saete Souza (2009), por sua vez, traz uma pesquisa crítica sobre a situação da arte afro-brasileira, tentando entender seus meandros, por vezes, muito complexos para tentar criar definições. Marcelo tenta delimitar em dois contextos específicos o que se convencionou chamar de arte afro-brasileira. O primeiro é mais tradicional, onde esta produção se relacionava diretamente a estética africana ou a questões de religiosidade de matriz africana. Já no segundo momento, “a arte afro-brasileira contemporânea parece ter sua sintonia entre a expressão afro-brasileira e a europeia, implicando essas experiências em resultados inusitados” (SOUZA, 2009, p. 33).

Em todos os artistas estudados nesta pesquisa foi detectada uma relação muito forte com a falta de memória capaz de apresentar uma relação de historicidade. Faltam mais documentos que indiquem as origens das famílias. No âmbito do coletivo, isso denuncia um povo que sofreu pelo apagamento de sua história em diversos níveis. Importa reiterar que esses apagamentos da

documentação histórica oficial correspondem a um plano político travestido de honra nacional. O país se envergonhava de seu passado escravocrata, mas, ao fazer isso, impede que todos os descendentes tenham acesso ao seu passado. Como exemplo disso, é possível citar o evento histórico de queima de documentos da escravidão. O jornal O Estado de São Paulo³⁹ resgatou uma notícia veiculada na época no jornal do Diário Oficial, no dia 14 de dezembro de 1890, em que o então ministro da Fazenda, Ruy Barbosa, assinava um despacho ordenando a destruição de documentos referentes à escravidão.

Esses artistas, portanto, trazem uma discussão sobre questões, decorrentes deste passado, que os afrodescendentes enfrentam em sociedade, trazendo uma leitura crítica sobre isso.

Quando pensamos em artistas brasileiros afrodescendentes, na sua representação nas instituições de arte; quando refletimos sobre o quanto conhecemos de sua relevância e contribuição para a história de um modo geral e para a história da arte brasileira em particular, a ideia que vem logo à mente é a de um território silenciado. Entretanto, esse silêncio orquestrado reflete menos a produção artística em si e mais o hiato de entendimento sobre esse contexto, indicando uma escassa reflexão acadêmica que explore esse campo das artes visuais e crie umnexo de compreensão das relações simbólicas nele geradas. (LOPES, 2016, p. 40).

Através desse levantamento, foi possível observar que, em muitos trabalhos artísticos de afrodescendentes, a existência de discussões em torno de temáticas, muitas vezes, consideradas indigestas, tais como as questões raciais ou as questões das chamadas “minorias”, que normalmente perpassam o seu corpo de artista e que ficaram abafadas durante muito tempo.

A proposta contemporânea varreu para fora do cenário artístico quase toda realização que não se debruça sobre uma meia dúzia de temas, na maioria das vezes autorreferentes. Investigações plásticas que não se sujeitam a esta agenda têm grande dificuldade para ocupar espaços onde poderão ser mostradas. De modo irônico, uma das bandeiras da contemporaneidade tem sido o binômio arte/vida. Porém, ao não discutir alguns temas como as relações interpessoais, as mudanças nas concepções de gênero etc., as artes visuais se afastam irremediavelmente da “vida”. Defendi, para mim, um criar que dialoga com a arte e com valores populares, um risco diante da contemporaneidade, levou-me, entretanto, a uma compreensão maior do que seja a arte e seu papel em minha vida. (PAULINO, 2011, p. 22).

Exposições de Arte Afrodescendentes

A fim de pensar a curadoria das exposições deste Museu dos Afetos, considerei que seria importante conhecer as exposições que já se tem feito sobre arte afrodescendente. Optei por realizar um pequeno levantamento de exposições em outros museus e centros culturais, a fim

³⁹ A DESTRUIÇÃO dos documentos sobre a escravidão. **Estadão Acervo**. 14 dez. 2015. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-destruicao-dos-documentos-sobre-a-escravidao-,11840,0.htm>

de conhecer como tem sido a montagem de discurso sobre essa produção artística afrodescendente, além de compreender esse cenário no qual este museu vai se inserir.

Essa busca de referências foi realizada inteiramente pela web, mas algumas dessas exposições eu já havia visitado. Considerei que para o fortalecimento do meu museu seria preciso compreender que outras exposições têm ocorrido, onde elas têm ocorrido, quem são os principais curadores e artistas envolvidos. Ressalto que podem ter ocorrido outras exposições, mas que não foram divulgadas através da internet, não adentrando neste levantamento. Também reitero que houve uma investigação primária, a fim de observar um panorama de exposições que circularam trazendo temáticas que tocam, de alguma forma, a questão racial unida à questão artística. Que caminhos os artistas têm encontrado para contar essa história e tangenciar na arte essas questões socioculturais de vivência e ancestralidade negra?

Assim, não houve, nesta atual pesquisa, uma sistematização por período, tipologia artística ou qualquer outra forma de segmentação mais aprofundada, fora a delimitação de localização. O intuito principal neste tópico é uma partilha dos levantamentos realizados que alimentaram o meu processo inicial de absorção da cultura afro-brasileira. Esses conhecimentos, até então, não faziam parte de meu repertório artístico, nem da minha formação educacional básica. Afinal, quando terminei o Ensino Médio em 2004, não fui contemplada com a aplicação da Lei nº 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do Ensino Fundamental e Ensino Médio.

O ano de 2018 foi um marco significativo para a questão do negro no Brasil, pois se comemorou o aniversário de 130 anos da Lei Áurea, que em 13 de maio de 1888, supostamente, aboliu a escravidão no país. No ano de 2018, houve grandes exposições nos museus de arte de São Paulo. Essas exposições se tornaram uma referência para a atual pesquisa, tanto pelo material escrito quanto pela concentração de artistas negros. Foi publicado, a partir da parceria em o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake, um catálogo e uma antologia de textos escolhidos sobre a temática, além da apresentação de obras que, em grande parte, são uma crítica à situação do afrodescendente e ao modo como a sua cultura e religiosidade são tratadas na sociedade brasileira.

Selecionei 17 exposições que foram significativas no estado de São Paulo, com trabalhos de artistas afrodescendentes. Durante o período da pesquisa, esses trabalhos foram fundamentais

para conhecer as trajetórias dos artistas. Nota-se que essas exposições ainda são pontuais, mas nos dão uma ideia do contexto e dos tipos de linguagens e expressões artísticas.

Histórias Afro-Atlânticas

MINISTÉRIO DA CULTURA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA,
VIVO, ITALI, SEI E [AND] TERRA FOUNDATION APRESENTAM [PRESENT]

**HISTÓRIAS
AFRO-ATLÂNTICAS**
[AFRO-ATLANTIC HISTORIES]
de 29.6.2018 à 21.10.2018



MASP

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
AV. PAULISTA, 1578
01310-200 SÃO PAULO-BRASIL
WWW.MASP.ORG.BR

MASPMUSEU
MASRMUSEU
@MASP.OFFICIAL

Figura 97 - Cartaz Exposição “Histórias Afro-Atlânticas”, 2018

A exposição aconteceu no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, no período de 29 de junho a 21 de outubro de 2018. Histórias afro-atlânticas apresentou uma seleção de 450 trabalhos de 214 artistas do século XVI ao século XX, em torno dos “fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe e, também, a Europa, para usar a famosa expressão do etnólogo, fotógrafo e babalaô franco-baiiano Pierre Verger. O Brasil é um território central nas histórias afro-atlânticas, pois recebeu, aproximadamente, 46% dos quase 11 milhões de africanos e africanas, que desembarcaram compulsoriamente neste lado do Atlântico, ao longo de mais de 300 anos. Essa exposição partiu do desejo e da necessidade de traçar paralelos, fricções e diálogos entre as culturas visuais dos territórios afro-atlânticos - suas vivências, criações, cultos e filosofias. A exposição não seguiu um ordenamento cronológico ou geográfico, sendo dividida em oito núcleos temáticos que tencionaram diferentes temporalidades, territórios e suportes nas duas instituições que coorganizam o projeto: no MASP: mapas e margens, cotidianos, ritos e ritmos

e retratos (no primeiro andar), modernismos afro-atlânticos (no primeiro subsolo) e rotas e transes: Áfricas, Jamaica e Bahia (no segundo subsolo); no Instituto Tomie Ohtake: emancipações e resistências e ativismos.

Rosana Paulino: A costura da Memória

A exposição de Rosana Paulino, intitulada *Rosana Paulino: a costura da memória*, na Pinacoteca de São Paulo aconteceu no período de 8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019, e ocupou três salas do 1º andar da Pina Luz. Trata-se da maior exposição individual da artista em uma grande instituição no país.



Figura 98 - Cartaz Exposição “Rosana Paulino: A costura da memória”, 2019

Reconhecida pelo enfrentamento de questões sociais que despontam da posição da mulher negra na sociedade contemporânea, a artista apresenta mais de 140 obras produzidas ao longo de 25 anos. A exposição *Rosana Paulino: A Costura da Memória* reúne obras produzidas entre 1993 e 2018, como *Bastidores* (1997) e *Parede da memória* (1994-2015), decisivas do início de sua carreira. Essas obras remontam a sua narrativa pessoal e se apresentam como ponto de partida do percurso expositivo. Situadas na sala principal, a primeira traz, como no título, uma série de suportes para bordar com figuras de mulheres de sua família, impressas em tecido. Os olhos,

bocas e gargantas estão costurados, indicando o emudecimento imposto às mulheres negras, muitas vezes fruto da violência doméstica.

Rubem Valentim – Construção e Fé

A exposição aconteceu na Caixa Cultural, entre os dias 6 de outubro e 16 de dezembro de 2018, com o intuito de mostrar ao público um panorama do trabalho do pintor e escultor baiano, e sua inserção na arte nacional e internacional.



Figura 99 - Cartaz Exposição “Rubem Valentim – Construção e Fé”, 2018

Rubem Valentim tem um trabalho com formas geométricas a partir das simbologias de matriz africana, tendo se destacado na arte moderna construtivista e concretista brasileira. O trabalho do artista ganha força em meados da década de 1950, quando envolvido por questões ideológicas, buscou sua ancestralidade africana e encontrou na cultura popular e afro-brasileira as características que nortearam seu trabalho até o final da vida. Nessa mostra foram apresentados cerca de 50 trabalhos, entre pinturas, gravuras e esculturas, mapeando sua trajetória artística, com ênfase na produção realizada em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. A exposição foi um momento de consagração e valorização da questão negra na obra do artista, em uma luta de resistência contra os padrões estéticos vindos de fora.

Rubem Valentim passou a empregar signos a partir da inspiração em ferramentas e instrumentos simbólicos do candomblé, reconstruindo imagens com o uso de formas geométricas. Essa exposição também revela essa busca durante o ano de 2018, que seria o trabalho com artistas negros que estudam em sua arte as questões afro-brasileiras. Nesse momento de comemoração dos 130 anos da abolição da Escravatura, Rubem Valentim ganhou mais uma exposição no Masp. A busca por mostrar esse artista pode indicar a falta de alternativas em relação a artistas afro-brasileiros consagrados. Essa é uma falta do próprio sistema de arte, que se obriga a repetir os mesmos artistas em vários museus quando se quer abordar o tema.

Rubem Valentim: Construções afro-atlânticas

A exposição no MASP trouxe 90 obras do pintor, escultor e gravador Rubem Valentim. Esteve em cartaz de 14 de novembro de 2018 até 10 de março de 2019. O artista possui uma obra própria, híbrida, brasileira e que mescla referências indígenas, africanas e europeias.

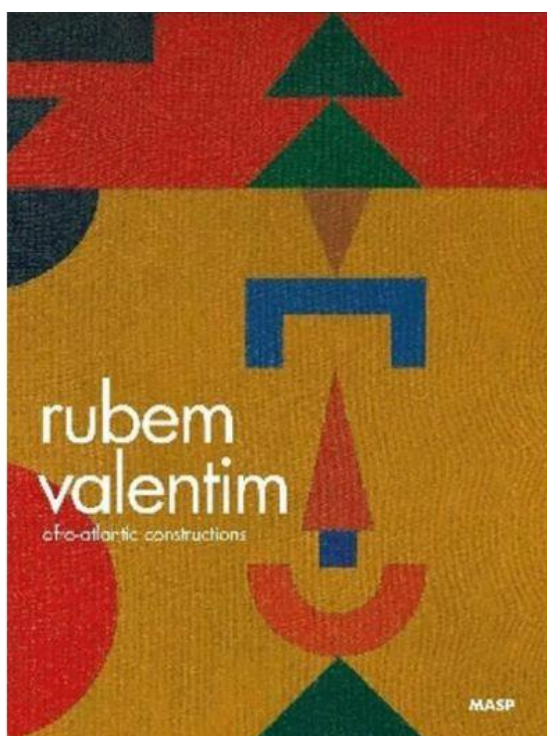


Figura 100 - Cartaz Exposição “Rubem Valentim: Construções afro-atlânticas”, 2018

Valentim é um dos artistas que, de maneira mais completa e ambiciosa, levou a cabo o projeto antropofágico. Nesse processo, ele realizou uma das mais radicais operações na história da arte brasileira, submetendo um idioma europeu a uma linguagem afro-brasileira, numa contribuição efetivamente singular e potente, descolonizadora e antropofágica. A mostra traz ainda reproduções inéditas dos cadernos de Rubem Valentim da década de 1960, material raro que

virá a público pela primeira vez, trazendo croquis, projetos para obras, anotações e pensamentos do artista.

EX ÁFRICA – Centro Cultural Banco do Brasil

A exposição Ex África foi uma parceria entre Arjan Martins e Dalton Paula. Os dois artistas afro-brasileiros participaram da exposição ao lado de outros 18 artistas vindos de oito países africanos diferentes. “Ex África” aconteceu em São Paulo, de 28 de maio a 16 de julho de 2018.



Figura 101 - Cartaz Exposição “EX ÁFRICA”, 2018

No momento em que a herança africana e a identidade negra estão sendo intensamente discutidas no Brasil, “Ex África” trouxe uma visão da África pelos próprios africanos, saindo do lugar comum e dos estereótipos. Portanto, a visita na exposição permitiu um novo olhar, atualizado, gerando novas imagens sobre a África, como afirmou o curador Alfons Hug. A exposição apresentou diversos recortes, incluindo pinturas, fotografias instalações, música, videoarte e performances. Alguns dos trabalhos eram inéditos e alguns foram, inclusive, produzidos para a exposição.

Modos de ver o Brasil: 30 anos Itaú cultural

A mostra aconteceu na OCA - Ibirapuera, em São Paulo, de 25 de maio a 13 de agosto de 2017. Esta exposição apresentava centenas de obras do acervo do Espaço Itaú Cultural.



Figura 102 - Cartaz Exposição “Modos de ver o Brasil: 30 anos Itaú cultural”, 2017

A exposição foi composta por um núcleo afro-brasileiro intitulado *Uma invenção simbólica do Brasil: África e barroco*, com as 17 primeiras obras adquiridas pelo Itaú Cultural e de autoria dos seguintes artistas: Alcides Pereira dos Santos, Ayrson Heráclito e Jaime Lauriano, Aline Motta, Almandrade, Arjan Martins, Manuel Messias, Rosana Paulino e Sidney Amaral. Essa exposição se tornou um marco por consolidar esses artistas a partir do momento que institucionalizou o seu trabalho e os apresentou para um público maior. A obra desses artistas passou a ter outro valor de mercado. Importante ressaltar que a escolha do Itaú foi por obras de artistas com nomes já reconhecidos.

Negros Indícios

A exposição *Negros Indícios* foi realizada na Caixa Cultural de São Paulo, de 07 de outubro a 12 de dezembro de 2017. Reuniu trabalhos de 12 artistas afrodescendentes. A coletiva mostrou uma produção focada em performance, explorando os desdobramentos na fotografia e no vídeo.



Figura 103 - Cartaz Exposição “Negros Indícios”, 2017

Os trabalhos refletiam a capacidade de usar artisticamente a diversidade como força de criação, resistência e luta. Os trabalhos também evidenciavam o amadurecimento da discussão sobre as identidades e negritudes no Brasil, que tem sido cada vez mais presente no debate público.

Agora Somos Todxs Negrxs?

Essa exposição ocorreu de 31 de agosto até 16 de dezembro de 2017, no Galpão VB, da Associação Cultural Videobrasil, em São Paulo. O título da mostra foi inspirado no artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805, que diz: “Todos os cidadãos, de agora em diante, serão conhecidos pela denominação genérica de negros”.

Ministério da Cultura e Associação Cultural Videobrasil apresentam

AGORA SOMOS TODXS NEGRXS?

abertura 31 agosto | 19h
curadoria Daniel Lima

ANA LIRA — AYRSON HERÁCLITO
DALTON PAULA — DANIEL LIMA
EUSTÁQUIO NEVES — FRENTE 3 DE FEVEREIRO
JAIME LAURIANO — JOTA MOMBAÇA
LUIZ DE ABREU — MOISÉS PATRÍCIO
MUSA MICHELLE MATTIUZZI
PAULO NAZARETH — ROSANA PAULINO
SIDNEY AMARAL — ZÓZIMO BULBUL

1 setembro - 16 dezembro | terça - sábado | 12h - 18h
GALPÃO VB | Av. Imperatriz Leopoldina, 1150, São Paulo
videobrasil.org.br/agorasomostodxsnegrxs



Figura 104 - Cartaz Exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?”, 2017

Após a revolução haitiana que expulsou o governo colonial francês do país, artistas e ativistas negros analisaram as questões que envolviam o racismo institucional, as desigualdades sociais e as questões de gênero na América colonizada. Dessa forma, eles passaram a questionar: “Agora Somos Todxs Negrxs?”. A ideia era apresentar olhares sobre o racismo e o sexismo a partir do ponto de vista da negritude e da desconstrução do impacto da colonização e da escravidão. Também foi colocado em perspectiva o papel do negro na sociedade brasileira, reelaborando símbolos da história nacional.

Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca

A mostra seguiu em cartaz até 13 de junho de 2016, no quarto andar da Estação Pinacoteca, em São Paulo. *Territórios: Artistas Afrodescendentes* apresentava um olhar singular que pretendia dar visibilidade à coleção e, ao mesmo tempo, valorizar o legado dos artistas envolvidos.



Figura 105 - Cartaz Exposição “Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca”, 2016

A proposta do curador foi retomar as grandes contribuições da Pinacoteca para a historiografia da arte brasileira introduzida na gestão de Emanuel Araújo (1992 – 2002), primeiro diretor negro da Pinacoteca do Estado. Por esse motivo, apresentou parte do núcleo de artistas afrodescendentes da Instituição, acrescida de novas aquisições (2015/2016). Foram 106 obras entre pinturas, gravuras, desenhos, esculturas e instalações que traçaram perfis diferentes da produção artística de afrodescendentes no Brasil do século XVIII até hoje.

Com a entrada para o acervo da Pinacoteca dos primeiros trabalhos de jovens artistas brasileiros afrodescendentes, surgiu a ideia de formular uma exposição que os articulasse em relação àqueles já existentes no acervo. A exposição contribuiu para que a Instituição pudesse refletir

sobre parte de sua história e, ao mesmo tempo, rever obras produzidas por artistas afrodescendentes já existentes no acervo, à luz dos recém-chegados.

Afro como Ascendência, Arte como Procedência



Figura 106 - Cartaz Exposição “Afro como Ascendência, Arte como Procedência”, 2013

Aconteceu no SESC Pinheiros, em São Paulo, no período de 1/12/13 e 09/03/2014. Com obras de cinco jovens artistas no Espaço Expositivo, os temas sociais que tiveram grande influência na produção foram gênero, etnicidade e questões socioeconômicas. A mostra teve curadoria de Alexandre Araújo Bispo e contou com obras de Janaina Barros, Moisés Patrício, Renata Felinto, Sérgio Soares e Wagner Viana, com linguagens variadas que vão da pintura às mídias digitais.

Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas

A exposição, com curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio de Moura, aconteceu entre 8 de novembro de 1997 e 14 de dezembro de 1997. Foi realizada pela Pinacoteca de São Paulo, no Parque do Ibirapuera - Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega.

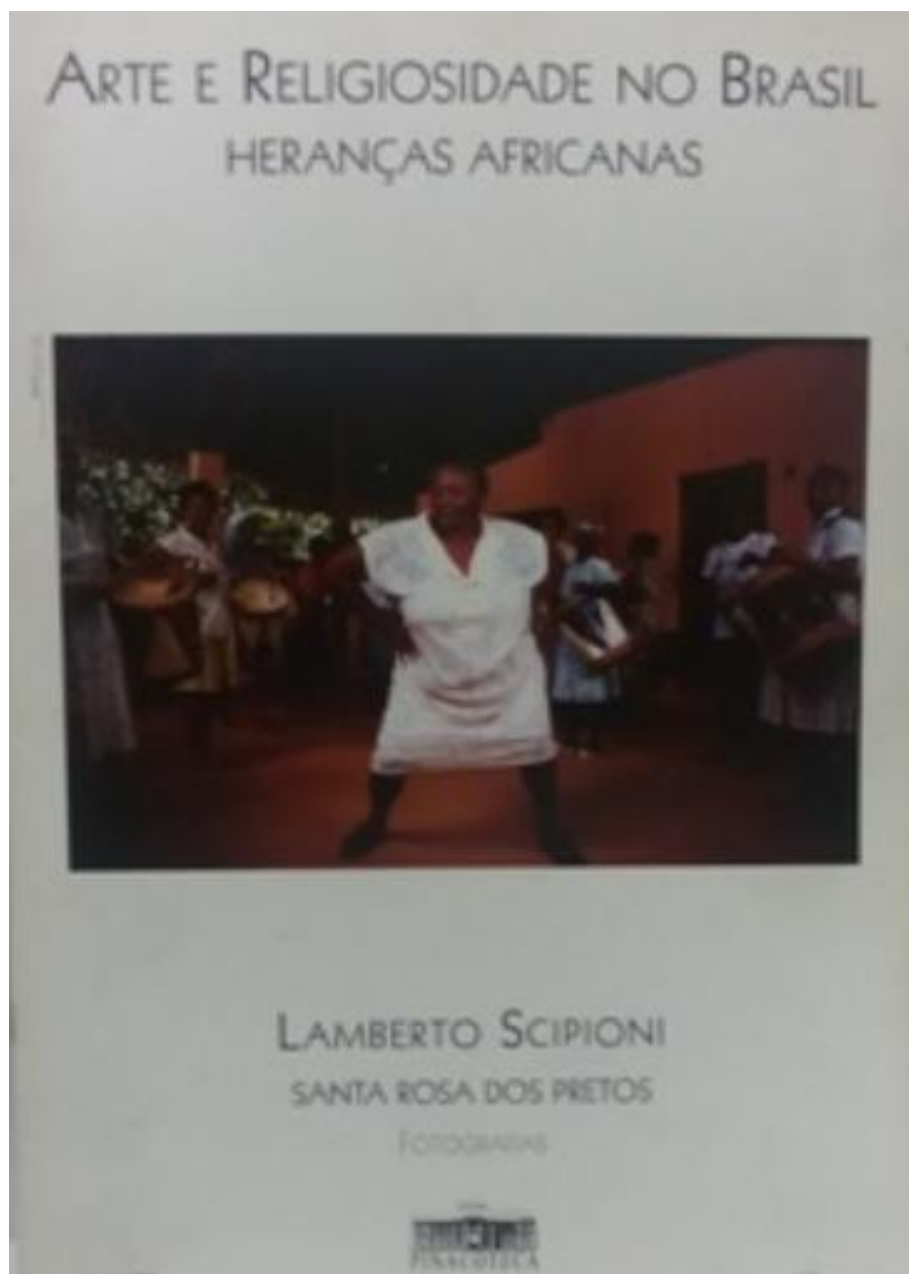


Figura 107 - Cartaz Exposição “Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas”, 1997

Com mais de 300 obras, a exposição fez mais do que reunir obras de arte que trazia o cruzamento de traços de religiosidade e “ascendência” africana; ela apresentava um panorama de sobreposição desses fatores, trazendo clássicos como gravuras, esculturas, fotografias e instalações de artistas do porte de Mestre Didi, Pierre Verger, Ronaldo Rêgo e Rubem Valentim com objetos de culto a orixás e a santos católicos negros. Dessa contraposição, o curador propunha uma reflexão sobre identidades que ajudavam a compreender a cultura africana no Brasil.

A Mão Afro-Brasileira

A exposição aconteceu entre 25 de agosto e 25 de setembro de 1988, com a curadoria de Emanuel Araújo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa exposição buscou reunir um conjunto de artistas que eram considerados, naquele momento, como os mais importantes dentro das produções de artes afrodescendentes.



Figura 108 - Parte do cartaz Exposição “A Mão Afro-Brasileira”, 1988

Essa exposição se tornou um marco para pensar a arte afro-brasileira, pois demonstrou a enorme potencialidade dos negros na arte. Além de celebrar os 100 anos da abolição da escravatura, foi também ponto de partida para a uma busca real através de pesquisa em arquivos, bibliotecas e publicações sobre as contribuições do negro na formação da identidade brasileira. Foi feito o levantamento de nomes, que, por muitos anos, ficaram escondidos ou esquecidos pela história. A exposição passava pelo barroco, arte acadêmica e arte popular, e revelou alguns nomes, como Wilson Tibério (1920-2005) José de Dome (1921-1982), Rubem Valentim (1922-1991), Hélio Oliveira (1929-1962), Ronaldo Rêgo (1935), Edival Ramosa (1940-2015), Izidório Cavalcanti (1965).

Brasil +500 Mostra do redescobrimento

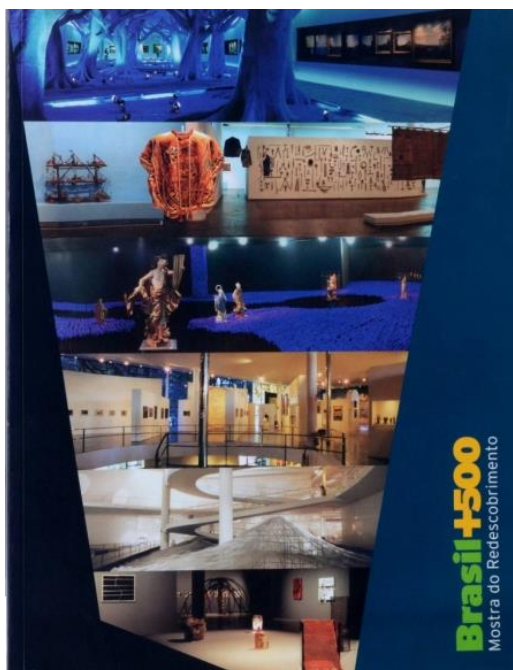


Figura 109 - Cartaz Exposição “Brasil +500 Mostra do redescobrimento”, 2000

Realizada entre os dias 23 de abril e 10 de setembro de 2000, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, a exposição Brasil “+500 Mostra do Redescobrimento” estava dividida em treze módulos, com dezesseis curadores. A mostra ocupou 60 mil metros quadrados em três prédios do Parque: o Pavilhão Ciccillo Matarazzo (popularmente conhecido como Pavilhão da Bienal), o Pavilhão Manuel da Nóbrega (hoje sede do Museu Afro Brasil) e o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, também conhecido como Oca. Um dos eixos dessa grande exposição se chamava *O Negro de corpo e alma*, com curadoria de Emanuel Araújo. Para o curador ficou a função de assinalar as brigas, os pactos, as reconciliações entre o corpo e a alma dos descendentes de africanos. A exposição avançou para territórios da religiosidade popular, mas, o mais importante, é que ela se propôs a ser uma reflexão sobre as relações raciais no Brasil. As obras tratavam de relações entre o negro e o branco no contexto da arte, mostrando como se dão as representações do negro, primeiramente no contexto dos estrangeiros que aqui estiveram e, depois, do que foi se construindo no país como imagem do negro.

A discussão sobre essas exposições se fez necessária aqui, pois são registros da força que as construções de imagens tiveram a ponto de ajudar a consolidar uma reação frente ao preconceito racial no Brasil. Essa reação não deu espaço ao afrodescendente, senão no trabalho braçal. Nesse contexto ainda contemporâneo, falar dessas exposições é falar da tomada de espaço intelectual e artístico, onde o corpo mestiço se coloca para além do que o contexto social e histórico lhe reservou. Essas exposições são a consolidação e a documentação de um trabalho

que já vinha sendo realizado por inúmeros artistas. Elas fortalecem um caminho, instigam outros artistas e possibilitam a realização de novas iniciativas. Sem a documentação dessas exposições, talvez eu não tivesse conhecido muitos dos artistas aqui citados e que me apresentaram a arte afro-brasileira contemporânea.

Rosa e Marrom: gênero e identidade racial na arte contemporânea

Rosa e Marrom foi um projeto de exposição que ocorreu no Centro Cultural Afro-Brasileira “Odete dos Santos”, em São Carlos/SP, em 2007. A exposição nasceu com o intuito de dar visibilidade às mulheres negras e mestiças, artistas, no cenário da arte contemporânea.

» EXPOSIÇÃO ROSA E MARROM



Figura 110 - Cartaz Exposição “Rosa e Marrom: gênero e identidade racial na arte contemporânea”, 2007

É importante notar que essas obras não estão restritas ao mercado de arte contemporânea. A exposição fala sobre isso: abrir outros espaços para propor e mostrar arte. O Centro Municipal de Cultura Afro-Brasileira “Odete dos Santos”, da Prefeitura Municipal de São Carlos, já fez isso ao abrir espaço para a exibição de trabalhos de mulheres artistas negras que não estão dentro do mercado formal de arte, ainda que estejam no circuito da arte contemporânea. Todas as artistas têm, no entanto, formação acadêmica, mas o horizonte para as artes visuais ainda é muito restrito se pensarmos na quantidade de trabalhos produzidos. O projeto “Rosa e Marrom”,

de autoria da artista Renata Felinto, surgiu com esse intuito. É ainda um desdobramento da reflexão produzida na pesquisa de mestrado em Artes Visuais pela UNESP, em 2004.

Uma iniciativa como a do projeto “Rosa e Marrom” não pretende separar, mas reiterar o discurso da igualdade. É importante observar a distinção e se ela tem como foco dar autonomia às iniciativas voltadas à toda comunidade. No caso específico de “Rosa e Marrom”, o propósito foi juntar esforços na produção de ações que dialogam com um público mais amplo, fora do mercado de arte.

PretAtitude



Figura 111 - Cartaz Exposição “PretAtitude”, 2019

A exposição percorreu o circuito Sesc, começou em Ribeirão Preto/SP, esteve em São Paulo/SP e, na sequência, foi para Santos/SP, onde ganhou mais uma participante, a artista Juliana Santos. Em Santos/SP, esteve de setembro de 2019 a janeiro de 2020. Entre os trabalhos, estavam desde fotografias e desenhos até pinturas, gravuras e esculturas. As temáticas trabalhadas foram identidade, memória, política do corpo negro e gênero.

A exposição contou com a curadoria de Claudinei Roberto da Silva. Essa exposição apresentou um recorte da produção afro-brasileira contemporânea a partir de trabalhos de artistas consagrados e emergentes, todos insurgentes na afirmação de suas vocações diante das adversidades que transcendem o universo da arte. As obras foram de caráter muito variado e permitiram especulações sobre identidade, memória, política do corpo negro, gênero e formulações de caráter político. As obras que não abdicaram da complexidade que o lugar da fala dos artistas contempla.

A outra África

Exposição realizada a partir da coleção de Ivani e Jorge Yunes, no Museu de Arte Sacra de São Paulo/SP, entre os dias 26 de janeiro de 2020 e 22 de março de 2020. Com curadoria de Renato Araújo da Silva, a exposição reuniu 303 obras entre terracotas, urnas funerárias, máscaras.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA, COLEÇÃO IVANI E JORGE YUNES E MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO CONVIDAM PARA A EXPOSIÇÃO

A OUTRA ÁFRICA

TRABALHO
E RELIGIOSIDADE



Abertura
25.jan.2020 às 11h

Exposição
de 26.jan.
a 23.mar.2020

de Terça a domingo
das 09h às 17h

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO
Av. Tiradentes, 676 - Luz



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

Figura 112 - Cartaz Exposição “A outra África”, 2020

Estatuetas, armas, joias, instrumentos musicais, objetos do cotidiano, bustos e arte da corte de Benin representaram 29 etnias africanas. Na exposição foram apresentados centenas de objetos da cultura artística africana, de diferentes etnias, os quais possibilitaram um rápido olhar sobre a cultura material de outra África. Pode-se dizer que é uma África que renasceu de um jeito

único, a partir de uma prática artística no mundo contemporâneo, com produções de artistas homenagem nossos ancestrais.

A noite não adormecerá jamais nos olhos nossos

A exposição aconteceu de junho e 2019 a julho de 2019, na Galeria de Arte Baró, na cidade de São Paulo, com curadoria de Carrollina Lauriano. A iniciativa discutiu a pluralidade de linguagens e pesquisas produzidas por mulheres não brancas pelo país, a partir dos trabalhos de 17 artistas.

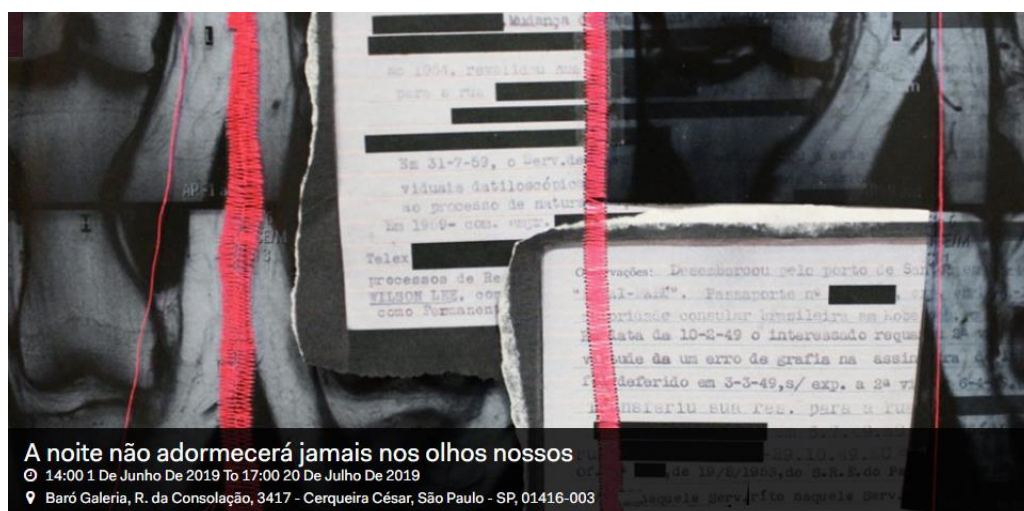


Figura 113 - Cartaz Exposição “A noite não adormecerá jamais nos olhos nossos”, 2019

A exposição contou com obras de Aline Motta, Bruna Amaro, Carolina Ricca Lee, Gabriela Monteiro, Heloisa Hariadne, Igi Ayedun, Juliana Santos, Lidia Lisboa, Luiza de Alexandre, Lyz Parayzo, Mariana Rodrigues, Micaela Cyrino, Monica Ventura, Rebeca Ramos, Renata Felinto, Sheila Ayo, Val Souza e Yaminah Garcia.

Esse projeto de exposição surgiu da necessidade de apresentar e discutir a pluralidade de linguagens, mídias e pesquisas que estão sendo produzidas por mulheres racializadas pelo país. Ao mesmo tempo, o foco era descentralizar os discursos e criar uma rede de mulheres artistas, ampliando os circuitos de arte. A curadoria ainda destacou as temáticas abordadas por cada artista, contemplando a espiritualidade e processos de cura, memória e identidade, deslocamentos, lutas e violências institucionalizadas.

Campo Minado

A exposição do artista paulistano No Martins, na Galeria Baró, teve início em 06 de agosto de 2019 e foi até 14 de setembro de 2019, com curadoria de Hélio Menezes.

NO MARTINS | BARÓ GALERIA



São Paulo

06/08/19 à 14/09/19

Abertura: 03/08/19 às 14:00h

- Terça-feira, Quarta-feira, Quinta-feira, Sexta-feira das 10:00h às 19:00h
Sábado, das 11 às 19h

📍 Rua da Consolação, 3417 – Cerqueira César

🌐 www.barogaleria.com

Figura 114 - Cartaz Exposição “Campo Minado”, 2019

A exposição foi composta por 10 trabalhos, entre pinturas, vídeos, instalações e objetos, os quais propunham um diálogo e análise da forma como os símbolos sociais interferem no direito singular de ir e vir em certas áreas das cidades.

A mostra foi realizada logo após a volta de No Martins, depois de uma temporada em Angola. O artista paulistano, nascido e residente na zona leste da cidade de São Paulo, apresentou um conjunto de obras que discutiam as camadas de um racismo urbano, com foco mais específico nas possibilidades e impossibilidades de deslocamento pela cidade a partir de códigos sociais que limitam os negros, de forma simbólica, a frequentar determinados lugares. Ele apontou desigualdade entre negros e brancos, entre periferia e centro, com fortes referências autobiográficas em diferentes linguagens.

Sobre essas exposições

Após observar esta lista de exposições, torna-se notória a maior ocorrência delas em quatro espaços, Masp, Caixa Cultural, Pinacoteca, na Galeria Baró e nas unidades do SESC. Assim, nestes espaços uma abertura para tratar deste tema, mesmo que de forma muito pontual. Vemos que são poucas as exposições.

E, como um todo, ocupou também o Instituto Tomie Ohtake, a Caixa Cultural, o Museu de Arte Sacra, o Centro Cultural Odete Santos, a OCA (no Parque do Ibirapuera), o Museu de Arte São

Paulo, o Galpão VB, o Itaú Cultural e o Centro Cultural Banco do Brasil. Estas não são as únicas exposições que aconteceram ao longo desses períodos, mas foram as exposições mais comunicadas, das quais foi possível encontrar um registro na web. E mesmo assim, uma delas só aparece parte do cartaz, como a exposição “A Mão Afro-Brasileira”, de 1988. Provavelmente este cartaz está guardado no acervo da instituição, mas digitalizado não havia cópia do mesmo. Reitero que esta temática merece maior aprofundamento em pesquisas futuras, no recorte apresentado nesta pesquisa atual, este panorama nos serve para conhecer e reconhecer alguns artistas afro-brasileiros e observar a difusão disponibilizada ao tema, compreendendo relativamente, o lugar ocupado por essa temática nos museus e galerias e na mídia.

Quanto aos curadores destas exposições, dois deles participam de mais de uma delas, são Adriano Pedrosa (curador do MASP), **Hélio Menezes** e **Emanoel Araújo**, os outros curadores são **Renato Araújo**, **Claudinei Roberto**, **Renata Felinto**, Tadeu Chiarelli, **Alexandre Araújo Bispo**, **Daniel Lima**, Roberto Conduru, **Carollina Lauriano**, Paulo Herkenhoff, Alfons Hug, Adriano Pedrosa, Marcus Lontra, Valeria Piccolli e Pedro Nery e na exposição Afro-Atlantica eram cinco: Adriano Pedrosa, **Ayrson Heráclito**, **Hélio Menezes**, Lilia Moritz Schwarcz, e Tomás Toledo.

Destes, os nomes grifados em negrito são de afrodescendentes, evidenciando um crescente no número de curadores negros, que podem potencializar uma discussão sobre racialização, preconceito, arte afro-brasileira e identidade cultural. Há de se considerar que no contexto da arte há outros nomes que também aparecem dentro desta perspectiva temática racial, que estão ligados a festivais, bienais, residências artísticas e no circuito alternativo, como Diana Lima, Beatriz Lemos, por exemplo.

Estas exposições mostram artistas afrodescendentes no contexto de atuação e perspectivas, dentro do conceito da sua produção. Concretizando o desejo de descobrir um capo da produção artística contemporânea, através de sucessivas buscas cuidadosas por artistas, contemporâneos que perpassem a temática da ancestralidade negra presente em sua obra contemporânea.

Esses artistas apelam à memória histórica caracterizada pela experiência da escravidão, da servidão colonial, do racismo e das formas específicas de resistência negra como estratégia de visibilização e questionamento político sobre o lugar dos negros nas sociedades contemporâneas. (DELGADO, 2018, não paginado)⁴⁰.

⁴⁰ Aleíde Delgado. “Vozes afro-latino-americanas contemporâneas - Conflitos antigos, novas formas”. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/old-conflicts-new-expressions/>> Acesso em: maio 2018.

Nesta pesquisa houve uma observação da inserção do afrodescendente, no campo da arte, quando o mesmo se propõe a discutir temáticas indigestas, como questões raciais ou questões das minorias que normalmente perpassam o seu corpo de artista e que ficaram abafadas durante muito tempo, mas que a arte contemporânea tem permitido falar destes assuntos, criando espaços de fala, espaços de debate, alargando os lugares de poder, como foi o campo da arte durante muito tempo.

Mémorias

*Museu que guarda memórias
Museu que resguarda memórias
Museu que aguarda memórias*

Priscila Leonel, 2021

Sejam bem-vindes, bem-vindas e bem-vindos!

Soltem-se pelo chão! Fechem os olhos e mergulhem em suas memórias!

Sugiro, primeiramente, as memórias mais queridas, as mais vívidas; depois silenciemos nossas mentes e tentamos ouvir, sentir e reviver as memórias mais guardadas.

Neste espaço, mais do que olhar e conhecer as minhas memórias, convido vocês a se reconectarem com as suas memórias. O conceito de memória nas tradições yorubas está associado à entidade Nanã.

Uma vovó amorosa, a qual podemos imaginar, quando fechamos os olhos. Podemos sentar-nos ao seu lado, pois ela é sempre paciente com nossas imperfeições, ela é sinônimo de decantação e maleabilidade. Vovó Nanã é legado ancestral que algumas vezes representa tabu, e sempre é sinônimo de respeito às tradições das mais velhas. Ela é memória pura. Não é à toa que está associada ao barro (SARACENI; VIEIRA 2009, p. 2016).

Nanã é uma divindade africana, da região de Daomé, atual Benin. A sua saudação é *Salubá Nanã* e significa “*venerável mãe antiga*”. Ela é a senhora dos mangues, dos pântanos, na lama. É a responsável pelo elemento barro, que deu forma ao primeiro homem e todos os seres vivos da terra. Nanã, a senhora da terra fofa, recebe os cadáveres, os acalenta e esquent

numa repetição do ventre, da vida intrauterina. Por isso é cercada de muitos mistérios nos cultos de matriz africana. Guardiã da sabedoria, das memórias, é a mais velha divindade do panteão afro-brasileiro” (PRANDI, 2003, p. 60). A partir desse olhar ancestral para a Orixá Nanã, também trago Moura e Ramos (2017), que apresentam a existência de uma ligação corpos-memórias-conhecimentos/saberes-cuidados enquanto sabedorias da cultura afro.

Assim, convido você, visitante deste museu, a se aproximar da memória de nosso povo negro como uma compreensão de mundo e de uma epistemologia que é carregada por nossos corpos, enquanto mulheres negras. Uso como parâmetro uma herança ancestral, uma memória insurgente que pode ser restituída e tornar-se potência.

As memórias das populações negras, de forma geral, demonstram a substituição das lacunas e vazios emergentes dos processos de deslocamentos e colonização, por atitudes/práticas/concepções criativas, baseadas em substituições, composições e ressemantizações (MACEDO, 2009, p. 5).

Trago uma memória à tona através de um ato artístico, no qual transbordam lembranças da minha pele para a obra. O ressurgir dessas recordações do limbo do meu ser saem da lama, do esquecimento e são conduzidas para lama que abraça minhas mãos, a argila, no ato de modelar bonecas. Esse é um canal encurtado entre a memória e as mãos, fazendo nascer a boneca - objeto fantástico que recria o vivido por mim ou por outrem. Segundo Pierre-Marie Morel (2009, p. 23-24), Aristoteles considera que a “memória precede cronologicamente a reminiscência e pertence à mesma parte da alma que a imaginação”⁴¹.

O conceito de memória se faz fundamental para a compreensão deste trabalho, pois a memória é flutuante. No entanto, quando selecionamos alguns fatos dentro de nós como legítimos, eles formam parte da nossa história. Souza (2015, p. 39) destaca que “[...] invocamos a memória não apenas como um registro da nossa existência, mas também para compreensão dos fenômenos sociais ocorridos com a população afrodescendente”.

Sendo a memória responsável por influenciar as várias decisões que tomamos ao longo da vida, de forma inexplicável ela habita minhas bonecas de cerâmica. É como um ponto de partida para essa reflexão e construção poética. De nada adiantaria uma pesquisa teórica sem a possibilidade de desdobrar esses encontros com a minha própria história.

⁴¹ Aristóteles, **De Memória e Reminiscência**, nas referências, em *De Anima*, uma vez que o tratado “De Memória e Reminiscência” é originalmente um apêndice do estudo sobre a formação do pensamento.

A partir dessa demanda, construí um trabalho artístico que me permite ressignificar certas estruturas que, durante muito tempo, estiveram rígidas. Para trabalhar com esse tema, é preciso se permitir, alcançar lugares escondidos da memória, descobrir o que é ancestralidade e o quanto esse mar de informações, cultura, linguagem faz parte de mim, do que sou, do que fui e do que me tornei. Dessa busca de compreensão, desse ser no território é que começo a pensar em identidade. Esses três tópicos se apresentam intensos, circulares, enraizados um ao outro, gerando a poética, os limites e a poesia da obra.

Demorei até perceber este espaço que não se revela por si. É preciso escutar as histórias, olhar com atenção os mestres que se apresentam em diversos momentos oportunos. Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 91), é tempo de se entregar a experiência profunda da natureza das coisas, e este tempo é diferente para cada pessoa. Apesar de haver um convite no inconsciente coletivo, são necessários estalos para que se consiga ouvir as narrativas que são passadas de geração em geração como esperança e recordação.

As histórias das vovós, dos vovôs, dos babalorixás e dos pajés estão ecoando e pedindo escuta. Minha história e minha infância pedem escuta também. Aqui reforço o conceito de *memórias subterrâneas*, apresentado pelo pesquisador Michael Pollak (1989, p. 2), que tem um trabalho de subversão no silêncio. Quase que imperceptíveis, essas memórias afloram em momentos de crise e, às vezes, inesperadamente. Não sabemos lidar com elas, pois elas podem aparecer de forma brusca e avivada.

As histórias africanas, indígenas e mestiças, durante muito tempo, foram silenciadas. Jorge de Lima (1947) escreveu o poema *Foi mudando, mudando*:

Tempos e tempos passaram
 Por sobre o teu ser
 Da era cristão de 1500
 Até estes tempos severos de hoje
 Quem foi que mudou de novo teu ventre
 Teus olhos, tua alma?
 Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão?
 Os modos de rir, o jeito de andar [...] (1947) , (Jorge de LIMA, 2007, p.115)

Depois de um tempo, vai ficando difícil saber de onde cada coisa veio, onde cada elemento da cultura tem sua raiz, pois houve mistura. Esse resgate é importante, saber que se veio de algum lugar, que se faz parte de algo maior.

Ao ler o texto de Henrique Cunha Junir (2006), quando discorre sobre o conceito de pesquisa afrodescendente, o autor fala em um território cuja maioria dos habitantes sejam afrodescendentes. Essa temática vem sendo pesquisada de forma sistemática nos últimos 30 anos por uma geração de pesquisadores negros.

A partir desse elemento, comecei a pensar na minha própria história e territorialidade. Tentei me recordar do meu contexto geográfico de infância, quando minha personalidade foi se formando e fiz um levantamento através da lembrança sobre o meu convívio com pessoas negras.

Sou nascida na periferia da cidade de São Paulo e, nas minhas memórias, esse era um lugar pardo. Realmente não me recordava de ter conhecido muitas pessoas negras de cor preta durante a infância, mas pessoas negras de cor marrom conheci muitas, ou, pelo menos, tenho essa recordação. Para lembrar melhor, fiz um desenho da rua onde nasci e vivi até os 14 anos (quando minha família se mudou para o interior do estado).

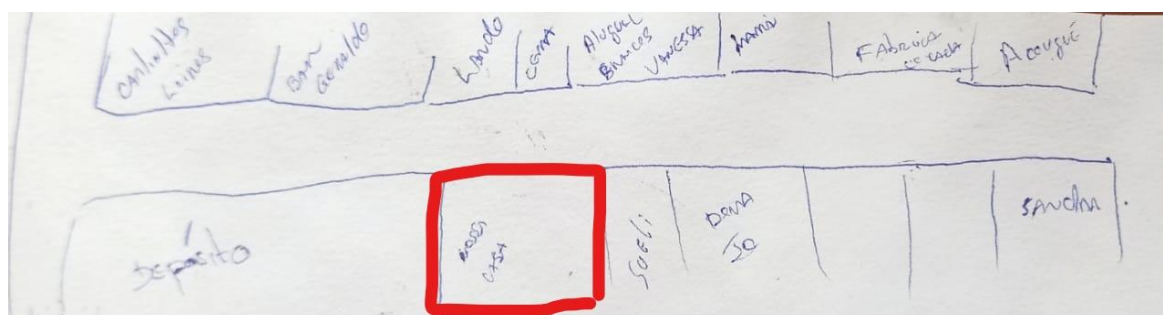


Figura 115 - Priscila Leonel, Desenho da rua da casa, 2021

Nesse desenho consigo identificar 11 famílias ao redor da minha casa, espaço que vivi até os 14 anos e que está destacada em vermelho no mapa acima. Ao realizar esse resgate, me dei conta de que todas essas famílias em volta da minha casa eram brancas. Tal elemento muito me surpreendeu, pois não me recordava desse dado. Essa descoberta me levou a alguns elementos que, possivelmente, interferiram na minha construção de personalidade e em silenciamentos de minha criança. Para falar sobre essa questão, trago o psicanalista francês René Kaes, que me foi apresentado pelo livro *Psicologia Social do Racismo* (2014), no texto de Maria Aparecida Silva Bento, *Branqueamento e branquitude no Brasil*. Kaes (1997, p. 95) destaca que nada pode ser abolido sem que apareça cedo ou tarde. É um sinal do que foi ou não pode ter sido reconhecido.

Nascemos para o mundo já como membros de um grupo, ele próprio encaixado em outros grupos e com eles conectado. Nascemos elos no mundo, herdeiros, servidores e beneficiários de uma subjetividade [...] partes constituídas e constituintes deste conjunto.

Kaes transmite a ideia de uma psique de massa e até um recalque coletivo. Dentro desse contexto, Maria Aparecida Silva Bento (2014, p. 34) afirma que “as inibições, repressões e fracasso vividos por um grupo geram nele cargas de rancor que podem explodir da mesma maneira que, em nível individual, o medo ou angústia liberam e mobilizam no organismo forças incomuns”. Ainda mais importante, Bento (2014, p. 27-28) denuncia algo que pouco se fala, mesmo em situação de pobreza, que é o fato de o branco ter o privilégio simbólico da brancura. O desejo de manter o próprio privilégio branco pode gerar discriminação. Adorno e Horkheimer (1985), no livro *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos*, sublinharam que os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável. Esses elementos me ajudaram a entender que havia uma constatação de comprometimento psicológico da autoestima negra. A partir desses estudos, posso olhar para meu passado com mais carinho.

A psicanalista negra Neusa Souza (1983) já alertava sobre o impacto da ideologia do branqueamento sobre a personalidade negra, uma vez que esses valores nos são apresentados como norma. A pessoa negra em ascensão social é coagida a desejar o que é ser branco como modelo ideal de sucesso. Logo, “[...] para o psiquismo do negro em ascensão que vive o impasse consciente do racismo, o importante não pé saber viver e pensar o que poderia vir a dar-lhe prazer, mas o que é desejável pelo branco” (SOUZA, 1983, p. 7).

Vejo-me menina, aprendendo a viver, rodeada de pessoas brancas de uma pequena “elite” da periferia. Era assim na rua onde morava, na escola que estudava, na igreja que frequentava. Fui construindo uma personalidade submissa, silenciando meus anseios, minhas escolhas estéticas.

Na sociedade brasileira, devido a um constante processo de desqualificação da população negra, as histórias formais e informais ignoram ou depreciam o ser negro. Instauram-se aí os problemas de narrativas de origem da população negra para formação da identidade de nossas crianças (CUNHA JUNIOR, 2008).

É no espaço do recuo que a memória pode agir, pode fluir e se condensar em potência de criação, tocando o outro a partir do momento que não fala só de si, mas do universal, do ser humano. As memórias são construídas pelas lembranças e invenções. Podemos, inclusive, reconstituir uma história com algo que se ouviu, que nos passou ou vimos acontecer. Então,

quando a arte fala de memória, traz consigo a memória de muitos, do coletivo, do meio em que estava inserido. Essa obra pertence a todos deste convívio. Ao pensar nisso, a obra é do mundo.

Que lugar é esse que a arte ocupa e que fala de si e fala do outro? Há sempre espaço para conexão, uma interação íntima e silenciosa, como se algo de cúmplice invadisse esses corpos. De acordo com Bobbio (1997, p. 30), “somos aquilo que lembramos”. Para Izquierdo (2004, p. 21), “nada somos além do que recordamos, e do que esquecemos também”. O autor fala de lembranças silenciadas e de tudo que não foi dito.

Alguns ceramistas dizem que o barro tem memória. Isso que chamamos de memória está implícito nessa materialidade. Sua plasticidade, sua possibilidade de desfazer, voltar a trás, segurar, guardar a forma que lhe foi dada, mas que, antes da queima, pode se deformar com a aplicação de certa força, são memórias. Se quisermos retornar à forma original, durante a secagem e queima, a obra vai expandindo, encolhendo, brigando com o espaço que lhe foi reservado, se permitindo ser a peça. A cerâmica carrega todo esse processo, a memória da trajetória.

Segundo a professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin (1997), uma identidade estanque impediria a flexibilidade necessária de uma constante renovação da percepção. As lembranças, muitas vezes misturadas com invenções, tornam viva a memória das histórias que eram contadas por minha avó paterna, durante a minha infância, quando ficávamos deitadas no sofá e ela me guiava pelos lonãs iyè⁴² (caminhos da memória), em narrativas longínquas de sua terra natal, lá na Bahia.

Não me recordo que idade eu tinha, pois tudo fica um pouco embaralhado nas lembranças. Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 66-67), existe uma construção social da memória quando vivemos no coletivo. Tendemos a guardar semelhança com o grupo, sobre o que lembrar e a forma como se lembra. Há fatos vividos que se perdem ou se omitem, porque não costumam ser temas das conversas, nem ser narrados com frequência. Quando o sujeito o evoca, é como se estivesse sonhando ou imaginando.

As minhas peças em cerâmica vêm sendo construídas como uma forma de relacionar minha conexão com a memória, mediação cultural, museus, patrimônio, ancestralidade e com a arte.

⁴² O termo me foi apresentado na dissertação de José Francisco de Assis Santos Silva, defendida na UFBA em 2017. Ele apresenta o termo afro-baiano, dentre tantos outros que utiliza no texto e que são pautados no livro *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, de Yêda Castro, de 2001.

Ansiando por encontrar essas raízes e tentando olhar para todos os lados, durante o mestrado, em julho de 2016, quando a cabeça fervilhava por descobertas, tive a ideia de ir à Bahia, conhecer o lugar onde minha avó paterna nasceu e se criou, conhecendo o jeito de viver de lá, encontrando parentes distantes que ainda guardam histórias sobre o nosso passado. Foi assim que resolvi passar um mês em Lençóis-BA. Levei meu pai, minha mãe e meu irmão. Fomos conhecer e nos reconhecer naquela história e naquele território.

Essa viagem me deu referências que eu fazia parte de uma família grande, com história, lá a família Roldão (sobrenome o qual não herdei do meu pai, dele só recebi o *Pereira*) é umas das fundadoras da cidade, família de mineradores, de exploradores de diamante, atividade inclusive que foi extinta, mas a família criou um museu, que é cuidado por minha prima, Sirley Roldão. Enquanto estive lá tentei entender o que levou minha vó a abandonar a cidade, por que ela nunca quis voltar para lá, nem mesmo quando seus pais morreram. Muitas perguntas ficaram sem respostas, pois os familiares de lá não se lembravam muito dela (o que é bem estranho já que ela viveu lá até os 33 anos), mas ela tinha um apelido e era assim que todos a conheciam “RUDE” e me lembro, na infância, do meu avô a chamar assim.

Os parentes de Lençóis fizeram uma árvore genealógica da família e cada um ganhou uma camiseta com esta árvore, e eles me deram uma camiseta também, apesar de que, a partir da minha vó eles não tinham nenhuma informação, então no galho dela não há ramificações, o que foi muito triste, mas denota também o nosso processo de separação desta parte da família.



Figura 116 - Árvore genealógica da família da avó da autora. Lençóis – BA, 2016

Meus avós baianos vieram para São Paulo há 50 anos. Minha avó saiu de lá com 33 anos, quase a idade que tenho agora e, apesar de ela ter regressado para ter cada um dos filhos, depois que nasceu o último dos sete bebês, ela nunca mais voltou. Também não gostava de falar desse assunto.

Dessa viagem, além das histórias, trouxe de lá muitos objetos simbólicos que faziam referência à construção do que eu sou e do que foi minha vó. Objetos que, com certeza, estariam neste museu que imagino. O primeiro objeto que trago aqui são as pedras, elemento muito importante na cidade, cuja população já viveu por muito tempo do garimpo, até 1995.



Figura 117 - Pedras da região de Lençóis – BA, 2016

Outro elemento encontrado lá, no terreno de uma tia, a tia Selma, e de rica importância para mim foi a argila. Como meu trabalho é com cerâmica, essa matéria-prima é muito valiosa para mim. Ter encontrado argila em lençóis me trouxe uma sensação de enraizamento, como se tudo fizesse sentido.



Figura 118 - Argila em pó, vinda de Lençóis – BA, 2016

Assim me peguei feito criança, naquele quintal cheio de argila. Não resisti e trouxe um punhado dela na mala, com o qual quero realizar peças cerâmicas. Estive na casa que foi de minha bisavó e onde minha vó cresceu e viveu até casar. Nessa casa hoje vive o irmão mais velho da minha vó, tio Alfredo.



Figura 119 - Priscila Leonel da casa da bisavó, Lençóis – Bahia – 2016

Havia algo que precisava estar presente e perpassar meu processo de criação, algo sobre a minha avó, falecida em 2015, bem no meio do meu processo de mestrado e, talvez, tenha sido esse acontecimento a alavanca desta busca.

Dentro dessa perspectiva, faço uma conexão com o livro *O fim do Império Cognitivo*, do professor de economia da Universidade de Coimbra, Boaventura de Souza Santos (2019), no qual ele apresenta um conceito de valorização das *epistemologias do sul* (considerando esse sul, meramente simbólico, como estados que sofreram opressão pelas formas de poder europeizadas, tais como imperialismo, capitalismo ou patriarcado, por exemplo).

A pergunta a fazer é: o que aconteceria se nós lembrássemos? E, a partir desse ponto lançássemos mão do nosso legado espiritual negro, afro-brasileiro encarnado em nossos corpos de mulheres trans e mulheres cis negras? Uma resposta simples seria apontar para as possibilidades de extensão das formas como a política negra pode ser imaginada, vivida, acionada e transmitida. [...] manipulando os fluxos hegemônicos de relações de poder e sistemas de dominação (MOURA; RAMOS, 2017, p. 16).

Quero construir uma arte que, além da função estética, seja aprendizagem, seja conexão ancestral, seja resgate de histórias, seja fortalecimento de vínculos, seja autorreconhecimento, seja olhar atento e força para propor outras possibilidades de vida.

Memórias do Racismo

A luta se faz diária para tantos corpos afrodescendentes que, esmagados por um sistema, ainda tentam definir espaços para si, vivendo pressionado a aceitar essas imposições sociais com “naturalidade”. Por isso, cada pessoa vai encontrando seus caminhos para ressignificar essa experiência com o racismo. No meu caso, busco uma cura através do acolhimento de memórias e que transformo em processo artístico.

Segundo a *Declaração da Unesco sobre a Raça e os Preconceitos Raciais*, de 27 de novembro de 1978, o racismo manifesta-se por meio de disposições legais ou regimentais e por práticas discriminatórias, assim como por meio de crenças e atos anti-sociais; impede o desenvolvimento de suas vítimas, perverte quem o pratica, divide as nações internamente, constitui um obstáculo para a cooperação internacional e cria tensões políticas entre os povos; é contrário aos princípios fundamentais do direito internacional e, por conseguinte, perturba seriamente a paz e a segurança internacionais.(UNESCO, 1965, não paginado)⁴³

⁴³ UNESCO. Declaração sobre Raça e os Preconceitos Raciais, 1965, ratificada pelo Brasil em 27 de março de 1968. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/discrimina/dec78.htm>

Frantz Fanon já havia entrado nesta questão em 1952, quando escreveu *Pele Negra, Máscaras Brancas*, no qual ele fala de como o colonialismo gerou traumas que só aumentam com o passar do tempo, se não forem devidamente tratados. Importante salientar aqui Fanon (2008) realça o lugar comum que o racismo assume no imaginário cultural, essa naturalização da prática de violência racial gera exponencial continuidade e manutenção desta violenta desumanização que confunde o próprio afrodescendente e suas relações de segurança e autoconfiança. “O próprio sufixo “ismo”, tradicionalmente utilizado para indicar doutrinas e crenças, já sugere que o termo “racismo” surgiu para denotar uma ideologia” (BONILLA-SILVA, 1997 *apud* CAMPOS, 2017, p. 03).

Cabe nesse contexto trazer a fala de Lilia M. Schwarcs (2014) quando ela afirma que não se passa imune pelo fato de ser o último país do mundo a abolir a escravidão. Ser afrodescendente⁴⁴ é ser herdeiro de uma história. É uma identidade. Por isso quero trazer algumas memórias que foram difíceis de lembrar, mas que através deste processo de escrita também quero ressignificar a potência que podem ter tanto na cura, em meu processo artístico, como em todas as ações da vida.

Estudei em uma escola particular da periferia da cidade de São Paulo, durante parte do ensino fundamental. Na escola, onde eu estudei, a maioria era branca e os poucos negros eram ridicularizados, com piadas e chacotas e excluídos dos grupos de trabalho. Mesmo que eu mantivesse altas notas, era sempre segregada. Ao ouvir um depoimento da cantora e compositora afrodescendente, Luedji Luna⁴⁵, falando sobre seus pais terem-na preparado para assumir cargo de poder. Como atitude militante consciente, para que ela fosse uma negra que atua na história do país e luta pelos seus que não tiveram a mesma oportunidade. Para isso eles a colocaram em escolas particulares, o que dificultou muito sua sociabilidade e inclusive o início da vida amorosa, pois era a única diferente naquele meio, pude ver que minha dor não

⁴⁴ Segundo Munanga (1999), algumas correntes preferem utilizar a expressão “afrodescendentes” ou “identidade afrodescendente”, sugerindo, implicitamente, que essa seja capaz de criar o consenso e a unidade que a identidade “negra” ou “mestiça” não consegue cristalizar. Há uma importância em identificar o uso deste termo, uma vez que a autora desta pesquisa se identifica com essa nomenclatura como melhor forma de definição de sua identidade.

⁴⁵ Depoimento registrado no Seminário Diálogos Ausentes, realizado pelo Itaú cultural, em 2017. Luedji Luna. Seminário Diálogos Ausentes, realizado pelo Itaú cultural, em 2017. Disponível em: <https://youtu.be/agVPrvyacxI>> Acesso em: 20 out. 2018. A cantora é nascida, em 1987, em Salvador, em uma família de classe baixa, formou-se em Direito, da Universidade do Estado da Bahia. Desde 2016 vive em São Paulo. Suas músicas retratam o preconceito racial, feminismo, empoderamento feminino, especialmente da mulher negra, retratando a cultura afro-brasileira em suas vestimentas, demonstrando em suas letras a africanidade do brasileiro, cantando sobre religiões de matriz africana, ervas e costumes brasileiros oriundo da cultura africana. Suas músicas mesclam ritmos afro-brasileiros, R&B, jazz e blues, além da MPB.

estava sozinha e a história dela parecia muito com a minha. Nesta pesquisa, fui acompanhando a história de artistas afrodescendentes que se permitem adentrar espaços culturais fora da periferia, conquistando espaços profissionais, acadêmicos e espaços de lazer que antes eram direcionados unicamente a pessoa branca, estes artistas se queixam de uma sensação de não pertencimento, a sensação de solidão, de falta de identidade.

A pesquisadora Thais Silva Santos entrevistou a artista e doutoranda na UNESP, Juliana dos Santos, para sua dissertação de mestrado, denominada “Discutindo os sentidos de mãe-preta: uma leitura feminista negra da produção visual de artistas negras”, defendido no departamento de Sociologia, da Universidade de São Paulo, em 2019. Nesta entrevista, Juliana dos Santos afirma que suas conquistas, dentre elas o estudo e a residência artística na Universidade de Viena, são parte de um projeto familiar. Declara: *Fui um projeto familiar que quebra com um ciclo de violência social.*

Poderia dizer que esta história se aproxima da minha neste sentido. Meu pai era bombeiro, trabalhava em ciclos de horas, o famoso “12 x 36”, nas folgas ele era segurança de um mercado, meus pais juntos tinham um bar, que servia almoço e jantar e, nas madrugadas, meu pai era segurança de uma danceteria. Esse era o contexto para que meus pais pudessem me sustentar, sustentar nossa casa. Minha mãe nessa época só tinha o ensino fundamental. Lembro-me de quando ela engravidou do meu irmão mais novo, na idade que tenho hoje, 34 anos, eu já tinha 7 anos. Foi nessa época, já com barrigão que ela decidiu voltar a estudar, completou o ensino médio em uma escola chamada CEEJA Dona Clara Mantelli, uma escola de ensino supletivo a distância. Esse nome marcou minha infância, parecia que Dona Clara Mantelli era amiga da família, de tanto que se falava nela, em nossa casa. Minha mãe estudava muito, o tempo todo, enquanto cozinhava, enquanto lavava roupa e mesmo antes de dormir.

Meus pais acreditavam no estudo. Lembro do meu pai trancado horas e horas estudando, em algumas madrugadas, que ele estava em casa. Foi assim que ele passou para a categoria Oficial do corpo de bombeiros. Nossa casa melhorou, eu fui para escola particular, mas os sacrifícios dos meus pais continuavam. Minha mãe virou secretária de escola pública, depois fez faculdade e virou professora de química. E eles tinham certeza de que a única chance de sair daquela situação periférica era estudando. Meu pai sempre foi muito rígido com as questões de estudo. Eu tinha que ser a melhor aluna da classe, em todas as matérias.

Lembro que até minhas professoras tinham medo do meu pai, eu nunca soube por quê. Em casa ele sempre repetia que eu tinha que estar na melhor faculdade do país, não era em uma faculdade pública, era a melhor. Ouvi isso minha vida toda. Claro que quando estamos dentro da situação, como crianças, não compreendemos tudo, não sabia a dimensão daquele projeto, do qual eu fazia parte.

Eu tinha que dar conta do recado, sou a filha do meio, de dois filhos meninos. Meu irmão mais velho, Eric, com 11 anos havia passado em uma prova na escola militar. Ele estudava no centro da cidade de São Paulo e nós morávamos na periferia, então ele saía sozinho de casa às 5h da manhã. Minha mãe o acompanhava até a esquina. Quando eu tinha 9 anos e ele tinha 13 anos, ele faleceu, empinando pipa na rua de casa. Foi eletrocutado em fios de alta tensão. Depois deste momento o que me restou, como filha, senão dar conta do recado? Ser aluna exemplar, estudiosa, era o mínimo. Ser a realização de um projeto familiar. Era uma esperança para os meus pais.

Essa ideia de ser *projeto familiar* perpassa o contexto de muitos artistas afrodescendentes, os quais os pais desejam ofertar um destino diferente do que lhes foi reservado, não desejando que os filhos passem pelas mesmas privações, não só pela questão econômica, mas por todo desrespeito que envolve ser negro e pobre, na sociedade brasileira. Os pais fazem um esforço exacerbado para que os seus descendentes tenham uma educação de qualidade. Muitas vezes, esses pais, assim como os meus também, sacrificam horas de descanso, noturnas e aos finais de semana, a fim de custear o estudo do filho, que é encarado como único meio de sair de uma situação subalterna, na qual o negro foi colocado em nossa sociedade. Então, “Aprendemos desde cedo que nossa devoção ao estudo, à vida do intelecto, era um ato contra-hegemônico, um modo fundamental de resistir a todas as estratégias brancas de colonização racista” (HOOKS, 2017, p. 10).

A ideia é transformar a falta em potência e encontrar nesta história, novos caminhos para construir identidade, a partir da ancestralidade. Deparei-me com leituras como Nestor Garcia Canclini, (1990) em “Culturas Híbridas” ou Ivone Mendes Richter (2003), em “Interculturalidades e estética do Cotidiano” nos quais encontrei, ainda durante o mestrado, algum alento, um caminho para assentar e refletir sobre minha história. Olhar para um processo de construção de identidade, minha e de tantas outras meninas afrodescendentes, e poder falar destes processos e desta dor, misturada com força. Também encontrei acolhida nas obras de artistas como Robinho Santana, Renata Felinto, Paulo Nazareth e Aline Motta, que se mostram

com temas e estéticas muito próximos a minha origem. Dentro do meu processo artístico, isso me fortalece, observando este passado que aos poucos vai sendo revisitado e abrindo uma conexão entre arte e vida. No intuito de resistir ao sistema da sociedade brasileira fragmentária e reexistir, criar uma existência a partir da falta de referências.

São obras que ritualizam processos de libertação de uma situação de constantes limites que o corpo negro tem sido exposto ao percorrer este território que não foi criado para acolhê-lo. Como coloca Ana Claudia Lemos Pacheco (2013), no livro *Mulher negra: afetividade e solidão*, no qual ela discute de que modo os sujeitos percebem e constantemente se reelaboram a partir de um sistema de opressão. Assim, esse corpo, repetidamente, se fere e é ferido pelo outro. O racismo acontece em diversos níveis e estilos, mas na sociedade contemporânea paulistana, de periferia, na qual fui criada, percebi sempre como os grupos se portavam em relação ao corpo negro, como se este fosse inferior. Essa prática da desigualdade se mostrava tanto pelo comportamento dos mais velhos brancos, como negros. Esse histórico de dominação física e simbólica do corpo negro tem raízes desde a escravidão e a pós-escravidão, que as mulheres africanas e afrodescendentes vêm buscando um espaço de liberdade e melhores oportunidades de convivência em sociedade, mas apesar disso travam desde aquele período uma luta com um sistema que começava a se formar, tentando colocar na mulher todas as mulheres pobres e não brancas como se elas fossem a priori não honradas, e a história viu inúmeras tentativas de legalizar para essas mulheres o papel de amas de leite ou prostitutas, como aponta a pesquisa de Camillia Cowling (2018, p. 323), em sua pesquisa sobre *Mulheres de cor, gênero e abolição da escravidão nas cidades de Havana e Rio de Janeiro*. A pesquisa de Cowling (2018) se concentra nas últimas décadas do século XIX, revelando através de histórias de vida de pessoas que, abriram algum tipo de ação judicial para defender seus direitos, tentando modificar um sistema que vinha se desenhando para elas.

Após o período de escravização no Brasil, tentou-se dar um lugar específico para as mulheres tidas como “de cor”, mas que elas, continuamente, tentavam recusar, utilizavam as ações judiciais como ferramentas e seguiram lutando para garantir novos espaços para si e seus descendentes. Apesar de já termos duzentos anos que nos distanciam deste período ainda, fica claro para mim, que a sociedade contemporânea brasileira não se mostra pronta para compartilhar espaços e construções de conhecimento entre todas as etnias. Segundo afirma a conceituada escritora Conceição Evaristo (2009, p. 30), um dos escritores que mais denunciou

o racismo como uma das causas da imobilidade social dos descendentes de africanos na República, foi Lima Barreto, que viveu entre 1881 e 1922.

Evaristo (2009, p. 23) aponta ainda que a visão do corpo negro como coisa, desprovida de subjetividade deixou suas consequências no pensamento e na organização social até os dias de hoje. Somando-se a essa denúncia de Evaristo e as leituras de Lima Barreto, foi possível compreender, cada vez mais, os entraves sociais que eu encaro hoje, que estão presentes na minha criação artística, além da vida cotidiana e que possuem antecedentes longínquos. Para Barbosa, Silva e Silvério (2003, p. 09), “Entre os pesquisadores negros brasileiros, a problemática racial tem sido objeto de reflexão sistemática desde o surgimento do Movimento Negro Unificado [MNU] na década de 70 [do século XX] em meio ao processo de redemocratização do país”.

Assim, no Brasil, olhando mais especificamente para São Paulo, onde se delimita meu campo de visão, o afrodescendente herdou um estigma social, que perpassa diversas classes econômicas e sociais, evidenciando que o negro “deveria” ser submisso e estar sempre subjogado intelectualmente. Sobre isso, Frantz Fanon argumenta que *devemos nos libertar*. Fanon fala da necessidade do negro desenvolver uma consciência crítica antirracista e revolucionária-humanista entre os negros e entre negros e brancos. Essa posição me chama a atenção positivamente, pois mostra o contrário do que afirmam muitos intelectuais negros, no Brasil.

Em entrevista para Adriana de Oliveira (2019), no artigo *A curadoria negra nas artes visuais – caminhos de afirmação*, a historiadora da arte e curadora negra Luciara Ribeiro, declarou, “[...] Fragilidade da branquitude, que ataca quando percebe que pode perder privilégios. E a gente precisa estar preparado para se defender de um modo que surpreenda o branco em vez de atacar, por atacar” (RIBEIRO *apud* OLIVEIRA, 2019, p. 95).

Esse tipo de postura torna a relação entre brancos e negros um campo de guerra, de batalha, de disputa e delimitação de território. Um se afirmando sobre o outro, numa relação que tende ao desumano. Nesta perspectiva, saliento que é fundamental não defender, nem aliviar a culpa dos muitos comportamentos animais que pessoas brancas apresentaram (e apresentam) com relação ao negro, mas, no meu ponto de vista, não é defendendo a continuidade da guerra racial que conseguiremos alcançar a cura.

Segundo Boaventura de Souza Santos (2019), o processo de independência das colônias europeias não trouxe o fim do colonialismo, e sim, uma substituição deste modelo por outras ações tão prejudiciais quanto, como o neocolonialismo, o imperialismo, o racismo ou a xenofobia. Souza Santos (2019) afirma a importância de resgatar os saberes marginalizados e silenciados e fazer valer novos conceitos como Ubuntu⁴⁶, por exemplo, que é oriundo da resistência contra a dominação eurocêntrica. Para o autor, “[...] um impulso para as epistemologias do sul surge dos povos que sofrem mais violentamente o epistemicídio provocado pela ciência moderna e o genocídio resultante do colonialismo. Trata-se dos povos da América, África e Oceania” (SANTOS, 2019, p. 28).

Assim, a nossa sociedade brasileira dentro de suas peculiaridades me permite ver algumas lógicas do racismo, em diferentes naturezas, gerando diferentes tipos de violência, mas todos os processos convergem em confluência para desestruturar o afrodescendente. Assim pesquisando sobre tipos de violência, cheguei a um autor, o sociólogo norueguês Johan Galtung que pesquisa conflitos sociais, e que explicita um conceito triangular de violência, onde a mesma apareceria em três instâncias: estrutural, direta e cultural.

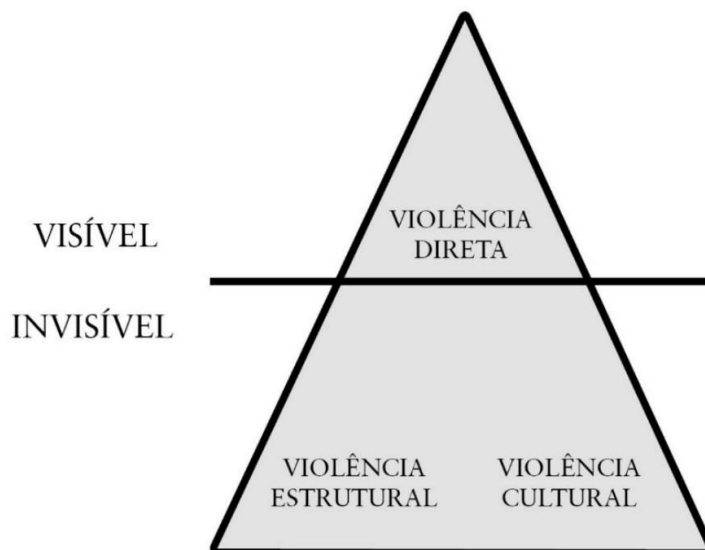


Figura 120 - “Triângulo da Violência” de Galtung, 1990.
Fonte: Artigo Rodrigo Augusto Duarte Amaral, 2015.

⁴⁶ Susan Rice é uma mulher negra, diplomata norte-americana, que trabalhou na resolução de conflitos na África do Sul, logo após o fim do Apartheid. Ela diz que aprendeu a utilizar o conceito ubuntu nas relações humanas, em seu artigo *Ensinando a resolução de conflitos não violentos; uma forma de ubuntu* (2010), ela afirma que: de acordo com o arcebispo Desmond Tutu, "Ubuntu" significa a essência do ser humano e é uma das crenças fundamentais da cultura africana. Fala sobre humanidade, gentileza, hospitalidade, se expondo a favor dos outros, sendo vulnerável. Reconhece que minha humanidade está ligada à sua, pois só podemos ser humanos juntos (RICE, 2010, p. 40).

A violência está dividida em dois níveis: visível e invisível. Galtung (1990) tenciona estes conceitos e o que os delimita, trazendo uma reflexão sobre a violência invisível (estrutural e cultural) que pode ser até mais agressiva que a visível (direta), a violência invisível pode sustentar a violência visível, e, muitas vezes, dissemina uma ideia coletiva de que a violência física não existe. A violência invisível é cruel. A violência física, por sua vez, salta aos olhos sociais comuns, ela chama a atenção por quando ela acontece, é pontual, mesmo que recorrente e afeta o corpo, material e isso escandaliza.

Trago essa perspectiva, a fim de apresentá-la como uma representação no triângulo de Galtung, que facilmente poderia ser transposto para um triângulo do racismo, evidenciando o fio condutor desta pesquisa, a descoberta do que me afetou por tanto tempo.

Ao me deparar com trabalhos artísticos de muitos afrodescendentes, sentia que alguns deles apresentavam de forma consciente, uma hostilidade dirigida, direcionada, como o trabalho de Paulo Nazaré, Priscila Rezende ou Michelle Mattiuzzi. São trabalhos necessários e de impacto, que devolvem para sociedade toda violência recebida. Michelle Mattiuzzi, inclusive, nomeia seu corpo artístico e performático, como *meio expressivo e máquina de guerra*, no artigo escrito por Alexandre Araújo Bispo e Fabiana Lopes: *Presenças - a performance negra como corpo político - o corpo negro invade espaços simbolicamente interditados*. Neste artigo Bispo e Lopes (2015, p. 112) apontam que essas formas de arte performáticas confrontam o discurso racial discriminador que permeia suas interações pessoais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso.

Assim, percebo que há uma construção intencional, levando, ao espectador, a sensação de violência recebida, por conta do racismo. Evidenciando que algo precisa ser revisto e discutido. Essa forma de arte denuncia uma de violência direta, talvez até física, sendo possível olhar para ela e percebê-la de forma direta também.

Quando me deparei com essas obras, apesar de me ver nelas, também, soube que eu precisava produzir outro tipo de arte, que discutisse outras formas violências que talvez tenha se feito mais presente em minhas experiências com o racismo. O livro *Memórias da Plantação – Episódios do racismo cotidiano* (2019), da artista e psicóloga portuguesa Grada Kilomba, foi um encontro significativo. No começo, um pouco indigesto, pois confesso que tenho algumas reservas com relação à abordagem inflexível. No entanto, não deixa de ser um documento

contemporâneo fundamental para alimentar essa discussão. Para a autora, “O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita [...], mas sim, o acúmulo de eventos violentos que ao mesmo tempo revelam um padrão histórico e as memórias coletivas do trauma colonial” (KILOMBA, 2019, p. 215).

Kilomba (2019) faz narrativas de histórias pessoais que ela se utiliza para discutir, no coletivo, os reflexos do racismo, assim como tomar partido de um posicionamento que encara de frente à marginalização social que nos foi imposta. Convida a pensar neste lugar espacial e simbólico como ponto de partida para recriar uma história, a partir do momento que o afrodescendente se considera sujeito e não mais se vê naquele lugar em que a sociedade, saudosa do colonialismo, insiste em nos colocar, como objetos.

Minhas bonecas falam de questões muito doloridas, escondidas no fundo do olho, dentro do meu pequeno mundo infantil. Hoje, muitas das passagens que me marcaram na infância se mostram como cenas de racismo e preconceito, mas que, na época, ainda não me dava conta. Hoje vai ficando mais claro quando sei da existência de um racismo estrutural e velado, que reserva ao afrodescendente um lugar conturbado, como tem afirmado em seu discurso poético, o artista Paulo Nazareth.

Assim, criei um triângulo, a partir do triangulo de Galtung, onde fosse possível distinguir diferentes formas assumidas pelo racismo, que podem despertar díspares reações artísticas. Cada tipo de racismo, dentro da triangulação poderia remeter a uma necessidade de cura e estas ausências resultariam em processos criativos curativos. Segundo Rabelo (1998), podemos pensar cura a partir do binômio *saúde-doença* e como isso se dá dentro de cada comunidade. Cada grupo apresenta maneiras sobre como os sujeitos interagem com as disfunções e, a partir disto constroem as suas representações sociais do que é doença e, conseqüentemente suas formas terapêuticas. Os processos mais tradicionais, ou religiosos, que oferecem um ritual de cura, tendem a apresentar uma interpretação para a raiz da doença, explicando que ela se insere no contexto sociocultural mais amplo de quem está padecendo e tecnicamente está precisando de cura. A seguir mostro a primeira idealização dessa ideia, como a mesma foi se originando para mim, através de um mapeamento bastante orgânico. Logo mais a frente, mostrarei uma versão digitada deste esquema, a fim de facilitar a leitura.

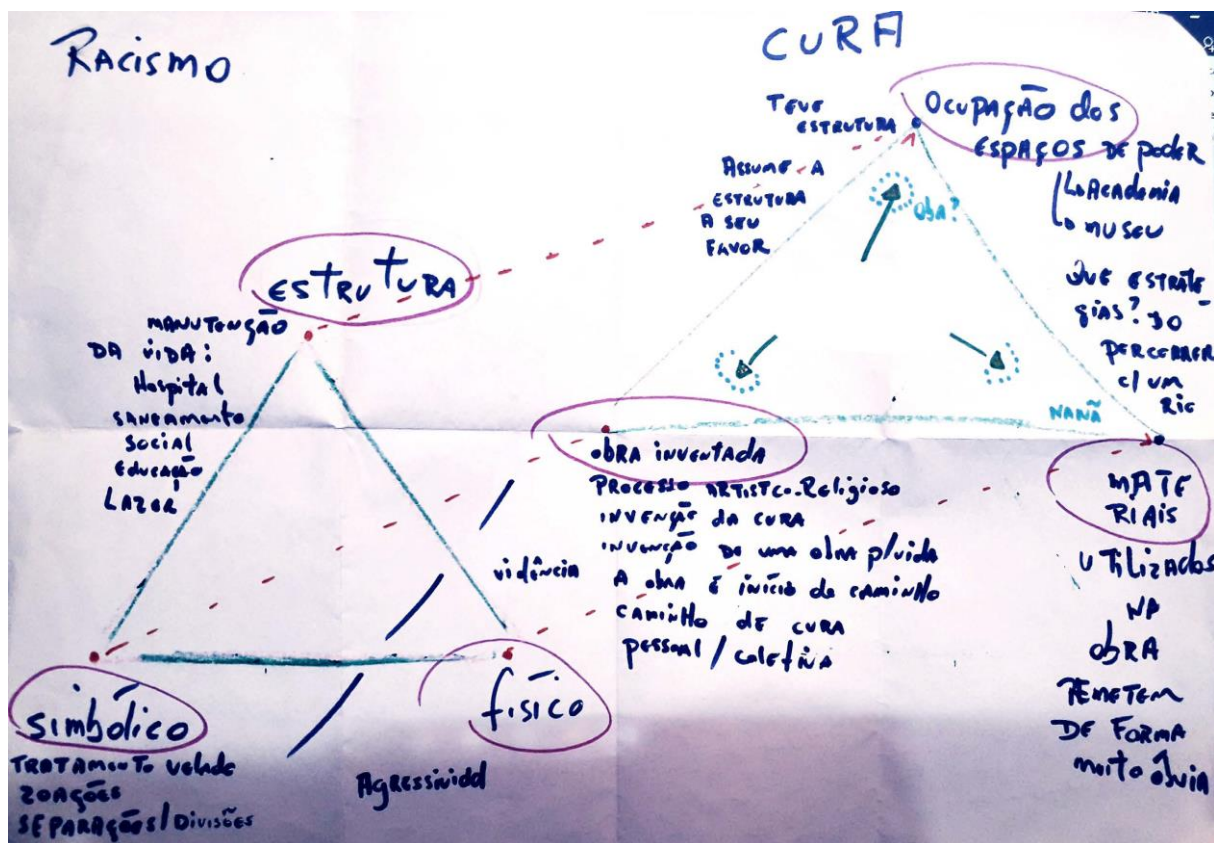


Figura 121 - Releitura do Triângulo de Galtung. Fonte: Elaboração da autora, 2020

Torna-se relevante apontar que é recorrente que uma mesma pessoa sofra os três tipos de violência ao mesmo tempo ou em diferentes momentos da vida. Esses três tipos de racismo podem sobrepor um ao outro e se complementar, fortalecendo uma estrutura social excludente e racista.

A triangulação permite observar as relações sociais que nascem desse sistema, como os traumas, ações de resistência e as transformações sociais que suscitam a partir desses elementos. Assim, defendo formatos de expressão artística como resposta das vivências afrodescendentes e que resultem na criação de obras como mapas desses acontecimentos, destacando conceitos de mudança.

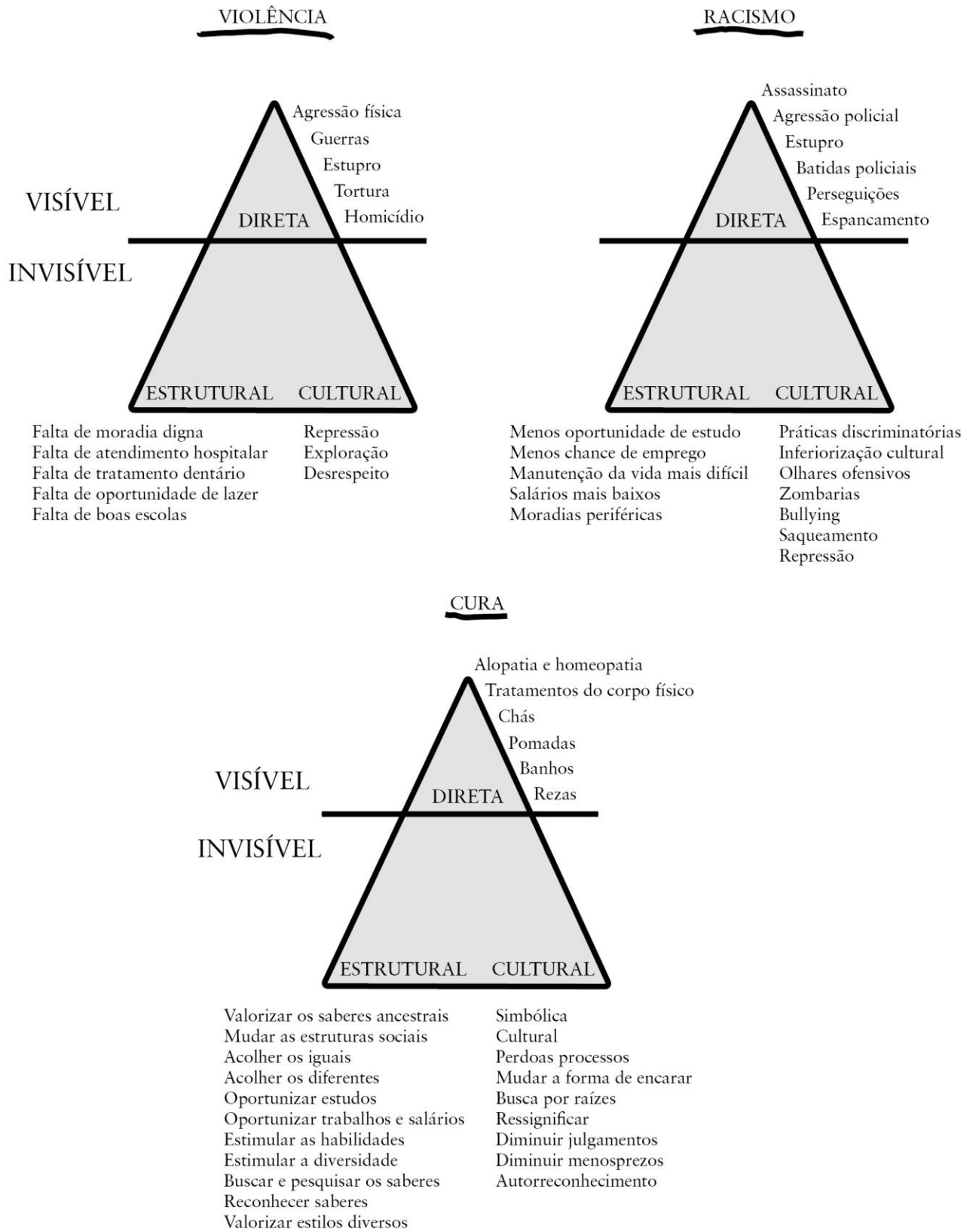


Figura 122 - Desenho Releitura da Triangulação de Galtung.

É neste escopo que habita o recorte desta pesquisa, ao observar os campos da arte afrodescendente como forma de expressão de uma história da arte, realmente brasileira, a partir de vivências, de afro-brasileiros que observam seus processos e traz uma reflexão – denuncia – resistência – ressignificação – cura – arte.

O que produzi, portanto em meu trabalho artístico, foi um ato de rememoração e ressignificação de experiências, e nesse percurso aprendi a honrar a ancestralidade e os saberes que me antecederam, respeitando os saberes da terra, não negando a existência do racismo vivido na pele e desta matéria viva gerar a cura.

Cura

A abstração sobre o conceito de cura veio-me com muita força, porque trazia também a compreensão da ancestralidade como provedora de um saber único sobre saúde.

A saúde é um bem público global e um direito fundamental de todos os seres humanos. É um conjunto de condições individuais e coletivas, influenciado e determinado por fatores econômicos, políticos, ambientais e socioculturais. Significa dizer que as pessoas têm o direito de ter uma vida saudável, sem doenças ou sofrimentos evitáveis ou mortalidade precoce (BRASIL, 2011, não paginado).

Trago um estudo que admite a potência curativa no trabalho artístico. Para construir essa relação busquei a sabedoria guardada por gerações, em muitas religiões ancestrais, como as indígenas e as religiões de matriz africana. Estas culturas, guardam conhecimentos além das curas físicas, mas que perpassam a essência do ser humano. Na religião do candomblé⁴⁷, segundo Rivas Neto, babalorixá Rivas Ty Ògìyàn⁴⁸ (2017, p. 202), o conceito de *corpo-pessoa* transcende a dimensão de corpo mais denso, muitas pessoas ignoram que os campos mais sutis de onde provêm as doenças, acabam negligenciados e só tratam às consequências. Para ele, a doença é uma manifestação do próprio indivíduo, de suas desarmonias orgânicas e psicológicas, por isso muitas religiões de matriz africana buscam formas de *cura universal*, um conceito que passa pela cura das disfunções do mundo.

⁴⁷ Candomblé é uma religião afro-brasileira derivada de cultos tradicionais africanos, da região das atuais Nigéria e Benin, na qual há crença em um Ser Supremo e culto dirigido a forças da natureza personificadas na forma de ancestrais divinizados: orixás, voduns ou inquices, dependendo da nação.

⁴⁸ O babalorixá tem nome de batismo: Francisco Rivas Neto foi sacerdote por 50 anos e era médico de formação. Fundador da Ordem Iniciática do Cruzeiro Divino, que dirigiu de 1968 até 2018, quando faleceu. Teólogo afro-brasileiro tem várias obras publicadas, sobre as Religiões Afro-brasileiras. Fundador da primeira faculdade de teologia com ênfase em religiões afro-brasileiras, Faculdade de Teologia Umbandista.

A triangulação, que apresentei, evidencia e reitera, a necessidade uma cura holística⁴⁹, de um "todo" que é maior do que a soma das suas partes e está voltado para todas as direções do ser, em toda desarmonia natural, sobrenatural e social. Segundo Rivas Neto (2017, p. 286), a continuidade da doença do indivíduo pode estar associada à sua desatenção à vida, que gera enfraquecimento do Orí (cabeça, mente, destino), assim se fazem as doenças: “Não só do corpo, mas dos afetos (desamor consigo mesmo e com os outros), as sociais (desequilíbrio financeiro, de relacionamento, de sustentabilidade), e as sobrenaturais (problemas ou transtornos mentais)” (RIVAS NETO, 2017, p. 286).

Assim, a cura precisa de processo, ela não pode ser rápida, pois precisa tratar o indivíduo como um todo. É possível reconhecer, a partir dos levantamentos do primeiro capítulo, que o processo de racismo é uma doença. E é uma doença do branco, que inventou a escravidão do povo negro, que não consegue se relacionar, está *doente dos afetos* (RIVAS NETO, 2017) e que vai precisar se curar também. Como bem aponta Grada Kilomba (2019, p. 199), “Estas representações racistas têm uma dupla função, de manter a fantasia do sujeito branco de que o “outro/a” ainda está “em seu lugar” e, ao mesmo tempo, anuncia publicamente ao sujeito negro qual o “seu lugar” na sociedade”.

Essa doença, do racismo, gerou disfunções em vários campos do nosso planeta e da nossa sociedade, mas, apesar de ser um problema coletivo e gerar vivências dolorosas para muitos afrodescendentes, estes ficando também adoecido, precisará se tratar. Se o afrodescendente não estiver muito sintonizado com àsè (genitor divino), tende a desarmonizar todo seu ser, a partir das frustrações, das mágoas, das negativas que o racismo traz. Segundo o documento final da III Conferência Mundial contra o Racismo, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas/CMR, realizado pela ONU, em 2001, o racismo como um importante fator de produção de iniquidades em saúde a que estão expostas as populações africanas e afrodescendentes. E que, estas ideologias discriminatórias, tais como o racismo e o sexismo, geram no campo individual, estratégias psicológicas de defesa construídas culturalmente, tais como a somatização, a negação, a racionalização e a invisibilidade para o seu enfrentamento (BRASIL, 2011).

Através desta pesquisa, busquei olhar para as *doenças sociais e de afeto* (RIVAS NETO, 2017) que estavam sobre meu corpo, um *corpo aberto* (doente), de mulher artista afrodescendente, o

⁴⁹ A palavra *holística* foi criada a partir do termo *holos*. Em grego *holos* significa “todo” ou inteiro. O holismo é um conceito criado por Jan Christiaan Smuts em 1926, que o descreveu como a tendência da natureza de usar a evolução criativa para formar o todo.

corpo da criança que viveu em mim. Agora essa cura pode ser construída através de um processo de autorreconhecimento e valorização cultural, a fim de se tornar um *corpo fechado* (saúdável), que não mais se deixa influenciar por essa doença do racismo. Fico fortalecida, empoderada.

A força destes elementos abriu espaço para pensar a cura de um processo histórico de racismo, políticas e práticas sociais opressoras. Segundo Boaventura de Souza Santos (2019) vivemos em um período no qual as mais repugnantes formas de desigualdade e de discriminação sociais estão se tornando politicamente aceitáveis novamente, como outrora foi no passado. Nesta perspectiva, percebi que eu precisava de uma cura para ampliação de consciência e elevação da conexão com a natureza, assim como afirma Trinidad Aguila (2020), fui sentindo necessidade de uma cura que me tirasse do estado de opressão que o sistema social havia imposto e cura foi se construindo através das minhas produções artísticas, dentro do espaço do meu ateliê, em casa.

Cura e Cuidado

Ao pesquisar sobre o conceito de cuidado, em pesquisa livre na internet, deparei-me com um site sobre *como cuidar da sua boneca*⁵⁰. Esse elemento me chamou a atenção e fui conhecer. Encontrei uma lista de cuidados, enumerados de 1 a 9, detalhados com uma série de ações minuciosas para não estragar a boneca.

Dicas de como cuidar de sua boneca

- 1 - Retire todas as roupas e acessórios;
- 2 - Com um pano branco macio e úmido (mas não molhado) faça a limpeza das partes de vinil, sem encostar no corpo de pano, no cabelo e nos olhos;
- 3 - Com um pano seco, enxugue as partes de vinil, até elas ficarem bem sequinhas;
- 4 - Nos olhos use um cotonete quase seco tomando cuidado de não esbarrar nos cílios, porque senão eles podem soltar;
- 5 - Os cabelos merecem cuidados extras. Eles não têm fios colados, é uma peruca colada à cabeça da boneca. Então, passe apenas um pano quase seco! Meninas nada de shampoo, viu!
- 6 - Cuidados com o perfume: para deixar sua Adora Doll sempre cheirosa, use perfumes sem álcool Ahh, e somente nas roupas. Você não pode passar perfume no corpo ou nas partes de vinil, pois elas vão manchar, ok?
- 7 - Na hora de cuidar dos cabelos, todo cuidado é pouco é importante que você NÃO USE uma escova nesse tipo de cabelo, pois poderá danificar os e até arrancar os fios.
- 8 - NUNCA lave os cabelos de sua boneca, isso resulta em cabelos colados e devem ser substituídos (Isso não é coberto pelos termos de garantia).
- 9 - Nunca use secador ou chapinhas, enfim nenhum tipo de aparelho elétrico nos cabelos de sua boneca, isso pode estragar e fazer com que os cabelos de sua boneca não fiquem nada bonitos⁵¹.

Essa lista me fez pensar no cuidados que temos conosco, seres humanos. Se temos um conjunto bem determinado de ações, as quase nos atentamos no dia a dia, para cuidar deste

⁵⁰ Adora Doll, uma linha de bonecas semelhantes a um bebê de verdade, com tamanho natural e ficções realistas.

⁵¹ Texto disponível em: <<https://www.magazineluiza.com.br/portaldalu/adora-doll-como-cuidar/34008/>> Acesso em: fev. 2021

corpo vivo. Me pareceu que eu carecia de cuidados. Uma carência enorme de pequenos cuidados. Desde que me mudei para São Paulo, com 18 anos, que sinto falta da minha mãe, falta de alguém que cuide de mim. Mesmo sabendo que faz parte de crescer, aprender a se cuidar. Criar nossos rituais de autocuidado. Despreender tempo para nos abraçar, fazer as coisas que amamos. Dedicar tempo a colocar a mão na argila, se deixar levar por lápis de cores, e até acolher nossas memórias, são atos de cuidado. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), em conceito definido em 1990 e atualizado em 2002, *cuidado* objetiva a melhoria da qualidade de vida do paciente e de seus familiares, diante de uma ameaça à vida, por meio do alívio do sofrimento, da identificação preventiva, de avaliações impecáveis e de tratamentos contínuos para aliviar a dor e demais sintomas físicos, sociais, psicológicos espirituais. Fico impressionada com tanta beleza prevista por um órgão dedicado à saúde e me questiono, da tardia relação com cuidados que nossa sociedade alimenta, sempre remediando, ao em vez de prevenir a saúde do corpo.

Durante o ano de 2020, a ETEC⁵² onde trabalho me ofertou a disciplina de *ética*, devido minha formação em pedagogia poderia também lecionar este conteúdo. A ideia era que eu desse aulas, em modelo EAD⁵³, ao 3º ano do ensino médio. Foi um grande desafio, em meio a pandemia, falar de ética. Aceitei a tarefa, como um pouco de espírito aventureiro, como uma possibilidade de reavivar algumas leituras, mas não poderia imaginar que encontraria, em meios aos estudos de ética e cidadania uma relação com o cuidado e com a cura. Nada como os *acazos*. Portanto, para falar de cuidado volto ao termo *ética*, que vem do grego *ethos*, que significa casa, morada, corpo. Segundo Ferreira (2007, p. 117), podemos falar deste corpo como lugar da liberdade, percepção do mundo, corpo que é presença, é expressão, é mediação. Da atitude de cuidar deste corpo (de nós mesmos e do outro) nasce a *ética do cuidado*.

É na *ética do cuidado* que aprendemos a noção de respeito e solidariedade, lembrando que colocar limites também é uma forma de cuidado. Quando discorre sobre isso, o professor da PUC-Minas, Amauri Carlos Ferreira, está chamando a atenção para esse corpo, nos convidando a refletir sobre a morada da *ética*. Levou-me a pensar sobre minha trajetória. Os limites que enquanto criança não consegue colocar ainda, as separações entre histórias contadas e verdades, os distanciamentos necessários entre quem eu era e quem eram meus pais, tios, avós, primos. Memórias que se confundiam neste corpo, ainda desprotegido, que demorei muito tempo para

⁵² Escola Técnica Estadual Fernando Prestes, em Sorocaba -SP.

⁵³ EAD -Ensino a Distância

aprender a cuidar, colocar limites. Ainda estou aprendendo a tornar meu corpo, minha casa. Minhas bonecas são uma tentativa de criação de um corpo que é liberdade, expressão, presença. São rascunhos da vida real, são testemunhos de pequenos cuidados.

Cuidado em sua forma mais antiga significa cura (em latim se escrevia *coera*) e era usada em contextos de amor e amizade. Expressava atitude de cuidado, de desvelo, de preocupação e de inquietação pela pessoa amada ou objeto de estima. O sentido de *cogitare-cogitatus* é o mesmo de cura: cogitar, pensar, colocar atenção, mostrar interesse e preocupação. O cuidado somente surge quando a existência de alguém tem importância para mim. Passo então a dedicar-me a ele, disponho-me a participar do seu destino, da sua busca, de seu sofrimento e de seu sucesso, enfim, da sua vida. (BOFF, 1999, p. 91).

A cura também está no território, é um ecossistema e cada ecossistema fornece a cura dos maus que ele gera. Restaurar esses desequilíbrios não precisa ser algo que vem de fora. Talvez seja necessário olhar para o próprio corpo, para o próprio ecossistema, criando a cura, posso ser uma curandeira de mim. Posso me curar através das bonecas. Cura é processo, é procedimento, por isso o ritual se fez tão potente neste processo artístico. São os processos da arte e processos da cura.

Considerando o termo *experiência*, segundo Dewey (2010, p. 122), como resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive, [...] a ação e consequência devem estar unidas na percepção, o âmbito e o conteúdo das relações medem o conteúdo significativo de uma experiência. Pontuo, portanto, que o intuito deste trabalho está longe de ter um teor de biologia das plantas, estando muito mais interessado nas crenças, nos símbolos e nos rituais que podem me aproximar dos meus ancestrais. É trazer par produção de bonecas um esforço consciente de conexão com a natureza, como fonte de cura. Percebida, doravante, como nosso modo de ser e existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo, como aponta Merleau-Ponty (2004).

O pesquisador etnográfico José Flávio Pessoa de Barros também faz uma imersão na cultura do candomblé, a fim de discutir a oração como forma de reverência aos orixás. Em seu texto foi possível encontrar os seguintes dizeres: *Kosi Ewe, Kosi Orisá - Sem folhas não há orixá*, fazendo alusão ao uso de ervas para banhos, beberagens, defumações e infusões que permeiam esta religião.

Outro texto que me inspirou nessa proposição artística foi *O livro da Cura do Povo Huni Kuin* (2014), organizado por Agostinho Manduca Mateus e Ika Muru, em duas línguas, indígena e português. Nele, o pagé da comunidade, Agostinho Ika Muru (1944-2011), dizia que, assim

como as pessoas vivem junto com suas famílias, as plantas também têm suas famílias. Esse livro veio ao meu encontro apresentado por uma amiga, como algo muito valioso, e alimentou minha busca por esse contato mais íntimo com formas de cura através de plantas.

Até este momento, eu imaginava que minha pesquisa estaria restrita ao meu lado ancestral afrodescendente, mas pude perceber que essa falta e procura por identidade e conhecimento ancestral me perpassa tanto do lado paterno, de origem africana, como do lado materno, de origem indígena. Essa memória viva, da cultura dos meus antepassados, sempre me é retomada quando entro em contato com a música *O que sobrou do céu*⁵⁴, do “O Rappa”.

Um chá pra curar esta azia
Um bom chá pra curar esta azia

Todas as ciências
De baixa tecnologia
Todas as cores escondidas
Nas nuvens da rotina

(O Rappa,1999)

Nessa música, o autor coloca a ciência dos chás e das ervas como única alternativa de algumas famílias de classe mais baixa, essa interpretação minimiza os conhecimentos ancestrais mesmo que de forma sutil, pois reforça a percepção destes conhecimentos como “baixa tecnologia” ou “falta de poder de compra” dos remédios farmacêuticos. Essas referências simbólicas colocam, ao longo do tempo, os conhecimentos ancestrais das ervas em uma categoria inferior, talvez pelo empirismo, não científico. Outro elemento que diminui essa categoria de conhecimento é ser associado ao povo que, no mundo ocidental (colonizador) são considerados “inferiores” os conhecimentos das epistemologias do sul, como o indígena e o africano, como diria Boaventura de Souza Santos (2019). Nesta música, o RAPPA fala de um chá para curar essa azia, como uma forma de encontrar cores nas nuvens da rotina acinzentada. Fala de uma visa descrente, que sem ânimo, precisa ser curada. Assim, conhecimento deste tipo, hoje, estão periféricos, mas vivos nas vilas da capital paulistana, nos mercadões municipais, nas bancas de ervas, nas ruas, e nos terreiros de umbanda e candomblé, para quem procura, a prática de banhos e defumadores é atuante.

⁵⁴ Música de 1999. Compositores: Alexandre Menezes / Alexandre Monte De Menezes / Lauro Jose De Farias / Marcelo Lobato / Marcelo De Campos Lobato / Marcelo Falcao Custodio / Marcelo Fontes Do Nascimento Santana / Marcelo Fontes Do Nascimento Vi Santana. Letra de O que sobrou do céu © Warner Chappell Music, Inc.

Em diversas ocasiões tem-se visto a proposta de cambiar conhecimentos com esses povos tradicionais a fim de resgatar esses conhecimentos, como *O livro da Cura do Povo Huni Kuin*⁵⁵ ou também Congresso Raízes⁵⁶, que aconteceu em maio de 2019, na Chapada dos Veadeiros, tendo como ponto importante, os convidados palestrantes serem curandeiros, parteiras, raizeiros e pagés, um espaço de acolhida e valorização deste conhecimento

Envolvida neste processo, no intuito de compreender melhor e até praticar o benzimento, comecei em fevereiro de 2020, um curso de benzimentos, em um Templo de Umbanda, em Sorocaba, porém, devido ao surto de corona vírus que se alastrou pelo mundo e com a quarentena que foi imposta ao país a partir de março de 2020. Mas meu intuito era aprender, de forma consciente sobre essas potências espirituais, sobrenaturais a fim de trazê-las ao meu trabalho artístico também, sendo um processo respeitoso de criação de *objetos trouvés*, mensageiro de memórias e saberes, como eram as composições de objetos feitos por Bené Fonteles (CASTRO, 2013).

Segundo o professor de psicanálise UFRJ, Paulo Domenech Oneto (2017), o termo *objetos trouvés* nos fala de objetos perdidos que foram recolhidos para serem devolvidos a seus proprietários. Logo pensei em algumas bonecas minhas que quando alguma pessoa específica a vê, a reconhece na hora, como se a boneca fosse uma memória perdida de outra pessoa e que eu a encontrei, cuidei e coloquei na peça. Assim, trazendo para arte o conceito de Achados e Perdidos. A palavra *Trouvé*, significa *achado* em francês, representando uma situação de um objeto que foi perdido, foi deixado, possivelmente foi esquecido, de forma real ou simbólico. Da mesma forma estes achados e perdidos poderiam ser memórias.

Os surrealistas franceses criaram o conceito de *objet trouvé*, objeto encontrado, e faziam arte a partir dos detritos da civilização industrial, revolucionando o conceito de escultura. Apreciavam a colagem e a assemblage, aderiram a prática de dar novos significados a recortes de jornal, fotografias, anúncios, tecidos, bulas de remédio, cabelos, folhas secas e mais uma infinidade de

⁵⁵ É um livro pioneiro, que reúne o profundo conhecimento das plantas e as práticas medicinais do povo indígena Huni Kuin, também conhecido como Kaxinawa, maior população indígena que habita a região do Rio Jordão, no Acre. Até então acessível apenas pela tradição oral, este saber ancestral começa agora a se tornar disponível para toda a humanidade. Realizado pelo Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ) e Dantes Editora, “Una Isi Kayawa” é um testemunho vivo do conhecimento do povo do Rio Jordão. “Sua concepção e idealização fazem parte de um longo processo de pesquisa, encontros, conversas, rezas e relatos”, conta Anna Dantes, responsável pela edição e pelo projeto gráfico do livro. “Um projeto tão desafiador quanto gratificante, que envolveu dois anos e meio de trabalho ininterrupto: cinco viagens ao Rio Jordão, no Acre, e quatro residências de tradutores no Rio de Janeiro”, afirma.

⁵⁶ Para saber mais - <https://www.facebook.com/grandeencontroraizes/>

objetos e me piquei a pensar se estes objetos talvez retratassem memórias, simbolizando que se somos, na verdade, uma colagem de memórias, nossas e das pessoas que vivem ao nosso redor, que encontram o nosso caminho.

Arte e Cura

Uma arte poética no agora pode até curar, salvar vidas da indiferença e ignorância de Ser e da tristeza viral do mundo. (FONTELES, 2020, p. 03)

Em 2016, eu havia realizado uma instalação artística chamada “a casa da vó”, na qual trazia, dentre outros elementos, a xícara de chá como ícone simbólico da cura de todos os males da vida, pois eram assim que minha avó curava todas as nossas doenças: *Está com dor de barriga, pega tal planta, no quintal, para fazer chá! Está triste, pega tal planta para fazer chá...* Era assim que ela falava. A obra se caracterizava pela casa da vó, a xícara de porcelana, comum na casa das boas velhinhas e com recorte em vinil fiz uma planta que remetia a todos os chás.



Figura 123 - Priscila Leonel, “Sala da Avó”, 2016, detalhe da instalação, porcelana, recorte em vinil

Alguns saberes se perderam no tempo, não foram transmitidos a minha geração. Fica a obra, como registro da saudade e da vontade que esta possibilidade de cura pudesse ser resgatada. A

instalação era composta pelas cadeiras, essa ideia de casa da avó, lugar de acolhimento, de cuidado, dos saberes da cura.



Figura 124 - Priscila Leonel, “Sala da Avó”, 2016, Instalação, madeira, lã, cerâmica, plástico, vinil, couro.

Constatei que seria fundamental observar trabalhos de artistas que circundam a temática da cura e como eles vinham tratando este elemento em sua obra. Os primeiros encontrados foram Ernesto Neto e Bené Fonteles.

O trabalho de Ernesto Neto envolve a incansável retomada do imaginar possibilidades de ser e estar no mundo, ele sonha e produz obras imaginando outros modos de conviver no mundo, com a natureza e a com espiritualidade. Se considera um xamã e suas instalações buscam conhecer, interagir e acolher saberes ancestrais, como bem mostrou sua exposição *Sopro*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2019. Já o trabalho de Bené Fonteles é marcado pela ritualística e o artista se denomina “artista”, suas criações são sempre um convite, para si e para o mundo, de que possamos nos reinventar, ficar atentos à natureza, nos transformando e acreditando na possibilidade de se reencantar com o mundo.

Após um café com a ceramista Amanda Magrini⁵⁷, em uma conversa muito descontraída sobre cerâmica e vida, em 2018, Amanda me ofertou dois presentes: um “livro” - *A ciranda das mulheres sábias*, de Clarissa Pinkola e a “indicação” de um artista do estado do Espírito Santo,

⁵⁷ Amanda faz parte do grupo de pesquisa “Panorama da Cerâmica latino-americana: tradicional e contemporânea - CNPQ/UNESP”, coordenado pela Profa. Dra. Lalada Dalglish, nossa orientadora de pesquisa no IA/UNESP. Amanda Magrini é Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp (2017-2019), dedica-se ao estudo da produção cerâmica do Vale do Ribeira, sua dissertação é intitulada: *Lá no Alto o barro é encantado: as relações sociais e os saberes populares que envolvem a cerâmica do Alto Vale do Ribeira – SP.*

Hauley Valim que é erveiro⁵⁸ e ceramista. Estes dois elementos me acalmaram e me acolheram dentro da perspectiva de cura que eu tanto buscava.

No livro de Clarissa Pinkola (2007), a autora traz uma reflexão sobre os saberes ancestrais que estão em todas as mulheres, que basta ser ouvido, através de uma consulta interna. São feitas muitas metáforas da mulher com uma árvore, suas raízes, seus frutos. Segundo Estés (2007), dentro do conceito de *cura* está implícita a palavra saúde, isso significa que quando uma pessoa está ferida, ela está cheia de possibilidades de cura, seu corpo estará repleto de recursos de cura e sua alma se move em direção a nova vida. Inicia-se um mover de diversos tipos de forças internas a fim de reconstituir aquela parte ferida, a fim de se tornar inteira novamente. Quando Clarissa P. Estés fala sobre esta cura ela não está simplesmente falando do corpo físico, mas do corpo espiritual, da alma. Isso se torna relevante, pois ela acrescenta, “[...] essa força interna é cheia de impulso de bem-estar, num fator de salvação que pode resistir e há de resistir à crueldade” (ESTÉS, 2007, p. 42).

Outro artista que me encantou foi o erveiro e ceramista Hauley Valim que, segundo ele, cuida de Plantas e Potes, oferendas de amor a Mãe Terra, faço destes elementos ferramentas de regeneração. Ao conversar com ele através de uma áudio-conferência pude aprender dele, sem saber o que perguntar, resolvi ouvir o que ele podia me contar e me ensinar. Hauley é da área de Ciências Sociais e coordenou um trabalho de educação patrimonial em uma comunidade tradicional, em foz do Iguaçu, em 2008. Este projeto durou um ano, e se dava com artesãos de Kaiãbora.



⁵⁸ Aquele que trabalha ou conhece ervas medicinais e/ou de uso doméstico.

Figura 125 - Hauley Valim, “Empotecer”, 2018

Ele tem olhado para esse encontro das plantas e da cerâmica como modo de vida, abriu sua casa para que as pessoas venham, façam aulas, se cuidem, tem horta, plantações, afetos. Este espaço tem sido também sua forma de sobreviver economicamente, estando aberto para vivências artísticas e espirituais. A obra da Figura 129, de argila, foi feita para aquietar os corações, agitados pelas coisas boas ou ruins. A relação que ele vê com as plantas é muito sensível, usa da literatura, mas busca intimidade com as plantas e diálogos com elas para saber as respostas, há troca ideias com elas, para buscar respostas. Depois do encontro (virtual), com Hauley, as minhas perspectivas sobre criação artística ganharam nova dimensão.

Um Cumbaiá fresco e floral/ para o verão já vou
preparar/
Para os amigos que respeitam o Tabaco
Como medicina e Ser que é/ um convite para pitar. /
Quem não conhece/ esta bela planta de perto
Também pode chegar. /E o fumante que quer se
libertar/
chega mais pra gente poder prosear. /
Salve o Tabaco! / Medicina sagrada!

Texto Hauley Valim.

Cabe trazer também como referência, o artista capixaba, John Bermond⁵⁹, que vive no Rio de Janeiro, há vinte anos. Sua matéria-prima de inspiração é a da natureza, misturada com sentimentos, sonhos e intuição. Atualmente sua relação de vida é com o ambiente da vivência com a permacultura, a bioconstrução e tem levado isso ao seu trabalho artístico com pinturas orgânicas, com tintas naturais. Ele acredita trazer conexões ancestrais que ativam a criatividade. A pintura a seguir foi realizada com tinta extraída do Jatobá, Barbatimão, Uxi, Verônica, Pariri, Açafrão, Espirulina e Carvão. Plantas que na medicina tradicional e ancestral, tem o poder de cura para todos os males.

⁵⁹ Para saber mais sobre o artista - <https://www.jhonbermond.com/>

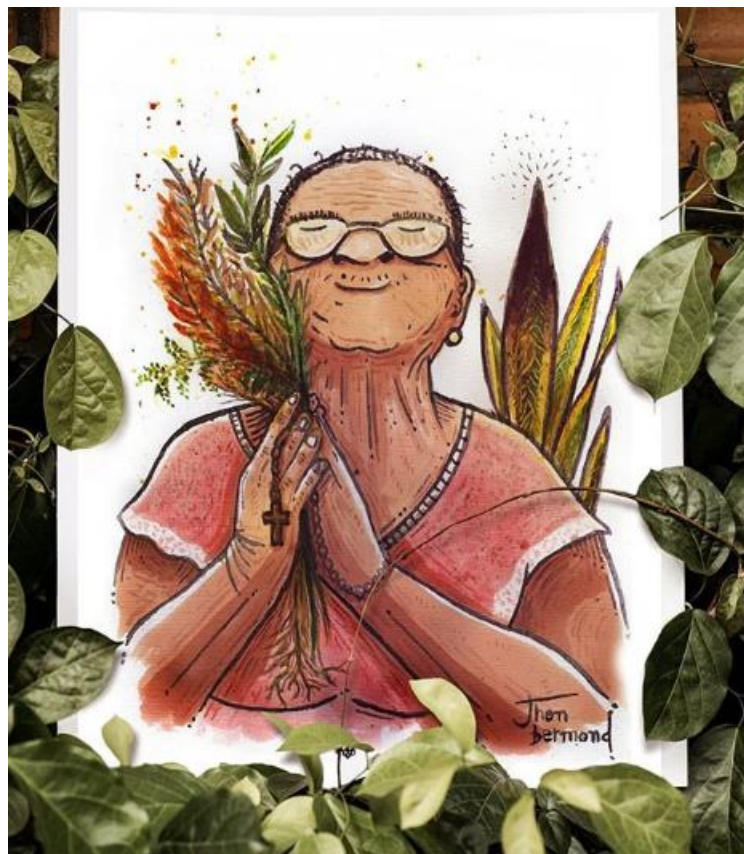


Figura 126 - John Bermond, “A benzedeira”, 2019, pintura com tintas naturais, 32 x 47,5cm.

Uma artista que acabo de conhecer, veio ao encontro desta atual pesquisa de forma muito certa, e, se não estivesse muito atenta aos *acazos*, poderia achar que foi apenas um incidente fortuito, mas como diria Fayga Ostrower (2013), durante o processo artístico fazemos descobertas quando mais precisamos delas e isso não é *acaso*, estamos receptivos, atentos.

Assim, no início de agosto de 2019 tive a oportunidade de participar de uma conversa sobre o meu portfólio com os curadores da 3ª edição do Frestas — Trienal de Artes⁶⁰, Diane Lima, Beatriz Lemos e Thiago de Paula Souza. Nesta conversa pude contar um pouco do meu trabalho

⁶⁰ Frestas é uma iniciativa trienal – projeto, programa e exposição – que compõe a ampla agenda cultural realizada pelo Sesc São Paulo. É, sobretudo, uma plataforma transdisciplinar que promove novas atuações e reflexões num campo mais amplo das artes visuais, trazendo também a atenção do público e do circuito de maneira mais descentralizada. Frestas trata de passagem, de racha, de ruptura, ou seja, é uma abertura para um novo lugar democrático de atuação. A realização do projeto ocorre na unidade do Sesc localizada em Sorocaba, no interior do estado de São Paulo. Entre agosto e dezembro de 2020, acontece a sua terceira edição, apresentando uma mostra plural de arte e uma programação inédita ao Sesc Sorocaba e outros contextos da cidade. Desde sua primeira edição, a exposição já apresentou mais de 170 artistas das mais diversas gerações e origens, em diferentes contextos curatoriais e recortes programáticos. A terceira edição (2020) conta com um trio de jovens curadores brasileiros que, nos últimos anos, tem se dedicado a explorar as práticas curatoriais de forma ampla, em plataformas discursivas de caráter experimental e democrático. As atividades de preparação do FRESTAS começam com um ano de antecedência na cidade sede, Sorocaba. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13098_FRESTAS+TRIEANAL+DE+ARTES+ANUNCIA+A+CURADORIA+DA+3+EDICAO

e ouvir algumas análises e perspectivas muito enriquecedoras para meu processo artístico. Nesta oportunidade comentei sobre minha pesquisa de ervas de cura e a cerâmica, foi quando o curador Thiago de Paula Souza me indicou uma referência, era a artista Dine Seshee Bopape (1981 - ___), uma sul-africana que participou da 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, com a obra “*na verdade ele pode muito bem ser o ___itself*”.

Este trabalho da artista é um protesto íntimo que convida o espectador a capturar memórias fugazes. Ela fala da compressão do solo como um gesto de recordação e aproxima o espectador do que foi considerado imaterial e/ou erodido através da história.

Esta instalação é composta de estruturas de solo comprimido de tamanhos diferentes, distribuídos de forma desigual, nos quais alguns objetos emotivos, como moldes de um útero, folhas de ouro, minerais, ervas medicinais e pedaços de argila moldados por um punho cerrado, são colocados sob o solo, de forma aparentemente aleatória ou com organização que não é explicada ao espectador.



Figura 127 - Dine Seshee Bopape, “Na verdade ele pode muito bem ser o ___itself”. 2016

Em São Paulo, a artista Dine ficou semanas criando uma espécie de ritual escultórico, são buracos pequenos preenchidos com diferentes materiais, e pequenas esculturas, ela foi dando vida, enraizando, curando e questionando. Em outra obra sua, realizada em 2017, intitulada “+/- 179 (*monumento à revolução haitiana de 1791*) se mostra como um trabalho de meditação

onde a artista se questiona sobre o que gera uma revolução, onde ela se acende na alma humana e como se espalha e vira chama. Ela apresenta um paralelo entre a libertação política de uma terra, a libertação espiritual através da revolta e o sustento biológico oferecido pela terra. A artista trabalha com a ideia de criar um espaço de ritual ou um santuário, Bopape espera plantar uma semente de uma memória, um amanhã, um tipo de encontro metafísico, através da terra. Seu trabalho conversou muito com o momento desta pesquisa, pois me convidou a pensar novas possibilidades de tensão entre a terra e as ervas, discutindo outras questões, até porque a artista esteve focada em falar de memórias, histórias e questões de identidade pós coloniais, temas que se afinam com minhas buscas, ela perpassa outros caminhos, ela se debruça sobre a terra de outra angulação. Chamou-me muito a atenção essa casualidade de referência, pois estive na 32ª Bienal de São Paulo, algumas vezes e naquela época não me atentei ao seu trabalho. Agora neste novo encontro (ou reencontro) fortuito com Dine pude rever minha obra, meu processo, buscando escritos de alguns anos atrás e fiz uma busca de onde me parecia mais próximo o vínculo da produção atual.

Ao assistir a banca de doutoramento da artista Lorena D`Arc (Brasil, Minas Gerais, 1964)⁶¹, no início de 2018, fiquei instigada com seu processo artístico entre a cerâmica e o leite, seus experimentos, suas misturas, e tive anseio de me colocar no ateliê como uma alquimista. Também queria experimentar da materialidade, da plasticidade, mas em outros diálogos, de forma que pudesse agregar deste processo ao meu intuito de usar a argila para falar de cura.

Conheci, através da pesquisa de doutorado de Flávia Leme de Almeida (2018), o trabalho da artista latino-americana, Maria Betânia Silveira (1964 - ___), que trabalha com produção em cerâmica, travando um diálogo com a performance, ela cria uma teia de experiências, convidando a ter uma percepção estética, dentro de uma ação de conexão com a ancestralidade do barro, com sua própria história. Como na performance *Amuletos da Prosperidade* (2013), na qual ela também se permite discutir a questão da cura. Nesta obra Maria carrega na cintura um balaio cheio de pequenas imagens votivas, os *amuletos* os quais são lançados por ela ao mar como oferenda à Iemanjá. Nesta obra havia parte de argilas queimadas a 1000°C e partes de argila crua. No caso desta obra torna-se relevante atentar para os preparativos, as escolhas de cada elemento significativo para compor a cena da ação performática, como a escolha de diversas cores de argila, para feitura dos amuletos, o balaio onde seriam colocados, era de

⁶¹ Tese de doutorado defendida no Instituto de Artes da Unesp, em 2018. *Entre as bordas da cerâmica: liames entre o barro e o leite*. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/166404>

cestaria indígena, encomendado para a Kaingang, que foi encomendado para ação, a roupa da artista, uma bata branca a qual era uma lembrança afetiva dos tempos de gestação. Ela se coloca na beira do mar com esses elementos como num ato ritualístico e mesmo sem ser uma religião, tem total consciência e respeito e pede licença a Iemanjá e se coloca em estado de oração.



Figura 128 - Maria Betânia Silveira, “amuletos de prosperidade”, 2013, performance, Florianópolis/ SC

Importante trazer aqui, neste capítulo, artista Dalton Paula (Brasil, Brasília, 1982) que também pesquisa artisticamente possibilidades de cura deste corpo silenciado, dos medos e inseguranças deste corpo afrodescendente enfermo. Em outra obra “Do silêncio a cura”, (2011), Dalton escreve sobre a relação da cura deste corpo, *o corpo negro, corpo silenciado pelo medo, pela insegurança, pela individualidade e pela efemeridade*. O artista fala de como começou a sua relação com a arte através da pintura, na universidade onde foi ganhando a dimensão da importância de falar do corpo na obra, de entender os espaços deste corpo negro, que pode estar em outras histórias, abrindo possibilidade de escrita de novas narrativas, sem desconectar das raízes ancestrais, por isso o artista pega referências imagéticas nos subúrbios, nas congadas e nos terreiros de matriz africana. Esse artista me chama sempre a atenção por encarar com muita verdade e seriedade suas ações performáticas. Há descritivos de que ele foi uma criança muito doente que se curou com ervas, principalmente, o tabaco, pois sua mãe sempre o levava em benzedoiras. E foi assim que ele se curou. Talvez essa memória corporal tenha ficado nele, como um convite a retomar a ação de cura em seu trabalho.

O artista discute o corpo silenciado no meio urbano e atualmente investiga processos de cura relacionados aos usos e ritos litúrgicos das culturas populares, como em benzeduras, pajelanças e xamanismos.

No começo deste ano de 2020, conheci a artista Andrea Lalli (2016 -_), e é arte educadora, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Formada em *Ciências Sociais* pela Universidade de São Paulo e especialista em *Artes Visuais - intermeios e a educação* pela Unicamp-SP. Realizei uma entrevista com a artista, em formato de pesquisa qualitativa, por meio do uso de ambiente virtual, em janeiro de 2020. Nesta entrevista ela me conta que em suas experiências em espaços culturais, começa a querer cuidar de suas questões através da arte, para tentar se entender melhor e olhar para tudo isso. A cura aparece em seu trabalho como processo de ressignificar suas dores e as dores da sua família. Ela explica:

Coisa ancestral que não sei explicar. Faz parte dos mistérios. Aí nesse processo de dor e saudade, mista dos apagamentos de memórias típicos de nosso país Brasil, me vi pega n'algumas questões. O constante genocídio da população preta e periférica aqui em BR tem me feito pensar na morte de minha vó como contrário de estatística. Vó Edite veio da Bahia, de Jacobina, na década de 1950. Teve cinco filhos, nove netos. Viveu para ver eu e meus primos entrarmos na faculdade. O tempo todo eu pedia benção dela e vejo como ainda recebo todas as orações q ela fez por mim. Viveu 81 anos com muita saúde, e eu que não entendia porque ela teve de ir embora "tão do nada", passei a ver isso tudo com outros olhos. Que vida bonita minha vó teve, ao lado do meu *vôzin*, também companheiro de migrações, compartilhamento de crenças, discussões, afetos. Minha vó era perspicaz, sabia de tudo que acontecia, tinha um coração maravilhoso, uma fé nas coisas que me fazia acreditar também. Hoje faço uma homenagem porque é assim que quero lembrar dela, com seu jardim, seu olhar firme. Minha vó não teve sua vida ceifada. Entendendo isso, mais de um ano depois, consigo ver com certa leveza sua passagem. *Avôa, vóinha! A bença* (informação verbal⁶²).

Após a morte da avó, ela se vê despreparada para lidar com essa nova realidade e começa um processo de criação artística, assentando seu próprio reconhecimento de si.

⁶² LALLI, Andrea. **Entrevista:** [2020]. Entrevistador: Priscila Leonel. Local. 2020. 1 arquivo .mp3 (1h20).



Figura 129 - Lalli e a obra “Processo de Cura – meus avós”, 2019, acrílica e bordado sobre lona, 45 x 45 cm.

O trabalho de Lalli me chamou muito a atenção por trazer uma identidade negra para o lugar central. Ser e estar na sociedade, como uma pessoa negra e amarrar estes assuntos à questão da família e das dores que um núcleo familiar pode carregar. Quantas memórias compartilhadas que precisam ser curadas? A artista, encara essa dor através do processo artístico, como um processo de cura claro e consciente. Um trabalho seu que revela esse tom é intitulado “*Processo de Cura – meus avós*” uma obra de pintura acrílica sobre lona, em que dois retratos de seus antepassados são costurados. A pintura se dá em cores quentes, terrosas, que, aliás, é uma marca que leva em todos os seus trabalhos, incluindo gravuras e bordados, como um se um sol muito quente estivesse sobre essas cabeças. Segundo a artista essa força trazida pela cor tem relação com suas raízes, com a terra, de um plantar, cultivar aquilo que deseja para sua vida. Um lugar como o Brasil onde não temos registros das nossas histórias, temos que inventar algo simbólico que represente o pertencimento à terra, Lalli fez isso através da cor.

Em meu caminho me é ofertada possibilidade de cura a partir da matéria da terra, vinda do chão, misturada a folhas e galhos em decomposição. A partir do momento em que me aproprio desta materialidade dentro do espaço do meu ateliê, posso começar a observar toda essa cura em meu corpo. Ou seja, a superfície dessa argila que vou moldar não é apenas só o barro rico em seu

misticismo, que como coloca Levi-Strauss (1985, p. 40), *qualquer que seja o seu nome — Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e etc. —, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora*, vários são os rituais e os mitos associados à argila em vários países. A ação performática acontece e guardo o registro deste momento de transformação da argila, no qual ela se viva em minhas mãos, começando um novo ciclo, um novo papel na natureza.

A cura que me refiro é uma cura coletiva, com repercussões em trajetórias individuais. A cura é o processo pelo qual os corpos feridos, se reconciliam com a vida e com o mundo, sem se renderem ao sofrimento injusto. No seu sentido mais amplo, a cura é uma ação que visa restaurar a esperança. (SANTOS, 2019, p. 231)

Esperando, que se possa criar espaço para pensar nas experimentações do processo de cura, com essa materialidade. Realizei algumas proposições artísticas em formato de experimentações com o barro. Tentei viver o barro, dialogar com ele e aprender dele. Ofertar tempo e espaço para minha cura.



Figura 130 - Priscila Leonel, “Barro Ancestral”, 2020, vídeo-performance.

O primeiro experimento que fiz foi uma obra “*barro ancestral*”, na qual amassei 100kg de barro com os pés, uma terra viva, recém retirada da natureza, na cidade de Louveira-SP, cidade

próxima de Sorocaba – SP, onde vivo (essa quantidade de argila foi um presente que um amigo me trouxe). Essa performance tinha caráter ritualístico, se tentar viver o barro e todo processo foi gravado e editado, tendo participado da exposição virtual Travessias Nômades.

A segunda vez que me lancei em experimentação artística foi na obra *Proposições Poéticas n°1 – Processo de Cura*, um ritual que se revela pela mistura da argila com ervas de cura, gerando uma nova matéria, ativada dentro de um ritual. A partir de uma relação íntima com os vegetais sagrados, acreditando que algumas árvores, suas cascas e suas raízes são moradas dos deuses (Barros, 2010, p.38). Esta massa concreta e tangível da mistura das plantas com o barro foi pensada para nela ser impresso o desejo da cura, o intangível. Segundo a professora, artista e pesquisadora Maria Bethania Silveira (2014, p. 21), a argila pode fazer surgir uma reflexão por seu simples comportamento processual, pois ela possui como essência os princípios da transformação, da gestação, da germinação.

Fui a uma loja de ervas em Sorocaba, no centro da cidade, em frente ao mercado Municipal, a loja é do Zé Franco, um dos comerciantes mais antigos da cidade. Aos noventa e um anos de idade, o dono da loja já está neste ramo há 75 anos e garante que se as pessoas continuam a procurá-lo é porque suas ervas funcionam. Em sua loja ele distribui um folder com a catalogação das 313 ervas que tem na loja e qual o poder de cada uma. Lá naquele cantinho acolhedor, escolhi minhas ervas, optei por menos folhagens e mais raízes e cascas. As ervas escolhidas foram:

Angico

Remédio contra tosse, faringite, amigdalite.

Modo de usar: gargarejos

Cana do brejo

Diurético, para rins e bexiga

Funcho

Estimulante, estômago, apetite, vômito, cólica, diarreia e aumenta leite materno

Pau Ferro

Diabetes, diminuindo o volume de urina e sede

Bálsamo

Incontinência Urinária e expectorante.

Modo de usar: externo – sobre a pele

Nó de Cachorro

Tônico para impotência ou fraqueza em geral, estimulante

Bardana

Diurético, depurativo, analgésico e dores no intestino

Erva de Santa Luzia

Úlceras crônicas, doenças dos olhos, antibiótico natural

Pau Resposta

Cansaço, esgotamento físico, dores no corpo

Mutamba

Afecções no couro cabeludo, queda de cabelo (FRANCO, folder da loja, 2019).

O primeiro passo foi a separação e alocação das bacias limpas para receber os produtos. Isso aconteceu em 11 de julho de 2019.



Figura 131 - Priscila Leonel, “Processo de Cura”, 2019, registro da Etapa I, II e III, Sorocaba/SP.

Depois, era derramar as ervas, separadamente, em cada bacia, etiquetando o recipiente para saber qual será, no futuro. Foi colocado água nas bacias deixado por 3 dias para desprenderem elementos no líquido. Depois foi colocada a argila para viver nesse caldo por 20 dias. E sucessivamente, conforme a água ia secando, pelo calor imenso de Sorocaba-SP, ia-se repetindo e repondo-a. Passava pelo ateliê em dias alternados, para acompanhar o processo que se dava ali.



Figura 132 - Priscila Leonel, “Processo de Cura”, 2019, registro da Etapa IV, Sorocaba/SP.

A proposta era energizar essa argila com toda cura que está associada a estas ervas. E a partir deste momento mesmo sabendo que muito vai se esvaír durante a queima, essa argila nunca mais será a mesma, ela carrega este percurso, essa história. Ela é parte de um processo curativo.



Figura 133 - Priscila Leonel, “Processo de Cura”, 2019, com imagem preta velha, Sorocaba/SP.

Todo o processo foi acompanhado por uma imagem de vovó negra, em cerâmica que trouxe do Nordeste do país, durante a minha estada na Residência Artística, em Tracunhaém/PE. Esta peça vem me acompanhando no ateliê, não só como obra artística de muita qualidade, mas como objeto sagrado, devido sua representatividade dentro da Umbanda, onde a energia das vovós – chamadas de pretas velhas - está associada a decantar e a sabedoria.

[...] Em grande parte das comunidades de terreiro, os pretos velhos são os principais mentores da família religiosa. Suas principais características incluem a sabedoria, a humildade e a simplicidade, bem como o conhecimento dos segredos da cura através das ervas medicinais e dos benzimentos e orações. (ALMEIDA; SANTOS; ROSE, 2019, p. 37).

Os Pretos-Velhos e as Pretas-Velhas fazem parte da origem da Umbanda e representam a ancestralidade e sabedoria. As práticas de cura são ações que sustentam os rituais afro-religiosos. Por isso foram trazidas aqui nesta etapa da pesquisa, na qual busquei o rito artístico como ferramenta possível de cura. Alguns pretos velhos conhecidos como vovôs e vovós, usam a mistura de Calêndula, Sálvia, Alecrim, Alfazema, Rosa Branca, Hortelã e Tabaco como ervas ritualísticas (RAINHO, 2015). De que forma poderia descrever a inesperada atração exercida por uma planta, seu cheiro suave, sua cor vibrante e uma massa de argila que é acolhida,

envolvida por ela? Essa composição foi se organizando dentro de novas perspectivas, foi criando seu espaço, se acomodando nas bacias, no calor. A cor e os aromas foram tomando conta do espaço do ateliê. Devaneios que lembram os acontecimentos da *primeira vez*, o cheiro da chuva que cai sobre a terra seca, o toque do barro na pele. (BACHELARD, 2009, p. 112)



Figura 134 - Priscila Leonel, “Proposições Poéticas nº 1 - Processo de Cura”, 2019, registro da Etapa VII, Sorocaba/SP.

Esse processo de colocar a mão na massa, preparar, deixar de molho, tudo foi uma construção, momento de estar naquele espaço do ateliê, sentir o sol, tentando compreender o que eu fazia. Essa obra se mostrou como uma forma de encontro com o mundo, de me colocar de novas maneiras neste espaço, de me perceber de novas maneiras e deixar o registro, não sendo assim uma obra fugaz, mas a construção de algo maior que vai possibilitar novas criações.

Segundo Bachelard (1998, p. 165), o mundo é tanto o espelho do nosso tempo quanto a reação das nossas forças. Se o mundo é a minha vontade, é também o meu adversário. Quanto maior a vontade, maior o adversário. Assim essa obra se faz também do intervir no que está dado, a

materialidade e retomar autoria sobre os processos, no mundo. Com a argila modificada, construir novas bonecas.

A fim de experimentar uma das argilas preparadas, fiz um potinho, no qual escrevi abaixo dele o nome da erva utilizada, a “Bardana”. Após secagem realizei uma queima primitiva, a primeira queima no meu ateliê, em Sorocaba. A escolha da bardana se deu pela sua fama que vem desde os gregos que a utilizavam como medicamento, depois na Idade Média, a planta era incluída em várias formulações destinadas à cura. Comprovadas propriedades antisséptica, também é conhecida por acalmar a dor (ação anestésica). Tem boa propriedade calmante e anti-inflamatória, a bardana pode ser usada em casos de gastrite ou até dor de estômago sem causa específica, pois alivia a irritação. A bardana chamou-me a atenção por ser um elemento curativo de questões que afetam o corpo físico, mas que também se ligam a parte espiritual, pois acalmar dores do corpo, e poder analgésico interferem diretamente no estado de espírito e no emocional da pessoa. Sendo uma contribuição holística, assim gostaria de ver como essa combinação se daria com a cerâmica, acreditando no poder curativo que a argila gera no ato de manuseá-la.

A queima aconteceu no dia 15 de janeiro de 2020, durou uma média de 2 horas, as quais acompanhei de perto, cada etapa. A escolha foi por uma queima mais rústica e tradicional, como forma de experimentação mesmo. Foi uma queima improvisada, não houve utilização de medidores de temperatura, o intuito era observar as reações da peça através de um processo livre, mas muito rico esteticamente, sem falar na sua potência depuradora.



Figura 135 - Priscila Leonel, “Forno”, construído para queima primitiva, 2020, Sorocaba/SP,

A peça já estava secando há 3 meses, portanto ao ser uma peça pequena, pode-se considerar que já estava bem seca e pronta para ser queimada e colocada no forno com outras peças que não faziam parte deste experimento. Foi construído um pequeno forno de tijolos e sobre ele, as peças e ele começa a ser aquecido aos poucos, por baixo. E depois é coberto por lenha seca e ocorre uma queima completa. A queima é muito rápida se comparada a uma queima tradicional da cerâmica. Muito provavelmente por este processo acelerado houve perda da resistência das peças. O que fez com que elas se quebrassem no processo.



Figura 136 - Priscila Leonel, “Queima primitiva”, 2020, Sorocaba/SP.

Foi um espetáculo ver as peças explodindo em meio a fogueira, voando para os lados, se partindo, se desagregando. Foi um fechamento muito simbólico para o processo de unir elementos em meio aquoso e depois vê-los se desprender em meio ao fogo.

A peça se quebrou, perdendo partes, mas manteve o fundo dela, onde estava escrito o nome da erva. Foi possível verificar manchas bastante interessantes adquiridas a partir da queima primitiva, como partes esfumaçadas e pintas. Lembro que a cor da argila utilizada foi o marfim, que é uma das cores mais claras da argila, a fim de verificar se ela absorveria cor das ervas que foram imersas na água com ela. Claro que o tipo da queima interferiu muito nos resultados da cor da peça após a queima, tornando essa verificação quase impossível. Fica aberta a possibilidade de realizar nova queima em biscoito, em forno a gás, para verificar melhor a cor obtida.



Figura 137 - Priscila Leonel, “Bardana”, 2020, peça queimada, cerâmica, queima primitiva. Sorocaba/SP.

O resultado foi muito satisfatório, pois a peça resultante gera um impacto, permite me reconhecer nas letras mal definidas, nas machas, ao acaso, nas muitas toalidades adquiridas. Convidando para uma reflexão sobre o potencial de cura da mesma e qual o motivo desse nome estar ali, fora as características estéticas que a peça carrega.

Em um primeiro momento imaginei o que viria da construção destas argilas, potes ou bonecas? A forma de uma instalação, com muitos elementos ligados, ocupando um espaço ainda é muito forte, mas com o decorrer desta pesquisa e os encontros que o Universo foi me proporcionando percebi que havia muito de cura nas minhas produções de boneca e que elas são coração da minha poética, pois é a minha linguagem, por isso decido que destas argilas preparadas, imantadas, serão produzidas bonecas de cura.

Bonecas de Cura

Os ancestrais dos inúmeros grupos africanos e indígenas guardavam uma similaridade no modo de encarar as inter-relações do ser com o ambiente em que vive, pois o espaço cotidiano dialoga com o espaço sagrado. O universo tem duas dimensões, uma é o mundo onde vivemos e a outra é onde circulam as forças ancestrais. Os objetos nestas culturas apresentam uma força muito grande, sendo ponto de encontro entre estes dois universos, assim aparecem as oferendas, os talismãs, os amuletos e a própria palavra falada assume um caráter de energia vital. Seriam as bonecas de cerâmica possíveis amuletos? São elas objetos condesadores de energias que podem ser ativadas ou ativadoras.

Segundo Bachelard (1998), o diálogo com essa massa excita os sentidos. Essa massa recebe nossas impressões e permite que, projetados nelas, nossos elementos internos se tornem imaginação material e forma concretizada, realizando em sua aparência o entrelaçamento do sonho sonhado com a essência da matéria. Desde o começo do ano de 2021, tenho buscado um enfrentamento profunda comigo, pois cumprindo à risca o isolamento social, já há mais de um ano, devido a pandemia do COVID-19, tenho feito muitos mergulhos internos, inclusive. Foi quando decidi retomar esse projeto de cura, utilizando composição de argila branca com as ervas. Retomando meu ato de construir bonecas, como um processo de cura.

No ato de produção, tentei me concentrar nas memórias, deixei fluir, olhar o vento batendo na janela do ateliê e o sol ralo, de outono que ilumina o quintal. Conectei-me ao lado mais íntimo e silencioso e deixei somente minhas mãos conversarem com a argila, dando forma ao inanimado.

Fiz duas bonecas com duas argilas que já estavam preparadas com ervas. Essas peças foram construídas com a argila trabalhada por mim na *Proposições Poéticas nº1* (2019). A ideia é que cada argila estivesse energizada com ervas curativas: uma argila com aroeira e outra argila com Cana do Brejo.

A **aroeira** faz um remédio caseiro para tratar infecções urinárias em mulheres. Essa foi uma das ervas que selecionei aleatoriamente. Fiz questão de não buscar os significados das ervas antes para que fosse um processo mais intuitivo, por isso fiquei muito surpresa quando descobri a função medicinal associada à aroeira.

Segundo a terapeuta, especializada em sexualidade e saúde ginecológica, Roberta Struzani⁶³, a infecção urinária sinaliza que as emoções estão inflamadas. Isso acontece quando não permitimos que as situações da vida sigam seu fluxo normal e queremos conter as emoções e por isso contemos algo físico, como o fluxo urinário. Assim segurando o xixi, até o limite, e essa ação acaba causando a infecção urinária. Por incrível que possa parecer, nestes últimos meses tenho sentido muita dor abdominal e fui ao médico, fiz exames e detectamos uma pequena infecção urinária, mas eu ainda não sabia disso quando fiz a peça.

A terapeuta Struzani afirma que, quando seguramos o choro, também estamos segurando as mágoas, impedindo que essas águas (lágrimas) fluam para fora do nosso corpo. Esse fato me chamou muito a atenção uma vez que, em 2016, fiz uma exposição de bonecas de cerâmica, que se chamava “Má água”, falando sobre água parada, memórias e ressentimentos. Ainda estava começando a me dar conta destas feridas, caladas, da infância, que eu carregada. Cindo anos depois, me vejo ainda circulando esse tema E como disse Kiussam de Oliveira (2020) durante a banca de qualificação desta tese: minha criança interior precisa ser curada. Esta criança está precisando derramar. E tem me mostrado isso.

Fisicamente, a bexiga é o órgão responsável por reter a água do corpo e filtrá-la, eliminando o que não serve e retornando o que ainda pode ser usufruído. Metaforicamente, isso tem a ver com sua capacidade de tirar proveito das lições emocionais da vida, filtrando, eliminando ou usufruindo de cada experiência que se apresenta. Jogando fora em forma líquida tudo que não serve mais.

A boneca construída se encontra bem assentada, mãos descansando sobre as pernas e o que me chama atenção são seus pés juntos, levemente apoiados.

⁶³ Disponível em: <https://www.personare.com.br/8-problemas-intimos-femininos-que-tem-origem-nas-emocoes-2-m7635>



Figura 138 - Priscila Leonel, 2021, boneca de cerâmica, queima 980°C. Argila branca., Sorocaba-SP,

A outra peça foi feita com a erva Cana do brejo, a escolha novamente aleatória, pela escolha do saquinho, onde a argila estava armazenada. Ao procurar sobre suas propriedades curativas, descobri:

Cana do brejo é uma planta medicinal também utilizada para tratar problemas menstruais ou nos rins, pois possui propriedades anti-inflamatória. Retoma as mesmas questões tratadas pela outra erva. Ambas convergem para o mesmo tema, convocando-me a cuidar dessa água que estou retendo, desses sentimentos que precisam ganhar vasão.



Figura 139 - Priscila Leonel, 2021, boneca de cerâmica, queima 980°C. Argila branca. Sorocaba-SP,

Ambas as peças foram feitas de argila branca, no intuito de averiguar se as ervas deixariam alguma marca ou sinal. Nada foi detectado.

Essa peça se apresenta um pouco mais encorpada, na estrutura física e seus cabelos também são mais volumosos do que da outra peça, me lembra muito uma tia, irmã do meu pai. O leitor pode encontrar a referência imagética no tópico *Pequenos museus de mim*, no primeiro capítulo.

Depois levo essas peças a uma próxima etapa, uma queima primitiva, na qual coloco as peças dentro de uma caixa feita de tijolos isolantes e coloco carvão em baixo, coloco as peças e cubro com pedaços de papel. Na sequência coloco fogo. A proposta é que estas peças sejam atingidas pela fumaça da queima e quando o fogo se alastra cobrimos a caixa com uma placa de refratária, no intuito de abafar a oxigenação do fogo e permitir que ocorra modificação da cor da peça, que se tornará escura. Esse processo foi feito com a minha primeira peça.

Os resultados são manchas negras por toda a peça, sem um cálculo exato ou medição dos locais. É um processo completamente aleatório, com a artista cria uma parceria com a natureza, se tornando cúmplice desse processo ao qual não tem nenhum controle.



Figura 140 - Priscila Leonel, "Aroeira", 2021, boneca de cerâmica, queima primitiva, Sorocaba-SP



Figura 141 - Priscila Leonel, “Cana do Brejo”, 2021, Boneca de cerâmica, queima primitiva., Sorocaba-SP

Essas peças me convidam a pensar como a minha saúde física está condicionada à saúde mental, espiritual e emocional. Novamente, aparece o medo de dizer as verdades que, muitas vezes, ficam encobertas. Medo de ser, medo de quem sou, insegurança de ser. Quantas coisas reunidas em uma peça de cerâmica. Quantos elementos que preciso encarar, quanto de mim foi enterrado, mas sobreviveu e quer aparecer. As bonecas vão pedindo licença para existir.

CAPÍTULO 5 - CERÂMICA

O barro é lento. Depois de deixar seu terreno natural, essa terra sedimentar viaja até se assentar e, no novo terreno, a terra vai se modificando e em argila se transforma, plástica, macia, viva, renascendo como possibilidade. Da mesma forma, a história do negro, após a diáspora, é um processo de se assentar em outro território, se modificar nele e se transformar para então se descobrir e se observar potente, rico.

Quando recebemos a argila, vamos preparar, sovar, amassar. Nesse engenho do manusear, vamos pensando na forma que a massa vai assumir. Começa se comunicando com a terra, vai se revelando para ela, respeitando seu tempo, seus processos. Na terra seca, ela permite, ela enrijece, ela craquela, ela se solta, se quebra ou se firma de vez. Cada estágio é um encontro, uma descoberta e um tipo de respeito, pois o encontro com a argila é o encontro de duas histórias: a história do artista e a história da argila. Depois, o fogo revela o que esse encontro gerou de mais verdadeiro. Segundo a professora e pesquisadora Cecília Salles (2006, p. 58), “às vezes o olhar tem alguma forma de direcionamento, isto é, para tentar encontrar uma determinada resposta para um problema que está preocupando ou atormentando o artista”.

A argila se modela. Ela se mostra uma amiga e aberta a confidências, das mais dramáticas às mais amorosas, ou mesmo as mais esquecidas. Cecília Salles (2006, p. 119) nos convida a pensar neste momento da criação como um estabelecimento de vínculos, pois durante o processo de criação há uma rede de interferências e uma multiplicidade de relações estabelecidas. Segundo ela, há um cruzamento de matrizes justamente na escolha dos procedimentos de construção da obra e na definição daquilo que o artista quer da obra. Pensar em criação é também estabelecer movimento e continuidade (SALLES, 2006, p. 125)

A argila é resultante também desse processo dinâmico de erosão das rochas cristalinas e eruptivas. Isso significa que ela é uma composição de elementos descendentes de uma rocha muito antiga ancestral. É um composto de minerais que tem como principal propriedade a plasticidade. Em sua composição, segundo Ocléris Muzzillo (2014), no livro *Cerâmica sem segredo*, contém elementos como quartzo, feldspato, mica, calcita, hematita, mas todas as proporções dependerão das formações geológicas e da localização de sua extração. No Brasil, há grande presença de ferro na composição de grande parte das argilas encontradas, o que gera uma cerâmica alaranjada após a queima. Esse tipo de queima é muito comum nas produções artesanais de cerâmica artística e utilitária feitas por muitas comunidades ceramistas ao longo

do território nacional. Isso acontece, segundo pesquisadores do Instituto Agrônomo de Campinas (1995, p. 416), por conta dos “óxidos de ferro e alumínio [que] exercem marcante influência nos atributos eletroquímicos de solos altamente intemperizados dos trópicos”. Ainda nessa linha, segundo os pesquisadores Roveri, Zanardo e Moreno (2007), do Departamento de Petrologia e Metalogenia, Instituto de Geociências e Ciências Exatas da UNESP, as peças cerâmicas que apresentam cor no tom entre avermelhado e chocolate, após a queima, receberam esse aspecto pela presença do ferro, como hematita e goethita, que aparecem, em média, na quantidade de 5% da composição do peso total da argila.

Em muitos trabalhos cerâmicos de arte afro-brasileira, perceberemos a cor alaranjada das peças, que nos dão um indício de um elemento “altamente” brasileiro, com características do nosso solo, do nosso território. Essas peças em tonalidade laranja tendem a remeter esteticamente ao simbólico de enraizamento, de uma arte popular e legítima.

A cerâmica, segundo o antropólogo francês Levi-Strauss (1985), no livro *A oleira ciumenta*, é umas das grandes artes da civilização. Promove uma forma de união entre criador e materialidade que se instaura numa condução energética ao ressignificar a percepção, como uma nova possibilidade de entrar em contato com a realidade, metamorfoseando-a. Nesta pesquisa, saliento a cerâmica com foco nas permeabilidades artísticas que ela pode apresentar, considerando a materialidade inerente ao seu perfil que remete à origem e ancestralidade. Vejo como relevante, dentro desta pesquisa, o olhar mítico e subjetivo que a cerâmica pode adquirir, além de suas qualidades substanciais e de concretude.

O aspecto simbólico que a cerâmica ganha na América do Sul foi alvo da atenção de Levi-Strauss na década de 1980, quando ele denomina a cerâmica de arte ciumenta e tenta encontrar os mitos relacionados a essa prática, chegando a concluir que, apesar de todas histórias contadas e transmitidas por gerações de ceramistas, a essência dessa atividade ceramística é recheada por “cuidados, preceitos e proibições múltiplas” (LEVI-STRAUSS, 1985, p. 34).

Pedro Maria Bardi (1980) escreveu o livro *Arte da Cerâmica no Brasil*, no qual ele faz um levantamento da produção de cerâmica nas cinco regiões do Brasil, desde os povos indígenas e as peças encontradas pelos arqueólogos nos sambaquis, por exemplo, até os utilitários, artesanatos e as produções de arte contemporânea da época imediatamente anterior à data de publicação do livro. Nessa pesquisa apresentada por Bardi (1980, p. 12), o autor afirma que “desde os primórdios até os nossos dias o que se retira da terra e se transforma em coisas, serve

para satisfazer as demandas, [...] seja da vida material, seja da espiritualidade: construir uma casa, cozinhar, conservar alimentos, ter imagens e enfeites”

A fala de Bardi convida ao olhar poético sobre a cerâmica, percebendo que essa produção não se restringe apenas ao utilitário (objeto de uso doméstico, como se costuma associar), mas chama a atenção pelo aspecto da necessidade espiritual que também precisa ser atendida, como viés essencial do ser humano, assim como aspectos simbólicos da vida material. Essa perspectiva da peça cerâmica nos ajuda a olhar para todo o contexto apresentado a seguir, referente aos artistas afro-brasileiros contemporâneos que trabalham com cerâmica.

Para compreender melhor a relação de antiguidade associada à cerâmica, em sua amplitude, as investigações arqueológicas têm se mostrado grandes parceiras ao trazer à tona, de forma técnica e científica, um conhecimento sagrado das cerâmicas dos povos antigos. Outras formas de conhecimento que apresentam grande contribuição para entender a área cerâmica é a indústria cerâmica, tanto no campo dos revestimentos quanto dos tijolos. A pesquisa de Eládio Petrucci (1976), o engenheiro que se debruçou sobre os materiais para a construção, veio ao encontro desse anseio, evidenciando um levantamento sobre os primeiros tijolos usados na engenharia civil, que eram de barro e foram fabricados na Mesopotâmia, no ano de 4000 a.C. Contudo, é importante ressaltar que, naquela época, os tijolos eram apenas secos e não queimados. Já em 3000 a.C., há registros de tijolos queimados em peças usadas para cercar áreas externas, sendo mais encontrados nos muros.

A pesquisa de Antônio Pedro Novaes Oliveira sobre matérias-primas usadas na produção de tijolos também aponta que foram encontrados tijolos queimados em locais da antiga Babilônia, entre 1600 a 1100 a.C., enquanto que no Egito, o uso de tijolos em construções só surgiu após a Mesopotâmia. Na Roma antiga, os primeiros tijolos foram usados após as civilizações assíria, babilônia e egípcia; esses tijolos, já queimados, eram usados em paredes e muros durante o período imperial (de 31 a.C. a 476 d.C) (PETRUCCI, 1976; OLIVEIRA *et al.*, 1999).

Tais dados nos permitem compreender melhor a história da cerâmica e sua aproximação com a vida cotidiana. Cabe pontuar que é no final do período Neolítico (ou da Pedra Polida) que compreende o período em que foram feitas as primeiras cerâmicas. Na China e no Egito, por exemplo, a utilização da cerâmica remonta há mais de cinco mil anos. Nas tumbas dos faraós do Antigo Egito, vários vasos de cerâmica continham vinho, óleos e perfumes para fins religiosos. Em 1974, os arqueólogos encontraram o túmulo do imperador Chi-Huand-di,

nascido por volta do ano 240 a.C., que era decorado por réplicas, em terracota, de um exército de soldados em tamanho natural⁶⁴.

Depois de observar os pontos de referências das cerâmicas do mundo, foi fundamental pensar a cerâmica brasileira, que é uma derivação dos estilos das produções dos indígenas que aqui já estavam. Cada grupo fazia de um jeito, com suas características, mas havia muitas congruências e diferenças das técnicas e estéticas dos povos que para cá vieram. Sobre isso, Bardi (1980, p. 22) cita as cerâmicas marajoaras, localizadas por arqueólogos na região Amazônica, mais especificamente na ilha de Marajó, que remontam aos séculos VII e X a.C.

A cerâmica brasileira também recebeu grande influência da cerâmica portuguesa, principalmente com relação ao torno, a algumas formas de acoplar e fazer colagem de detalhes. Os azulejos, por exemplo, que foi uma estética que Portugal herdou da Espanha, já havia bebido na cultura árabe. A palavra azulejo significa pedra lustrosa em espanhol. Segundo Bardi (1980, p. 74), a indústria portuguesa começou a produzir azulejos em larga escala a partir dos anos 1600 e o Brasil importou muito dessa produção, primeiro para os frontões das igrejas e depois se tornou sinônimo das casas requintadas.

Deixo por último, por ser o mais importante para este trabalho, o terceiro grupo estético que compõe a cerâmica brasileira, que vem da ancestralidade africana. Dos utilitários cerâmicos, há indícios arqueológicos por toda a África. Já sobre as esculturas, foram encontrados fragmentos solitários em muitos lugares da África, mas que não indicavam se realmente houve uma produção de esculturas naquela região pela baixa quantidade de resquícios. Foi somente no Oeste do continente que foi possível distinguir dois estilos escultóricos, a partir da grande quantidade encontrada, são eles Nok e Ifé. Trarei essas produções mais detalhadamente a seguir, neste capítulo.

Essa região, hoje, corresponde à Nigéria e é um polo de arte cerâmica contemporânea. O antropólogo norte-americano Frank Willett que foi arqueólogo na Nigéria e curador do museu de Ifé, escreveu o livro *Arte Africana*, que foi publicado pela primeira vez em Londres, em 1971. A primeira versão em português, no Brasil, foi lançada em 2017 e esse livro tornou possível um conhecimento mais aprofundado sobre a cerâmica africana, inclusive com a

⁶⁴ Informações da Associação Nacional dos Fabricantes de Cerâmica para revestimentos, louças sanitárias e congêneres. Disponível em: <https://www.anfacer.org.br/historia-ceramica>.

presença de muitas imagens de obras que estão espalhadas pelos museus dos EUA e da Europa, principalmente.

Formas de extração da argila da natureza

Ao conhecer as origens ancestrais do barro é possível interpretar melhor os sinais que a obra oferece. A intimidade com as características da matéria-prima é ponto fundamental para respeitar as técnicas e o próprio processo das peças. Somos convidados a olhar e a refletir que fontes trouxeram a argila que nos chega às mãos. Segundo Vanessa Lopo de Bezerra (2018), na dissertação *Tracunhaém, uma panela de formigas: a modelagem de santos e panelas de barro na Zona da Mata pernambucana*⁶⁵, reconhecer nossas origens é uma boa maneira para procurar esse solo [fértil e germinativo], porém, como estamos sempre muito distraídos por ruídos externos, demoramos para percebê-las.

Foi assim que nesse processo de descobertas do corpo cerâmico e do autoconhecimento, a coleta do barro na natureza foi parte fundamental do que me fez pensar em ancestralidade, sobretudo pelo processo de formação da própria argila e da relação do homem com o ambiente. Segundo Bernard Leach (1981, p. 83), no livro *Manual del Ceramista*, “a primeira coisa que necessita um ceramista é uma boa argila” e reitera que ter contato com os lugares onde se retira a argila do solo, seus pigmentos e materiais fundentes, proporciona ao ceramista maior domínio sobre seu trabalho, não ficando dependente apenas do que o mercado lhe oferece como possibilidade. A partir das experiências que tive em algumas viagens, pude me envolver mais com esse processo e entender essa propriedade viva e, muitas vezes, espiritual da qual a argila se cerca. Nas comunidades ceramistas espalhadas pelo Brasil, vemos diversas formas de percepção dessa materialidade.

Tive algumas experiências durante o doutorado em deslocamentos para congressos ou residências artísticas, a fim de conhecer grupos ceramistas. Através dessa imersão em seus processos e suas heranças culturais, deparei-me com elementos de uma cerâmica popular e tradicional, que revelaram uma proximidade com o que eu desejava para o meu trabalho. Busquei entender a prática da retirada da argila a partir de variados parâmetros, fui descobrindo diferentes realidades que se distanciavam muito do que conhecia onde iniciei minha atividade

⁶⁵ Dissertação entregue ao Instituto de Artes da UNESP, em 2018. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/157399>

como ceramista. Na cidade de São Paulo, o que é recorrente, na maioria dos ateliês, é a compra da argila a preços muito elevados, sendo que essa massa cerâmica vem ensacada, limpa, preparada e balanceada com todos os minerais que facilitam a plasticidade e regulam temperaturas de fusão e o grau de refratário. Essa produção com argila pré-pronta torna o processo de trabalho do ceramista urbano muito distante da natureza, apesar de ser uma matéria que nos convoca a todo o momento às nossas raízes, pois é um elemento vivo.

Aprendendo em Tracunhaém

Em setembro de 2018, realizei uma Residência Artística na cidade de Tracunhaém, durante trinta dias, junto com outras duas ceramistas, Elaine Regina dos Santos e Stela Kehde, acompanhadas pela pintora Anna Guerra, nascida na região da zona da mata pernambucana, que vive em São Paulo e desenvolveu uma carreira internacional nas artes. Fizemos uma imersão na cerâmica local e estivemos alocadas na casa da família Guerra, de longínqua tradição política. Ficamos residentes, artisticamente, no Ateliê do ceramista “Seu Luís Gouveia”, artesão da região que nos forneceu espaço e material para o trabalho. Na cidade de Tracunhaém, pudemos conhecer a maior parte dos artistas atuantes, seus espaços de trabalho e a Associação de Ceramistas⁶⁶.



Figura 142 - Associação de ceramistas de Tracunhaém, 2018

⁶⁶ Para conhecer mais sobre a cerâmica de Tracunhaém, indico o trabalho de dissertação de mestrado pela UNESP da Vanessa Lopo Bezerra, de 2018, intitulado Tracunhaém, uma panela de formigas: a modelagem de santos e painéis de barro na zona da mata pernambucana.

Para esta pesquisa, cabe narrar um pouquinho do que vivenciei lá. Como ficamos muito próximas do cotidiano do ateliê, foi possível perceber as especificidades da aquisição do barro. Em Tracunhaém, depois da grande ocupação do território, houve esgotamento de jazidas de argila e os ceramistas passaram a comprar o barro de outras localidades, geralmente da Paraíba. Essa argila chega em grandes quantidades, assim como é retirada da natureza sem nenhum tratamento. O próprio artesão é quem guarda e trata o próprio barro. Normalmente, esse trabalho é feito no coletivo. São grandes tanques onde o barro será “temperado” com areia e outros tipos de argila, chegando a uma plasticidade e flexibilidade ideais.



Figura 143 - Tanques de argila da Associação de ceramistas de Tracunhaém, 2015

Os ceramistas que possuem grandes fornos em seu ateliê se organizam com agendamentos de espaço reservado para essa prática coletiva. Já os ceramistas com espaços menores, ou sem seu próprio ateliê, trabalham na Associação de Ceramistas de Tracunhaém, onde preparam juntos as argilas e separam em qualidades diferentes.



Figura 144 - Forno Coletivo da Associação de ceramistas de Tracunhaém, 2015

Essa argila é comprada em grandes quantidades por todos e pode ser vendida em pequenas quantidades, porém nada é ensacado. Ela é levada em carrinho de mão até o ateliê que pediu. Foi um processo muito fascinante ver, pela primeira vez, tamanhas quantidades de argila sendo pisadas por homens, até porque, em Tracunhaém, o trabalho de cerâmica é feito majoritariamente por homens. Somente eles podem preparar a argila e também realizar as queimas. Nós conseguimos ajudar um pouquinho na montagem do forno, mas logo fomos dispensadas.



Figura 145 - Fechando o forno do Ateliê do Sr. Luiz, Tracunhaém. 2018

Vale trazer um relato sobre essa prática em Tracunhaém, realizada por Vanessa Lopo Bezerra (2018, p. 80): “os artesãos têm seu próprio depósito de barro; alguns são grandes valas onde se guarda o barro para maturação. Nenhum artesão, participante da pesquisa, compra o barro já processado e embalado”. Eles aprenderam a lidar com as especificidades do barro. Existe um tratamento e um barro ideal para cada tipo de peça.

A partir dessa experiência, pude, pela primeira vez, ver um tipo de argila que seria usada e que não vinha ensacada. Era uma argila que passaria pelas mãos do ceramista. Ele, sabendo que tipo de massa precisa, daria o *tom* da massa. Esse trabalho era feito com os pés, que envolvem o movimento de todo o corpo no preparo de sua matéria-prima.



Figura 146 - Ateliê do Sr. Luiz Gouveia. 2018

Havia também algo de muito especial nesse processo, o fazer coletivo. Esse preparo coletivo da argila, mesmo que apenas de homens, demonstrava uma união. Em Tracunhaém, estivemos acomodadas no ateliê do senhor Luiz Gouveia, que nos recebeu e pudemos compartilhar com ele da sua prática cotidiana. Aprendemos o seu jeito de tratar com o barro. Na foto aparecem as colegas de viagem Stela Kehde, Elan Santos, o senhor Luiz Gouveia e eu.

O senhor Luís deixava o seu ateliê com os dois funcionários, adolescentes que trabalhavam com ele aprendendo o ofício. Nesse momento, sua esposa se responsabilizava pelo empreendimento, enquanto ele ia até a Associação dos Ceramistas de Tracunhaém para ajudar a preparar o barro e trazê-lo. Foi muito bonito ver isso. Na associação havia alguns homens que conheciam mais das sutilezas que diferenciavam os tipos de argila e eram considerados especialistas, vistos com muito valor pelos outros. Desse dia em diante, eu queria muito pisar o barro, fui alimentando esse desejo em meu íntimo, mas demorei a conseguir realizar, pois, vivendo em São Paulo, só conseguia comprar pequenas quantidades de argila já preparada.

Consegui alcançar esse desejo durante uma performance que realizei em janeiro de 2020, já no meu ateliê em Sorocaba⁶⁷, depois que ganhei 300kg de argila como um presente do meu padrasto (namorado da minha mãe). Ele trabalha na construção civil e estava preparando um terreno na cidade de Louveira (interior de São Paulo) quando se deparou com argila e se lembrou que eu poderia gostar. Segundo ele, normalmente essas argilas precisam ser retiradas do solo antes de aterrar, então seria jogada fora de qualquer forma. Ele me trouxe esse barro em estado natural e pude perceber que há dois tipos de argila, pela cor e pelas plasticidades diferentes. Assim, pude concretizar esse desejo de ter uma relação mais próxima com o preparo da minha argila.

Aprendendo em Roraima

Estive em Boa Vista em novembro de 2019 para o congresso *Cerâmica em Roraima – Ancestralidade em Diálogo*, na Universidade Federal de Roraima, a convite da colega de doutorado Dayane Soares, que é professora na Universidade. Passei dez dias imersa, foram seis dias no congresso em Boa Vista (capital do estado) e mais quatro dias para nos deslocarmos ao interior e participar do Festival da Panela de Barro, dentro da aldeia indígena Macuxi⁶⁸.

Durante a minha permanência nesse lá, tive contato com outras formas de encarar a cerâmica, tanto pelos alunos de Artes Visuais da UFRR e da UFAM, que se fizeram presentes em grande parte do congresso, quanto também pelas mulheres indígenas Macuxis (desde as mais novas paneleiras até as mais antigas). Essas pessoas me mostraram anseios poéticos que eu jamais havia encontrado em São Paulo. O congresso conseguiu reunir um grupo realmente preocupado com conexões de vida ao praticar cerâmica e com os seus desdobramentos artísticos e pedagógicos, apostando no fazer cerâmico como possibilidade de gerar transformações no mundo a partir da introspecção, da criatividade e da reflexão simbólica sobre o processo. Havia uma certeza ali, presente, de que existe potência na arte como parte da vida, onde uma não tangencia a outra, mas é o todo, ambas seguem misturadas. Havia uma preocupação maior no fazer e no processo do que nos resultados e da colocação desse resultado numa galeria ou num museu. A arte poderia se espalhar pelas paredes, salas e canteiros da universidade; pela pele, em forma de pintura corporal, ou nas casas, em forma de painéis e utensílios.

⁶⁷ Esta performance se chama “Enraizamento” e foi gravada como um videoarte.

⁶⁸ Macuxi é um povo que habita a região das guianas, entre a cabeceira dos rios Branco e Rupununi, território atualmente partilhado entre Brasil e Guiana.

Dentro desse contexto, pude participar da retirada do barro no meio das matas e dos morros, junto com as mulheres macuxis, enquanto estivemos na aldeia. O trabalho cerâmico das mulheres Macuxis está sendo pesquisado pela professora Dayane Soares, da Universidade Federal de Roraima, que desenvolve seu doutorado no Instituto de Artes da UNESP.

Para elas, essa é uma atividade cercada de segredos e rituais. Elas mantêm as formas de preparo do barro que herdaram de seus ancestrais e levam esse rigor no processo de fazer a panela de barro que, em sua língua, se chama *inî*.



Figura 147 - Panelas Macuxis saindo do forno. 2019

A primeira coisa a fazer foi nos pintar na testa com urucum para espantar os maus espíritos. Outra coisa importante a fazer é comer a pimenta. Não se entra no caminho para buscar argila sem antes comer da pimenta, que tem a mesma função de espantar qualquer um que queira fazer o mau ou que possa atravessar o seu caminho. Feito isso, estávamos prontas para começar a jornada. Caminhamos muito até chegar no ponto onde eles chamam de *vovó barro*, num trajeto místico, mas que exige bastante esforço físico.



Figura 148 - Caminhada para buscar argila, em terras Macuxi. 2019

Todo o processo é feito com muito respeito e retribuição. Essa relação estabelecida com a natureza passa pela confiança e por reconhecê-la como um sujeito vivo.



Figura 149 - Volta da retirada da argila, carregando nas costas. 2019

A *vovó barro* fornece sua argila e toma conta dos processos de feitura da cerâmica. Ela não quer exploração massiva. Ela intui aos ceramistas o que deve ser produzido. Se o ceramista não respeitar os preceitos, a peça produzida vai rachar. A *vovó barro* não gosta de ganância e nem de produção em excesso.



Figura 150 - Retirada do barro por dona Joana – ceramista Macuxi. 2019

Ao chegar lá, é feita uma oração, acendido um cigarro produzido ali, na hora, e toma-se o *caxiri*⁶⁹. Depois de retirar o barro, é preciso entregar uma oferenda à *vovó barro*, como comidas, bebidas e flores. Elas agradecem e colocam a argila nas costas para retornar.



Figura 151 - Oferenda para *vovó barro*. 2019

⁶⁹ Bebida indígena da cultura Macuxi é feita à base de mandioca.

Esse trabalho pode ser feito tanto por homens quanto por mulheres. Apesar da cerâmica ser uma atividade majoritariamente feminina, nessa região, não há problema de o homem ajudar a recolher o barro da natureza. Ao voltar de lá, todo o barro é colocado no sol por uma semana, depois ele é triturado e peneirado.



Figura 152 - Preparo do barro I. Foto: Caio Clímaco. 2019



Figura 153 - Preparo do barro II. Foto: Caio Clímaco. 2019

O barro é então colocado na água para descansar durante um dia. Na sequência, já poderá ser retirado da água, secado um pouquinho e sovado. Pronto para ser modelado, o barro é usado em estado nativo, sem nenhuma mistura.



Figura 154 - Preparo do barro III. Foto: Caio Clímaco. 2019

Essa experiência foi marcante em minha trajetória. Já tinha ouvido falar dessa relação com o barro como entidade, inclusive em outras comunidades indígenas, mas presenciar o ato e vivenciá-lo foi muito especial, pois revelou um lugar da cerâmica onde sua potência é espiritual, que abre caminhos.



Figura 155 - Preparando o forno de cerâmica na UFRR. 2019

Essa prática de recolher a argila da natureza, recorrendo às graças da *vovó barro*, que fornece a terra como empréstimo, pode lembrar a história do orixá Nanã, que é guardião dos lagos, mangues e rios, que decanta ou enterra todos os vícios de sentimentos, mágoas e conceitos no barro. Segundo Cléo Martins (2011, p. 86), Nanã representa água parada, lama, ancestralidade de senilidade. As mulheres Macuxi ofertam elementos vegetais como oferenda que serão matéria de decomposição, alimentando e fertilizando aquele terreno. Essa é, claramente, uma forma de perpetuar alguns desses saberes tradicionais.

A professora da faculdade de educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Maria da Conceição de Almeida (2018), discorre sobre a “sabedoria”, como conceito de um grau mais elevado do que o “conhecimento”. Segundo ela, a arqueologia dos saberes seria capaz de reavivar emergências de humanidades tão adormecidas hoje. Os saberes ancestrais são marcados pela transcendência, sendo este um tipo de saber para o qual o não saber é essencial, pois está ligado ao coração e à mente, guardando segredos e mistérios (ALMEIDA, 2018). O conceito de saberes também foi trabalhado pelas pesquisadoras Beatriz Moura e Carla Ramos, no texto *Saberes tradicionais de terreiro: epistemologias, pedagogias e possíveis diálogos com a universidade* (2017). As autoras destacam a existência de um repertório sagrado a partir das tradições. Esse repertório é carregado em nosso corpo e, às vezes, esses saberes estão em nós, aparecendo quando nem imaginamos, como em práticas religiosas ou artesanais, por exemplo.

Na volta ao meu ateliê, tudo que senti e percebi no contato com a terra se tornou mais verdadeiro, mais palpável. Fez-me querer buscar cada vez mais histórias africanas e afro-brasileiras sobre o contato com a terra. Trata-se de identificar e valorizar aquilo que, muitas vezes, nem sequer figura como conhecimento à luz das epistemologias dominantes, e que, via de regra, na sociedade que conhecemos, esses conhecimentos não aparecem como conhecimento pensado, mas suscitam vivências sociais concretas, como saberes. São epistemologias experienciais. Ao pensar sobre uma nova epistemologia de vida, propomo-nos a abrir espaço a formas mais artesanais de acessar o mundo. Dentro dessa perspectiva, retomo o conceito de saberes apresentado por Moura e Ramos (2017).

Nossos saberes artesanais são força e, por isso, conhecer essas histórias me possibilita assumir minha ancestralidade, encaminhando-me conseqüentemente a um processo de cura, pois me reconheço e me fortaleço no que sou e no que posso fazer.

Aprendendo em Cunha

Em Cunha, durante uma Residência Artística no “Ateliê Casa da Ju”, entre dezembro e janeiro de 2019/2020, pude acompanhar mais de perto o processo de recolhimento da argila para um grande ateliê da cidade, que é do ceramista Leí Galvão. Esse ateliê, localizado no centro da cidade, é onde se prepara a argila (que será usada no próprio ateliê e vendida para outros ceramistas), mas o local de retirada desse barro fica em uma fazenda, herança da família do ceramista Leí, localizada há mais ou menos uma hora de carro do centro da cidade. Nesse espaço, acompanhada pelo próprio ceramista, dono do espaço, pude ver os locais de retirada do barro, o famoso barreiro.

O próprio Leí realiza o trabalho da extração com alguns ajudantes, mas a maior parte do trabalho na fazenda é realizado apenas por ele.



Figura 156 - Fazenda do Leí Galvão. Aparecem na foto, da esquerda para direita: Leí, Juliana Araújo, Vera Leonel (minha mãe), Aggeu de Medeiros (meu marido) e eu. 2020

No ateliê da cidade é onde acontecem os processos químicos de preparo da argila para torná-la mais plástica ou mais refratária, dependendo do objetivo da produção. Quem cuida desses processos é o seu filho, Pablo. É ele quem coloca as argilas para secar. Decantar. Coloca para

bater em enormes bateadeiras industriais e vai acrescentando nesse processo os elementos químicos para sua melhor composição e modelagem, principalmente no torno.



Figura 157 - Preparo da argila – Ateliê do Lei Galvão, 2020, em Cunha.

O foco maior é gerar boa argila para queima em forno de alta temperatura, usando como combustível a lenha no forno noborigama que ele tem um exemplar no ateliê. O forno Noborigama é uma técnica de produção de cerâmica feita através de queima a lenha. Ele possui

câmaras interligadas que conseguem atingir temperaturas superiores a 1.300 graus centígrados. Noborigama é uma técnica milenar oriental e quer dizer “o forno que sobe” (nobori = rampa e gama = forno).

A argila de Cunha e os processos técnicos de preparo da massa cerâmica já foram temas estudados mais profundamente pela pesquisadora Maria Gabriela Araújo Ranieri, na dissertação *Caracterização tecnológica das argilas da cidade de Cunha para fins de cerâmica artística*, na Faculdade de Engenharia do Campus de Guaratinguetá, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 2007. No entanto, ressalto que o intuito desta pesquisa é trazer uma experiência de vida que tive com a extração da argila e como esse processo me impactou como ceramista e como me trouxe reflexões sobre o meu trabalho e o que espero dele.



Figura 158 - Preparo da argila – Ateliê do Leí, 2020, em Cunha.

O Noborigama é o forno mais utilizado por eles, mas, mesmo assim, podem preparar outros tipos de argila dependendo do pedido dos ceramistas para os quais eles fornecem a matéria-prima. Esse processo se apresenta extremamente técnico, apesar de um pouco rudimentar e experimental. As medidas não são exatas e nem constantes, tudo é por testes sucessivos a cada nova leva de argila.



Figura 159 - Descanso da argila – Ateliê do Leí, 2020, em Cunha.



Figura 160 - Argila Seca – Ateliê do Leí, 2020, em Cunha.

Essa forma de retirada da argila apresenta um processo pessoal de ligação com a terra, principalmente por ser um solo de herança familiar. O ceramista apresenta relações de afeto com o espaço por ter sido onde nasceu e onde viveu seu pai e seu avô. Há memórias envolvidas e narradas no caminhar pela propriedade e no tocar o barro. Um dos barreiros que encontramos se localiza atualmente onde um dia havia a construção da antiga casa da fazenda, que foi demolida no processo de reconstrução do espaço.

Apesar do sistema de cuidado desse negócio ser familiar, considerando que a parte que sucede a extração fica sob a responsabilidade do filho do Leí, foi possível verificar que na segunda parte do processo há um sistema quase industrial de produção, considerando o tamanho dos maquinários e a falta de qualquer tipo de relação afetiva com a argila.



Figura 161 - Secagem da argila – Ateliê do Leí, 2020, em Cunha.

Essa reflexão se apresenta a partir de uma conversa com o próprio Pablo, que demonstrou uma relação unicamente profissional e até de desprendimento em relação a esse ato enquanto propósito de vida, ainda que tenha alto conhecimento específico e dedicação integral a essa atividade, mesmo durante fins de semana e feriados. Nesse ateliê, o fazer cerâmico foi durante muito tempo uma atividade exclusiva do próprio Leí, mas hoje ele possui muitos ajudantes, que ele mesmo ensinou o ofício do torno. A parte da esmaltação das peças e da queima, realizada em forno noborigama, fica exclusivamente por conta do dono do ateliê, tanto a arrumação de cada câmara quanto a alimentação do forno. Nessa etapa, unicamente, ele conta com ajuda dos assistentes.

Esse é um tipo de relação com a matéria-prima que se mostra ainda bastante artesanal, na qual o ceramista acompanha de perto todas as etapas de preparação da peça, desde a retirada do barro até a queima, mas que vem se modernizando com o uso de maquinários, a verificação e equalização da composição mineralógica da argila, buscando uma cerâmica com mais qualidade. Apresenta-se como uma perspectiva de produção que vai se tornando em grande

escala, tentando não perder as características específicas do trabalho do ceramista que deu início.

Reconhecer a cerâmica africana que existe em nós

A África é um continente no hemisfério sul que, ao todo, possui cinquenta e quatro países. Nesses territórios vivem mais de um bilhão de pessoas que se diferenciam étnica e culturalmente. A história atual dos países da África está intrinsecamente ligada à marca divisória gerada pelo colonialismo e pela escravização. Os dois processos resultaram em um espalhamento de seus habitantes por outros continentes, levando um pouco dessa cultura. Assim, é imprescindível lançar esse olhar para a produção artística africana antes da colonização, a fim de compreender melhor como essas culturas podem ter-nos influenciado, principalmente no tocante à cerâmica que é o foco deste trabalho.

Para melhor compreender a cronologia de produções artísticas africanas em cerâmicas, tenho encontrado dentro dos estudos arqueológicos muitas referências para entender os períodos de produção. Logo se torna possível uma correlação entre espaço geográfico e o momento histórico da produção.

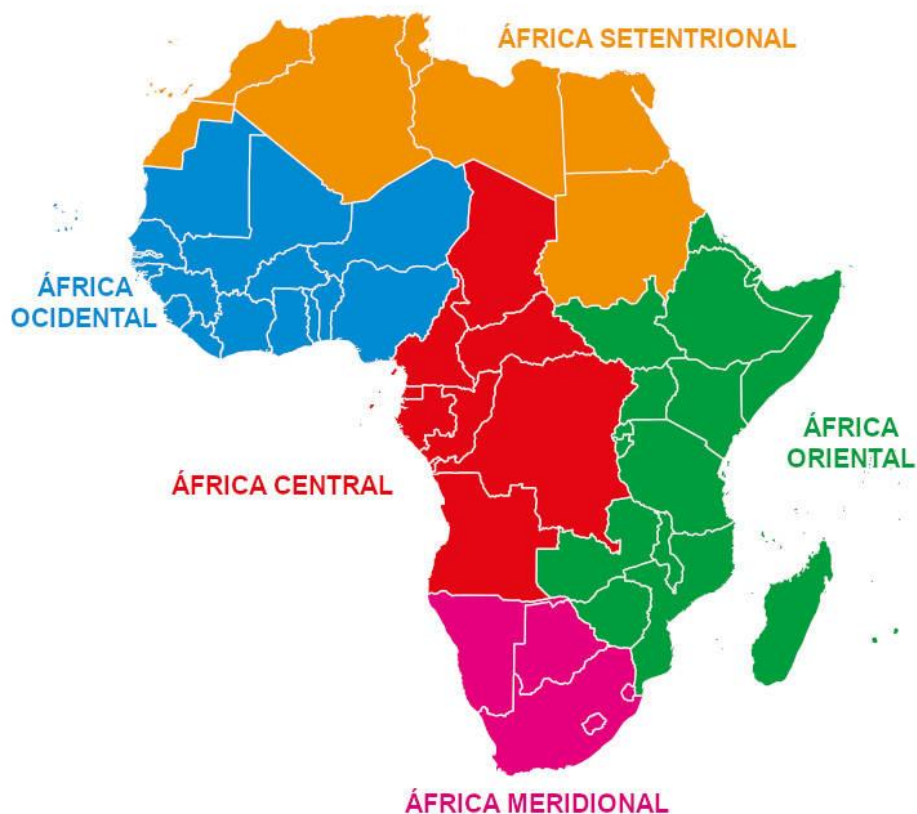


Figura 162 - Mapa da África por regiões

Tornou-se necessário, neste momento da pesquisa, apresentar um reconhecimento das regiões africanas, a fim de explicitar as diferenças regionais, conforme me apareceu em muitos escritos, e entender melhor as localizações e peculiaridades de cada lugar. O intuito é olhar para o lugar do qual sofremos influências diretas, pós-diáspora África-Brasil.

Convido, então, o leitor a observar o mapa a seguir, por regiões, o que facilita o entendimento sobre a cultura e geografia, até porque sabemos que as divisões por países que se apresentam hoje no mapa mundial são derivadas de separações de territórios realizadas por colonizadores que não respeitaram a geografia local, os povos que já existiam ali e as suas divisões por cultura. Portanto, na sequência, aparecerá o mapa com a divisão por países.



Figura 163 - Mapa da África por países. Mapa político

Alguns países desse trecho são especialmente importantes para esta pesquisa, pois representam a origem maior de onde vieram os escravizados negros ao Brasil. São eles: Nigéria (capital

Abuja), Moçambique (capital Maputo) e Angola (capital Luanda), que aparecem nos mapas abaixo (foram destacados no mapa continental, ao lado direito, no canto superior).

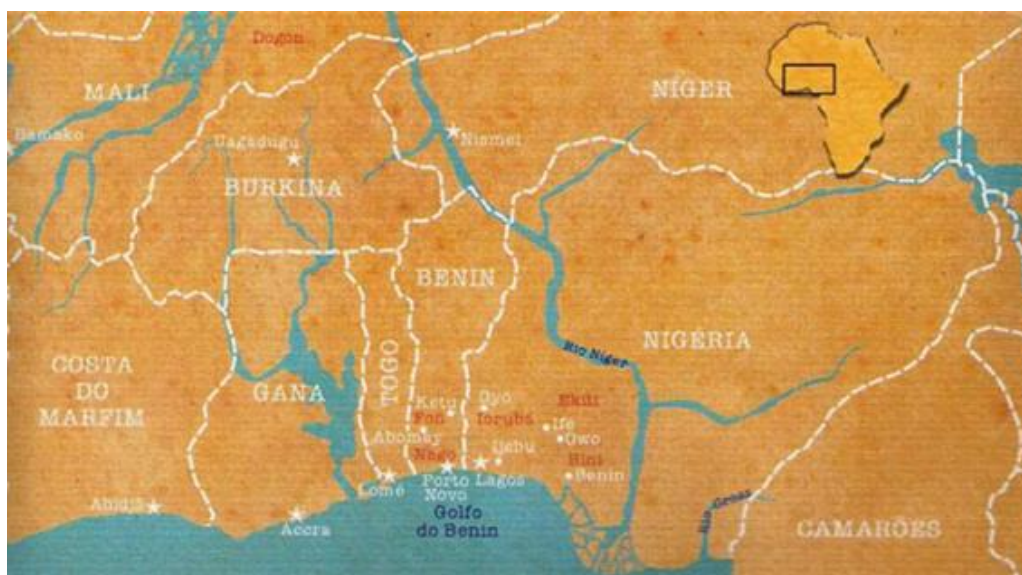


Figura 164 - Mapa I das regiões dos povos que vieram para o Brasil

Assim, podemos ver que se trata de um trecho do golfo do Benin, na África subsaariana, na porção ocidental. A Figura 164 representa Angola no trecho da África Central, mas podemos estender esse trecho até um tanto da África Oriental, em Moçambique, na Figura 165.

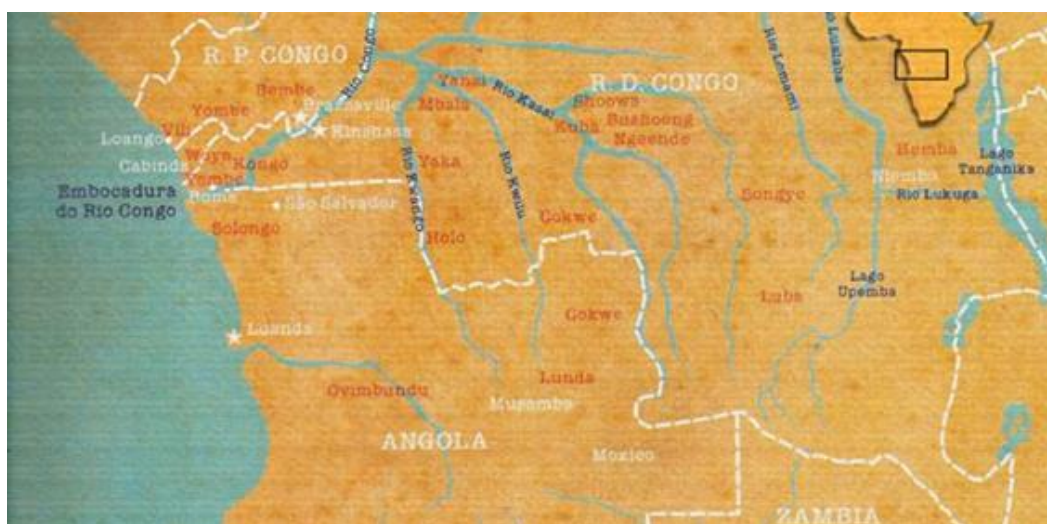


Figura 165 - Mapa II das regiões dos povos que vieram para o Brasil

Esses mapas possibilitam uma melhor localização das regiões africanas e uma identificação espacial que nos será muito relevante para compreender a produção cerâmica que nos chegou até o Brasil. Segundo os dados apresentados por Aguilar (2000), a região subsaariana da África ocidental (Golfo do Benin, Nigéria e Guiné) foi um lugar de onde partiram muitos negros escravizados que vieram ao Brasil. Esses dados se comprovam por meio de pesquisas do IBGE

(Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) sobre o território brasileiro e povoamento, a partir do desembarque desses povos no Brasil entre 1710 e 1810. De acordo com esses dados, a África Centro-Occidental (hoje região ocupada por Angola) forneceu a maior parte dos escravizados durante o início da escravatura na região baiana.

A partir de meados do século XVII e até o fim do tráfico, as pessoas escravizadas, no Brasil, eram oriundas da região do Golfo de Benin (sudoeste da atual Nigéria). Já no século XVIII, os povos escravizados trazidos para o Rio de Janeiro, Recife e São Paulo eram oriundos da costa leste africana (oceano Índico), particularmente Moçambique. É recomendado estarmos atentos para a imprecisão de alguns dados, pois, segundo a pesquisadora Regiane Augusto de Mattos (2009), que escreveu *De cassange, mina, benguela a gentio da Guiné*, é possível que as designações recebidas pelos escravizados que chegavam ao Brasil não correspondessem às etnias de pertencimento, mas aos portos de embarque, mercados ou feiras onde eram comercializados.

Considerando que essas regiões são o que nós temos de mais palpável, é de fundamental relevância designar os povos que ocupavam as regiões citadas e que não estavam organizados em países, como hoje conhecemos, mas em etnias, com culturas distintas e até heterogêneas. A professora Dra. Marilda Soares (2013), em sua pesquisa sobre etnias e povos africanos na formação histórico-social do Brasil, afirma que os sudaneses e guineanos-sudaneses são povos da região hoje ocupada pela Nigéria, Daomé e Costa do Ouro, dos quais faziam parte os iorubás ou nagôs, jêjes, fanti-ashanti. Os angola-congoleses e os moçambiques estavam localizados na atual Angola, Congo, Zaire e em Moçambique.

Segundo o professor Kabengele Munanga, em seu livro *Origens africanas do Brasil Contemporâneo* (2009), podemos encontrar referência em três áreas geográfico-culturais dos grupos que vieram ao Brasil e que trouxeram suas contribuições.

ÁREA	CULTURA	PAÍS ATUAL
Área ocidental, chamada "costa dos escravos"	Iorubá ou Nagô, Jêje, Fons, Ewê e Fanti-ashanti	Nigéria, Benim, Togo, Gana e Costa do Marfim. Chamado Golfo do Benim
Zona Sudão ocidental ou área sudanesa islamizada	Malês (Peul ou Fula, Mandiga, Haussa, Tapa e Gurunsi)	Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau, Guiné, Serra Leoa, Mali e Burkina Fasso
Área dos povos de língua Banto	Numerosas etnias que cobrem a África Central e Austral	Congo, Angola, Camarões, Gabão, República Democrática do Congo, Zâmbia, Zimbábue, Namíbia, Moçambique e África do Sul

Figura 166 - Tabela das regiões dos povos africanos vindos para o Brasil. (Munanga, 2009).

Cerâmica africana pré-colonial

Será que li bem? Reli muitas e muitas vezes. Do outro lado do mundo branco, uma fêérica cultura negra me saudava. Escultura negra! Comecei a corar de orgulho. Era a salvação? (FANON, 2008, p. 113).

É preciso ter consciência de que existe uma vastidão de tipos, estilos e técnicas de produção cerâmica em diversas partes do território africano, mas, neste momento, pretendo trazer um panorama dos principais locais de onde vieram os africanos para o Brasil, conforme foi apresentado no tópico anterior.

Esse recorte se faz relevante, uma vez que o continente africano possui uma produção cerâmica diversificada. Também se torna imprescindível apontar que, nesta primeira parte do capítulo, o foco estará no período pré-colonial e colonial africano, a fim de dar a conhecer, principalmente, a estética de peças cerâmicas que fazem parte da nossa ancestralidade e contribuem para a nossa construção de identidade cultural. Por essa razão, um grande suporte para esta pesquisa em artes foi encontrado em estudos antropológicos e arqueológicos. Cito, por exemplo, as pesquisas de Maria da Conceição Rodrigues (2006), Joaquim Rodrigues Santos Junior (1937), Paula Bem-amos (1973) e Manuel Gutierrez e Maria Helena Benjamin (2019), além das pesquisas em

História da Arte Africana de Christopher D. Roy (1960), Kathleen Bickford Berzock (2005), Christa Clarke (2006) e Frank Willett (2017).

Vale salientar que as populações neolíticas da África ocidental não viveram culturalmente isoladas (MOKHTAR, 2011, p. 675), portanto, suas cerâmicas apresentavam algumas aproximações na tipologia da cerâmica, por exemplo, a técnica “oscilante” e também a decoração por impressões de pente.

Vejo como imprescindível apresentar fotografias das produções cerâmicas africanas, a fim de criar parâmetros e referências das técnicas e da estética artística africana. No Brasil, a história da arte não se ateve a essas pesquisas, privando o povo de conhecer suas origens culturais. Ao não conviver com essas construções imagéticas, somos impedidos de reconhecer suas formas e potências em nós. Aprender e apreender com essas obras amplia a compreensão sobre a cerâmica brasileira. Quando nos faltam essas referências imagéticas, torna-se cada vez mais difícil criarmos laços com a nossa ancestralidade e nos apropriarmos dessa identidade cultural.

Portanto, neste capítulo, estas imagens foram conduzidas, de forma muito respeitosa, para retratar essa tradição cerâmica ancestral que foi trazida ao Brasil como uma espécie de patrimônio imaterial⁷⁰, um jeito de fazer cerâmica, vivo em cada ceramista africano que pisou em solo brasileiro e que aqui pode colocar em prática o seu “jeito de fazer”. Veremos mais adiante um pouco da cerâmica produzida por povos negros aqui no Brasil, através das pesquisas arqueológicas brasileiras, que apontam a descoberta de cerâmicas em territórios quilombolas.

Moçambique

Entre 1937 e 1956, houve um trabalho de pesquisa de Campanhas da Missão Antropológica de Moçambique (MAM), pela antiga Junta das Missões Geográficas e Investigações do Ultramar, de Portugal, que registrou as retiradas arqueológicas de cerâmica da região localizada em Tete-Moçambique, às margens do rio Zambeze, na costa do continente, voltada ao Oceano Índico.

A doutora em História, na especialidade Arqueologia, e pesquisadora do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) desde 1968, Maria da Conceição Rodrigues, publicou em 2006 alguns artigos resultantes de suas pesquisas, dentre eles *A primeira cerâmica*

⁷⁰ Segundo o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer. A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>.

“tradicional recente” proveniente de Tete, Moçambique, publicado na Revista Portuguesa de Arqueologia. Nesse artigo, ela afirma que a atividade cerâmica pode ser considerada, certamente, uma atividade largamente desenvolvida na região de Tete-Moçambique pela quantidade de artefatos que foram trazidos de lá durante a 4ª Campanha da Missão Antropológica de Moçambique, em 1946.



Figura 167 - Ceramista, moradora de Tete - utilizando a técnica do acordelado. Foto: Santos Júnior, 1937

Aconteceram muitas Campanhas Antropológicas de Portugal sobre suas ex-colônias, sendo a mais bem-sucedida em Moçambique, na África. Essa investigação foi dirigida pelo médico Santos Júnior e teve um caráter antropométrico, que não nos é interessante aqui nesta pesquisa, até porque não aprovo esse tipo de estudos. A antropometria é a ciência que estuda as medidas do corpo humano, a fim de estabelecer diferenças entre indivíduos, sexo, idade, raças, status socioeconômico, entre outros. Foi grandemente usada de forma racista para desqualificar o negro, inclusive aqui no Brasil. Apesar desse caráter das Campanhas, através delas foi possível conhecer com mais profundidade sobre a cerâmica daquela região.

Segundo Maria da Conceição Rodrigues (2006), foi durante uma dessas missões, mais especificamente a 4ª, que enquanto cortavam parte do terreno para abrir uma rua, encontraram

muitas peças de cerâmica, dentre outros artefatos de ferro. O recolhimento cauteloso das peças permitiu um conhecimento sobre a produção cerâmica moçambicana.

Uma pesquisa minuciosa sobre as peças foi realizada pela pesquisadora Maria da Conceição Rodrigues, que já mencionei acima. Segundo Rodrigues (2006), a cerâmica, nesse contexto, foi entendida como elo entre as tradições culturais históricas que ainda se mantinham vivas na época de 1946. Ela apresenta isso fazendo uma correlação com os textos de Santos Junior (1937). Seus apontamentos permitiram estabelecer uma ligação entre a temática e a estética da cerâmica Bantu, que foi sendo produzida ao longo da Idade do Ferro africana, na região da África Meridional e que se espalhou pelo território.

Segundo Maria da Conceição Rodrigues (2006), no artigo denominado *O primeiro sítio com vestígios de utilização do ferro e cerâmica “tradicional” da Early Iron Age localizado em Moçambique*, no sítio do Gurué, na província da Zambézia (Moçambique), houve uma descoberta significativa em relação à quantidade de cerâmica. A partir daí surgiu um interesse do grupo de pesquisadores pela cerâmica, principalmente pelo tipo de decoração que apresentava. O próprio Santos Junior se deslocou da pesquisa, propositalmente, para conhecer com as ceramistas onde elas ainda produziam, próximo daquele espaço, uma cerâmica muito parecida. Seu intuito não era só de vê-las trabalhar, mas de registrar as fases e os processos da sua produção. Dessa cerâmica dita “tradicional” que ele encontrou e viu fazer, foram levadas algumas peças para o Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), em Lisboa, as quais foram estudadas em laboratório. Foram com essas peças que a autora do artigo teve contato.

O resultado da análise quanto aos motivos e respectiva organização decorativa mostrou aos arqueólogos que esses objetos carregam um código cultural pela temática das pinturas. As pinturas evidenciam a combinação de iconografias de fases mais antigas, com símbolos culturais aprendidos, que foram herdadas pelas ceramistas ao longo de gerações. Esse conjunto de potes cerâmicos pode ser entendido como um elo entre tradições histórico-culturais, que permitem estabelecer uma inter-relação com a forma e a temática decorativa da cerâmica Bantu, produzida ao longo da Idade do Ferro africana (Iron Age), na África Austral. Outro fator que se pode deduzir dos achados cerâmicos é que essas peças eram documentos que registravam valores socioculturais, refletiam o desenvolvimento econômico daquele grupo e indicavam um processo de sedentarização das comunidades que ocupavam aquela área.



Figura 168 - Vasos cerâmicos – produzidos em Tete/Moçambique. Foto: Santos Junior, 1937

Considera-se pelo que foi observado diretamente na pesquisa de Santos Junior (1940) que a cerâmica encontrada nessa região era produzida principalmente por mulheres. Do que foi possível averiguar por ele, parece não ter existido tabus sobre o fato de as mulheres poderem exercer a atividade. Elas trabalhavam no coletivo, com familiares e vizinhas, nos quintais de suas casas.

Segundo Santos Junior (1940), a queima das peças nessa região dava-se através de uma cova aberta no chão, não muito longe de casa, coberta de capim seco e esterco de boi, onde eram

colocadas as peças prontas para queima. As mesmas eram cobertas com capim seco novamente e nesse material era colocado fogo. A temperatura atingia, no máximo, a ordem dos 600 a 650°C (SANTOS JÚNIOR, 1940, p. 52).

As argilas desse país são muito plásticas, apesar de apresentarem apreciáveis quantidades de Quartzo. Foi o que mostrou a pesquisa realizada por geocientistas, através de parceria entre a Universidade de Aveiro, em Portugal, e a Universidade Pedagógica de Moçambique, na região de Cafumpe, na parte central de Moçambique, próxima ao oceano Índico e a 400 km de Tete. Segundo os pesquisadores Costa, Rupias, Rocha e Terroso (2017), a composição dessa argila é constituída predominantemente por Caulinite, acompanhada por Illite e porções muito discretas de Esmectite. Há ainda a presença forte de minerais associados, como óxidos e hidróxidos de Ferro. Constatou-se quase total ausência de Feldspatos, o que indica um elevado estado de alteração por caulinização. Os resultados da análise química evidenciaram forte presença de Sílica, Alumínio e Ferro, com valores elevados.

Angola

A cerâmica chegou ao centro/sul da África, onde está localizada Angola, após as migrações Bantu, na Idade do Ferro, há dois mil anos. No entanto, Angola é provavelmente uma das áreas arqueologicamente menos conhecidas da vasta região do Centro África.

Segundo a pesquisa dos arqueólogos Manuel Gutierrez e Maria Helena Benjamim, que realizaram pesquisas arqueológicas recentes (2019) em Bengela, província situada na área central do território angolano, existem muitas razões para termos pouca referência da cerâmica angolana, uma vez que a história do país não deixou espaço para esse trabalho arqueológico, tendo muitas vezes passado por períodos de guerra. Esse elemento cultural faz parte da história recente de muitos países africanos no pós-colonialismo. No caso de Angola, houve uma guerra civil entre 1975 e 2002, que fez com que o desenvolvimento de pesquisas no país se tornasse um exercício marginal até o período mais recente.

Na pesquisa de Maria Helena Benjamim (2013), em Angola, cerâmicas foram encontradas a partir de 1976, com várias coleções de objetos cerâmicos provenientes de diversos sítios arqueológicos do país. As peças que foram analisadas parecem ter caráter decorativo do ponto de vista tipológico, porém não se tem conhecimento mais profundo sobre a fabricação ou as funções utilitárias dos mesmos. Essa cerâmica arqueológica está guardada no Museu de Arqueologia de Benguela.



Figura 169 - Exposição no Museu de Arqueologia de Benguela, junho de 2019

Pesquisas realizadas por arqueólogos foram documentadas por Susana Oliveira Borges em 1973, no artigo *Vasos Cerâmicos do Abrigo de Ganda*, que faz referência a uma pesquisa em Ganda - Angola (cidade há 140 km de Benguela), na qual conseguiram identificar, dentre muitos fragmentos, dois vasos cerâmicos que foram reconstituídos inteiramente.

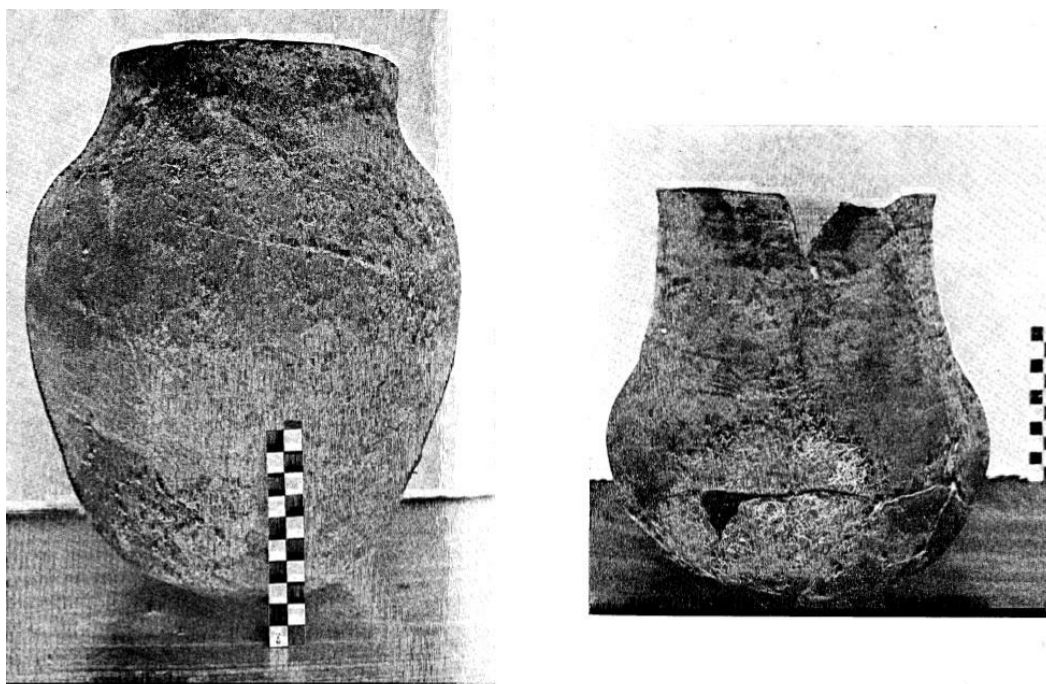


Fig. 8 — Vaso cerâmico, não decorado, do «Abrigo 1» (excavações de Abril de 1973, Q. 8.ª)

Figura 170 - Vaso cerâmico angolano, peça arqueológica (BORGES, 1973)

A descrição do primeiro vaso pela pesquisadora aponta que é um vaso de terra vermelha, não polido, sem nenhum tipo de decoração e com borda espessa, tamanho 26,1 centímetros x 80 centímetros. Já o segundo vaso apresenta um semi-polimento, é decorado junto a borda, com duas impressões retangulares e entre as duas fiadas há incisões curvas, contínuas e sobrepostas, tamanho 22,7 centímetros X 90 centímetros.

Benin

Sobre o Benin, temos a pesquisa de Paula Ben-Amos, de 1973, que trata das produções cerâmicas dessa região e da relação com a religiosidade. No artigo *Symbolism in Olokun Mud Art*, publicado pela Revista African Arts, ela apresenta algumas fotos e contextualiza a utilização das peças. Seu foco está mais no conceito de utilização do barro para falar do orixá Olokun do que nas técnicas da feitura da peça. Mesmo assim, sua pesquisa é um documento importante para o registro da cerâmica produzida ali.

Ben-Amos (1973) realizou uma pesquisa sobre a relação antropológica com a cerâmica no Benin, na qual buscou compreender os ritos sociais que estavam envolvidos na escolha dessa materialidade da argila para a confecção de objetos religiosos. Ela constatou que, para eles, a argila é o meio do caminho entre a terra e a água, sendo um mediador entre dois mundos, potencializando o contato entre os mundos e a transformação. Segundo a pesquisadora, a argila era considerada uma substância sagrada, representante do ciclo da vida e da morte, por isso eles representavam os Orixás em cerâmica. Eles acreditavam que o corpo humano vinha da lama e o espírito vinha de um Deus supremo, então, na morte o corpo voltava à lama e o espírito voltava a Deus. Durante a cerimônia de um funeral, a lama era jogada no cadáver como seu último pano de cobertura ao deixar o mundo.

Dentro desse paradigma religioso, havia um deus muito importante para esse povo que era Olokun, o orixá da água. Para eles, Olokun é um deus da transformação. Então, utilizar o barro retirado das beiradas dos rios correntes evocava um ponto de contato com o orixá. Os adoradores tinham uma possibilidade de ser abençoados, com riqueza, sorte e fertilidade.

Essas esculturas em cerâmica foram encontradas nas casas dos chefes locais, dos sacerdotes, dos doutores e também onde ocorriam os cultos da comunidade.



Figura 171 - “Personagens do altar do Deus Olokun”, cerâmica Benin

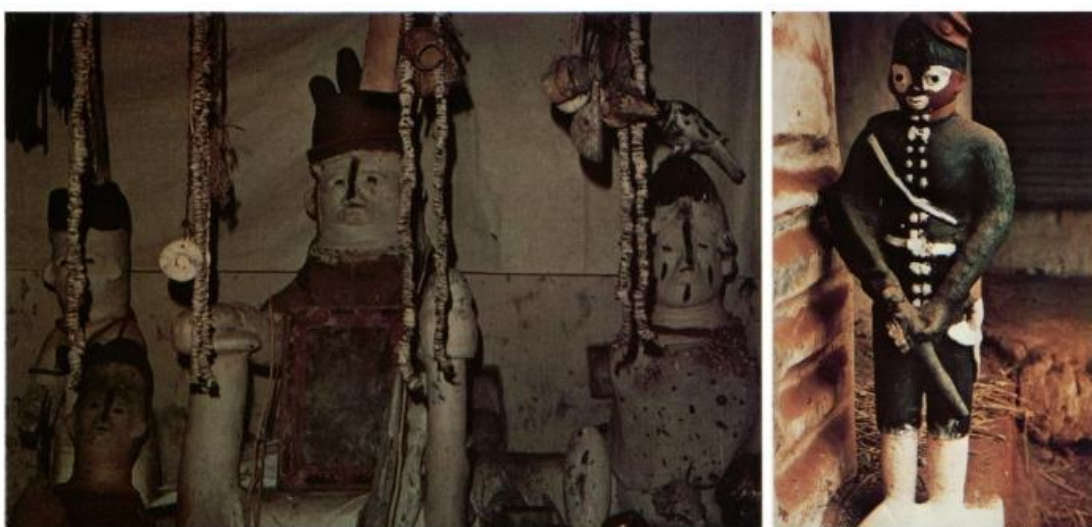


Figura 172 - “Soldados no altar do Deus Olokun”, cerâmica Benin

Esse povo que habitava o Benin produzia “Vasos Rituais para adoração de Olokun”. As imagens anteriores representavam guardiões, chefes tribais e soldados que significavam o poder de proteção que eles devotavam a Olokun. A única figura de poder que não era representada como uma figura humana era o doutor, pois este não estava subordinado. Ele, então, era representado por um pote, significando seu poder mediador entre a vida e morte. A decoração desses vasos representa cenas de adoração a Olokun. Nesse ritual, o próprio pote é uma declaração de transformação. O modelo da imagem representada a seguir pertenceu a Flora

Edouwaye S. Kaplan, antropóloga, professora emérita e fundadora (1978-99) do Museum Studies Program da Faculdade de Artes e Ciências da New York University. Flora adquiriu esse vaso na região de Igun, da cidade de Benin, estado de Edo, Nigéria, entre os anos que esteve lá pesquisando, 1988 a 2008. Esse exemplar do vaso foi doado para Museu Nacional de Arte Africana (EUA).



Figura 173 - Vaso Ritual para adoração de Olokun. Benin/Nigéria

A argila que é usada para construir os potes é a mesma das esculturas, mas é mais vermelha, sendo da mesma cor das argilas que eram utilizadas para construir as casas e nos rituais funerários, como foi citado anteriormente. A imagem do pote representa um ritual de purificação.

Nigéria

A pesquisadora Margarete Gomes Lopes Andrade (2017) realizou um levantamento do perfil cultural da Nigéria na sua pesquisa de mestrado, no Instituto Universitário de Lisboa. Nessa pesquisa ela aponta que a Nigéria é uma antiga colônia britânica, que apresenta uma heterogeneidade cultural, justificada pela presença de 250 etnias e 500 línguas faladas no país. Dentro dessa linha, Jackson Luiz Lima Oliveira (2018), em sua dissertação de mestrado, na

Universidade de Brasília, *Identidade Nacional Nigeriana: Arranjos Institucionais para Construção de uma nigerianidade*, também entende que a diversidade de sistemas políticos que configuravam o território antes da chegada dos ingleses colonizadores influenciou diretamente a maneira como o colonizador dominava o espaço. Nas regiões que encontraram uma figura centralizadora do poder, os ingleses o subjugarão ou substituíram. Havia na Nigéria três grupos que iam do mais centralizado para o menos centralizado, à medida que se descia de norte a sul do país. Eram os hausa-fulanis no norte, os iorubás na região centralizada e os ibos ao sul, com governos mais segmentados. Assim, a região geográfica que hoje é conhecida como a Nigéria é um espaço onde vivem várias etnias, com culturas, religiões e línguas diferentes. Por essa especificidade e pela quantidade etnias, quando se tratar da Nigéria, uma região bastante importante para nós, como foi apresentado no começo deste capítulo, serão consideradas as regiões, etnias (deste país) e culturas para falar da cerâmica.

Um dos textos mais importantes para entender a escultura na região da Nigéria foi o livro *Arte Africana* (2017), do antropólogo e professor de arte africana Frank Willett. Segundo Willett (2017), a mais antiga tradição escultórica fora do Egito encontra-se na Nigéria. São “esculturas em terracota de figuras humanas e animais, frequentemente em grande escala, estão amplamente distribuídas pelo norte dessa região. As datas obtidas por termoluminescência revelam que as esculturas datam aproximadamente 500 a. C. 500 d. C.” (WILLETT, 2017, p. 77-79).

O Museu de arte Metropolitan, em New York, publicou o livro *The Art of Africa - Resource for Educators (A Arte da África - Recurso para Educadores)*, com pesquisa da então bolsista Christa Clarke, que é pesquisadora, Ph.D. em História da Arte Africana. Esse livro trouxe elementos muito ricos que contribuíram para a compreensão da técnica, conceito e forma da cerâmica nessa região.

Segundo Clarke (2006, p. 45), as figuras de terracota, que fazem parte do acervo do museu, foram trazidas (e, em muitos casos, saqueadas) de vários locais em todo o interior do Delta do Níger. Clark (2006, p. 45) afirma que é possível concluir que os artistas usavam argila misturada com chamote, que os trabalhos cerâmicos desenvolvidos nessa região eram modelados à mão, polidos, cobertos com engobes em tom avermelhado e queimados, provavelmente em um forno a céu aberto. As figuras que temos contato variam em estilo e assunto, sugerindo que os escultores tinham considerável liberdade na produção, pois aparecem tanto formas humanas

quanto animais e potes. Os grupos continuaram produzindo essas peças naquela região, como é o caso da figura a seguir.



Figura 174 - “Figura sentada”, Terracota, 25,4 cm. Século XIII. Região do Delta do Níger

A peça retratada na Figura 174 é parte do acervo do Museu de Arte Metropolitano e foi objeto de pesquisa do livro *The Art of Africa - Resource for Educators*. Nele, a autora afirma que essa figura de terracota tem características associadas à civilização NOK, apesar dos testes de termoluminescência indicarem que a peça foi queimada durante a primeira metade do século XIII.

Esta figura está sentada, curvada, com ambos os braços segurando uma perna levantada, sua cabeça inclinada para o lado para descansar contra o joelho dobrado. A postura evoca uma atitude pensativa, que é reforçada pela expressividade das características faciais: os olhos esbugalhados, orelhas grandes e boca protuberante são estilisticamente característicos de obras desta região. Os contornos fluidos do corpo enfatizam a longa curva extensa do pescoço e das costas e o jogo rítmico de membros entrelaçados. (CLARKE, 2006, p. 45)⁷¹.

Clark (2006) afirma que foram encontrados também representações de homens e de mulheres, sozinhos ou em pares, com uma variedade de vestimentas e posições, como, por exemplo, pessoas sentadas, ajoelhadas ou a cavalo:

Exceto pela sugestão mais simples de omoplatas, dedos das mãos e dos pés, a figura carece de detalhes anatômicos. Na parte de trás há três fileiras de marcas em relevo e duas fileiras de marcas perfuradas na argila. Estes têm sido interpretados de várias

⁷¹ Tradução da autora do texto em inglês: This figure sits, hunched over, with both arms clasping an upraised leg, its head tilted sideways to rest against its bent knee. The posture evokes a pensive attitude that is reinforced by the expressiveness of the facial features: the bulging eyes, large ears, and protruding mouth are all stylistically characteristic of works from this region. The fluid contours of the body emphasize the long sweeping curve of the neck and back and the rhythmic play of intertwined limbs.

maneiras como marcas de escarificação ou sintomas de uma doença. (CLARKE, 2006, p. 45)⁷².

Baatonu

O especialista em estudos econômicos na Brookings Institution, Stuart Butler (2006), apresenta em seu livro *Benin: The Bradt Travel Guide* um levantamento sobre os grupos que vivem em determinada região entre Benin e Nigéria, com o intuito de entender melhor esse espaço culturalmente.

Esse grupo não estava delimitado no que é a Nigéria, mas dividia espaço com o Benin. Segundo Butler (2006), o grupo Baatonu é um dos fundadores do reino Borgu, território que hoje é referente ao nordeste de Benin e ao centro-oeste da Nigéria. Na Nigéria, eles são encontrados espalhados entre o oeste do estado de Kwara e a seção de Borgu, no estado do Níger. A pesquisa de Butler (2006) tem finalidade de aumentar o turismo no Benin, mas apresenta informações históricas abrangentes que possibilitaram conhecer um pouco mais sobre os povos que viveram e circularam nessa região.

No Benin, a etnia Baatonu representa o quarto maior grupo étnico. No final do século XVIII, eles se tornaram independentes dos iorubás de Oyo e formaram vários reinos na região de Borgou. A colonização do Benin (então Dahomey) pelos franceses no final do século XIX e a imposição de uma fronteira artificial anglo-francesa acabaram com o comércio na sua língua, o Bariba.

As imagens abaixo (Figura 175 e 177) fazem parte de uma coleção de 3.500 fotos sobre a arte e cultura africana, capturadas pelo fotógrafo e professor de História da Arte Africana da Universidade de Iowa, Christopher D. Roy (1947 – 2019). Essas imagens foram disponibilizadas ao público pela Artstor Digital Library⁷³. A coleção inclui objetos de arte e cerimoniais, bem como documentação de seu contexto social, uso e fabricação, apresentando técnicas de produção de cerâmica, ferro, couro e tecelagem.

Desde 1960, Roy fotografa a vida nas várias cidades rurais dos povos Bobo, Bwa, Fulani, Lobi, Mossi e Nuna na África Ocidental. Sua grande paixão era principalmente em Burkina Faso,

⁷² Tradução da autora do texto em inglês: Except for the barest suggestion of shoulder blades, fingers, and toes, the figure lacks anatomical details. On the back are three rows of raised marks and two rows of marks punched into the clay. These have been variously interpreted as scarification marks or symptoms of a disease.

⁷³ O Artstor é o recurso de imagem para uso educacional e acadêmico. Neste site estão reunidas mídias dos principais museus, arquivos, acadêmicos e artistas, com todos os direitos liberados para educação e pesquisa. Disponível em: <https://www.artstor.org/>

mas também em Gana, Nigéria e Níger. Ele viajou pela primeira vez à África em 1966 e publicou vários livros sobre arte africana. É especializado em arte e vida dos povos africanos dos lugares onde visitou. Também produziu vídeo que utilizava de forma didática na Universidade e que estão disponíveis gratuitamente na internet, pelo *YouTube*, dentre eles podemos citar *Nigerian Pottery: Igbo, Yoruba, Gwari, Bini*⁷⁴, que trata de uma região que nos interessa grandemente neste trabalho: Nigéria. Nesse vídeo foi possível identificar a retirada da argila, forma da preparação da massa, o fazer das peças, o tipo de queima a céu aberto e a descoberta de algumas ceramistas, como Florence Ozo. Ozo utiliza a técnica do acordelado, usando cordas bem grossas e as mãos, em um primeiro momento, como apoio. Depois, ela apoia em um tronco e depois no chão, porque são peças grandes.



Figura 175 - Vaso Santuário Baatonu, década de 1970, Nigéria

Segundo a especialista em arte africana, curadora do Block Museum (em Evanston, Illinois/EUA), Kathleen Bickford Berzock (2005, p. 107), a forma de base da peça normalmente é feita usando a técnica de molde. Esse método também é usado por muitos ceramistas em

⁷⁴ Vídeos e fotos de técnicas de cerâmica em várias comunidades no sudoeste da Nigéria. Disponível em: https://youtu.be/Nt5c_QOQx-I

Burkina Faso, onde os Baatonu podem ter se originado, e pelos iorubás, vizinhos na região de Oyo. Depois que a peça é removida do molde, o acordelado é usado para completar sua forma.

Entre Baatombu está a produção de uma cerâmica mais elaborada com relação aos adornados. Eles fazem superfícies que combinam incisões delicadas, com modelagem arrojada em baixo ou alto relevo. Os rostos estilizados das figuras são expressamente representados por olhos grandes e rasgados, nariz comprido, bocas franzidas e escarificações proeminentes nas bochechas. Figuras modeladas da mesma forma são encontradas em vários outros exemplos publicados de cerâmica Baatombu. A peça a seguir é um candeeiro, representada na Figura 176, parte de um acervo que está no MAAOA - Museu de Artes da África, Oceanos e Américas, em Marselha, no sul da França. Essa obra foi parar no museu por uma doação feita à cidade pelos herdeiros de Pierre Guerre (1910-1978), um colecionador de arte africana.



Figura 176 - “Candeeiro de cerâmica”, Baatonu, 39 cm

Provavelmente, as peças terão animais, como a píton. Para eles, esse animal é importante, pois transcende os limites da terra e da água. Esses animais podem estar associados ao espírito protetor de uma família ou de um médium espiritual.

Awka

Awka é uma cidade da Nigéria, capital do estado de Anambra. Entre os ceramistas Awha-Ndiagu, a admiração estética vem da ornamentação da superfície de sua cerâmica. Emman N. Okunna (2010) é professor do Departamento de Artes e Cerâmica da Universidade Nnamdi Azikiwe, em Awka- Nigéria, e segundo ele:

Os oleiros de Awha Ndiagu demonstram nestes trabalhos, um alto senso de julgamento que ecoa tamanha habilidade evidenciada nas formas da cerâmica, que apresentam alto grau de precisão, tanto na forma da peça, como na largura das paredes e no acabamento (OKUNNA, 2010, p. 84).

Os ceramistas têm acumulado, ao longo do tempo, práticas de cerâmica que tornaram seu estilo inconfundível na região. Utilizam formas estilísticas que seguem uma relação ditada pela natureza da materialidade, a argila. A plasticidade da argila permitiu o alto senso de simetria matemática. Normalmente, as peças são esféricas, meio arredondadas, com aros largos e grossos, e também tendem a ter um pescoço muito curto. Os potes são adequadamente inchados para garantir sua estabilidade. No entanto, não abrem mão da criatividade. Esses ceramistas se aventuraram no mundo da abstração.

O professor Emman N. Okunna (2010, p. 86) lamenta que todo o processo técnico formal da cerâmica tenha ficado sem aprofundamento de pesquisa durante tanto tempo, tendo sido minimizado porque os primeiros pesquisadores de arte africana se concentraram apenas em falar dos aspectos religiosos associados à peça.



Figura 177 - “Vaso de cerâmica”, da etnia Awka, 1991, Nigéria

Yola

No nordeste da Nigéria há o distrito de Yola, no estado de Adamawa. Nessa cidade foram encontradas peças cerâmicas que datam de 1840, quando ali ainda era uma vila. Essas cerâmicas representavam chefes ancestrais falecidos que eram cultuados por este povo chamado Rugange Bata. Esses cerâmicos ganharam uma nomenclatura específica, eram chamados de Putiyes. Apenas duas pessoas da comunidade poderiam ter o pote, o chefe e o criador. Havia também peças na casa de culto.

No mês de agosto, era realizada uma cerimônia onde o chefe derramava a cerveja dentro dos potes cerâmicos e rezava pedindo pelo bem-estar das pessoas. Apenas o chefe, o criador e os seus servos poderiam olhar para dentro do pote, pois outras pessoas ficariam instantaneamente cegas.

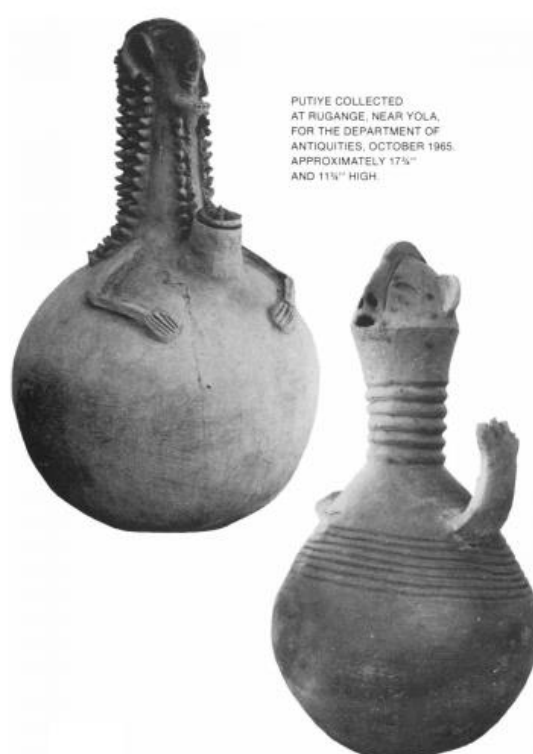


Figura 178 - “Pote - Representação dos chefes ancestrais”. Norte da Nigéria

Chappel (1973) fez uma pesquisa nessa região sobre os cultos ruganges, em 1956. Ao retornar ao local para continuar a pesquisa em 1965, os chefes locais haviam se convertido ao islamismo e não mais cultuavam seus antepassados. Nesse processo de mudança religiosa, as casas de culto haviam sido destruídas e as peças cerâmicas que representavam os ancestrais falecidos estavam todas quebradas.

Em suas pesquisas, Willett (2017, p. 79) indica que a origem de muitas peças cerâmicas foi obtida pela análise do radiocarbono do solo onde foram encontradas. As datas remontam entre 925 e 70 a.C. Os tamanhos das esculturas variavam entre 10 e 120 cm. Apesar de algumas peças estarem quebradas ou só terem sido encontradas uma parte delas, foi possível deduzir o tamanho a partir das proporções que os fragmentos apresentavam.

Essas peças estavam sempre relacionadas às reproduções do corpo humano ou de animais. Importante salientar que, dentre os dois estilos de esculturas cerâmicas encontradas, o Nok apresentava uma caracterização de ser humano estilizada, mas a tendência não era fazer parecido com o ser humano para não ser acusado de bruxaria contra a pessoa. Já as esculturas humanas dos Ifés eram idealizações naturalistas, porque eram usadas nos santuários Iorubás.

Nok

Nok refere-se à cultura associada a uma área de cem quilômetros quadrados no centro da Nigéria, na África subsaariana, região do Golfo do Benin, que perpassa, entre outros países, a Nigéria. O artigo *Uma cronologia da cultura nok da Nigéria central - 1500 a.C. até o início da era comum*, escrito pela arqueóloga e coeditora do Journal of African Archaeology, da Goethe University, na Alemanha, Gabriele Franke (2016), mostra que as peças cerâmicas encontradas nessa região carregam características semelhantes entre si e diferentes de todos os outros povos. Apresentam idade de, aproximadamente, dois mil anos. As formas cerâmicas de Nok são os primeiros e, talvez, os mais antigos testemunhos da escultura em terracota no continente africano.

Nicole Rupp, Peter Breunig e James Ameje, pesquisadores do Instituto de Arqueologia, no Departamento sobre África da Universidade de Frankfurt, na Alemanha, publicaram o artigo *New studies on the nok culture of central Nigéria* (Novos estudos sobre a cultura nok da região central da Nigéria), em 2005, no qual apresentam uma tentativa de compreender um pouco mais da cultura de Nok, com apoio de pesquisas anteriores, como, por exemplo, Bernard Fagg (1969), e também de museus, como Museu Nacional Nok e o Museu Nacional de Jos (ambos na Nigéria).

Segundo Willett (2017, p. 77), as primeiras peças de Nok foram encontradas em 1928, durante a mineração de estanho na região da cidade Zaria, no estado de Kaduna/Nigéria. Entre esses objetos encontravam-se estátuas em terracota que representavam personagens humanas ou animais. Nicole Rupp (2010) complementa em seu artigo *Beyond Art. Archaeological studies*

on the Nok Culture, Central Nigeria (Além da arte. Estudos arqueológicos sobre a cultura Nok, região central da Nigéria) que essas peças eram em tamanho natural.

Segundo o artigo *The Nok of Nigeria - Unlocking the secrets of West Africa's earliest known civilization* (O Kok da Nigéria - Desvendando os segredos da civilização mais antiga conhecida da África Ocidental), do jornalista, mestre em História pela Georgetown University, Roger Atwood (2011), o arqueólogo britânico Bernard Fagg, em 1943, começou a receber muitas peças de cerâmica das pessoas da região que encontravam esses objetos em diversos lugares inusitados. Como essas peças carregavam uma estética muito semelhante, Fagg as nomeou como cultura *Nok*. Segundo Atwood (2011, não paginado), “[Bernard Fagg] reuniu quase 200 terracotas por meio de compra, persuasão e suas próprias escavações. A análise do solo dos locais onde os artefatos foram encontrados datava-os de cerca de 500 a.C.⁷⁵”.

Bernard Fagg atuou como curador no British Museum e foi um arqueólogo britânico que trabalhou em escavações na Nigéria, de 1939 a 1963. Fagg fundou o *Museu Nacional de Jos*⁷⁶, em 1962⁷⁷, na Nigéria, e realizou várias publicações na década de 1960 sobre a cerâmica Nok. Só a partir de 2005 que uma equipe de arqueólogos nigerianos e alemães começaram a trabalhar com escavações direcionadas nessa região, mas ainda sabemos pouco sobre eles. Por essa razão, um projeto arqueológico conjunto da Universidade de Frankfurt (Alemanha), da Comissão Nacional de Museus e Monumentos (Nigéria) e da Universidade de Jos (Nigéria) foi iniciado para focar, principalmente, nos aspectos além da arte, como colonização, economia e ambiente da Cultura Nok (Rupp, Ameje, Breunig 2005). Christa Clarke (2006, p. 16) reitera essa preocupação:

As criações artísticas da cultura Nok, são de um período de tempo coincide com civilização grega antiga, porém, embora as terracotas de Nok continuem a ser

⁷⁵ Tradução da autora do trecho: soon gathered nearly 200 terracottas through purchase, persuasion, and his own excavations. Soil analysis from the spots where the artifacts were found dated them to around 500 b.C. Disponível em: Archaeological Institute of America, https://archive.archaeology.org/1107/features/nok_nigeria_africa_terracotta.html > Acesso em: jun. 2019.

⁷⁶ Atualmente é conhecido como Jos Museum Nigéria. É um importante centro de pesquisa da cultura pré-histórica da Nigéria, ostentando um salão de cerâmica, cabeças de terracota Nok e o museu de arquitetura tradicional nigeriana. O museu possui alguns espécimes finos de cabeças de terracota e artefatos de Nok que datam de 500 a.C. a 200 d.C. Ele também incorpora o Museu de Arquitetura Tradicional da Nigéria. Disponível em: <https://momaa.org/directory/jos-museum-nigeria/>> Acesso em: 20 jun. 2020.

⁷⁷ Sobre essa criação do museu, vale trazer a fala de Hugues de Varine-Bohan, que é um arqueólogo, historiador e museólogo francês, que foi Diretor do Conselho Internacional de Museus – ICOM, de 1965 a 1974. Segundo Varine (1979, p. 12), a partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista.

desenterradas. Nenhuma escavação organizada foi realizada e pouco se sabe profundamente sobre a cultura que produziu essas esculturas.

Os principais trabalhos das esculturas Nok que chegaram até nós são de terracota e ferro. Uma das peças mais famosas é uma cabeça muito estilizada, que pesquisadores como Nicole Rupp (2010) se questionam se representavam seus deuses ou se guardavam algum aspecto religioso. Com base nesses achados, a civilização Nok ficou conhecida como cultura das estatuetas. As estátuas Nok estão entre as descobertas arqueológicas mais importantes da África subsaariana, pois, de acordo com Franke (2016), as cerâmicas são os elementos que mais oferecem dicas para conhecer a cultura e o modo de vida dos povos Nok.

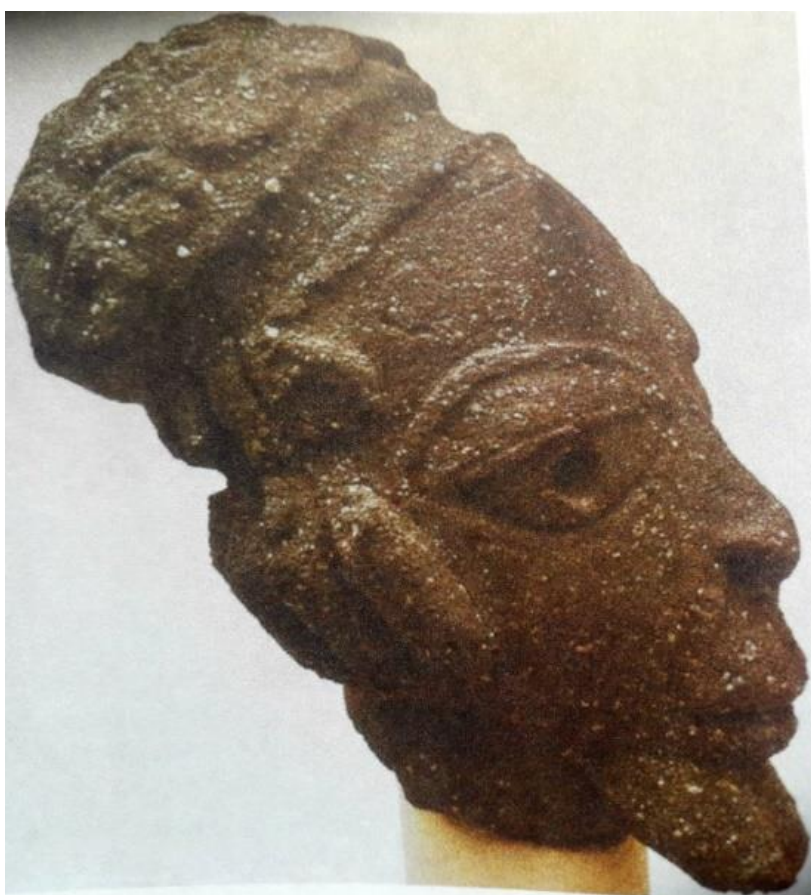


Figura 179 - Cabeça em Terracota da região de Nok. Sem datação

Segundo Rupp, Breunig e Ameje (2005), as características da cerâmica Nok podem ser delineadas ao observar peças que possuem alguns atributos, como a forma dos olhos, uma notável execução do penteado ou o grosso inorgânico da argila (denunciando o chamote⁷⁸). A peça da Figura 179 mostra a presença do chamote.

⁷⁸ Chamote é como denominamos pedaços de cerâmica já queimadas e que foram misturados com a argila crua. Quando a peça é queimada novamente, essas partículas podem ficar aparentes, deixando uma característica

As esculturas de Nok se distinguem de Ifé por apresentarem a figura humana de forma estilizada. Apesar de guardarem suas peculiaridades estilísticas, Nok e Ifé apresentam muitas semelhanças nas representações, mostrando uma proximidade cultural, compreensível já dividiam o mesmo território. Sendo as duas únicas tradições artísticas do continente que produziram esculturas de figura humana em terracota. (WILLETT, 2017, p. 85).

Ifé

Ifé é uma antiga cidade iorubá no estado de Osun, no sudoeste da Nigéria. Evidências arqueológicas indicam que o início da povoação da cidade remonta a 500 a.C. Foi a capital política e religiosa dos povos iorubás da Nigéria. Era uma cultura com estilo artístico de naturalismo idealizado.

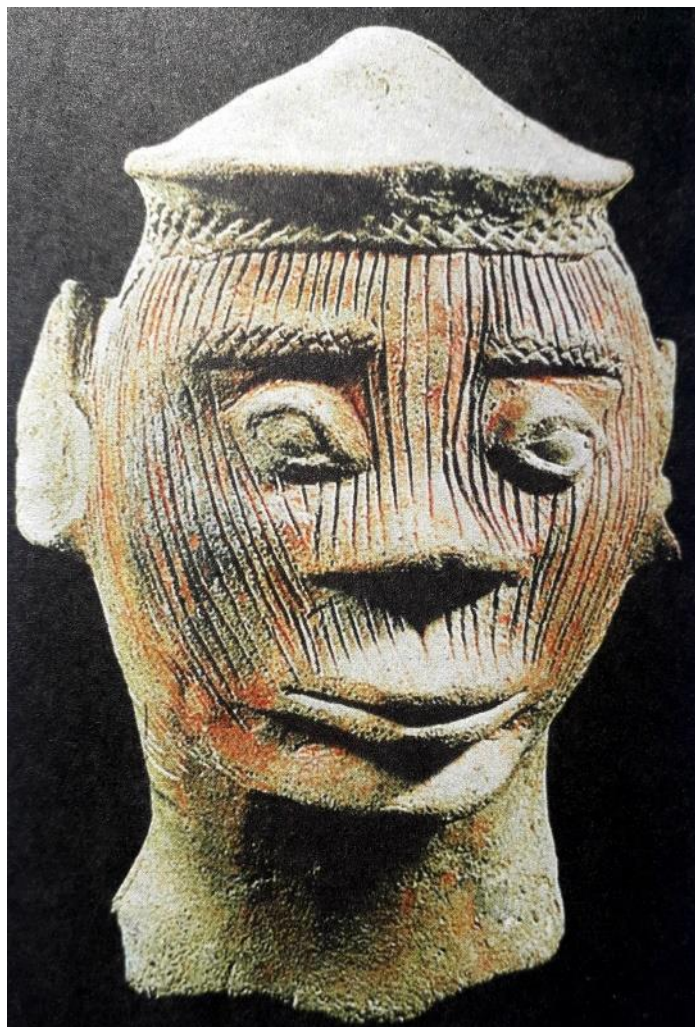


Figura 180 - Cabeça em Terracota, estilo de Ifé. Sem datação

estilística na peça. Esse recurso não é utilizado apenas por uma questão de beleza, mas para dar sustentação à peça durante o processo de feitura. Ceramistas costumam utilizar argila com chamote em peças de proporções maiores, como parece ser o caso das cerâmicas Nok. Estas, como apontou Rupp e Breunig (2010), quando representavam seres humanos e animais, eram em tamanho natural.

Na arte de Ifé (Nigéria) é possível reconhecer que as esculturas evidenciam alto grau de estilização, principalmente na representação do rosto humano. É possível observar os olhos, que sempre aparecem inchados, os lábios sobressalentes e as orelhas normalmente simplificadas. Esse tipo de característica estética é típico da produção escultórica moderna. Especialistas como Willett (2017) consideram que esse um tipo de naturalismo tende ao descontraído.

Iorubá

Iorubás estavam e ainda estão localizados tanto na República do Benin quanto em Gana, Camarões e Serra Leoa. Muitos povos que vieram para o Brasil eram de ancestralidade iorubá. Esses grupos também podem ser encontrados em outros países da América, como Cuba.

A arte de Ifá, citada acima, é apresentada pela cultura iorubá da seguinte forma: as esculturas e objetos dessa determinada arte vão desde objetos encontrados na natureza, como nozes, sem uma grande quantidade de adornos, até esculturas mais aprimoradas e primorosas. Tais objetos preservam a fé não apenas em sua religião, mas em suas representações artísticas e seus valores, havendo um elo entre a religião e a representação artística. Acredita-se que para colocar as mãos em Ifá há a necessidade de um aprendizado. Depois de anos aprendendo, o indivíduo passa por diversas provações, incluindo aquelas com fogo.



Figura 181 - Escultura em Terracota, estilo Iorubá. Escavações: Frank Willett, nordeste de Ifé

As obras em Ifé foram se mostrando mais estilizadas, apesar de serem reconhecidas facilmente por apresentarem um naturalismo idealizado. Alguns sítios arqueológicos encontrados em Ifé indicam peças em cerâmica do século VI ao X.

Cerâmica Africana Contemporânea

Neste tópico busquei alguns artistas que se destacaram internacionalmente pelo trabalho escultórico em cerâmica e, principalmente, artistas que apresentam algum teor crítico e reflexivo sobre sua realidade através do trabalho artístico. Selecionei alguns artistas com produções com as quais me identifico e que também se relacionam com o meu trabalho artístico.

Dentre minhas pesquisas sobre cerâmica contemporânea africana, uma artista está em grande destaque. **Peju Alatise** (1975 - __) é natural da cidade nigeriana de Lagos e foi a primeira artista que descobri fazendo cerâmica na Nigéria. Iniciei o doutorado sabendo que, de alguma forma,

gostaria de falar do trabalho dela em alguma instância. Peju já possui um destaque no contexto da arte internacional. Ela foi a primeira artista ceramista que tomei conhecimento no início da minha pesquisa e tive a oportunidade de me aprofundar mais sobre o seu trabalho, tornando possível apreender o seu conceito estético. A artista é também poeta, escritora e membro do Museu Nacional de Arte Africana.



Figura 182 - “Peju Alatise”, 2016

Um de seus trabalhos foi exibido na 57ª edição da Bienal de Veneza (2017), na qual Alatise foi um dos três artistas nigerianos convidados. Eles foram os primeiros nigerianos a aparecer nessa exposição de arte. Seu trabalho era um grupo de figuras representando oito meninas em tamanho natural, baseada na história de uma menina de dez anos que trabalha como empregada doméstica em Lagos e que sonha com um mundo onde ela seja livre. Como metáfora, ela poderia voar.



Figura 183 - Peju Alatise, “Flying Girls”, foi exibida na Bienal de Veneza em junho de 2017

Essa instalação aborda a injustiça do presente contemporâneo nigeriano, especialmente para as meninas, pois a relação com o feminino é um ponto importante do trabalho de Alatise. Ela discute como a mulher é tratada na sociedade.

Peju Alatise é fundadora da Fundação ANAI, uma entidade sem fins lucrativos que se dedica ao desenvolvimento de artes visuais na Nigéria. É o primeiro espaço artístico construído como um estúdio de cerâmica. Bem equipado, oferece programas de treinamento e residência patrocinados para artistas de cerâmica.

Outro exemplo de espaço de produção em cerâmica no contemporâneo é o ateliê sul-africano **Ardmore**, que produz peças moldadas à mão por artistas vindos de todo o continente africano e que ali se instalam. O estúdio Ardmore foi criado em 1985 pela artista Fee Halsted (1958 - __), do Zimbábue, com o intuito de convidar a comunidade local a trabalhar unida em um estúdio.



Figura 184 - Artistas no estúdio Ardmore

Na foto anterior, é possível verificar a estrutura do espaço do ateliê, onde há trabalho em andamento e onde todos são visíveis uns para os outros, em todos os momentos. É um espaço coletivo, onde a criação também é coletiva. Há espaço para conversas, comentários ou orientações. Apesar de muitos dos escultores da foto serem do sexo masculino, Ardmore tem destacadas escultoras mulheres, como Bonny Ntshalintshali.

Com a entrada da artista Bonnie Ntshalintshali (1967 – 1999), o ateliê começou a ter grande sucesso. Ela tinha 18 anos na época e passou a aprender sobre arte em cerâmica. Em 1991, o trabalho de Bonnie foi selecionado para a Bienal de Veneza.



Figura 185 - “Bonnie Ntshalintshali”. 1991

Em 1999, Bonny Ntshalintshali e outros artistas do ateliê morreram de AIDS. O ateliê Ardmore estabeleceu o Ardmore Excellence Fund, que fornece medicamentos ARV para pacientes com AIDS, ajudando artistas com despesas médicas, educação, custos de funeral, nutrição básica e cuidados para órfãos, cujos pais também morreram de AIDS.



Figura 186 - Bonnie Ntshalintshali e Fee Halsted, Ardmore Ceramics Studio, 1985

Esses artistas retratam em sua arte cenas do cotidiano, paisagens com hipopótamos, macacos, rinocerontes, elefantes e a mata africana. Muitos resgatam lembranças da infância em seus países de origem. Algumas esculturas também podem representar questões relacionadas ao contexto social, como a AIDS, que ainda é uma doença que mata em grande quantidade no continente.

A artista Josephine Ghesa (1958 – 2009) foi amplamente influenciada pelos anos 1970. A década de 1970 foi um período de resposta às tensões centrais da década anterior. A arte conceitual se desenvolveu como um movimento influente e foi, em parte, uma evolução e uma resposta ao minimalismo. Em seu trabalho, combinou elementos de conceitualismo com outras reflexões formais, criando corpos fantásticos, místicos ou experimentais.



Figura 187 - Josephine Ghesa, “Auto-retrato”, 1990, cerâmica.

Em 2008, um dos artistas do ateliê Ardmore, o Wonderboy Nxumalo (1975 – 2008), também morreu jovem de AIDS. Ele era um ativista da causa e costumava usar o macaco como uma metáfora para ilustrar sua mensagem nas obras de conscientização sobre a doença. Suas obras continuam a ser exibidas em museus e galerias, em todo o mundo.

A descoberta desse ateliê me trouxe uma referência de possibilidade real sobre o uso da cerâmica como linguagem artística e social. É uma alternativa para discutir questões do cotidiano de uma população negra, também colonizada, e que precisa lidar com tudo que esse fenômeno histórico deixou como herança. Helen Doherty (2015) pesquisou sobre esse trabalho desenvolvido no ateliê, apresentando essas produções não como um produto comercial, mas como espaço que, apesar da questão comercial, poderia ser de fermentação para discutir questões sociais na África.



Figura 188 - Teboho Ndlovu, “Pangolim”, 2020, cerâmica

O estúdio continua funcionando. Em 2020, mesmo em tempos de pandemia, diversos artistas fazem obras que se relacionam com esse período de medo mundial. Um exemplo é a obra do artista Teboho Ndlovu (1989 - ___), intitulada *Pangolim*, que simboliza virtudes necessárias nesses tempos de incerteza.

Kwame Akoto-Bamfo, (1983 - ____) nasceu em Accra, Ghana. Akoto-Bamfo descreve sua obra como um esforço consciente para promover a herança africana através do uso não só da arte, mas também da música e da performance. Ele é bacharel e especialista em escultura e

possui um mestrado em Belas Artes, em arte de solda, pintura, modelagem e desenho. Ele foi premiado como o vencedor do Prêmio Kuenyehia, em 2015, com uma escultura ao ar livre, dedicada à memória das vítimas do tráfico transatlântico que escravizou milhares de pessoas.



Figura 189 - Foto de Kwame Akoto-Bamfo, 2018

Kwame Akoto criou um projeto artístico que resgata a ancestralidade de crianças e jovens através de performances e artes plásticas. Para ele, é de suma importância checar todas as informações que escolhe usar antes de transformá-las em esculturas permanentes.



Figura 190 - “Nkyinkyim”, Instalação. Cerâmica e ferro. Foto: Naa Abiana Nelson, 2017

O artista realiza seu trabalho com um número variado de assistentes, mas agora faz 90% das esculturas da instalação Nkyinkyim. Não é apenas uma instalação de arte, é como se estivesse construindo um museu de Gana para que o povo se lembre de sua história. O projeto está em execução há cerca de 6 anos e, desde 2018, o artista tem feito mais estudos sobre cabeças de terracota. Também revisitou uma versão contemporânea dos retratos funerários Akan.

As esculturas da exposição permanente são um progresso na sua instalação artística em evolução, conhecida como Nkyinkyim, e devem ser os retratos de nossos ancestrais escravizados ganenses/africanos. Nkyinkyim procura usar a arte (principalmente esculturas) para documentar e contar a história da herança ganesa/africana. As esculturas em seu estado atual (sem corpos) são reminiscentes de Nsiso ou Nsodie; são esculturas de cabeça de terracota Akan que foram criadas como uma comitiva para membros da realeza e pessoas ocasionalmente proeminentes.

As esculturas nsodie são representacionais e podem fazer referência aos servos ou entes queridos que acompanharam a realeza morta ao submundo, fazendo com que ele possa viver uma vida semelhante àquela que desfrutou na terra dos vivos. Essas esculturas foram criadas principalmente por mulheres, em particular as mbrewatia (velhas sábias), que não eram apenas sábias na arte de fazer panelas, mas também conhecedoras dos ritos e costumes funerários de seus respectivos clãs. A exposição como uma intervenção procura desencadear um diálogo sobre “Se nós como africanos somos realmente livres”. Daí o trocadilho Faux-reedom com “faux”, sendo falso em francês.

Nossa herança cultural está dando lugar ao legado da escravidão e da colonização. Se dissermos que somos independentes, de que e de quem somos independentes? O que constitui nossa independência? A nossa independência está ligada à libertação da África? (AKOTO-BAMFO, 2018, não paginado).

Possui uma instalação ambiciosa no Cape Coast Castle, o chamado “castelo de escravos”, na costa do Gana, onde os africanos escravizados foram mantidos em cativeiros nas masmorras subterrâneas semanas antes de sua migração transatlântica para o Novo Mundo. Uma vida de servidão e tristeza. Em 2018 foi convidado a fazer uma escultura para o Memorial Nacional pela Paz e Justiça, no Alabama/EUA. Agora sua obra é um monumento vivo e patrimônio mundial da UNESCO. Esse memorial é dedicado ao legado das vítimas negras da desigualdade racial na América. Ele exploraria a história do país de escravidão, linchamentos, segregação, a era moderna de violência policial e encarceramento em massa.

O Memorial Nacional pela Paz e Justiça, situado em um terreno de seis acres, foi aberto ao público em abril. O mesmo aconteceu com o Legacy Museum, que fica próximo ao local de um depósito que antes abrigava negros prestes a serem vendidos. Através de textos, artefatos, fotos e novas tecnologias, o Museu conta a história do tráfico doméstico de pessoas escravizadas e suas consequências.

Há muito sobre o memorial e museu que surpreende e horroriza. Há a “exposição do solo” no museu, que são fileiras e fileiras de jarros de vidro cheios de terra coletada em locais de linchamento. Há 800 monumentos de aço no Memorial, um para cada município onde ocorreu linchamentos de terror racial; os nomes das vítimas e o dia em que foram assassinados são gravados neles. Há os epitáfios montados em cenários de madeira que evocam a moldura de forca de madeira. A obra de Akoto-Bamfo é aquela que recebe, na entrada do Memorial, um agrupamento de sete figuras acorrentadas - três homens, três mulheres e um bebê -, que estão conectados um ao outro, mas ainda parecem sozinhos. Raios de ferrugem vermelha e cobre de suas correntes fluem pelos seus corpos como sangue.

Reinata Sadimba (1945 - _) nasceu na aldeia de Nemu, Cabo Delgado. Filha de camponeses, ela recebeu uma educação tradicional Makonde, que incluía a fabricação de objetos utilitários em barro. Em 1975, ela iniciou uma transformação profunda na sua cerâmica. Tornou-se conhecida mundialmente pelas suas formas “fantásticas”. Em 2003, o cineasta brasileiro Licínio de Azevedo, que faz filmes críticos sobre as questões africanas, produziu o documentário de 50 minutos *Mãos de barro*, que retrata a vida de Reinata Sadimba. Em 2010, o arquiteto italiano Gianfranco Gandolfo realizou uma biografia da Reinata denominada *Não somos iguais, estamos diferentes*, publicada em três línguas, português, italiano e inglês. Reinata Sadimba é considerada uma das artistas mulheres mais importantes do continente africano.



Figura 191 - “Reinata Sadimba no lançamento do seu livro”, 2012.

Reinata recebeu vários prêmios e fez exposições em vários países, como Bélgica, Suíça, Portugal, Dinamarca, Itália, África do Sul e Tanzânia. Seus trabalhos estão representados em várias instituições, como o Museu Nacional de Arte, em Maputo, e o Museu de Etnologia de Lisboa. Suas obras também fazem parte da Coleção de Arte Moderna de Culturgest e de numerosas coleções privadas em todo o mundo. Em 2015, houve uma exposição de Reinata, realizada pelo Fundação Oswaldo Cruz, no Centro Cultural Justiça Federal, no centro do Rio de Janeiro, que durou de 8 de abril a 31 de maio. Com a curadoria do pesquisador Wilson Savino, o então diretor do Instituto Oswaldo Cruz (IOC/Fiocruz), e da museóloga Eloisa Sousa, do Museu da Vida (COC/Fiocruz), foram expostas 47 obras da artista.



Figura 192 - Reinata Sadimba, "Lendo Biografia", 1997, cerâmica, 37 x 274 x 34 cm.

O seu forte caráter é perceptível na objetividade dos seus discursos e na tomada de pequenas decisões que aparecem em suas obras. Ela é conhecida por fabricar peças numa velocidade frenética, por estar sempre inspirada em criar figuras novas e por não se alterar quando uma peça se parte no forno. Na hora de moldar o barro, os homens não têm grande espaço nas suas mãos. Gosta mais de representar as mulheres, e não homens; tem uma cisma, segundo suas próprias palavras já faladas em entrevistas. Ela acredita que eles não gostem dela. Apesar de tudo, Reinata garante que gosta deles.

Essa construção simbólica de seus referenciais são também um reflexo autobiográfico. Reinata teria sofrido por conta do marido, o que, conseqüentemente, levou à separação. Isso abriu espaço para o trabalho com o barro em sua vida. A partir daí ela começou um trabalho autoral e diferente do que era feito na região.



Figura 193 - Reinata Sadimba, “Sem título”, 2006, cerâmica, 38 x 31x 33 cm.

Em entrevista à jornalista Nadia Issufo, da emissora Deutsche Welle (DW)⁷⁹, Reinata diz “Quando sonhava, de manhã concretizava os meus sonhos no barro. Mas agora já não sonho, as ideias surgem e concretizo-as”, apontando para a relação do onírico com o seu trabalho. Ela lembrou, inclusive, de interpretações dadas por alguns artistas brasileiros sobre os seus trabalhos, como Mestre Galdi e Bispo do Rosário.

Importante ressaltar que seu trabalho carrega a força de uma mulher que tem uma posição política muito clara. Reinata participou dos combates liderados pela Frente de Libertação do Moçambique (FRELIMO), que culminaram na independência do país em 25 de junho de 1975. Devido à guerra civil que teve lugar em Moçambique, em 1980, Reinata emigrou para a Tanzânia, onde residiu até 1992, ano em que voltou à Moçambique e instalou-se em Maputo. Em Maputo, ela recebeu bastante apoio de Augusto Cabral, o então Diretor do Museu de História Natural de Moçambique, que lhe ofereceu um espaço de estúdio dentro do próprio

⁷⁹ DW é a emissora internacional da Alemanha, que oferece serviços de TV, rádio e mídia digital em 30 idiomas. Está presente em todos os continentes do mundo. Para saber mais: <https://www.dw.com/en/about-dw/profile/s-30688>

museu. Quando está em Maputo, na capital moçambicana, ela tem seu ateliê de trabalho no Museu de História Natural.

Helga Gamboa (1961 - __) nasceu em Malange, Luanda (Angola). Começou sua prática artística em 1978, no curso de Instrutores de Artes Plásticas, o qual, na época, era promovido pelo Conselho Nacional de Cultura. Radicou-se no Reino Unido, na década de 1990, quando foi estudar cerâmica.



Figura 194 - Helga Gamboa. Angola, 2012.

Seu trabalho na cerâmica tem como tema primordial problematizar a condição da vida em Angola, ressaltando aspectos do feminino nesse contexto que vive a herança do período colonial. Sua obra carrega símbolos dessa identidade cultural que ela vivenciou e que faz parte dela. Também perpassa a experiência de ter vivido em meio à guerra civil. A artista e professora portuguesa Teresa Matos Pereira publicou um artigo, em 2012, sobre o trabalho de Helga Gamboa. Sua pesquisa revela que o trabalho de Helga foi recriando formas de potes tradicionais e buscando resgatar técnicas de suas ancestrais. A artista acrescenta a esse objeto cerâmico um tom de denúncia por ter crescido em um país colonizado, cujo colonizador impôs sua cultura como se fosse superior, negando aos habitantes, como Helga, a construção de uma ligação com suas raízes e de toda uma história que lhe foi negada.

Essa questão tão importante para Helga lembrou-me muito do que se vive no Brasil, enquanto país colonizado. Nessas circunstâncias, percebi grande afinidade com sua obra.



Figura 195 - Helga Gamboa, “Infantis”, 2003, cerâmica com decalque, 64 x 27 cm.



Figura 196 - Helga Gamboa, “Lost Childhood”, 2004, cerâmica c/ decalque e folha de ouro, 29 x 22cm.

José Antonio Cossa, conhecido como **Matxakhosa** (em 1974 - __), nasceu em Maputo, capital do Moçambique. Começou a fazer cerâmica no ano de 1992, com a orientação do artista plástico Xikhosa, seu irmão, que foi um dos grandes ceramistas moçambicanos no princípio da década de 90. Participa em workshops, exposições coletivas e individuais, dentro e fora de Moçambique, desde 1996.



Figura 197 - Artista Matxakhosa em seu ateliê. 2017. Maputo/Moçambique.

Suas obras trazem uma discussão social sobre a importância e a preservação do meio ambiente. Ele se debruça em um trabalho que considera educativo, voltado a evidenciar os problemas ambientais de seu país.



Figura 198 – Matxakhosa, “Eco das Migrações”, 2019, Instalação/ Cerâmica.

Matxakhosa é um artista que se preocupa muito com os problemas ambientais e sociais. Sua obra está representada em coleções particulares e privadas pelo mundo inteiro. Em 2009, ganhou o segundo lugar no concurso nacional de artes plásticas, o MUSART.

Outras Cerâmicas Diaspóricas

Todos os países que receberam pessoas escravizadas africanas tiveram momentos de produção de cerâmica negra desenvolvida por esses indivíduos. Essa prática é considerada como parte de ressignificação e reinserção em sua cultural ancestral. Essa materialidade tem dado forma à discussão entre racismo e identidade negra.

Depois dessa observação sobre a produção artística da cerâmica africana, propus-me a observar mais de perto o cenário de produções artísticas com argila/barro/cerâmica que discutem

experiências sociais, vivências negras e identidade. O intuito é conhecer como a arte afrodescendente se apropria dessa materialidade a partir da construção de diálogos artísticos do corpo e deste no mundo.

Selecionei, então, alguns artistas descendentes de africanos que possuem obras em cerâmica e que trazem, como parte da poética, as relações com raízes ancestrais, histórias negras e mestiças que vivenciaram o racismo e, conseqüentemente, os apagamentos de histórias e memórias. Também é de interesse desta pesquisa a relação com trabalhos de artistas atentos às moradas da memória, questões de identidade e território.

Achei necessário trazer para esta pesquisa uma discussão sobre a produção cerâmica contemporânea, pois quando iniciei a fase de levantamento de artistas que trabalham com essa materialidade, ficou aparente um desnivelamento das produções. O número de artistas afrodescendentes ceramistas é muito baixo, em especial quando comparados à quantidade de artistas brancos, principalmente nos centros urbanos.

É relevante apontar que o âmbito desta pesquisa contempla uma produção artística tridimensional, que se apropria da cerâmica numa perspectiva entre o ancestral e o contemporâneo, trazendo uma reflexão sobre as questões afro-brasileiras. Infelizmente, pouco foi encontrado. Apresento alguns artistas norte-americanos com obras dentro dessa linha de pesquisa, a fim de acrescentar outros olhares para a cerâmica afrodescendente, além do brasileiro.

Artistas ceramistas afro-estadunidenses

A ceramista **Augusta Savage** (1892 – 1962) nasceu na Flórida, EUA. Augusta Savage foi uma das principais artistas da Renascença do Harlem, bem como uma influente ativista e educadora artística.

Muitas vezes, modelou argila em pequenas figuras para o desgosto de seu pai. Foi comissionada para criar várias esculturas, incluindo um busto do líder da NAACP W.E.B. Du Bois e o carismático líder nacionalista negro, Marcus Garvey – dois líderes negros-chave do período, que, comumente, estavam em desacordo um com o outro. Ambas as peças foram bem recebidas, especialmente em círculos negros, mas o clima racial no momento dificultou um reconhecimento mais amplo de seu trabalho. Savage ganhou uma bolsa de estudos de prestígio em um programa de artes de verão na Escola Fontainebleau, das Belas Artes de Paris em 1923,

mas a oferta foi retirada quando a escola descobriu que ela era negra. Apesar de seus esforços (ela apresentou uma queixa no Comitê de Cultura Ética) e do clamor público de vários líderes negros bem conhecidos na época, os organizadores não mudaram a decisão.



Figura 199 - Augusta Savage e sua obra "Realização", 1938.

Em 1929, no entanto, Savage chegou a Paris ao obter parte de uma bolsa que ganhou por uma de suas famosas peças – *Gamin*, um busto de bronze de tamanho real que representa um jovem negro. A escultura foi capa da *Opportunity*, a revista oficial da National Urban League. Enquanto esteve em Paris, Savage exibiu seu trabalho em várias galerias e colaborou com outros homens e mulheres negros que residiam lá.



Figura 200 - Augusta Savage, “The Harp”, 1939, Feira Mundial de Nova York.

Quando ela voltou para o Harlem, no início dos anos 1930, concentrou-se no ensino e fundou sua própria escola de arte por lá: a Savage Studio of Arts and Crafts. Ela se tornou a primeira artista negra a ingressar no que era conhecido como Associação Nacional de Mulheres Pintoras e Escultoras. Anos depois, ela abriu uma galeria que tinha um espaço (embora de curta duração) para apresentar trabalhos de artistas negros de todo o país e do mundo. Savage usou o ofício de escultura como veículo para desafiar a discriminação racial. Seus esforços, sem dúvida, ajudaram a pavimentar o caminho para que muitas esculturas negras seguissem.

Aos 63 anos, **Lubaina Himid** (1954 - __) ganhou o Prêmio Turner/2017. Himid se propõe a restabelecer o equilíbrio, a confrontar preconceitos institucionais e a expor como os mais poderosos podem, muitas vezes, silenciar vozes para cumprir sua própria agenda.



Figura 201 - Lubaina Himid com sua obra “Le Rodeur: The Exchange” ao fundo, 2016, Reino Unido.

Ela interroga a história, aceita e faz o espectador questionar suas próprias suposições. Por que essas narrativas são aceitas tão passivamente? De quem são as vozes elevadas e a expensas de quem? Ela está particularmente preocupada com o modo que isso se relaciona com a história negra: as lacunas, as omissões, as deturpações prejudiciais.



Figura 202 - Lubaina Himid, “Swallow Hard: The Lancaster Dinner Service”, parte de uma série, 2007.

Essa peça, apresentada na Figura 202, fez-me recordar da música de Jorge Bem Jor, a qual retomo neste capítulo quando falo do meu conceito na minha obra. Na música *Quem Foi Que Roubou a Sopeira de Porcelana Chinesa que a Vovó Ganhou da Baronesa?*, o compositor fala de uma relação da vida dessa avó negra, que, provavelmente, era empregada e ganhou uma louça cara (porcelana) da baronesa, a mulher para quem ela trabalhava. O compositor evidencia uma relação social e propõe uma relação de ancestralidade, de resgate, de valor da cultura ancestral.

Quem roubou a sopeira de porcelana chinesa? Que a vovó Ganhou da baronesa. Foi o fim do mundo e nada adiantou dizer-lhe que lhe compraria outra. E que eu também estava super apaixonado. Caidinho por ela E nem a sua canção predileta, aquela valsa dos seus quinze anos, ela quis ouvir. Por favor, vovó, Aonde estão aqueles lindos dias vovó? Vire-se e me olhe vovó, pois o mundo que eu conheci, É diferente do mundo maravilhoso que você me ensinou. Não chore não viu vovó, não fique triste não viu vovó. Pois eu vou sair Pelo mundo afora Pensando sempre em você A qualquer hora Perguntando a um por um viu vovó. Até encontrar viu vovó Até encontrar (JORGE BEM, 1969, não paginado).

Essa relação com a obra é muito forte. Entre a obra de Himid e Jorge Bem, aponto relações simbólicas de porcelana que estão ligadas ao imaginário de uma elite branca.

Essas peças fazem parte de um trabalho desenvolvido em 2007, intitulado *Engolir a seco: Jogo de jantar Lancaster*⁸⁰. O trabalho faz referência a um jogo de jantar Lancaster que era produzido por uma famosa empresa de aparelhos de jantar, com porcelanas desenvolvidas na cor branca e estampas nas bordas das peças. Essa produção de Himid é uma resposta ao envolvimento de Lancaster no comércio de escravos e ao legado que deixou na cidade. *Swallow Hard: O Lancaster Dinner Service* é uma intervenção, um mapeamento e uma escavação de uma história.

⁸⁰ Tradução da autora do termo e vale frisar que o jogo de jantar Lancaster é famoso como porcelana desenvolvidas na cor branca com estampas nas bordas das peças.



Figura 203 - Lubaina Himid, “Swallow Hard: The Lancaster Dinner Service”, parte de uma série, 2007.

O trabalho de Himid pode ser encontrado em coleções públicas, incluindo Tate, Victoria & Albert Museum, The Whitworth Art Gallery, Arts Council England, Manchester Art Gallery, The International Slavery Museum Liverpool, The Walker Art Gallery, Birmingham City Art Gallery, Bolton Art Gallery, New Hall Cambridge, Museu Harris e Galeria de Arte Preston.

A artista negra **Murjoni Merriweather**, (1996 - __), nascida em de Maryland, nos EUA, vem de uma comunidade negra majoritária, baseando muito do seu trabalho de arte em torno dessa cultura. A artista foi criada em Temple Hills, um subúrbio de Washington.



Figura 204 - Murjoni Merriweather com sua obra “Jazzelle”, 2018, Carolina do Norte/ EUA.

Murjoni descobriu que a melhor maneira de criar e falar sobre momentos de corpos negros é através da arte, especialmente do trabalho em argila. Como estudante da Faculdade de Arte do Instituto de Maryland (MICA), Murjoni cria seres esculpidos baseados em pessoas reais e experiências reais. Seu trabalho aborda e elimina estereótipos através de retratos de argila e trabalho em vídeo. Ela gosta de ir contra os padrões europeus de “beleza” que são colocados em pessoas de cor (pele clara, figura pequena, etc.) e normaliza o que é natural sobre corpos negros, amando e aceitando-os como eles vêm.



Figura 205 - Murjoni Merriweather, “Seeme”, 2016, cerâmica, tinta, folha de ouro.

Seeme (Figura 205) é a obra pioneira da série contínua *Grillz*⁸¹, que normaliza e celebra a expressão negra. Um estereótipo específico que ela aponta é o uso de grillz.

⁸¹ São joias dentais colocadas sobre os dentes, como grades dentárias, chamadas grills ou grillz, são removíveis e colocadas sobre os dentes anteriores. É possível tanto cobrir total ou parcialmente uma das arcadas, quanto revestir apenas um dos dentes. Feitas de ouro, prata ou metal incrustado com pedras preciosas e podem custar milhares de dólares, dependendo do trabalho realizado em sua elaboração. Os grillz surgiram na década de 1980 com celebridades de rap e hip-hop, nos Estados Unidos. Desde então já apareceram várias vezes em famosos. Em 2005, quando o rapper Nelly fez uma canção exaltando o acessório, depois disso já utilizaram: Justin Bieber, Madona, Rihanna, Kate Perry, por exemplo. Vale destacar que o uso de dentes de ouro é bem mais antigo. Antes de o metal ser usado por dentistas em restaurações por sua resistência, no século XVIII o ouro era usado em dentes artificiais por quem queria exibir sua riqueza.

A percepção equivocada de grillz é que eles são usados por aqueles que são “do bairro”, vendem drogas e fazem algo desagradável aos mais privilegiados. No entanto, os grillz são simplesmente joias de dentes, assim como os brincos e colares existem como formas de joias. *Seeme* quer que você preste atenção em suas entranhas ao invés de sua aparência externa. Ele está comemorando as joias em seus dentes. Ele está exibindo sua cultura.



Figura 206 - Murjoni Merriweather, “Jazzelle”, 2018, cerâmica, brilho dourado, joias, cílios.

O entretenimento tem uma grande influência sobre como as pessoas vivem no mundo, o que pensam e o que dizem. Desde o início dos programas, peças e jornais, existem muitos estereótipos que formam a percepção de como as pessoas de cor são vistas. Quando as pessoas escravizadas começaram a ser libertadas, a mídia quis retratar os negros como animais que merecem ser domesticados. Isso ainda continua hoje, mas não é tão óbvio. Em vez da face negra para fora, a mídia retrata os negros como bandidos, gangsters, viciados em drogas, etc. A visão negativa ainda está lá. A partir daí ela começa a criar trabalhos que nasceram da ideia da cultura *Seeme* e *Grill*.

Na busca de mudar a definição de como vemos o grillz e seu estereótipo, ela faz figuras negras (algumas inspiradas em pessoas reais) com o uso desse material como autoaceitação, transformando o estereótipo em uma celebração.

Através do seu trabalho, ela planeja continuar eliminando estereótipos e preconceitos enquanto edifica a comunidade negra. Como artista afro-americana, tem total consciência do seu papel e busca um trabalho que reflita as coisas que passam com uma mulher negra. Ela leva sua escultura para o nível do questionamento sobre a relação que as peças apresentam com outros negros de hoje. Posiciona-se enquanto o lugar político na sua obra, pois percebe que não há arte negra suficiente. Quando as pessoas pensam em esculturas, buscam esculturas europeias e, quando olham a arte negra, encontram a arte africana. Infelizmente, ainda não há espaço na história da arte para a arte afro-americana contemporânea. A artista considera que está contribuindo nesse sentido.

O artista norte-americano **Woodrow Nash** (1948 -___) nasceu em Ohio, no final dos anos 40, mudou-se para Nova York em 1975 para trabalhar como ilustrador de moda, onde também dedicou tempo ao desenho e à ilustração de álbuns de discos para rótulos urbanos, os quais representavam lendas do jazz. Seu trabalho na cerâmica está voltado para a criação de formas humanas, inspiradas na cultura africana. Ele chama a atenção para os adornos corporais que se configuram quase como parte da forma humana, na África. Ele ressalta como as pinturas e escarificações eram uma das maneiras pelas quais as culturas interagiam umas com as outras, pois muitas etnias podiam ser reconhecidas por suas joias e o tipo de arte corporal.



Figura 207 - Woodrow Nash trabalhando no busto do abolicionista John Brown, Ohio/EUA, 2019.

Em sua obra, procura por uma expressão que atravessasse um grão cultural. Essa atitude leva muitos artistas para o bizarro e oblíquo, mas, para Woodrow, essa busca levou-o ao próprio alicerce de sua ancestralidade: a África e suas diversas culturas. As esculturas de Nash transmitem delicadezas humanas a partir do estudo do corpo masculino e feminino. Ele explora a forma e a mitologia naturais do corpo. Incorpora vários estilos e técnicas ao utilizar grés, barro, terracota ou porcelana via efeito “raku”. Ele pesquisou e se inspirou em dois estilos principais. Suas esculturas de cerâmica apresentam um casamento do Benin do século XV com o Nouveau français do século XVIII, criando o que ele denominou “Nouveau Africano”.



Figura 208 - Woodrow Nash, “Zuberi...powerful”, 2017, cerâmica, 76,2 × 61 × 30,5 cm.

Enquanto as imagens são africanas, em geral, o conceito é do século XV, do Benin, com proporções graciosas, delgadas e linhas longas e ondulantes do século XVIII, como se fazia na Art Nouveau. Em suas peças, Nash atinge seu objetivo de integrar a expressão, o simbolismo complexo e a estética sofisticada para incorporar encarnações da alma humana na arte contemporânea. Hoje, o trabalho da Woodrow Nash é colecionado internacionalmente. O artista foi vencedor do Grammy Award, na Califórnia. Em 2002, Nash abriu The Rage Gallery, um sonho de longa vida dele. Localizado no centro de Akron, Ohio, cidade natal de Nash, The Rage Gallery abriga seu estúdio, além de 2.000 metros quadrados de espaço de galeria. Em 2013, ele ganhou o prêmio Summit, que é entregue a ilustres residentes do passado e do presente que foram reconhecidos nacionalmente por inspirar as pessoas, como médicos, artistas e humanistas.

A artista **Simone Leigh** (1967 - __), nascida em 1968, em Chicago, é filha de pais jamaicanos. Atualmente, a artista vive e trabalha na cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Ela produz mulheres em cerâmica, criando diálogos com rosetas e ráfias.



Figura 209 - Simone Leigh e sua obra “Brick House”, 2018, High Line – Manhattan.

Leigh combina suas referências em cerâmica americana com interesse em cerâmica africana. Seu trabalho se encaixa na arte contemporânea devido às referências multicamadas que ela apresenta, fazendo alusão às tradições africanas, ao feminismo, à pesquisa etnográfica, à teoria pós-colonial e à política racial. A artista tem explorado constantemente as experiências e histórias sociais de mulheres negras através da tradição da cerâmica há mais de 25 anos e demorou para ser reconhecida no mercado de arte contemporânea.



Figura 210 - Simone Leigh, “Bonecas”, 2017, cerâmica, exposição individual.

A história da cerâmica negra no Brasil

Nunca saberemos ao certo quantos africanos foram arrancados de sua terra natal. Para o Brasil vieram negros de dois grandes grupos: os bantos, predominantemente, originários do Sudoeste e Sudeste africano, e também os sudaneses, procedentes do Noroeste do continente. Da Costa da Mina partiram, sobretudo, os sudaneses, dentre os quais, destacam-se os iorubás ou nagôs, os jejes e os fantiashantis. Por sua vez, de São Paulo de Luanda vieram os bantos, sendo as maiores levas compostas pelos angolas, caçanjes e bengalas (SCHWARCZ, 1995, p. 8).

A história da cerâmica negra no Brasil está muito ligada à cultura do continente africano, de onde os povos escravizados vieram. Há, no Brasil, porém, mais pesquisas sobre a ancestralidade indígena na cerâmica. Dentro dos grupos de ceramistas em São Paulo, há também grande reverência à tradição cerâmica trazida ao Brasil pela imigração japonesa. Conhecer um pouco das características ancestrais africanas na cerâmica brasileira foi uma forma de encontrar raízes e respostas que se refletem na produção de arte contemporânea.

Cerâmica brasileira quilombola

Parte importante desta pesquisa foi tentar compreender se os povos africanos que vieram para o Brasil faziam cerâmica em seus países de origem. A partir daí tentei encontrar indícios de práticas cerâmicas realizadas por esses grupos aqui, em território brasileiro. Como essas informações ainda ficam bastante difusas, uma vez que tudo que era feito pelos indivíduos escravizados não foi documentado, uma alternativa foi buscar nas comunidades quilombolas coloniais algum dado sobre a produção cerâmica. Para encontrar essas informações, as pesquisas arqueológicas contribuíram muito.

A pesquisadora Theresa Singleton (1995) utiliza o termo “Arqueologia da Escravidão” como um caminho de estudo da cultura material, dos hábitos e objetos de uso cotidiano que são encontrados em escavações. Essas descobertas ajudam a entender a vida dos povos africanos escravizados na América.

De acordo com a primeira configuração espacial dos territórios das comunidades remanescentes de antigos quilombos no Brasil, existem atualmente cerca de 2 milhões de quilombolas. Segundo a professora Jucélia Bispo dos Santos, no ano de 2010, quando realizou sua pesquisa, a Bahia possuía 396 grupos registrados como comunidades de quilombos, os quais estavam espalhados entre os 417 municípios do estado (SANTOS, 2010, p. 35). Há indícios na cultura

material que remetem diretamente aos povos africanos, mas também há peças que indicam misturas, modificando o que era tradicional. Quando povos de vários grupos africanos vieram para o Brasil como escravizados, eles vinham de diversas regiões africanas. Fosse no engenho ou no quilombo, suas formas de fazer cerâmica se misturavam e nasciam aqui, no Brasil, a partir de um novo método de construção artística.

O pesquisador arqueólogo Dias Jr. (1988) tornou-se uma referência, pois foi um dos primeiros a entender que certas características decorativas das cerâmicas arqueológicas, como incisões e ponteados, poderiam ser testemunhos da produção de africanos escravizados, uma vez que a arqueologia desenvolvida no continente africano indicava a utilização do ponteadado e de incisões com frequência na decoração cerâmica, desde o início da Idade do Ferro. Segundo Fagan (1970), as “tradições arqueológicas” africanas apresentam uma decoração ponteadada e com incisão na África Central, região ocupada pelos falantes do Bantu e de onde vieram os africanos escravizados para o Brasil.

Em Jundiaí – SP foram encontradas peças cerâmicas com características mestiças, isto é, que partem da mistura de características estéticas, tanto da cerâmica indígena quanto europeia e africana, como foi apontado no artigo de Walter Fagundes Morales, *A cerâmica neo-brasileira nas terras paulistas: um estudo sobre as possibilidades de identificação cultural através dos vestígios materiais na vila de Jundiaí do século XVIII*, de 2001. Dentro dessa mesma linha de estudo, na região da Amazônia, em Santarém, os arqueólogos Tiago Silva Alves Muniz e Denise Maria Cavalcante Gomes também encontraram artefatos cerâmicos com uma estética chamada por Dias Jr. (1988) de cerâmica *neo-brasileira*. Principalmente caracterizada pela decoração feita com incisões, segundo Symansky (2009), estava diretamente associada ao grupo Bakongo, terceiro maior grupo étnico de Angola e que ocupa a parte norte do território.

O pesquisador do Departamento de Antropologia e Centro de Estudos Arqueológicos da Universidade Federal Paraná, Luís Cláudio P. Symanski, discutiu em seu doutorado a relação da cerâmica com a identidade escrava, descortinando uma cultura que foi se perdendo a partir do processo de criouliização⁸². Segundo Symanski (2010, p. 294), a distribuição das cerâmicas nos engenhos da região da Chapada dos Guimarães, no Mato Grosso, pode demonstrar a estratégia dos povos escravizados para se apropriarem simbolicamente desse território. Eles

⁸² O termo criouliização vem da palavra crioulo e, segundo Zilá Bernd (1988), se refere à cultura criada a partir dos encontros, seria sincrética, dita crioula. Segundo Clara Pimentel, da Universidade Federal de Juiz de Fora, a cultura crioula abraça elementos das nações que a geram e, inevitavelmente, o que surge com essa nova cultura, carrega traços de mestiçagem. No Brasil, os escravizados negros nascidos no país eram chamados crioulos.

também buscavam reproduzir signos e motivos decorativos específicos na cerâmica produzida no Brasil, colocando nas peças referências às suas regiões de origem. Segundo Symanski (2010), a partir das peças cerâmicas encontradas, foram identificadas 34 nações africanas. Suas pesquisas arqueológicas também mostraram que os símbolos decorativos presentes nas cerâmicas correspondem a um estilo artístico da região de Benguela⁸³.

A pesquisa também faz alusão ao uso dos signos pelos escravizados, tanto na pele humana (escarificações) quanto na terracota, evidenciado que esta era uma prática recorrente para os povos africanos, pois a cerâmica era um elemento muito importante para eles. Dentro dessa temática, trago a história de Nanã, que, segundo a pesquisadora e Iya Agan⁸⁴ da religião Camdombé, Cleo Martins (2011, p. 133)⁸⁵, Obatalá (Deus) fez o homem com o barro, elemento de Nanã.

Existem pesquisadores, como Pedro Paulo Funari, que consideram a possibilidade de os africanos terem reproduzido, no espaço brasileiro, suas memórias, suas verdades. Eles podem ter se apropriado da materialidade da argila para recriar representações da cultura que traziam da terra natal. Assim, foram encontrados resquícios dessa identidade em imagens arquivadas, que mostram que os mesmos tipos de signos estéticos, que eram destinados à pele de seres humanos, também eram dados às suas produções cerâmicas. Eles se mantinham vivos na decoração e nas escarificações.

⁸³ Benguela é uma cidade de Angola. Possui 39.826,83 km² e 2,6 milhões de habitantes, segundo o site do Governo Provincial de Benguela. Disponível em: <http://www.benguela.gov.ao/InformacoesProvinciais.aspx?tipo=Perfil>

⁸⁴ Iya Agan significa “mãe do ancestral”; “mãe do Babá”, sendo no terreiro a única mulher autorizada a participar dos segredos do culto. No Brasil só houve de que se tem notícia confirmada.

⁸⁵ Cléo Martins participa de seminários e profere conferências no Brasil e exterior sob a religião dos Orixás e cultura, a exemplo da Conferência Mundial Contra o Racismo, Xenofobia e Intolerâncias correlatas em Durban (2001). Cléo cursou cinco anos de Teologia no Instituto Lumen Christi (Salvador-Ba), com especialização em ecumenismo. Bacharela e pós-graduada em Direito pelo Largo de São Francisco [USP] na turma de 1979. Em 1982, concluiu o mestrado no curso de pós-graduação em Direito do Trabalho (JOAQUIM, 2001).

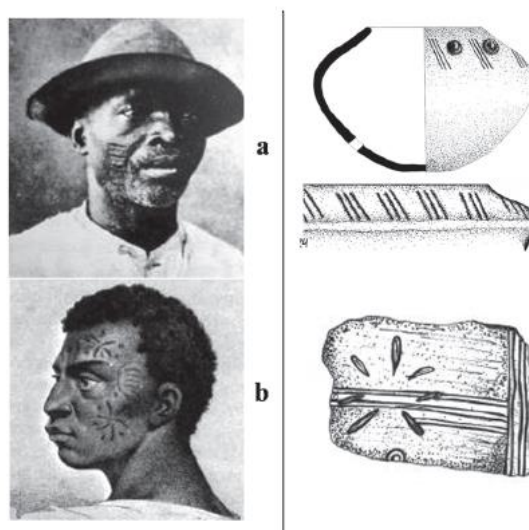


Figura . Caixa da esquerda – (a) homem yoruba (foto de Guilherme Gaensly, c. 1880); (b) escravo da nação Moçambique (*in* Rugendas, 1979); (c) escarificações dos Ovimbundu (Hambly 1934, p. 300). Caixa da direita – fragmentos cerâmicos dos *engenhos* Rio da Casca e Água Fria.

Figura 211 - Representação das escarificações, 2010.

A tradição de fazer objetos de cerâmica também é uma prática desenvolvida entre famílias da comunidade quilombola da Olaria, em Iará, na Bahia, um município baiano que fica a 285 km ao norte de Salvador. Essa técnica vem sendo passada por gerações através da figura da mulher, que, quando não tem filhas mulheres, passa seus segredos e técnicas para as noras.

A pesquisadora e professora da rede estadual de ensino da Bahia, Jucélia Bispo dos Santos, se debruça sobre essa comunidade em seus estudos, a fim de compreender como o contexto de produção da cerâmica pode significar para esse grupo uma estratégia de resistência através da manutenção de traços estéticos nas peças produzidas, consideradas como herança cultural. Essas peças são, ao mesmo tempo, resistência cultural e luta para garantir a posse definitiva das terras do quilombo.



Figura 212 - Peças cerâmicas produzidas pela comunidade quilombola em Irará. 2010.

Essa prática cerâmica realizada na comunidade da Olaria está no campo do utilitário, pois é usada pelas mulheres em suas casas e para a feira, onde vendem. Essa produção pode ser subdividida em três qualidades: potes, panelas e vasos. As meninas, ainda crianças, aprendem a ser responsáveis pelos cuidados da casa e a torneir o barro logo cedo.

No Rio de Janeiro, as pesquisas arqueológicas também encontraram cachimbos de cerâmica em coloração geralmente marrom escuro e, normalmente, apresentando muita decoração. Pela quantidade encontrada na região, há indícios de produção local.

Cachimbos confeccionados de argila e exibindo motivos decorativos complexos encontrados em contextos arqueológicos e museológicos têm sido atribuídos de forma crescente à confecção e uso por Africanos e seus descendentes, tanto escravizados quanto livres (ALLEN, 2016, p. 3).

Esse sítio arqueológico, em Macacu-RJ, destaca-se pela ocupação do espaço que, pelo modelo de organização, evidencia a ascendência africana. Soma-se a isso a presença de materiais cerâmicos com decorações associadas a grupos africanos, da etnia Bacongo, que estavam localizados no norte de Angola e, também, no sul da República Popular do Congo. Merece igualmente destaque a localização de uma tigela decorada, com objetos em seu interior – Cachimbos. Esses objetos se encontravam depositados sob a camada ocupacional, ao lado de uma estrutura de fogueira, sugerindo a existência de um espaço para a realização de rituais, comumente praticados por africanos e afrodescendentes (Figura 213).



Figura 213 - “Cachimbo da Bahia de Guanabara”, achados arqueológicos, 2011, Rio de Janeiro.

Há uma pesquisa muito significativa no Rio de Janeiro que aponta a descoberta desses resquícios de cachimbos, provavelmente feitos e usados por africanos que vieram para o Brasil, escravizados. No artigo *Análise de peroleiras e cachimbos cerâmicos provenientes de escavações arqueológicas* (CALZA *et al.*, 2013), são apresentados esses cachimbos, sendo fragmentos e algumas peças inteiras. A totalidade dos cachimbos gerou uma coleção de 270 peças. Foi possível observar padrões decorativos que revelaram uma forma de identidade de diversas etnias africanas, considerando a multiplicidade de símbolos.

Em relação à técnica de feitura, foram identificadas peças moldadas e modeladas. Foi realizada uma análise macroscópica nos artefactos, a qual identificou diferentes argilas, tanto na variação de cores quanto na composição das argilas.

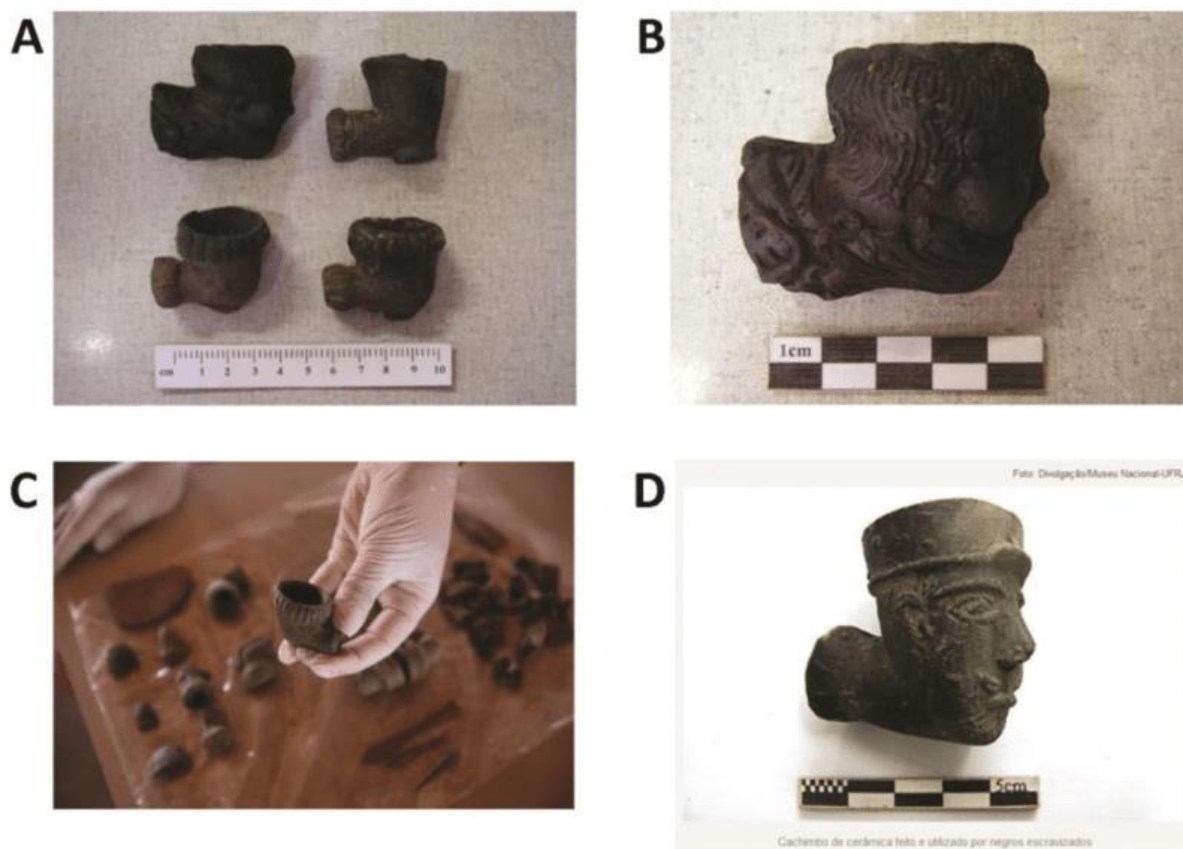


Figura 214 - “Cachimbos brasileiros quilombolas no estilo Africano”, 2016.

A pesquisadora Camilla Agostini (2009) faz um levantamento detalhado sobre o uso desses cachimbos pelos africanos que chegavam ao país no artigo *Cultura material e a experiência africana no sudeste oitocentista: cachimbos de escravos em imagens, histórias, estilos e listagens*. Agostini apresenta uma leitura de obras de arte produzidas por viajantes naturalistas no século XIX, a fim de encontrar informações que sustentem os achados arqueológicos dos cachimbos, os quais eram usados pelos africanos escravizados na região sudeste.

A gravura ‘Mercado de negros’, de Rugendas (1835) foi um desses achados de Camilla Agostini. No caso desta pintura, além de apresentar no primeiro plano uma mulher a fumar um cachimbo, também chama a atenção um detalhe do lado esquerdo, bem no canto, que a pesquisadora julgou ser um indício relevante: o desenho feito por dois africanos escravizados na parede. Este desenho tem características de um dos motivos antropomorfos encontrados nos cachimbos das coleções arqueológicas de Macacu- RJ.

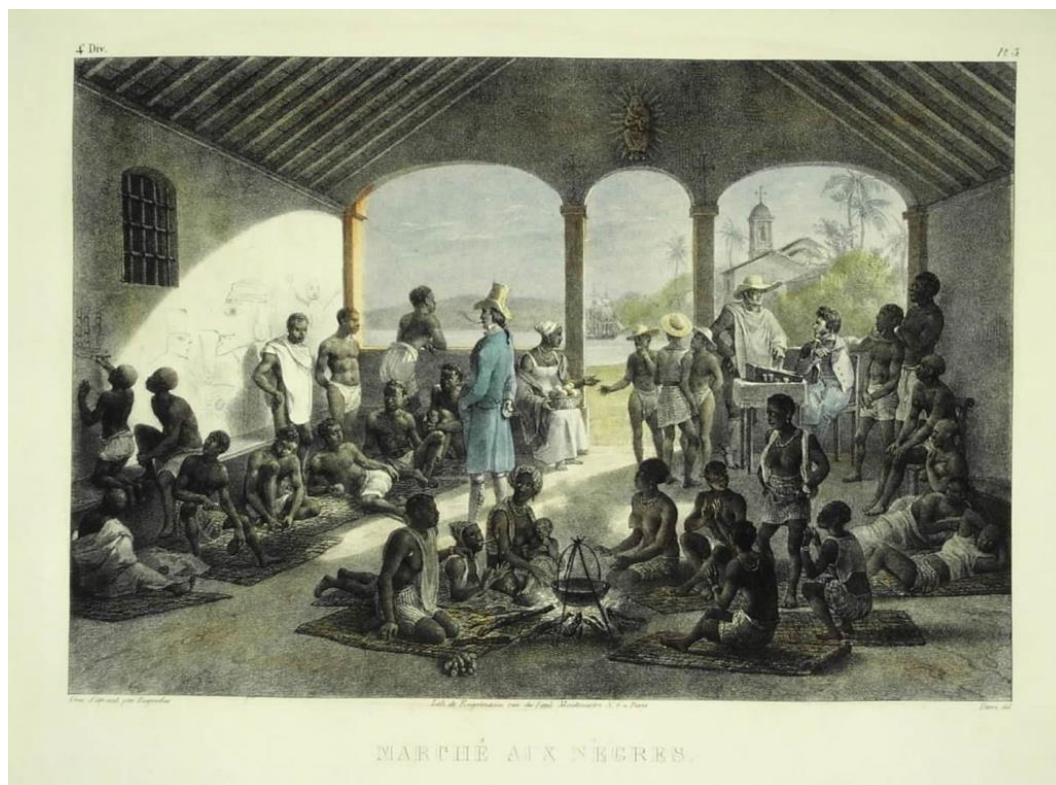


Figura 215 - Johann Moritz Rugendas, “Mercado de Negros” (Marché aux Nègres), litografia (colorida à mão), 1835, 35.50 x 51.30 cm, Rio de Janeiro/Brasil.

Camilla Agostini (2009) se deparou com representações, principalmente de mulheres com cachimbo. Pode ser que este tenha sido um costume feminino das africanas ou que os artistas se escandalizavam ao ver mulheres fumando (ou pitando), fazendo questão de retratar. Um exemplo é a pintura de Joaquim Candido Guillobel, da mulher que carrega seu filho às costas, um cesto na cabeça e um cachimbo na boca.



Figura 216 - Joaquim Cândido Guillobel, “Negra Quitandeira com Filho às Costas”, 1814, aguada e aquarela s/ papel.

Os artistas, viajantes naturalistas, retratavam como era o cotidiano do século XIX no Brasil e nesses registros apareciam com frequência o uso dos cachimbos, que pode ser considerado como uma estratégia de resistência ao manter o estilo que traziam de terra natal, na África. Esse tema é debatido por Scott Alleon (2016), pois, segundo o arqueólogo, essas peças podem ter sido produzidas no Brasil, mas também poderiam ter sido trazidas da própria África.

No estado de Alagoas, mais precisamente na Serra da Barriga, local onde esteve o antigo Quilombo dos Palmares, acomoda hoje o seu último quilombo remanescente, Muquém, que possui cerca de 190 famílias vivendo lá. O grupo foi oficialmente reconhecido em 2005 pela Fundação Palmares como a única comunidade de remanescentes. No povoado quilombola de Muquém, algumas mulheres têm mantido a tradição. O que tem deixado o grupo mais famoso é a produção de cerâmica: panelas e peças decorativas. Como os estudos detalharam anteriormente, houve atividade cerâmica em Palmares e seus descendentes mantiveram as práticas.



Figura 217 - Espaço expositivo de Muquém/Alagoas, 2017.

As mulheres do povoado vivem sem emprego, o que gera a falta de muitos elementos. São vidas cercadas de histórias de luta e algumas retratam isso nas peças de cerâmica. Enquanto as outras mulheres de sua comunidade se dedicam a fazer utilitários cerâmicos, dona Irinéia cria objetos figurativos, com feições que lembram ela própria, seus traços, mas isso não é algo totalmente claro para ela, apesar de ter consciência de que seu trabalho artístico está ligado à sua ancestralidade. Em cada peça que molda no barro, ela faz de seu criar livre um encontro da sua vivência com a história de seus antepassados. Essa relação me chamou muito a atenção. Mesmo conhecendo sua história à distância, percebi certa intimidade com o seu processo e a sua temática. Eu diria, inclusive, uma convergência em relação à busca artística.



Figura 218 - Dona Irineia, 2017.

Dona Irinéia (1949 - _) nasceu e cresceu em Muquém. Nos tempos de infância, ajudava a mãe no acabamento das panelas e potes que fazia e mergulhou no ofício. Em entrevista à Raquel Lara Rezende (2019)⁸⁶, a ceramista diz que ela mesma não sabia que era possível usar a “mente” para criar coisas. Para ela, foi Deus quem lhe mostrou sua arte.



Figura 219 - Obras de Dona Irineia, 2017.

⁸⁶ Essa entrevista faz parte da matéria jornalística, do Portal ARTESOL - Artesanato Solidário (2019) - <https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/Irineia-e-o-quilombo>

O trabalho de Dona Irinéia me chamou muito a atenção, talvez por serem figurativos, rústicos, com lábios grossos, assim como os povos negros têm. Ela realmente consegue dar traços que me remetem a uma identidade, mesmo estando tudo em terracota, sem qualquer pintura ou tipo de acabamento. Em 2005, Dona Irineia recebeu o título de Patrimônio Vivo de Alagoas e sua cerâmica pode ser encontrada em galerias de arte de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Em 2004, foi indicada ao Prêmio Unesco de Artesanato para a América Latina e o Caribe, e em 2015, algumas de suas peças foram levadas para a Expo Milão, na Itália. No começo de abril de 2018, a ceramista recebeu uma homenagem pela Universidade Estadual de Alagoas (Uneal), que inaugurou o *Espaço de Memória Artesã Irinéia Rosa*, no campus de União dos Palmares, dedicado à arte popular.

Importante destacar que, em 1992, foi iniciada uma pesquisa denominada de Projeto Arqueológico de Palmares, por Pedro Paulo Funari e Charles Orsr Jr., que buscou compreender a cultura do Quilombo de Palmares através de sítios arqueológicos. Neles foram encontrados mais de 3 mil artefatos, com destaque para a cerâmica. Os fragmentos cerâmicos sugerem que esses utilitários eram de uso dos quilombolas. Funari correlacionou esses fragmentos com um tipo de vaso que era usado pelos povos Mbundu, em Angola, para o armazenamento de alimentos. Há estudos etnográficos dos Mbundu que evidenciam que seus vasos tinham a mesma forma do objeto encontrado. Isso pode denotar também que a origem do fazer cerâmico em Palmares pode ser uma prática advinda dos africanos.

Vasos de cerâmica também foram encontrados em diversos diâmetros e com pinturas em vidrados amarelos no interior das peças. Os três tipos de vasos - simples, majólica vidrada e vasos finos não vidrados - estavam claramente associados a esses locais. A ocorrência simultânea desses tipos cerâmicos indica que eram contemporâneos, podendo remeter justamente ao período colonial. Esse material está guardado no Museu Théo Brandão, em Maceió, sob controle da Universidade Federal de Alagoas.

Cerâmica Brasileira Contemporânea

Os artistas aqui mencionados trazem uma discussão sobre questões de ser negro nesta sociedade, fazendo uma leitura crítica sobre isso através da arte, utilizando a linguagem da cerâmica para essa discussão. Escolhi produções que utilizavam a cerâmica ou, ao menos, a argila, mesmo que esse elemento não seja a principal linguagem usada pelo artista ou que ele faça uso dela de forma híbrida.

O trabalho de **Tiago Sant'Ana** (1990 - _) nasce das tensões e representações das identidades afro-brasileiras, tendo influência das perspectivas decoloniais. O artista é nascido em Santo Antônio de Jesus, BA, e é doutorando pela UFBA. Tem sido um dos artistas indicados ao Prêmio PIPA 2018.



Figura 220 - Tiago Sant'Ana, Performance Nas coxas #2.

A performance que trago aqui se chama *Nas coxas #2* e faz referência a uma expressão popular usada para se referir à ação mal-feita. Há quem diga que a origem desse ditado remete ao trabalho de pessoas escravizadas que produziam telhas de cerâmica usando como fôrma suas próprias coxas. Como na hora de construir o telhado as telhas não se encaixavam perfeitamente, teria nascido daí o ditado. O artista tentou criar uma ação performática que reproduz uma narrativa da criação das telhas. Ele discute essa questão sem julgar se seu significado é real ou não, mas, a partir desse ato, pode evidenciar um regime de força de trabalho que, além de não ser remunerado, ainda cai em demérito, fazendo alusão a tantos trabalhos que hoje, na nossa sociedade contemporânea, ainda são assim classificados. Sendo esse um trabalho de denúncia que convida à reflexão, faço questão de trazê-lo para mostrar a potência do uso da argila no levantamento de discussões sobre racismo e desigualdade social.

O artista tem conseguido destaque em seu trabalho, o que é muito relevante para a sociedade em que vivemos, podendo trazer essas reflexões tanto para negros, que podem repensar o lugar social no qual vem sendo colocados, quanto para pessoas brancas, que devem lembrar das ações de seus antepassados e refletir sobre a sociedade que construímos hoje. Cito esses dois grupos

étnicos específicos, mas considero significativo que qualquer cidadão possa ter acesso a esse conteúdo artístico para repensar o nosso papel como ser humano e como sociedade.

O artista participou das exposições “Histórias afro-atlânticas” (2018), no MASP e Instituto Tomie Ohtake, “Axé Bahia: The power of art in an afro-brazilian metropolis” (2017-2018), no Fowler Museum at UCLA, “Negros indícios” (2017), na Caixa Cultural São Paulo, “Reply All” (2016), na Grosvenor Gallery, e “Orixás” (2016), na Casa França-Brasil. Foi curador-assistente da 3ª Bienal da Bahia (2014), além de ter organizado outras mostras, como “Campo de Batalha” (2017) e “Future Afro Brazil Visions in Time” (2017). Foi professor substituto do Bacharelado Interdisciplinar em Artes na Universidade Federal da Bahia entre 2016 e 2017.

Trago aqui uma artista já citada neste trabalho, que é nascida em São Paulo: **Rosana Paulino** (1967 - __). A artista também tem trabalhos utilizando a cerâmica como linguagem para abordar questões que ainda costumam ser bastante omitidas, como as discussões de gênero, escravidão e o papel do negro na sociedade. Costuma tratar principalmente sobre a posição da mulher negra e o racismo, assuntos ainda tão marcantes, polêmicos e necessários.



Figura 221 - Rosana Paulino e sua “Rainha”, 2018.

A artista é doutora em Artes Visuais pela ECA/USP, é especialista em Gravura pelo London Print Studio, de Londres, e bacharel em Gravura pela ECA/USP. Em 2014 foi agraciada com a bolsa para residência no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, em Bellagio, Itália. Em 2017 foi vencedora dos Prêmio Bravo e ABCA – Associação Brasileira dos Críticos de Arte, na modalidade Arte Contemporânea. Realizou a já citada exposição individual na Pinacoteca

de São Paulo, *Rosana Paulino: a costura da memória*, entre dezembro de 2018 e março de 2019.

A obra que selecionei foi *Rainha*, fazendo referência a uma abelha rainha. Nessa obra, a mulher negra tem cem olhos, mas é cega para seu papel no mundo. Na realidade, é uma metáfora para a mulher que ainda é uma grande escrava da sociedade; seja pelo trabalho ou pelos papéis desempenhados no cotidiano. Rosana fala de uma mulher que não tem consciência do seu papel na vida, vivendo só para os outros. Essa obra me remeteu a um lugar social que estive durante muito tempo: como mulher afro-brasileira e sem consciência sobre a minha potência, a minha autonomia, a minha autoestima e o meu valor. Fui deixando vagarosamente esses lugares para trás, fui descobrindo outros espaços e outros papéis tão possíveis de serem desempenhados por uma mulher negra nesta sociedade. Vejo nesta obra que Rosana não estava preocupada com um acabamento da peça dentro dos padrões de perfeição da arte acadêmica. Ela rompe com esse lugar e constrói uma obra que é instigante, intuitiva e com algo grotesco, e que convida para a reflexão. Vejo-me muito nessa obra e considero uma afinidade com o meu trabalho artístico.

O artista visual **Dalton Paula** (1982 - __) desenvolve pesquisas sobre saberes tradicionais da cultura negra. Suas obras representam a resistência dos escravizados com a perda de liberdade. Nasceu em Brasília, é formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Foi selecionado pelo projeto Rumos Artes Visual, de 2011-2016, do Instituto Itaú Cultural.

A obra de Dalton que escolhi se chama *Rota do tabaco*. Nela, os objetos de cerâmica, os alguidares, são retirados de suas funções originais como parte dos rituais das religiões de matriz africana para se tornarem suporte da pintura. Com a pintura em seu interior, esses objetos confrontam os discursos hegemônicos da arte e da política, buscando novos personagens e reencenando passagens de nossa história que não aparecem nos livros didáticos.

São pinturas de corpos negros de homens, mulheres e crianças em diversas situações. Há vendedores ambulantes, amas de leite, policiais, os próprios santos e suas supostas irmãs, além de um indiozinho. Segundo o artista, essa obra tem como foco o corpo silenciado, mas que, na sua obra, ganha voz. Ele discute em sua obra uma questão social, trazendo uma reflexão sobre quantas mulheres e mães deixam seus filhos para trás, em casa, na casa de alguém ou na creche, para cuidar das crianças dos patrões. Até mesmo os policiais, na maioria negros, a sociedade tem como referência de violência nos dias de hoje. Ele dá voz a essas pessoas através das suas pinturas.



Figura 222 - Danton Paula, 2017.

Essa obra se fez muito importante para mim, pois é marcada pela interpretação crítica de acontecimentos históricos ou cotidianos, e traz uma discussão que vem impregnada de algo místico, de um ritualismo que deixa clara a relação com a religião afro-brasileira. O artista vai convidando a pensar sobre o nosso corpo e o lugar desse corpo, o uso desse corpo. Ao mesmo tempo que parece estar falando de si, está falando de mim também ou de qualquer outro afrodescendente. Ele apresenta as alteridades entre o autobiográfico e o alheio e, neste ponto, levou-me a pensar sobre as “memórias coletivas”, quando ele vai se apropriado das histórias negras para falar de questões tão atuais. Ele coloca em choque o forte e o fraco, evidencia a presença do senhor escravagista e da pessoa escravizada, escancara as demarcações das funções e dos territórios. Com suas metáforas, vai falando sobre as nossas dores e me vejo em suas convocações sobre o repensar do quadro social brasileiro.

A artista **Gabriela Marinho** (1993 - _) se encontra em um processo de construção de si. É uma mulher que protagoniza a cena e vai em busca do que acredita. Gabriela parte do trabalho em cerâmica para fazer um paralelo com a vida enquanto mulher negra e seu papel na sociedade. Ela faz pesquisas intensas sobre arte contemporânea africana e a construção de narrativas artísticas. São registros, quase que eternos, da cultura e história de diferentes povos africanos.

Sua produção poética é inteira voltada para essa questão e seu foco principal é o barro, apesar de, algumas vezes, produzir pinturas. Conheci Gabriela pela internet, já no doutorado, enquanto vasculhava as redes buscando artistas negros que trabalhavam com cerâmica. Vi seu trabalho e começamos a conversar, trocar experiências. Ela foi me falando sobre suas lutas, suas batalhas e como trazia suas experiências e vida para o trabalho com o barro. Inspirou-me o fato de ela não estar, assim como muitos afrodescendentes, buscando uma África perdida, uma África idealizada, pelo contrário, Gabriela tem um vasto conhecimento sobre a África de hoje, suas questões e suas estéticas. Ela conhece artistas e obras do movimento contemporâneo. Ela traz isso para sua obra, tornando-a mais forte, bem assentada na cultura e ancestralidade negra.



Figura 223 - Gabriela Marinho e obra “Máscara”, 2019.

Nasceu no município de Niterói – Rio de Janeiro e cresceu em São Gonçalo. Formada em Jornalismo, mantém-se com trabalhos na área comunicação, mas divide o tempo com seu trabalho e pesquisa em cerâmica, desde 2016. Nos últimos três anos, tem trabalhado mais intensamente em sua produção artística, expondo em três espaços no Rio de Janeiro: no espaço Pence, na Lapa (Rio de Janeiro), em uma Ocupação Artística no Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, e no Festival Sonora, que é um encontro internacional de mulheres artistas.

Seu espaço de criação se chama Ateliê Kianda e nasceu da necessidade de estudar e produzir cerâmica a partir da africanidade, inclusive por considerar os ateliês por onde passou sempre elitizados e caros. Construiu o ateliê como forma de provar para si mesma que é possível ser ceramista em meio urbano, tendo poucos recursos financeiros, desde a compra de uma argila de qualidade até a possibilidade de ter um forno artesanal. Traz o recorte racial em seu trabalho, retomando uma discussão sobre o meio artístico no Rio de Janeiro e o preconceito que recebe pela sua cor e pelo trabalho com a cerâmica.

O jovem artista **Victor Harabura** (1987- __) nasceu em São Paulo. É filho de uma mãe de pais imigrantes romenos que fugiram da Segunda Guerra para morar no Brasil. É filho de um pai mestiço, filho de uma avó branca e um avô negro. Viveu até os 21 anos na periferia da região do Campo Limpo, zona sul de São Paulo. O artista busca em seus trabalhos representar o ser humano, o homem comum, através de fragmentos das suas dores, seja por meio de pedaços de seus corpos, que expressam a totalidade de seus movimentos e sentimentos, ou por instantes de suas histórias. Conheci o Vitor Harabura quando dei aula de cerâmica na FAAC-UNESP. Ele não era meu aluno, mas estava sempre presente nos ateliês. Sempre me chamava para mostrar seu trabalho, tirar dúvidas e, durante o ano de 2019, pude acompanhar a sua produção artística mais de perto.

Ao entender por onde passavam suas preocupações, como ele queria expressar algo, vi que sua obra ainda está germinando, mas ela vem com muita força de quem precisa falar, desabafar. Suas esculturas ganham vida quando revelam as cicatrizes da vida social que abalam a alma humana. Vi em seu trabalho uma preocupação com as questões históricas da escravidão, uma busca em discutir ancestralidade e suas referências imagéticas, tanto de familiares quanto de seus círculos de convívio. É nesse momento que seu trabalho aparece com mais força. Ainda descobrindo seu caminho artístico e os desdobramentos possíveis da linguagem, ele vem amadurendo a consciência sobre essa materialidade da cerâmica, as possibilidades e os limites da escultura, encontrando também novas abrangências discursivas para tratar a sua poética.



Figura 224 - Victor Harabura e sua obra “Grito”, 2017.

Mudou-se para o interior do estado de São Paulo onde estudou História na UNESP de Franca, no ano de 2009 a 2013. Fez sua primeira individual em 2017, no Centro Cultural da USP, em Bauru. Realizou algumas exposições na Galeria Angelina W. Messenberg, no Centro Cultural de Bauru, na Pinacoteca Municipal de Bauru. Já realizou várias exposições e vem construindo seu caminho no campo das artes.

Em suas peças de cerâmica, criadas a partir de seu imaginário e das referências imagéticas que traz do convívio, ficam nítidos os traços negros. A vontade de reproduzir esses traços vem, segundo ele, de uma falta que sempre sentiu em ver esculturas que representam as pessoas negras e mestiças.

A artista **Lira Marques** (1945 - __) é descendente de africanos e indígenas, mineira que aprendeu a fazer cerâmica aos 5 anos, com a ajuda da mãe, em Araçuaí/ Minas Gerais. Hoje expõe e se sustenta a partir das suas peças de cerâmica. Lira diz que sua família era muito pobre, mas, apesar de toda a falta de acesso à educação, ela via na mãe, Dona Odília, uma grande referência artística.



Figura 225 - Maria Lira Marques Borges, 2017.

Dona Odília sabia alguns acordes de violão, cantava e, especialmente, no Natal, fazia presépios de barro para presentear os conhecidos. Com a mãe, Lira aprendeu os processos e também a ajudar nas feituas do presépio. O acesso a livros, depois de adulta, também ajudou a expandir seu trabalho. Passou a produzir máscaras com referências africanas, esculturas que contam histórias do Vale do Jequitinhonha e telas pintadas com tintas feitas de barro. Também oferta cursos para explicar os mistérios do barro e do fogo, a colheita das terras coloridas e o seu uso na pintura.

Na sua arte, misturam-se alegria e sofrimento, flores, bichos e pobreza. Ela evidencia a revolta do povo que é julgado como fraco, sua arte é poesia. Lira é uma educadora popular, famosa em sua região como professora, pois dá aulas em seu quintal, tanto de cerâmica quanto de questões políticas. Ela é totalmente consciente dos processos de injustiça que o negro passa na sociedade e faz questão de esclarecer o seu povo sobre questões políticas e sociais. É também uma líder comprometida com a política social.

A artista **Lídia Lisboa** (1971 - __) possui uma obra que fala sobre vida, experiências e mulheres, em particular as mulheres negras, provedoras de suas famílias, as quais se protegem em fortalezas invisíveis, mas indestrutíveis como os cupinzeiros. Desde 1995, Lídia Lisboa produz peças de cerâmica. Uma de suas obras mais importantes e que escolho discutir aqui é a obra *Cupinzeiros*. Na instalação de 2016, os cupinzeiros de cerâmica possuíam formatos

arredondados, tinham algo de feminino e a forma como eram colocados fazia lembrar vilarejos ou aldeias. Esses formatos circulares, concêntricos, nos deixam perdidos, mas aconchegados. A artista diz que queria retratar a si, assim como sua mãe, como uma dessas Oyas. Lídia dá muito valor ao fato de viver de seu trabalho, como mãe solteira, desde os 13 anos, e por ter criado sozinha sua filha. Tudo isso ela traz para a obra: essa força, esse feminino, essa maternidade.

Lídia se mostrou muito aberta para conversar. Admirou meu trabalho e me convidou para conhecer seu ateliê, mas a pandemia nos impediu. Ela é uma mulher forte, acolhedora, não fica fazendo pose. Ela vive sua obra, é intensa e verdadeira. Fala dessas tantas mulheres negras que, como ela, tiveram que construir seu caminho, segurar as pontas. Apresenta uma realidade social que abrange a vida de muitas mulheres negras em nossa sociedade, por isso, ver o seu trabalho me lembrou da periferia, de onde eu vim, de tantas meninas moças que já eram tratadas como mulheres, já era exigido delas toda essa circularidade, todas as voltas da vida. Ver a força de Lídia, seu compromisso com arte, apesar de tudo, me faz sentir esperança na potência do ato artístico, que traz reflexão, que escancara.



Figura 226 - Lídia Lisboa, 2011.

Lídia nasceu em Guaíra, Paraná, e tem formação em Gravura em Metal pelo Museu Lasar Segall, Escultura Contemporânea e Cerâmica pelo Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) e Liceu de Artes e Ofícios. A artista participou de exposições nas galerias Fibra, Central das Artes, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e no Instituto Goethe São Paulo. Seu trabalho

foi contemplado com o Prêmio Maimeri 75 anos (1998) e II Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras (2012). Lídia Lisboa vive e trabalha em São Paulo.

Artista plástico do Vale do Jequitinhonha, **Leandro Junior** (1984 -___) possui uma produção artística que exprime muita força pela temática da escravidão, que parece algo muito forte para ele. Tenho acompanhado, mesmo distante, o amadurecimento de seu trabalho. Chegamos a conversar algumas vezes, mas nunca conseguimos nos encontrar, mesmo tentando agendar várias vezes enquanto ele esteve em São Paulo, realizando exposições. O artista é super aberto para conversas, fala com muita tranquilidade sobre o seu trabalho, como quem sabe exatamente o que está fazendo e para onde vai.



Figura 227 - Leandro Junior e sua obra “Berlinda”, 2019, Vale do Jequitinhonha.

Tem como fonte de inspiração aquilo que vivencia através da forte cultura que o Vale do Jequitinhonha lhe ofereceu. Morador do distrito de Cachoeira do Norte, município de Chapada do Norte, ele é escultor e pintor, chegou a fazer pinturas com tinta de argila. Tem se dedicado bastante a esse lugar da pintura como forma de mostrar o cotidiano de seu povo, no pós-colonial, o que ficou, o que resta, o que sobra para essa vivência negra na seca. Cor forte, conteúdo realista, todas as suas produções artísticas mostram um Brasil em que a cor define o status social: primeiro a escravidão, mas depois um acordo social que ainda vigora. Segundo Leandro, a ideia é evidenciar o sofrimento dos negros de sua região, em Minas Gerais, o mesmo povo que foi e é escravizado, mesmo que hoje seja em forma de exploração.

Suas obras retratam expressões reais inspiradas na memória afro-brasileira e cultura da sua região. O artista Leandro Junior participou da exposição “130 anos da Lei Áurea: Memória e Resiliência”, que durou de 11 de junho a 7 de julho de 2018, na Galeria de Arte Paulo Campos Guimarães, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Recentemente, o artista do Vale ganhou o prêmio máximo da 3ª Exposição Universo Cerâmico 2018, realizado na Assembleia Legislativa do estado de São Paulo, com a obra *Ventre Livre*.

O artista visual **Mário Vasconcelos** (1987 - __) trabalha a diáspora africana através de obras de cerâmica. Seu interesse pela pesquisa em arte se concentra numa busca pela ressignificação de narrativas da diáspora africana. Nascido em Salvador, BA, atua como professor de cerâmica da UFBA, é integrante do coletivo de artistas *Identidade*. Mário foi desses artistas que conheci por conta desta pesquisa, buscando ampliar meu repertório de como os artistas negros estavam utilizando a cerâmica para tratar de questões de racismo e identidade. O Mário tem um trabalho muito diferente do meu em termos estéticos, mas ele é ousado e irreverente. Realiza muitas experimentações dentro do que é possível fazer com a argila, sempre com uma abordagem muito contemporânea em sua obra. Ele produz majoritariamente em cerâmica a partir de interpretações sobre narrativas da diáspora africana e de discussões sobre o campo simbólico.

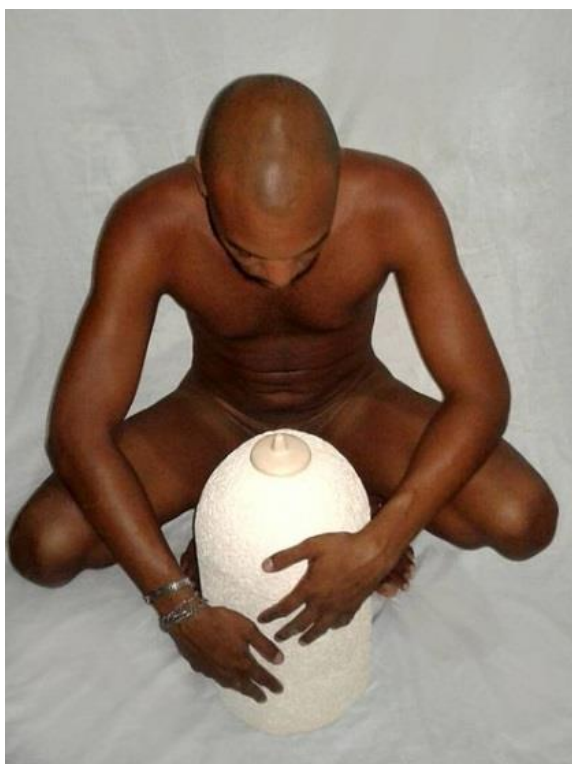


Figura 228 - Mário Vasconcelos. Fotoperformance: Das coisas que se habitam em mim!, 2019.

Graduando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes – UFBA, foi bolsista pesquisador e desenvolveu processos criativos, tendo como objeto de pesquisa as insígnias da diáspora africana, apoiando-se no universo cultural afro-brasileiro como veículo de inspiração e interpretação. Ele explica que o trabalho é resultado da pesquisa que vem desenvolvendo há dois anos, a partir dos mitos afro-brasileiros e possíveis ressignificações dadas em interpretações escultóricas. Para tanto, ele escolheu procedimentos cerâmicos para apresentar, na sua visão, os valores culturais e simbólicos. Outro elemento que está presente é a água, que possui significativa ligação com os princípios da vida e do caráter feminino, algo que o seduz e norteia suas escolhas para a construção de narrativas poéticas.

A artista **Kika Carvalho** (1992 - __) trabalha artisticamente uma busca, enquanto mulher negra, que reverbera em muitas vivências coletivas do que é ser negro no Brasil. Trago para essa conversa a obra chamada *Efeito dominó*, exposta no Mucane - Museu Capixaba do Negro em 2018. Nessa instalação que seria alvo de uma ação performática, havia 60 peças de cerâmica em 2D, com as silhuetas de uma mulher negra que foram colocadas em fila, gerando uma ligação, uma conexão. Essas peças foram se destruindo em sequência. A partir dessa obra, ela traz alguns questionamentos, como a busca pela ancestralidade e a dificuldade da mulher negra em encontrar força e poder diante dos diversos espaços de apagamento. A artista faz um convite a olhar esse corpo negro feminino e as questões que o atravessam, suas dores, silenciamentos e processos de cura. São questões que perpassam todos os corpos negros femininos, como o meu.



Figura 229 - Kika Carvalho, *Efeito Dominó*, 2018, Instalação e performance. 60 peças de cerâmica em terracota, dimensões variadas.

Essa obra me sacudiu com a força que ela coloca em uma boneca de cerâmica bidimensional e como ela propõe essa relação entre essas mulheres, como se todas formassem um único corpo, uma rede. Esse corpo poderia ser também aproximado da construção coletiva de uma memória, como se todas as memórias dessas mulheres negras pudessem se entrecruzar. Elas geram uma história juntas, elas coordenam a construção de uma memória negra juntas. Fazemos isso de forma consciente ou inconsciente, pois, mesmo mulheres negras distantes fisicamente, compartilham pelo território nascal questões muito próximas, vivências que se assemelham. Fazemos parte de um mesmo sistema com uma herança escravocrata e racista. Essa obra me convida a pensar em como o seu trabalho pode ser meu e coletivo também. Nessa rede, nesse domínio, podemos mais do que desabar, mas nos levantar.

A artista visual nasceu em Vitória, capital do Espírito Santo, onde ainda vive e trabalha. É educadora social, formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Além de trabalhar com cerâmica, também é grafiteira e componente do Coletivo das Minas, Coletivo Femenina e Coletivo Anarcasfeministas. Atualmente tem trabalhado com pintura e se dedicado ao azul como cor de discussão para várias questões sobre o negro. Fez residência com a Rosana Paulino para a exposição coletiva *Malungas*, em 2018. É a partir de um desejo de construção de novas narrativas que se constrói o seu trabalho. Suas investigações passam por questões do lugar social que ocupa enquanto mulher, negra, bissexual, residente em um estado com grandes índices de violência contra mulheres, juventude negra e população LGBTQ+. Tem buscado na cor azul e nas religiões de matriz africana a sua ancestralidade negra.

O artista **Aldrin Booz** (1984 - __), em sua obra, comunga valores estético formais e, inclusive, clássicos com referenciais tribais e míticos. Elementos da ancestralidade indígena e africana do artista também se encontram em sua obra, talvez até de forma inconsciente, ou, pelo menos, não muito planejada. Representa em suas esculturas essa angústia que antecede uma renovação, por meio de figuras fisicamente degradadas e tecnicamente muito bem construídas. O artista fala sobre a morte simbólica representada em suas obras, ancestralidade e sua preferência pela arte figurativa.



Figura 230 - Aldrin Booz, 2018, São Paulo.

Nascido em São Paulo/SP, é bacharel e licenciado em Artes Visuais pela UNESP. Sua obra me chamou a atenção quando vi que ele buscava retratar sistemas complexos dos seres humanos, experiências vividas, através de uma obra nada óbvia, mas que brinca de parecer direta, estando repleta de camadas, de convites à reflexão. Aldrin se aproxima das questões da cura, da espiritualidade, fugindo dos clichês simbólicos, mas envolvendo suas peças com a calma e a sagacidade, a angústia e o destemido, andando juntos, olhando para nós.

Sua poética faz uso da psicologia analítica junguiana. Apoia-se nos escritos de Levi-Strauss, Marie Louise Von-Franz, Joseph Campbell e Schopenhauer, permeando todo esse contexto com os estudos de magia, tarô e alquimia. Sua obra é um convite e um alerta para alcançar um patamar mais elevado de espiritualidade, para encarar o que está posto em nossa sociedade com o uso de outras chaves, outros paradigmas. Quase como um sopro de novas epistemologias, seu trabalho se encontra nesse ponto.

A artista **Doroti Martz** (1991 - __) iniciou sua carreira artística em 2008, com a pesquisa nas danças populares. A partir disso, seguiu seus estudos junto ao Instituto Brincante, desenvolvendo pesquisas em diversas matrizes das danças brasileiras.

Sua obra que destaco aqui é o projeto *Lama*, que surge como ato performático de Doroti Martz, Victor Vihen e Neto Corrêa, baseado no poema *O que o barro quer*, de Paulo Leminski, e questiona a relação do homem com a terra e sua negação no mundo contemporâneo.

O barro
Toma a forma
Que você quiser

Você nem sabe
Estar fazendo
O que o barro quer
(LEMINSKI, 1983)

Ela trabalha com os signos arquetípicos dos orixás, relacionados à terra, e também com a sua desconstrução e transposição para a sociedade atual; fala do caos, da degeneração da natureza e do espaço social. Doroti Martz discute os abismos de um corpo negro, feminino, que passa por infinitas questões diariamente, ora tentando se enquadrar em uma sociedade excludente, ora se tornando rebelde, tentando romper com as barreiras estruturais que o classificam e desqualificam.

Ao me deparar com seu trabalho, percebi que ela estava gritando muitas coisas que eu também quero gritar. Estava em um processo artístico de denúncia e que é, ao mesmo tempo, uma busca pela ancestralidade como lugar de acolhida.



Figura 231 - Doroti Martz. Performance, 2020.

Doroti Martz nasceu em São Paulo – SP. É graduada pela Universidade Federal do Maranhão no curso de Licenciatura em Teatro, onde desenvolveu pesquisas sobre as danças populares maranhenses e estudos sobre performance. É mestranda na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no curso de Educação com Linguagem em Arte Educação. Desenvolve pesquisa em danças afrodispóricas brasileiras, videoarte e estudos sobre performances.

O artista **Antônio Pulquério** (1967- __) é nascido em Campos Sales, no Ceará. Atualmente vive e trabalha em São Paulo. Em 1994 conheceu o barro com utilitários, em uma produção totalmente formal e sentiu-se escolhido pela materialidade, pois descobriu, num desses almoços de família com a sua mãe, que a sua avó paterna, já falecida, também fora ceramista. Encantado com a história, diz que só isso já justificaria o seu amor por essa linguagem, mas ainda queria saber muito mais. Em 2006 resolveu estudar Artes Visuais nas Belas Artes de São Paulo, onde terminou a graduação como bacharel e ganhou uma nova visão sobre o seu trabalho em cerâmica. Começou a transformar e a ressignificar a matéria produzida, explorar suas facetas metamórficas e sua própria inquietude, levando-me a ir em direção de uma produção artística que busca a ancestralidade.

Atualmente tem olhado para as esquinas (encruzilhadas) e para os altares relacionados a esses espaços, considerados lugares de pertencimento, reforçando a importância da cultura negra na formação da cultura brasileira.

Seu trabalho me foi apresentado por Angélica, que fez meu curso sobre ancestralidade negra na cerâmica, no CPF SESC, no começo de 2021. Encontrei muita afinidade com o trabalho de Antônio Pulquério, pois remete a verdadeiros rituais poéticos, brincando com a ideia de equilíbrio, de totem e justapondo elementos como quem convida a uma tensão entre arte e religião. O artista aborda questões de tradição cultural e social, e busca, assim como eu, o direito de pertencer.

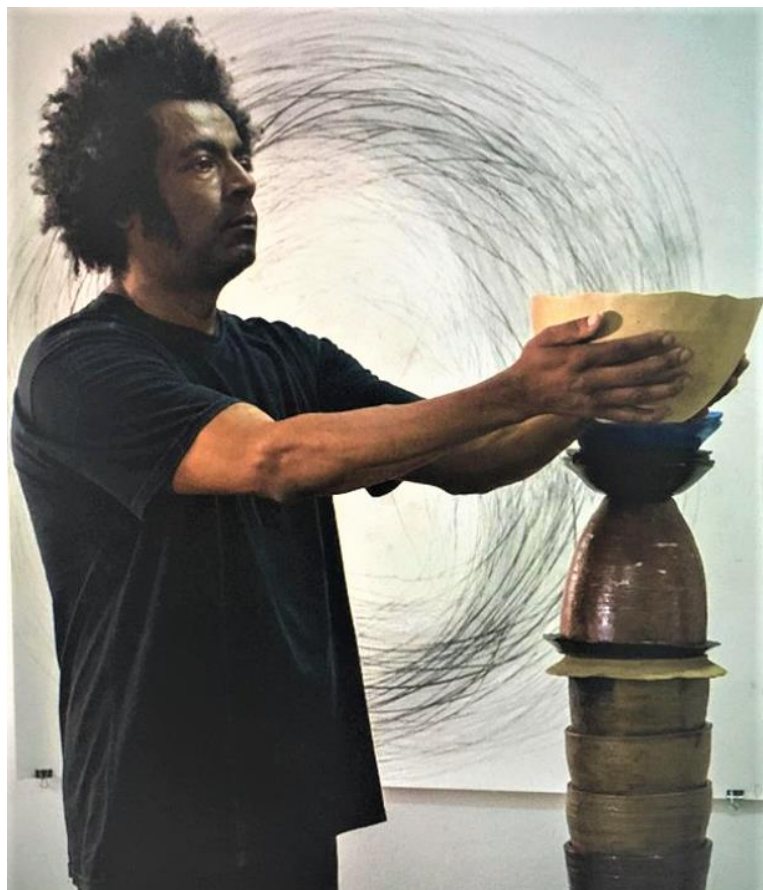


Figura 232 - Antônio Pulquério e a obra “Nosso Corpo Ritual”, 2021, cerâmica.

Quando conheci o trabalho de Antônio Pulquério, pedi a ele se me daria uma entrevista para a tese, pois, quando comecei a conhecer sua obra, via o que mais procurava desde o início desta pesquisa: um trabalho contemporâneo, que discutisse um lugar muito íntimo das questões afrodescendentes e totalmente pensado na cerâmica. Soube imediatamente que deveria documentar seu trabalho aqui nesta tese. Na entrevista, Antônio cita sua obra *O que me atravessa* como uma das mais representativas de sua produção. Nesse momento, traz camadas do que lhe amalgamam até aqui: camadas de memórias, atravessamentos e conexões ancestrais, místicas e míticas, vindas das suas raízes.

A artista **Elizabeth Ramos** (1996 - __) é nascida em São Paulo/SP, mais especificamente na zona leste da cidade. Em meio a tantas confluências culturais, ela é filha de Ivone e neta de Severina e José Batista, nordestinos, filhos da mestiçagem brasileira entre negros e indígenas. Seu primeiro contato com a argila foi com 21 anos, e, segundo ela, “a sensação de manusear o barro me foi tão gritante que, a partir daquele momento, sabia que minha trajetória seria a cerâmica”. Ingressou no curso de Artes Aplicadas com ênfase em Cerâmica na UFSJ, em 2017, e atualmente vive na cidade de Tiradentes/MG. Conheci seu trabalho pelas redes sociais, me

aproximei, mandei mensagem e fui descobrindo mais sobre suas buscas, seus anseios artísticos. Pedi a ela, especificamente para me ceder uma entrevista para essa pesquisa, a qual ela acolheu prontamente.



Figura 233 – Elizabeth Ramos e obra “mulher com a mão no rosto” , 2021.

O trabalho da artista foi se consolidando de forma muito intuitiva, no princípio ela diz que não compreendia o motivo de ser tão aconchegante o manuseio do barro e me vi muito neste processo. Lembrei-me do meu começo com a cerâmica também. Elizabeth foi começando a perceber uma linha estética nas figuras as quais representava. Ela foi descobrindo o conceito da sua obra aos poucos. E isso se deu assim, pois ao trabalhar na argila, a artista se vê sempre focada nas sensações que a experimentação traz, e quando pára para lembrar e me contar, lembra mais das sensações do que dos pensamentos. Por isso, considera que representa, no barro, as complexidades de como se sente e como se vê, mesmo sabendo das distâncias físicas que suas esculturas tem do seu corpo, ela vê que as peças sempre carregam alguma feição sua.

Todas tem algo no qual se reconhece. Neste processo foi se dando conta primeiro de que suas peças também representam outras. Este elemento de representação de identidades, ficava claro para ela desde o início, representava a boca de sua mãe, a barriga de sua avó, o cabelo de tia. Sua arte procura retratar tantas mulheres que fazem parte do meu convívio social ou familiar, como um questionamento sobre as situações que viveram e que não vivi. Suas questões também percorrem as memórias coletivas, os traumas de dores de seus ancestrais, os mais distantes e os mais próximos. Seu trabalho percorre, com profundidade, os caminhos da autobiografia familiar como forma de retratar um grupo, uma parcela da população: as mulheres metiças. Ela questiona suas parentas, através da arte: “Como foi ser mulher, negra e pobre em São Paulo, mãe?” Elizabeth também trabalha com videoperformance, deixando sua voz ecoar. Em 2018, Elizabeth Ramos juntou-se a outra ceramista, e Mailza Bernard, e juntas fundaram um espaço voltado a cultura cerâmica, realizamos o projeto "Terrapuã". O espaço sobreviveu graças a um financiamento público. No espaço Terrapuã aconteciam cursos, oficinas, eventos de gastronomia e cerâmica. Era um espaço para que os ceramistas da região tivessem um espaço para expor seu trabalho. Era um espaço onde era possível vender as obras destes ceramistas também, participando de feira e outros eventos. O projeto durou um ano e meio, foram mais de 40 ações culturais que se realizaram ali. Hoje por conta da pandemia, o espaço já não existe mais, e a artista vende seus trabalhos online, mas considera muito difícil.

A artista busca, de várias formas, gerar acesso ao seu trabalho, criando estratégias para chegar ao público. Em determinado momento da vida, também vendeu suas obras nas ruas de Tiradentes/MG. Colocava as cerâmicas em uma cestinha e ia de mesa em mesa, nos restaurantes e cafés, para vender os quadrinhos de cerâmica que fazia, pintando com engobe as paisagens da cidade.

Sobre os artistas contemporâneos brasileiros

*Viver é partir
Voltar e repartir (é isso)
Partir, voltar e repartir (é tudo pra ontem)
Viver é partir Voltar e repartir
Partir, voltar e repartir
(EMICIDA, 2020, sem paginação)⁸⁷*

Importante ressaltar aqui que encontrar esses artistas foi muito difícil, mas gratificante. Foi uma jornada, um processo longo de investigação, com buscas incessantes. Poderia dizer que se compara com uma escavação, quando nunca se sabe ao certo, onde e nem quando vamos encontrar o que buscamos. Mas ao longo destes quatro anos fui descobrindo cada artista, cada um, ao seu tempo, foi entrando em meu campo de visão e pude conhecer esses trabalhos instigantes e profundos, trazendo-os para essa conversa, que aqui compartilho.

Vejo uma temática central que percorre a preocupação dos mesmos e que também habita minhas produções. Há algo como um resgate, uma luta e um assentamento de si. Fico muito grata por ter conhecido cada um deles, ver seus trabalhos expande meus horizontes e vivifica a continuidade destas histórias em forma de processos artísticos, na materialidade da terra, com toda sua força e aconchego. Um corpo novo se forma, artistas contemporâneos, afetados pelo barro. Todos colocados juntos neste museu. Agora, somos irmãos de argila. Parte do mesmo barro ancestral, cedido por Nanã, andando pelo mundo, constituindo nossos espaços e territórios, para enfim nos assentar como um corpo.

Como argila em vários tons, assumindo várias formas, mas ainda filhos da mesma terra, da mesma essência. No início desta pesquisa, confesso que achei que seria mais fácil, que rapidamente selecionaria os artistas e me debruçaria sobre suas obras, mas não foi assim se deu de forma muito lenta, como só poderia ser, pois é o tempo da cerâmica, que eu insisto em querer acelerar, mas ela segue me ensinado: o que vale a pena leva tempo. Em determinados momentos, cheguei até a pensar que não encontraria estes artistas afrodescendentes que discutem ancestralidade, identidade e racismo, através de suas obras, mas agora que consegui reunir estes e estas 14 artistas, posso ver melhor como fui afetada por todos e todas, sinto-me mais forte e grata pela generosa partilha que recebi e posso compartilhar.

⁸⁷ Letra da música: é tudo para ontem. Autoria Emicida, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/qbQC60p5eZk>

CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se deixa para atrás essas coisas. Essa força, essa vontade, que se traz do passado, as vivências que ainda estão em nós e não percebemos. Como algo que passa despercebido, alguma coisa no nosso hábito de sorrir ou no andar (BOSI, 1994, p. 74).

Estamos chegando ao final de nossa visita ao Museu dos Afetos. Ao longo desta visita, fui dando vida às narrativas de histórias experienciadas, adentrando contextos para reflexões sobre identidade e etnicidade⁸⁸, e que foram estruturando o meu trabalho artístico. Esta pesquisa perpassou uma grande quantidade de autores que tratam da temática negra, do racismo, da historicidade, envolvendo também a arqueologia, a saúde, a psicologia, a cura, a ancestralidade. Todos esses campos tangenciaram os caminhos da religiosidade e das memórias.

Poderia dizer que as bonecas são retratos de mim, mas prefiro dizer que são parte deste “eu”, que é composição dos muitos sujeitos que me formaram. Esta pesquisa percorreu o mundo das bonecas, seus significados e os muitos conceitos que são transversais a esse objeto, seja de pano ou de cerâmica. Elas são representações de todas as pessoas com quem um dia comunguei afetos. Símbolo de tudo que assumi como verdades, inclusive as experiências de outros, que me foram contadas e que se confundem em meu imaginário, tornando-se minhas lembranças.

Sou meus pais, meus tios e tias, meus irmãos, meus avós, meus amigos. Sou as dores e sucessos que vi nos olhos dos meus e aprendi com eles como viver. Quando produzo bonecas, revivo essas histórias compartilhadas, pois são essas histórias que me alimentam, me fazem sonhar e despedaçam meu coração. Ancestralidade. As bonecas tornam palpáveis um repertório de referências muitas vezes descartadas em nossa sociedade, como sabenças do cotidiano, dos que vieram antes de mim e depois de mim.

Este estudo se debruçou também sobre o conceito de ancestralidade negra na cerâmica brasileira, sobre os ancestrais que chegaram aqui. Fui ver como era a cerâmica em sua terra natal, África; as práticas artísticas que traziam na cabeça e no coração quando aqui se instalaram, como colocaram em prática a sua cerâmica. Descobri como muitos afrodescendentes foram produzindo cerâmica com o passar do tempo, até o contemporâneo.

⁸⁸ Etnicidade é o conceito utilizado para designar grupos que se identificam através de uma ascendência comum. (BETHENCOURT, 2018, p. 30).

Como a cerâmica tem expressado os discursos, diálogos e narrativas da ancestralidade, e como tem materializado a nossa descoberta de identidade.

Esta pesquisa me ajudou a colocar as coisas da minha vida no lugar. Quem percorreu todas as salas deste museu pôde se deparar com muitas reflexões e foi convidado a fazer autodescobertas também, pois o que apresento como resultado desta visita mediada não se pretende enquanto espaço de santificação da minha história familiar afrodescendente. Pelo contrário, ao trabalhar com cerâmica e construir rituais artísticos, pude descobrir um ambiente de luta para o autorreconhecimento, ver o que me afetava, as experiências sociais, as memórias pessoais e coletivas. Descobri, ainda, um corpo que não está totalmente curado, mas agora, depois de retirar camadas e pesos, é possível ver o que há para ver em mim.

Esta pesquisa é uma coleção de referências, digressões, análises, produções e reflexões que apresento com trabalhos cerâmicos, como um acervo de memórias de um corpo afetado nesta tese nomeada “Museu dos Afetos”.

REFERÊNCIAS

Livros, teses e dissertações

ADORNO, Theodor W; HERRHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. *In*: **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998.

AGOSTINI, Camilla. **Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar** – vale do Paraíba, século XIX. 2002. 151p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279294>> Acesso em: fev. 2019.

AGUILAR, Nelson. **Mostra de redescobrimento**. São Paulo, SP: Ed. Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais).

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Desvios do Barro**: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana. 2018. 280f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/154847>> Acesso em: abr. 2018.

ALMEIDA, Flávia Leme. **Mulheres Recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. 2009. 295f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86953>> Acesso em: abr. 2018

ALMEIDA, Maria da Conceição. Para despertar a sabedoria adormecida. *In*: WULF, Christoph (org.). **Sapientia**: uma arqueologia dos saberes esquecidos. Trad. Claudia Dornbush. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Elefante**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2001 (Coleção Abre-te Sesamo).

ANDRADE, Margarete Gomes Lopes. **Perfil Cultural da Nigéria**. 2017. 84f. Dissertação (Mestrado em Gestão de Empresas) - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2017.

ANDRADE, Mario de. Museus populares. **Problemas**, São Paulo, n. 5, p. 55, 1938.

ARAÚJO, Emanuel. **A Mão Afro-Brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo, SP: Museu Afro Brasil, 2010.

ARAÚJO, Gustavo de O. **Com quantos paus se faz uma boneca?** – “Entalhes de etnografia da boneca de madeira Karajá”. 2016. 140f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6701>> Acesso em: nov. 2019

ARAÚJO, Marco de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. *In*: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

- ARISTÓTELES. **De anima**. Tradução Marília Cecília Gomes dos Reis. São Paulo, AP: Editora 34, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos** – Ensaio sobre a imaginação da matéria. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.
- BALOGUN, Ola. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Ed. 70, UNESCO, 1977.
- BARBOSA, Ana Mae.; COUTINHO, Rejane. Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2009.
- BARDI, Lina Bo Bardi. **Tempos de Grossura**. São Paulo, SP: Instituto Lina Bo e Pedro Maria Bardi, 1994.
- BARDI, Pedro Maria. **Arte da Cerâmica no Brasil**. São Paulo, SP: A Raízes Artes Gráficas, 1980.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. **Na minha casa**: Prece aos orixás e ancestrais. Rio de Janeiro, RJ: Pallas, 2010.
- BARSALINI, Maria Silva Ianni. **Sobre Mário de Andrade e a sua paulistanidade**: uma reflexão. Campinas, SP: [s. n.], 2002.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e Negros em São Paulo**: ensaios sociológicos sobre aspectos de formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana. 4. ed. São Paulo, SP: Global, 2008.
- BEARDEN, Romare; HENDERSON, Harry. **A History of African-American Artists**: From 1792 to the Present. Nova York: Pantheon, 1993.
- BELL, Hooks. Intelectuais Negras. **Estudos Feministas**, n. 2, p. 464-478, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II** – Rua de mão única. São Paulo, SP: Brasiliense, 2004.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2019.
- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1988.
- BETHENCOURT, Francisco. **Racismo**: das cruzadas ao Século XX. Trad. Luiz Oliveira Santos e João Quina. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2018.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**. São Paulo, SP: Museu Afro Brasil, 2015.

BEZERRA, Vanessa Lopo. **Tracunhaém, uma panela de formigas: a modelagem de santos e painéis de barro na zona da mata pernambucana**. 2018. 235f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/157399>>. Acesso em: jan. 2020

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2001.

BISILLIAT, Maureen. **Memorial da América Latina – Pavilhão da Criatividade, Brasil**. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1999.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX**. 2005. 181f. Dissertação (Mestrado em História da Arte e Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281434>> Acesso em: maio 2018

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos**. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 1997

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar – ética do humano – compaixão pela terra**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

BORGES, A. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo, SP: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1999.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. O trauma é brasileiro. **Catálogo exposição Galeria Homero Massena**, 11 jun/24 ago 2019.

BUENO, Daniela Garcia. **Arte em cerâmica e a memória como elemento criativo**. 2010. 227f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86932>> Acesso em: maio 2020.

BUTLER, Stuart. **Benin: The Bradt Travel Guide**. Guilford, Connecticut: The Globe Pequot Press, 2006.

CABALLERO, Javier. La Etnobotânica. *In*: BARRERA, Alfredo. **La Etnobotânica: tres puntos de vista y una perspectiva**. Xalapa: INIREB, 1979. p. 27-30.

CAFFAGNI, Vanessa do A. **Pelos olhos de Alice: Ancestralidade Afro ameríndia, ambientalismo e formação – uma tese de ficção autobiográfica**. 2016. 351f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CALLIGARIS, Contardo. **A adolescência**. São Paulo, SP: Publifolha, 2000.

CAMPOS SOBRINHO, José Carlos de. **João Camargo de Sorocaba: o nascimento de uma religião**. São Paulo, SP: Editora SENAC SP, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo SP: Edusp, 2015.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2009.

CARBONEL, Sonia. **Maragogipinho - as vozes do barro: práxis educativas em culturas populares**. 2016. 375p. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CARDEAL, Rafaela. **A visita ao museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto**. 2016. 118f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CARDOSO, Oldimar Pontes. **Tudo é História**. Volume III. São Paulo, SP: Ática, 2006.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo, SP: Ed. Selo Negro, 2011.

CASTRO, Maurício Barros de. (org.) **Arte e Cultura: Ensaio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CASTRO, Vera Maria Pugliese de. **Os Sudários de Bené Fonteles, O Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte**. 2013. 385f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/15066>> Acesso em: abr. 2021.

CASTRO, Yêda P. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. 2. ed. Salvador, BA: Topbooks, 2001

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó, PR: Argos, 2006

CHIARELLI, Tadeu. Sobre a mostra Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. *In: Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2016.

CHICAGO, Judie. **The Dinner Party a symbol of our heritage**. Garden City, New York: Anchor Books, 1979.

CLARKE, Christa. **The Art of África - A Resource for Educators**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006.

CLAVAL, Paul. **A geografia Cultural**. 2. ed. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2001.

CONDURO, Roberto. **Pérolas Negras – Primeiros Fios: Experiências Artísticas e Culturais nos Fluxos entre África e Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2013

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte, MG: C/ Arte, 2007.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. *In: COUTINHO, Rejane Galvão; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo, SP: Unesp, 2009a. p. 171-185.

COWLING, Camillia. **Concebendo a liberdade** - Mulheres de cor, gênero e a abolição da escravidão nas cidades de Havana e Rio de Janeiro. Trad. de Patrícia Ramos Geremias e Clemente Penna. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Unicamp, 2018.

CRUZ, Thais Wense de Mendonça. **À escuta do fazer:** a imaginação simbólica entre o artesão e a matéria-prima. 2001. 249f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CURNOW, Kathy. **The Bright Continent:** African Art History. Cleveland, OH: Cleveland State University, 2018. *E-book*. Disponível em <https://pressbooks.ulib.csuohio.edu/bright-continent/>. Acesso em: maio 2020.

DALGLISH, Lalada. **A Arte do Barro na América Latina:** um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DALGLISH, Lalada. Le Vallée du Jequitinhonha - Isabelle Mendes da Cunha. *In:* Fondation Cartier pour l'art contemporain. **Histoires de Voir**. Paris, France: Fondation Cartier, 2012.

DalGLISH, Lalada. **A vitória do Sonho: a arte cerâmica de Mestre Cardoso**. Direção, produção, roteiro e texto: DalGLISH, Lalada. Belém-PA, 1996 (20 minutos).

DALGLISH, Lalada. **Mestre Cardoso:** A Arte da Cerâmica Amazônica. Belém, PA: Secretaria Municipal de Belém /SEMEC, 1996.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da Seca Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo, SP: Editora UNESP/Imprensa Oficial, 2006.

DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. **O negro no Brasil:** trajetórias e lutas em dez aulas de história. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2001.

DEWEY, John. **Cómo pensamos:** la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo. Barcelona: Paidós, 2007.

DEWEY, John. Tendo uma experiência. *In:* DEWEY, John. **A Arte Como Experiência**. Trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010. p. 109-143.

DIAS, Maria Cristina. Os museus podem contribuir para a dignidade da pessoa humana, para a dignidade social? Entrevista com Mário Chagas. **Confluências culturais**, v. 3, n. 2, p. 108-110, set. 2014.

DUARTE, Paulo. **Memórias:** E Vai Começar uma Era Nova. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1979. vol. IX.

DUQUETTE, Danielle Gallois. **Dynamique de l'art 'bidjogol' (Guinée Bissau):** Contribution à une anthropologie de l'art des sociétés africaines. Lisbonne: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias:** ser jovem enquanto velha – velha enquanto jovem. Trad. Waldea Barcellos. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vivêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. *In*: RUFFATO, Luiz (org.). **Questão de pele**. Contos sobre preconceito racial. Rio de Janeiro, RJ: Língua Geral, 2009. (Coleção Língua Franca).

FAGAN, Brian. **África Austral**. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Original de 1952. Trad. de Renato da Silveira. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

FAVA, Vitória de Oliveira. **Cercada de contas** - um caminho de afeto, acaso e gostar. 2018. TCC (Graduação em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: o legado da raça branca. São Paulo, SP: Dominus Editora; Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

FERREIRA, Amauri Carlos. A morada do educador: ética e cidadania. *In*: CURY, Carlos Roberto Jamil; TOSTA, Sandra de Fatima Pereira (orgs.). **Educação, cidade e cidadania**: leituras de experiências socioeducativas. Belo Horizonte, MG: Ed. Autêntica, 2007.

FONTELES, Bené. **Poéticas da quarentena**. [S. l.]: Instituto Artes Arte, 2020. v. 1. Disponível em: <https://virgulaimagem.redezero.org/poeticas-da-quarentena-pdf-para-download/>> Acesso em: jan. 2021.

FRANSCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo, SP: Ed. Global, 2006.

GABLIK, Suzuk. Procurando pela essência da arte. *In*: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008. p. 592-600.

GADON, Eleonor W. **The once and future goddess**: a symbol for our time. New York: Harper San Francisco, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. *In*: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Imago, 1997.

GAUDÊNCIO, Flávia. Caminhos trilhados. *In*: ALMEIDA Tarcísio; WANNER, Celeste; GODIM, Roani (orgs.). **Pó. Boi. Pedras** - Percografia. Salvador, BA: Ed. Cian Gráfica, 2014.

GENNEP, A. Van. Classificação dos ritos. *In*: **Os ritos de passagem**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1978.

GIARDULLO, Caio; PASCHOAL, Giardullo, SANTOS, Urames Pires. **Nosso livro de cerâmica**. 2. ed. São Caetano do Sul, SP: Paschoal Massas, 2017.

GOMES, Flávio dos Santos. **De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social**. Coordenação Lilian Moritz Schwarcs e Lúcia Garcia. São Paulo, SP: Claro Enigma, 2011.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Marco Zero, 1982. (Coleção 2 pontos, v. 3).

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

GUTIERREZ, Manuel; BENJAMIN, Maria Helena (eds.). **Recherches archéologiques à Baía Farta (Benguela-Angola)**. Nanterre, Paris: L'Harmattan, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, SP: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Trad. de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: Editora PUC Rio: Apicuri, 2016.

HANCIAU, Nubia Jacques. O entre-lugar. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF; Niterói: EdUFF, 2005. p. 215-141.

HOBBSAWN, Eric J. **Nações e classes nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1991.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2006

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade**. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2017

ÏKA MURU, pajé Agostinho Manduca Mateus. **“Una Isĩ Kayawa – Livro da cura”** - Povo Huni Kuin. Rio de Janeiro, RJ: Editora Dantes, 2014.

INCHAUSTI, Maria Elizabeth Cavalcanti. **Corpo morada da alma**. 2018. 73f. TCC (Graduação em Artes Aplicadas com Ênfase em Cerâmica) - Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2018.

IZQUIERDO, Ivan. **Questões sobre memória**. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2004.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro, RJ: Pallas; São Paulo, SP: Educ, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Cobogó, 2019.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998

LAGNADO, Lisette (Org.). **Leonilson: são tantas as Verdades**. São Paulo, SP: SESI, 1995.

LANDES, Ruth. **A Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 2002.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Trad. de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2016.

LEAL, Carlos; GUNTILI, Reto; SIMÕES Agi. **Ateliês do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, RJ: Pactual. 2003.

LEITE, Fabio Rubens da Rocha. **A questão ancestral - África Negra**. São Paulo, SP: Ed. Palas Athena, 2008.

LEMOS, Beatriz (org.). **Marcia X**. Trad. de Thais Medeiros e Mark Phillip. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

LEONEL, Priscila de Medeiros Pereira. **Exposição “M á gua”**. 2016. TCC (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

LEONEL, Priscila de Medeiros Pereira. **Sobre museu & marketing: perfil e prática do público visitante**. 2010. TCC (Graduação em Marketing) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LEONEL, Priscila Leonel de Medeiros Pereira. **Um encontro com a mediação cultural: 40 museus em 40 semanas**. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica Digital, 2018. ISBN: 978-85-7983-945-0. *E-Book*.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

LIMA, Camila da Costa. **O objeto cerâmico como elemento da cultura: um estudo a partir da Coleção Lalada Dalglish**. 2016. 602p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/138274>> Acesso em: jul. 2019.

LIMA, Jorge de. Foi mudando, mudando. *In: Poemas Negros*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Getúlio Costa, 1947.

LINHARES, Claudia Rodriguez-Ponga. **Pequeno tratado sobre arte e magia**. 2018. 230p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2005.

LOPES, Fabiana; CHIARELLI, Tadeu; SILVA, Claudinei Roberto da. **Catálogo Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. Curadoria de Tadeu Chiarelli. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2016.

LUKAS, Henrique. O lugar do dissenso. *In: LUKAS, Henrique; ENDO, Marina; MOREIRA, Samantha; MORETTI, Ruli (orgs.). Meta Dados – Ateliê Aberto*. Campinas, SP: Ateliê Aberto Produções Contemporâneas, 2016.

MARIA, Mirella Aparecida dos Santos. **Transgredir para educar: das mulatas de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais**. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/157161>> Acesso em: jul. 2019

MASSI, Fernanda Peixoto. **Roger Bastide: o Brasil e a mestiçagem estética**. Trabalho apresentado no XVII Encontro Anual da ANPOCS em 1993.

MEIRELES, Cecília. Ou Isto ou Aquilo. *In: Giroflê-Giroflá*. São Paulo, SP: Global Editora, 1964.

MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis negros no Brasil escravista, história da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. 2017. 234f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2004.

MOKHTAR, Gamal (org.). **História geral da África, II: África antiga**. 2.ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010.

MOKHTAR, Gamal (org.). **História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília, DF: UNESCO, 2010.

MOORE, Carlos. Apresentação. *In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo, SP: Ed. Selo Negro, 2009.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte, MG: Mazza Edições, 2007.

MUNANGA, Kabengele, GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo, SP: Global, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? *In: Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é mais*. São Paulo, SP: Associação Brasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil Contemporâneo**. Histórias, Línguas, Culturas e Civilizações. São Paulo, SP: Global, 2009.

MURU, Ika; MATEUS, Agostinho Manduca. **Una Isi Kayawa - livro da cura do povo huni kuin**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Dantes, 2014.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo, SP: Ed. Selo Negro, 2009.

NAVES, Rodrigo. **Catálogo de Farnese de Andrade**. 1. ed. DVD: Olívio Tavares de Araújo; Cronologia de Jô Frazão. São Paulo, SP: Ed. Cosac Naify, 2002.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: arte contemporânea** [textos Janaina Melo; versão para o inglês Philippa May Bennett]. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2012

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. 2005. 353f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895>> Acesso em: set. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: mito e corpo na educação brasileira. Curitiba, PR: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo. Africanidades. *In*: SILVA, Cidinha da. **Africanidades e relações raciais**: insumos para Políticas Públicas na área do livro, leitura e literatura e bibliotecas no Brasil. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2014. p. 30- 31.

OLIVEIRA, Jackson Luiz Lima. **Identidade nacional nigeriana**: arranjos institucionais para construção de uma nigerianidade. 2018. 79 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **Mulher Negra**: Afetividade e Solidão. Salvador, BA: EDUFBA, 2013.

PALMER, Colin A. **Encyclopedia of African-American Culture and History**. 2. ed. Detroit: Macmillian Reference, 2006.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. 2011. 98p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEDROSA, Adriano (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**. São Paulo, SP: MASP, 2016.

PETRUCCI, Eládio G. R. **Materiais para a construção civil**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1976. 435 p.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (orgs.). **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo, SP: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PICHIGUELLI, Isabella (org.). **Afeto em narrativas**. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2018.

PIMENTEL, Clara V. Villaça. **Crioulização, nominação e práticas sociais**. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

RABELO, Miriam Cristina M. Religião, Ritual e Cura. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza. (Org.). **Saúde e Doença** – Um olhar antropológico. Rio de Janeiro, RJ: Fiocruz, 1998. p. 47-56.

RANIERI, Maria Gabriela Araújo. **Caracterização tecnológica das argilas da cidade de cunha para fins de cerâmica artística**. 2007. 104f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Mecânica) - Universidade Estadual Paulista, Guaratinguetá, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/97084>> Acesso em: maio 2020.

READ, Herbert. **Escultura Moderna**. Uma História concisa. São Paulo, SP: Ed. Martins Fontes, 2003.

REIS, João José. Rebelião Escrava no Brasil, a história do levante dos Malês. *In*: SCHWARCS, Lília; PEDROSA, Adriano (orgs.). **Histórias Mestiças**: antologia de textos. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2014.

RIBEIRO, Djamilia. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **Revista Internacional de Direitos Humanos/SUR 24**, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

RICCIOPPO, Carlos. **Leonilson, 1980-1990**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino de artes visuais**. Campinas, SP: Ed. Mercado de Letras, 2003.

ROY, Christopher D. Introduction. *In*: ROY, Christopher D. (ed.). **Clay and Fire: Pottery in Africa**. Iowa Studies in African Art 4. Iowa City: School of Art and Art History, University of Iowa, 2000.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte, MG: Ed. Itatiaia Limitada, 1989 (Coleção Reconquista do Brasil - 3ª série, v. 8).

SALLES, Cecília. **Redes da Criação - Construção da obra de arte**. Lisboa: Editora Horizonte, 2006.

SALUM, Marta H. L. Cem anos de arte afro-brasileira. *In*: **Catálogo Mostra do Redescobrimento** – Brasil 500 é mais. São Paulo, SP: Associação Brasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo** – A afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora. 2019

SANTOS, Elaine. R. **Celeida Tostes**: O barro como elemento integrativo na arte Contemporânea. 2011. 235f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86935>> Acesso em: abr. 2018.

SANTOS, Genivalda. **Relações Raciais e Desigualdade no Brasil**. São Paulo, SP: Selo Negro, 2009.

SANTOS, Juliana. **Afro-Permanente** - A formação do professor de artes visuais e as questões Afro-brasileiras. 2013. TCC (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

SANTOS, Liliane Pires dos. **O ambiente do artista**: o ateliê e seus guardados. 2010. 168f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86958>> Acesso em: abr. 2019.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. 2016. 331f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

SANTOS, Thais Silva dos. **Discutindo os sentidos de mãe-preta: uma leitura feminista negra da produção visual de artistas negras.** 2019. 154f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções.** Porto Alegre, RS: Ed. L &PM, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 a 1930.** São Paulo, SP: Cia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia M.; PEDROSA, Adriano (orgs.). **Histórias Mestiças: Antologia de textos.** Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2014.

SHINER, Larry. **The Invention of Art: A Cultural History.** Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos.** Trad. Sandra Martha Dolinsk. São Paulo, SP: Senac, 2008.

SILVA, Dilma de Melo. **Arte Africana & Afro brasileira.** São Paulo, SP: Terceira Margem Editora, 2007.

SILVA, Dilma de Melo. **Arte Afro-brasileira: origens e desdobramentos.** 1989. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

SILVA, Jorge Antônio e. **Bispo do Rosário: Arte e Loucura.** 2. ed. São Paulo, SP: Quaisquer, 2003.

SILVA, José Francisco de Assis Santos. **“Pra te Lembrar do Badauê...”:** O Mensageiro da Alegria em uma viagem pelos Lonãs Iyês (Caminhos da Memória) do Mar Azul - Espaço, Tempo e Ancestralidade. 2017. 199f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29062>> Acesso em: jan. 2021.

SILVA, Mariana Araújo Alves da. **O encontro dos rios: a Associação de Cerâmica da Barra (BA) no contexto da arte popular.** 2019. 182f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/183212>> Acesso em: jul. 2020.

SILVA, Ornato José da. **Iniciação de Muzenza nos cultos Bantos.** Rio de Janeiro, RJ: PALLAS, 1998.

SILVEIRA, Maria Betânia. **TELLUS: performance e teatralidade com a argila e a cerâmica.** 2014. 291p. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SOUSA, Juliana de. **Memórias e histórias da população negra da cidade de Carapicuíba-SP: Uma abordagem para a educação escolar.** 2010. 217f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza - CE, 2010.

SOUZA, Ana Lúcia Silva [org.]. **De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros.** Salvador, BA: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2005.

SOUZA, Marcelo de Saete. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo**. 2009. 248f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TAKAKI, Juliana Yoko. **Lina Bo Bardi e a produção artesanal: a trajetória de um pensamento de vanguarda**. 2010. Artigo (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina**. 2013. 231p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280015>> Acesso em: set. 2020.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra**. 2018. 314f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIANA, Janaina Barros. **Uma possível arte afro-brasileira: Corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas**. 2008. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86908>> Acesso em: out. 2018.

WILLETT, Frank. **Arte Africana**. Trad. Tiago Novaes. São Paulo, SP: Edições Sesc; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

YEDAMARIA. **Yedamaria**. Direção de arte: Paulo Otávio Gonçalves, Coordenação editorial: Cecília Scharlach. São Paulo, SP: Editora Imprensa Oficial/Museu Afro Brasil, 2006.

ZECHINATO, Bianca Panigassi. **Da casa expandida ao deslocamento como instrumento de criação**. 2016. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

Artigos em periódicos

AGOSTINI, Camilla. Cultura material e a experiência africana no sudeste oitocentista: cachimbos de escravos em imagens, histórias, estilos e listagens. **Revista Topoi**, v. 10, n. 18, p. 39-47, jan./jun. 2009.

AGOSTINI, Camilla. Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, inverno 1998.

ALEEN, Scott Joseph. Afrofatos. **Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, v. 10, n. 1, jan./jun 2016.

ALLEONI, Luís Reynaldo Ferracciú; CAMARGO, Otávio Antonio de. Óxidos de ferro e de alumínio e a mineralogia da fração argila deferrificada de latossolos ácidos. **Sci. agric. Piracicaba**, v. 52, n. 3, set./dez. 1995. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-90161995000300002>> Acesso em: 25 jan. 2020.

ALMEIDA, Arthur Henrique Nogueira; SANTOS, Guaraci Maximiano dos; ROSE, Isabel Santana de. Redes de cura bantu: agenciamentos terapêuticos no Centro Espírita São Sebastião. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 11, n. 24, p. 35-51, set./dez. 2019.

ALVES, Sirlene Ribeiro. Heitor dos Prazeres – Arte, luta e resistência negra. *In: X Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as – X COPENE*, 10., 2018, Uberlândia, MG. **Anais [...]**. Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia – UFU, 2018.

ATWOOD, Roger. The Nok of Nigeria - Unlocking the secrets of West Africa's earliest known civilization. **Archaeology Archive**, The Archaeological Institute of America, v. 64, n. 4, july/august 2011. Disponível em: <https://archive.archaeology.org/1107/features/nok_nigeria_africa_terracotta.html> Acesso em: 20 ago. 2020.

BAMONTE, Joedy. A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP*, 17, 2008, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, SC: ANPAP, 2008.

BARRIOS, Andressa Farias; CAETANO Marcio Rodrigo Vale. Recipientes para alimentar a alma: mulheres negras e a racialização do cuidado. *In: SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE*, 7; SEMINÁRIO INTERNACIONAL CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, 3; LUSO-BRASILEIRO RIO GRANDE, 3. **Anais [...]**. Rio Grande, RS: Ed. da FURG, 2018.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O novo humanismo: formas de descentramento. **Estudos Germânicos**, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 306-30, 1984.

BEN-AMOS, Paula. Symbolism in olokun mud art. **Journal article African Arts**, v. 6, n. 4, p. 28-31+95, 1973.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. *In: CARONE, Iracy e BENTO, Mari Aparecida Silva (orgs.)*. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre Branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2014.

BERZOCK, Kathleen Bickford. **For Hearth and Altar: African Ceramics**. Keith Achepohl Collection. New Haven, Connecticut: Instituto de Arte e Yale University Press, 2005.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. **Revista Harper's bazaar Art**, abr. 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online], n. 19, p. 20-28, 2002.

BONILLA-SILVA, Eduardo. Rethinking racism: toward a structural interpretation. **American Sociological Review**, v. 62, n. 3, p. 465-480, 1997.

BORRE, Luciana. Vilipêndio religioso e a urgência das questões de gênero e sexualidades na formação de professoras/es. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 27., 2018, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 2180-2194.

BRAGA, Felipe P. Estratégias de um artista-arquivista. **Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, ago./ dez. 2016.

BRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun./ago. 2000.

BRASIL. Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas - SPAA/SEPPIR Colaboração do Comitê Técnico de Saúde da População Negra (Elaboração). **Racismo como determinante social de saúde**. Brasília, DF: SPAA/SEPPIR, 2011.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Atlântico negro. **Portal Geledés**, fevereiro, 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/atlantico-negro-por-castiel-vitorino-brasileiro/> Acesso em: mar. 2018.

BREUNIG, Peter; AMEJE, James. The making of Nok terracotta. **Africa: Archaeology & Arts**, v. 4, p. 91-102, 2006.

CALZA, Cristiane Ferreira; CARVALHO, Danielle Dias de; COELHO, Filipe André do Nascimento; FREITAS, Renato Pereira; LOPES, Ricardo Tadeu; GASPAR, Maria Dulce Barcellos de Oliveira. Análise de peroleiras e cachimbos cerâmicos provenientes de escavações arqueológicas. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 8, n. 3, p. 621-638, set./dez. 2013

CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. **Revista de Estudos Feministas**, n. 2, 1995.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas à guisa de apresentação). **Cadernos do Ceom**, ano 27, n. 41, 2014.

CHAPPEL, T. J. H. The Death of a Cult in Northern Nigeria. **Journal article African Arts**, v. 6, n. 4, p. 70-74, 1973.

CHARPENTIER, Anita Isabelle. O «objet trouvé» ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade – entrevista com Paulo Domenech Oneto. **Wrong Wrong**, abr. 2017. Disponível em: <<https://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade>> Acesso em: 15 mar. 2021.

CORREA, Mariza. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. **Etnográfica**, v. IV, n. 2, p. 233-265, 2000.

CORRÊA, Viviane; COSTA, Elena Teixeira Porto; ADELMIR, Fiabani. Bonecas Africanas: um passeio pelo imaginário feminino africano. **Anais do 4º Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão da UNIPAMPA**, v. 4, n. 3, 2012.

COSTA, C. S.; RUIAS, O.; ROCHA, F.; TERROSO, D. Caracterização das argilas de Cafumpe (Moçambique) como matéria-prima para cerâmica. *In*: CONGRESSO LUSO-MOÇAMBICANO DE ENGENHARIA, 8; CONGRESSO DE ENGENHARIA DE MOÇAMBIQUE, 5., 2017, Maputo. **Anais [...]**. Maputo: INEGI/FEUP, 2017.

COUTINHO, Rejane Galvão. Considerações sobre a cultura da pesquisa e a formação de educadores mediadores. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 19, 2010b, Salvador. **Anais [...]**. Salvador, BA: Edufba, 2010b. CD-ROM.

COUTINHO, Rejane Galvão. O educador pesquisador e mediador: questões e vieses. **Pós**, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 46-55, maio 2013.

COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre a formação de mediadores culturais. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 18, 2009b, Salvador. **Anais** [...]. Salvador, BA: Edufba, 2009b. CD-ROM.

COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre mediação e educação patrimonial. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 20, 2011, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro, RJ: Anpap, 2011. CD-ROM.

COUTINHO, Rejane Galvão. Sobre o Laboratório Metodológico Arte Público. **Diálogos Entre Arte e Público**, Recife, v. 3, p. 114-116, 2010a.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Africanidades, Afrodescendência e Educação. **Educação em Debate** (CESA/UFC), Fortaleza, v. 2, n. 23, p. 5-15, 2001.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Afrodescendência e africanidades: um dentre os diversos enfoques possíveis sobre população negra no Brasil. **Interfaces de Saberes**, 2013. Disponível em: <https://interfacesdesaberes.fafica-pe.edu.br/index.php/import1/article/download/169/88>> Acesso em: fev. 2021.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Afrodescendência e espaços urbanos**. Palestra realizada em 5 de agosto de 2006, na Escola de Planejamento Urbano do CEARÁ Periferia.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Nós, afro-descendentes: História Africana e Afro-descendente na cultura brasileira. *In*: **História da Educação do Negro e outras histórias**. Brasília, DF: MEC/SECAD, 2005.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Racismo antinegro, um problema estrutural e ideológico das relações sociais brasileiras. **Política Democrática** (Brasília), v. VII, p. 118-127, 2008.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Tecnologia Africana na Formação Histórica do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Espalhafato Comunicação e Produção, 2010.

CUNHA, Izabel Mendes da. A bonequeira do Vale do Jequitinhonha. **Museu da Pessoa**, 21 jan. 2008. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-bonequeira-do-vale-do-jequitinhonha-44559>> Acesso em: 03 mar. 2021

DA MATTA, Roberto. **Racismo à brasileira**. Anais do Seminário Internacional Multiculturalismo e racismo: o papel da ação afirmativa nos estados democráticos contemporâneos. Brasília, DF: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Direitos Humanos, 1996.

DALGLISH, Geralda; DALGLISH, Lalada; LIMA, Camila da Costa. Museu Brasileiro da Cerâmica: A construção de um acervo para a preservação de memórias e saberes tradicionais. **Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte: Arte e Cultura da América Latina**, São Paulo, v. XXIX, ISSN 0103-8508, 2013.

DALGLISH, Geralda. Tradição e identidade cultural na cerâmica popular do vale do Jequitinhonha. *In: ENCONTRO DA ANPAP – “ECOSSISTEMAS ARTÍSTICOS”*, 23., 2014, Belo Horizonte – MG. **Anais** [...]. Belo Horizonte, MG: [s. n.], 2014.

DELGADO, Aldeide. Vozes afro-latino-americanas contemporâneas - Conflitos antigos, novas formas. Traduzido do espanhol por Renata Ribeiro da Silva. **Revista C& América Latina**, 28 fev. 2018. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/old-conflicts-new-expressions/>> Acesso em: jan. 2019.

DIAS JR., Ondemar. A cerâmica Neo-Brasileira. **Arqueo-IAB**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 3-13, 1988.

DIAS JR., Ondemar. A fase Parati: apontamentos sobre uma fase cerâmica neobrasileira. **Universitas**, Salvador, v. 8, p. 117-133, 1971.

DOHERTY, Helen. Upcycling Stereotypes – Telling Stories of Africa. **Interpreting Ceramics**, n. 16, 2015. Disponível em: <<http://interpretingceramics.com/issue016/articles/02.htm>> Acesso em: 24 jul. 2019.

FABRIS, Yasmin; OLIVEIRA, Ronaldo de. (Re)encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, jan./abr. 2019.

FAGG, Bernard. Recent work in West Africa: New light on the Nok Culture. **World Archaeology**, p. 41-50, 1969.

FAVARO, Cleci Eulalia. Os lenços de namorados - Tradição, cultura popular e afetividade. **Revista Fronteiras**, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 151-168, jul./dez. 2011.

FONSECA, Marcos Vinícius. Educação e Escravidão: um desafio para a análise historiográfica. **Revista Brasileira de História da Educação**, n. 4, jul./dez. 2002.

FONTELES, Bené (org.). **Poéticas na quarentena - arte na espreita e na espera**. [S. l.]: Instituto Artes Arte, 2020. Disponível em: <https://virgulaimagem.redezero.org/wp-content/uploads/2020/06/Poeticas-na-Quarentena.pdf>> Acesso em: 01 abr. 2021

FRANKE, Gabriele. A Chronology of the Central Nigerian Nok Culture – 1500 BC to the Beginning of the Common Era. **Journal of African Archaeology**, v. 14, n. 3 Special Issue, p. 257–289, 2016.

FUNARI, Pedro Paulo A.; ORSER, Charles E. Pesquisa arqueológica inicial em palmares. **Estudos Ibero-Arnericanos**, PUCRS, v. XVIII, n. 2, p. 53-69, dez. 1992.

GALTUNG, Johan. Cultural violence. **Journal of Peace Research**, Manoa, v. 27, n. 3, p. 291-305, ago. 1990.

GALTUNG, Johan. Violence, peace and peace research. **Journal of Peace Research**, Oslo, v. 6, n. 3, p. 167-191, set. 1969.

GASPAR, Maria Dulce. Arqueologia, cultura material e patrimônio. Sambaquis e cachimbos. *In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. (Orgs.). Cultura material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro, RJ: MAST/CNPq, 2009. p. 39-52.

GONZALEZ, Lélia. A democracia racial: uma militância. **Revista Arte & Ensaios**, n. 38, jul. 2019

JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas - na arte contemporânea brasileira. **Revista Concinnitas** (UERJ), ano 8, v. 1, n. 10, jul. 2007.

JORGE, Susana Oliveira. Vasos Cerâmicos do Abrigo de Ganda. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA, 3., 1973, Porto. **Anais** [...]. Porto: [s. n.], 1973.

LEME, José Tiago Risi. **Aspectos sócio-culturais da arte e cultura das sociedades baulê, senufo, bambara e dogon**, 2003. Disponível em: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/senufo.html>. Acesso em: maio 2018.

LEONEL, Priscila. A mediação cultural em museus e bibliotecas. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 12, p. 230, 2016.

LEONEL, Priscila. Arte afro-brasileira e a cerâmica: memória e ancestralidade na construção de bonecas. **Revista Desvio**, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 87-101, 2019. Disponível em: <https://issuu.com/revistadesvio/docs/n.e_29.12.2019_ed.7ed_revista_devio> Acesso em: jan. 2020

LEONEL, Priscila. As experiências de mediação cultural no projeto 40 museus em 40 semanas. **Revista digital ART&**, v. XIII, p. 1-12, 2016.

LEONEL, Priscila. Ateliê - Território da Artista: relacionando arte, território, ancestralidade negra e memórias. **Revista Palíndromo**, v. 12, n. 27, p. 248-265, maio/ago. 2020.

LEONEL, Priscila. Formas de mediação no projeto 40 museus em 40 semanas. *In*: ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria, RS. **Anais** [...]. Santa Maria, RS: ANPAP, 2015.

LEONEL, Priscila. Processo artístico de cura aos efeitos do racismo. **Revista “Teórico-Prático”**, v. 1, p. 15-28, set. 2020.

LEONEL, Priscila. **Quilombos de barro: relações entre as produções cerâmicas e a arte afro-brasileira**. *In*: JORNADA DE PESQUISA EM ARTE, 3., 2019, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo, SP: UNESP PPGIA, 2019.

LIMA, Camila Costa. Processo criativo, identidade e cultura produção cerâmica no Vale do Jequitinhonha. **Academia.edu**. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/29641332/PROCESSO_CRIATIVO_IDENTIDADE_E_CULTUR_A_PRODU%C3%87%C3%83O_CER%C3%82MICA_NO_VALE_DO_JEQUITINHONHA_doc> Acesso em: 05 maio 2020.

LIMA, Jorge de. **Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LITTLE, Paul E. **Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: Por uma antropologia da territorialidade**. Brasília, DF: Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais Universidade de Brasília, 2002 (Série Antropologia).

LÔBO, Jade Alcântara; SOUZA, Ângela Maria de. Na fronteira: mulheres negras nas artes. *In: MUNDOS DE MULHERES*, 13; FAZENDO GÊNERO, 11., 2017. Florianópolis, SC. **Anais** [...]. Florianópolis, SC: UFSC, 2017.

MACÊDO, Marluce de Lima. Intelectuais Negros e Memória: Tradição e Insurgência. *In: ANPUH – SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 25., 2009, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza, CE: ANPUH, 2009.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana desde saberes ancestrais femininos: Bordando perspectivas de descolonização do ser-tão que há em nós. **Revista ABPN**, v. 12, n. 31, p. 27-47, jan/fev. 2020.

MACIEIRA, Cassia. Infância, Inventos e Boneca de Pano. **Revista de Arqueologia**, ed. Especial Arqueologia da Infância, v. 31, n. 2, 2018.

MENDES, Daniel. O entre-lugar da cultura (pop)ular na América Latina: criação e crítica contemporâneas nestes trópicos. **Cadernos Prolam/USP**, v. 18, n. 34, p. 35-51, jan./jul. 2019.

MORALES, Walter Fagundes. A cerâmica neo-brasileira nas terras paulistas: um estudo sobre as possibilidades de identificação cultural através dos vestígios materiais na vila de Jundiá do século XVIII. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 11, p. 165-187, 2001.

MORALES, Walter Fagundes. **A escravidão esquecida: a administração indígena em Jundiá durante o século XVIII**. 2000. 176p. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MOURA, Beatriz Martins; RAMOS, Carla. Saberes tradicionais de terreiro: epistemologias, pedagogias e possíveis diálogos com a universidade. **Revista Calundu**, v. 1, n. 2, 2017.

MUNIZ, Tiago Silva Alves; GOMES, Denise Maria Cavalcante. Identidades materializadas na Amazônia colonial: a cerâmica dos séculos XVIII e XIX do sítio aldeia, Santarém, PA. **Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, v. 11, jul./dez. 2017.

NUNES, Ranchimid Batista. Tentando entender a diferença: Por que afrodescendente e não negro, pardo, mulato ou preto? **Revista África e Africanidades**, Ano X, n. 24, jul./set. 2017.

OKUNNA, Emman N. The Stylistic and Iconographic Consideration of Awka Ndiagu Pottery and the Igbo Aesthetic Evaluation. **UJAH - Unizik Journal of Arts and Humanities**, v. 11 n. 1, 2010.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da pele – o devir da arte contemporânea afro-brasileira. **Biblioteca Digital da Produção Intelectual**, São Paulo, p. 36-42, 2012.

OLIVEIRA, Antônio Pedro Novaes. **Matérias-primas empregadas na fabricação de tijolos e blocos de construção: Características e influência sobre as propriedades do produto final**. 1999. Seção Cerâmica Estrutural. Disponível em: <www.ctc.org.br/artigos/tijolosblocos.pdf> Acesso em: 20 fev. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 28-47, maio-out. 2012.

OLIVEIRA, Marcia M. Marcusi. Negra? Identidade étnica de mulatas de São Paulo. *In*: FAZENDO GÊNERO – DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis, SC. **Anais [...]**. Florianópolis, SC: [s. n.], 2010.

PEREIRA, Teresa Matos. A Condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa. **Revista Estúdio**, Lisboa, v. 3, n. 5, jun. 2012.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMINELLI, Ronald; FEITLER, Bruno. Dossiê: Pureza, raça e hierarquias no império Colonial português. **Revista Tempo**, Niterói, v. 16, n. 30, 2011.

REBOLLO, Lisbeth. **As Identidades culturais e a comunicação**. Palestra ministrada na Escola de Comunicação e Artes, USP/SP, julho de 2004. *IN*: DALGLISH, 2006

RESENDE, Michelle Nogueira de. **As ceramistas Karajá e o processo de registro de suas bonecas de cerâmica como patrimônio cultural do Brasil**. 2014. 119f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

REUBER, Alexandra. Voodoo dolls, charms, and spells in **the classroom**: teaching, screening, and deconstructing the misrepresentation of the african religion. **Contemporary Issues In Education Research**, v. 4, n. 8, p. 7-18, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.19030/cier.v4i8.5611>> Acesso em: jun. 2019.

RIBEIRO, Berta G. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro, RJ: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **Revista Internacional de Direitos Humanos/SUR 24**, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

RICE, Susan. Teaching nonviolent conflict resolution: a form of ubuntu. **Reflections: Narratives of Professional Helpingis the property of Cleveland State University**, p. 40-43, 2011.

RIGUINI, Renata Damiano; MARCOS, Cristina Moreira. Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora. **Revista de Psicanálise da SPPA**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 135-154, abr. 2017

ROCHA, Helena do Socorro Campos da; VIANA, Bruno Jorge Abdul Massih. Invisibilização da África: apagamento da história e da cultura do negro na educação formal brasileira. **Revista da ABPN**, v. 2, n. 5, p. 115-138, jul-out. 2011.

RODRIGUES, Maria da Conceição. A primeira cerâmica “tradicional recente” proveniente de Tete (Província de Tete, Moçambique). **Revista Portuguesa de Arqueologia**, v. 9, n. 1, p. 197-223, 2006.

RODRIGUES, Maria da Conceição. O primeiro sítio com vestígios de utilização do ferro e cerâmica “tradicional” da Early Iron Age localizado em Moçambique – província da Zambézia. **Revista portuguesa de Arqueologia**, v. 9, n. 2, p. 415-449, 2006.

ROSS, Doran; CAMERON, Elisabeth Lynn. L. **Isn't she a doll?** Play and Ritual in African Sculpture. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1996.

ROVERI, Carolina Del; MORENO, Maria Margarita Torres; ZANARDO, Antenor. Variação da cor e propriedades cerâmicas com o aumento da temperatura de queima de uma argila proveniente da formação Corumbataí, região de Piracicaba, SP. **Associação Brasileira de Cerâmica**, v. 53, n. 328, p. 436-441, 2007.

RUPP, Nicole; BREUNIG, Peter; AMEJE, James. New studies on the nok culture of central Nigéria. **Journal of African Archaeology**, v. 3, n. 2, 2005.

RUPP, Nicole. Beyond Art. Archaeological studies on the Nok Culture, Central Nigeria. *In*: ALLSWORTH-JONES, Philip (ed.). **West African Archaeology** - New developments, new perspectives. Oxford: Archaeopress. Publishers of British Archaeological Reports, 2010.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTOS JÚNIOR, Joaquim Rodrigues dos. Contribuição para o estudo da Idade da Pedra em Moçambique: a estação lítica de Marissa (Tete). Documentário Trimestral de Moçambique. **Lourenço Marques**, v. 12, p. 93-103, 1937.

SANTOS JÚNIOR, Joaquim Rodrigues dos. **Missão Antropológica de Moçambique** - 2ª Campanha. Lisboa: Ministério das Colónias, Agência Geral das Colónias, 1940.

SANTOS, Jucélia Bispo dos. Relações de Gênero e Produção de Cerâmica na Comunidade Quilombola da Olaria, em Irará-Bahia. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, v. 1, n. 1, p. 134-147, jan./jul. 2010.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos; BISPO, Alexandre Araújo. Arte afro-brasileira para quê? **Revista O Menelick**, 2º Ato, abr. 2014.

SANTOS, Sales Augusto dos. A Metamorfose de Militantes Negros, em Negros Intelectuais. **Revista Mosaico**, v. 3, n. 5, 2011.

SCHWARCZ, Lilia M.; CARVALHO, Noel. **Zumbi Somos Nós** - Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano. São Paulo, SP: Prefeitura de São Paulo, 2006.

SILVA, Adriana de Oliveira. A curadoria Negra nas Artes Visuais - Caminhos de afirmação. **Revista O Menelick**, 2º Ato, p. 93-100, fev. 2020.

SILVA, Gloria Cecília de Souza e. **Os “Fios de Contos” de Mãe Beata de Yemonjá**: Mitologia Afro-brasileira e Educação. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Gloria Cecília de Souza; CALAÇA, Maria Cecília Félix. **Arte africana & afro-brasileira**. São Paulo, SP: Terceira Margem, 2006.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, v. 1, n. 2, 2010.

SINGLETON, Theresa A. The archaeology of slavery in North America. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, 1995.

SKOLAUDE, Mateus Silva. Identidade nacional e historicidade: o 1º Congresso Afro-brasileiro de 1934. *In*: CONGRESSO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/RS – HISTÓRIA, VERDADE E ÉTICA, 12., 2014, São Leopoldo, RS. **Anais [...]**. São Leopoldo, RS: ANPUH, 2014.

SOARES, Marilda. Etnias e povos africanos na formação histórico-social do Brasil. Revista “**Para entender a história...**”, ano 4, v. 10, série 02/12, 2013. ISSN 2179-4111.

SOUSA, Kássia Mota de. **Por onde andou nossa família: veredas e narrativas da história de famílias afrodescendentes no pós-abolição**. 2015. 173f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/13201>> Acesso em: jun. 2019.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. **Revista Travessias** n. 1, p. 1-12, 2008.

SOUZA, Neusa. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Graal, 1983.

SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira. Arqueologia Histórica No Brasil: uma revisão dos últimos vinte anos. *In*: MORALES, Walter Fagundes; MOI, Flávia Prado (Orgs.). **Cenários Regionais de uma Arqueologia Plural**. São Paulo, SP: Editora Annablume/Acervo, 2009.

SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira. Cerâmicas, identidades escravas e criouliização nos engenhos de Chapada dos Guimarães (MT). **Revista História UNISINOS**, v. 14, n. 3, set./dez. 2010.

TIBERIO, Wilson. Tibério, o pintor negro (entrevista concedida a Isaltino Veiga dos Santos). **Jornal Alvorada**, São Paulo, ano II, n. 14, nov. 1946.

TORTORELLA, Stefano. La ceramica africana: un riesame della problematica. **Annales littéraires de l'Université de Besançon**, 2018.

VARIVE-BOHAN, Hugues. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. *In*: **Os Museus no Mundo**. Rio de Janeiro, RJ: Salvat Editora do Brasil, 1979. p. 8-21; 70-81.

VIANA, Janaina Barros Silva. Para além das fronteiras da arte contemporânea brasileira: epistemologia, arquivo e autoria negra. **Revista da ABPN**, v. 11, n. 27, p. 153-164, 2019.

WILCOX, Rosalinde G. (reviewer). **Isn't she a doll? Play and Ritual in African Sculpture**. **UCLA Fowler Museum of Cultural History**, Los Angeles, African Arts, v. 31, n. 3, Summer 1998.

WORCMAN, Karen. A arte da escut. **Museu da Pessoa**, 2019. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/explore/noticias/a-arte-da-escuta>> Acesso em: 03 mar. 2021.

ZILLI, Gabriela. A presença da memória na arte contemporânea e seus desdobramentos. **Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura**, v. 2, n. 1, ano, p. 88-90, 2016.

Sites

“NEGROS Indícios” discute a identidade negra no Brasil. **Prêmio Pipa**, 12 out. 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/10/negros-indicios-discute-identidade-negra-no-brasil/>> Acesso em: mar. 2019.

A ARTE DE CUBA. Disponível em: <<http://dasartes.com/materias/a-arte-de-cuba/>> Acesso em: 27 fev. 2019.

AMORIM, Joe Nicolai de; LOPONTE, Luciana Gruppelli. As mãos de ouro de Sonia Gomes: costura e memória. **Arteversa – Grupo de estudo e pesquisa em arte e docência**, 2018. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1471>> Acesso em: 02 ago. 2019.

ARAÚJO, Emanuel. Um adeus para Yedamaria. **Página do Museu Afro**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2016/04/08/um-adeus-para-y%C3%AAdamaria>> Acesso em: 29 jul. 2019.

ARJAN MARTINS. **Site Galeria 55sp**. Disponível em: <<https://www.55sp.art/arjan-martins>> Acesso em: abr. 2019.

ARTISTA plástico Matxakhosa expõe “Maputo Modja em Maputo”. **E-global**, 6 dez. 2017. Disponível em: <<https://e-global.pt/noticia/vida/cultura/artista-plastico-matxakhosa-expoe-maputo-modja-em-maputo/>> Acesso em: 27 mar. 2020.

ARTSTOR DIGITAL LIBRARY. Mídias dos principais museus, arquivos, acadêmicos e artistas, com todos os direitos liberados para educação. Disponível em: <<https://www.artstor.org/>> Acesso em: 27 abr. 2020.

ATELIÊ SUL AFRICANO ARDMORE CERAMIC ART. Disponível em: <<http://ardmoreceramics.co.za/about/our-origins/>> Acesso em: 24 jul. 2019.

ATELIÊ sul-africano tem arte em cerâmica mais cobiçada do mundo. **Catraca Livre**, 10 mar. 2019. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/viagem-livre/atelie-sul-africano-tem-arte-em-ceramica-mais-cobicada-do-mundo/>> Acesso em: 20 jul. 2019.

ATRAVES. Mestre Irineia. Disponível em: <<http://atraves.tv/a-arte-quilombola-de-dona-irineia/>> Acesso em: 17 mar. 2019.

BARBOSA, Suzana. Árvore-chão guardiã de memórias: nossa ancestralidade guardada na história das nossas famílias. **Portal Black Fem**. 2019. Disponível em: <<http://portalblackfem.com.br/arvore-chao-guardia-de-memorias-nossa-ancestralidade-guardada-na-historia-das-nossas-familias/>> Acesso em: 10 maio 2020.

BIBLIOTECA DO MUSEU AFRO BRASIL ONLINE. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesticos/arte-afro-brasileira>> Acesso em: 05 mar. 2019.

BISPO, Alexandre. Morre em Salvador a artista plástica Yeda Maria aos 84 anos. **Portal Geledés**. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/morre-em-salvador-artista-plastica-yeda-maria-aos-84-anos/>> Acesso em: 24 jul. 2019.

BLAIN, Keisha. The most important black woman sculptor of the 20th century deserves more recognition. Tradução Nina Ferreira. **Fissura**, 7 set. 2017. Disponível em: <<https://fissuraa.wordpress.com/2017/09/07/a-escultora-negra-mais-importante-do-seculo-xx-merece-mais-reconhecimento/>> Acesso em: maio 2018.

BOPAPE, Dine Seshee. **32 Bienal – Incerteza Viva**. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2634>> Acesso em: 20 ago. 2019.

BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento. Negro de Corpo e Alma. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento279716/brasil-500-mostra-do-redescobrimento-negro-de-corpo-e-alma-2000-rio-de-janeiro-rj>> Acesso em: 27 fev. 2019.

BRASIL. **Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989**. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Brasília, DF: Presidência da República, 1989. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17716.htm> Acesso em: 05 set. 2020.

CACCURI, Vivian. 5 artistas para ver na 32ª Bienal de São Paulo - Dine Seshee Bopape. **Revista UBU**. Disponível em: <<https://blog.ubueditora.com.br/5-artistas-para-ver-na-32a-bienal-de-arte-de-sao-paulo/>> Acesso em: 20 ago. 2019

CAETANO Dias. **Museu Afro Brasil**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/caetano-dias>> Acesso em: nov. 2018.

CAROLINE Harari. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa565275/caroline-harari>>. Acesso em: 05 jul. 2017

CERAMICS AND POTTERY ARTS AND RESOURCES. **Fotos de cerâmica africana**. Disponível em: <<https://www.veniceclayartists.com/african-tribal-pottery-styles/>> Acesso em: 20 maio 2020.

CONHEÇA as bonecas Walforf: Pedagogia recheada de carinho. **Eu sem Fronteiras**, [2019?]. Disponível em: <<https://www.eusemfronteiras.com.br/conheca-as-bonecas-waldorf-pedagogia-recheada-de-carinho/>> Acesso em: jun. 2020.

COSTA, Flávia. Lei nº 7.716/89 – Lei CAÓ, 25 anos no Combate ao Racismo. **Portal Geledés**, 12 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/lei-7-71689-lei-cao-25-anos-combate-ao-racismo/>> Acesso em: 27 fev. 2019.

CRISTINA CÓRDOVA. **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cristina_C%C3%B3rdova> Acesso em: 03 mar. 2019.

CRISTINA CÓRDOVA. Disponível em: www.cristinacordova.com/&prev=search > Acesso em: 03 mar. 2019.

32ª BIENAL de São Paulo - Dalton Paula. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (46s). Disponível em: <<https://youtu.be/bVPW8dw3SnU>> Acesso em: set. 2019.

DALTON Paula. **Premio PIPA**, ano 8, 2017. Disponível em: <http://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/downloads/2017/12/pipa-2017_site-1.pdf> Acesso em: 10 set. 2019.

HUGO Denizart O prisioneiro da passagem. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (30min22s). Disponível em: <https://youtu.be/PjgP1LYLZOU>> Acesso em: 27 jul. 2019.

ROSANA Paulino: Costura da Memória. **Pinacoteca de São Paulo**. 2018. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>> Acesso em: abr. 2019.

A ARTE visceral de Davi Cananéa no Sesc Paraty. **Paraty**, 25 maio 2018. Disponível em: <http://www.paraty.com.br/noticiasparaty.asp?id=8865> >Acesso em: 31 jul. 2019.

FAUSTINO, Oswaldo. O trabalho da artista plástica Lídia Lisboa. **Revista Raça**, 6 nov. 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/o-trabalho-da-artista-plastica-lidia-lisboa/>> Acesso em: mar. 2019.

FLIP 2015 – “Conferência de encerramento: Mário de corpo inteiro”. Paraty, RJ: FLIP, 2015. 1 vídeo (1h18min35s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myIINeDPwBs>> Acesso em: fev. 2019.

FOGAÇA, Zaquel. O lar de Leonilson. **Jornal online Pedaco da Vila**. Disponível em: <<http://www.pedacodavila.com.br/materia/?matID=2417>> Acesso em: 24 jul. 2019.

ARTHUR Bispo do Rosário. Diretor: Fernando Gabeira. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (34min51s). Disponível em: <<https://youtu.be/ISt22V1U-hY>>Acesso em: 27 jul. 2019.

ATELIÊ KIANDA. **Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ateliekianda/?hl=pt-br>> Acesso em: 10 dez. 2019.

GERMINAL n° 2: Ankh. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68783/germinal-no-2-ankh>>. Acesso em: 3 ago. 2019.

HISE, Gwendolin. Nok: Misteriosas esculturas pré-históricas da África. **DW**, 26 dez. 2013. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/nok-misteriosas-esculturas-pr%C3%A9-hist%C3%B3ricas-da-%C3%A1frica/g-17321490?maca=pt-BR-EMail-sharing>>Acesso em: abr. 2020.

HISTÓRIAS Afro Atlânticas. **MASP**. 2018. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>> Acesso em: mar. 2019.

ICOM - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Definição: Museu. 19 mar. 2015. Disponível em: <<https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>> Acesso em: 06 ago. 2020.

IDEA FIXA. **Robinho Santana**. Disponível em: <<http://www.ideafixa.com/posts/robinho-santana-a-arte-do-reconhecimento>>Acesso em: mar. 2019.

IGLESIAS, Marcos. Diversidade e liberdade criativa norteiam a programação de Artes Visuais do FIG 2018. **Cultura PE**, 6 jul. 2018. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/fig2018/diversidade-e-liberdade-criativa-norteiam-a-programacao-de-artes-visuais-do-fig-2018/>> Acesso em: 22 fev. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, 2000.

JORGE dos Anjos. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26059/jorge-dos-anjos>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

JOSEPHINE Ghesa. Biografia da artista. **Artland**. Disponível em: <<https://www.artland.com/artists/josephine-ghesa>> Acesso em: 27 fev. 2020.

JULIANA DOS SANTOS. Disponível em: <<https://nepafro.webnode.com/products/juliana-dos-santos/>> Acesso em: maio 2019.

JULIANA dos Santos. **Revista C& América Latina**. 2018. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/juliana-dos-santos/>> Acesso em: 03 ago. 2019.

LEANDRO Junior: artesão do Vale do Jequitinhonha é revelado para o mundo. **Paulo Guedes**, 13 de jun. 2018. Disponível em: <<http://www.pauloguedes.com.br/leandro-junior-artesao-do-vale-do-jequitinhonha/>> Acesso em: abr. 2019.

LEONARDOS, Stella. Teatro Experimental do Negro - TEN. **Portal Geledés**, 13 out. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/teatro-experimental-do-negro-ten/?gclid=Cj0KCCQiAh9njBRCYARIsALJhQkHX_X-aayvB_7jIbfj83k1umpbKA-cqZGAGMhUaCWmjvLhHZjiUmPgaAr3SEALw_wcB> Acesso em: 27 fev. 2019.

LIA MENNA BARRETO. Disponível em: <<https://liamennabarreto.blogspot.com/2011/01/bordados.html>> Acesso em: 26 jul. 2019.

LIA Menna Barreto. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10795/liamenna-barreto>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

LOPES, Fabiana. Conversa com Juliana dos Santos. “O saber ancestral que vem dos pés”. **Revista online C& América Latina**, 3 jul. 2018. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/o-saber-ancestral-que-vem-dos-pes-juliana-dos-santos/>> Acesso em: abr. 2019.

LUEDJI Luna - Diálogos Ausentes. Direção: Itaú cultural, São Paulo: Itaú cultural, 2017. 2018. 1 vídeo (8min 22s). Disponível em: <<https://youtu.be/agVPrvyacxI>> Acesso em: 20 out. 2018.

LUNA, Felipe. Janela para dentro. **Revista FAAP**, [2021]. Disponível em: <<http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/>> Acesso em: 24 jul. 2019.

MACGILP, Ali. Dineo Seshee Bopape. **Contemporary Art Society**, 25 maio 2017. Disponível em: <<http://www.contemporaryartsociety.org/news/artist-to-watch/dineo-seshee-bopape/>> Acesso em: 20 ago. 2019.

MACHADO, Cassiano Elek. Mostra ilustra a África brasileira. **Folha Ilustrada Online**, 8 nov. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq081109.htm>> Acesso em: 27 fev. 2019.

MATXAKHOSA defende biodiversidade. Jornal “Olá Moçambique”. 7 dez. 2018. Disponível em: <<https://olamocambique.wordpress.com/2018/12/07/matxakhosa-defende-biodiversidade/>> Acesso em: 27 mar. 2020.

MATXAKHOSA expõe o poder do meio ambiente no CCBM. **O País**. 20 jun. 2018. Disponível em: <<http://opais.sapo.mz/-matxakhosa-expoe-o-poder-do-meio-ambiente-no-ccb>> Acesso em: 27 mar. 2020.

MATXAKHOSA. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/Matxakhosa/photos/?ref=page_internal> Acesso em: 27 mar. 2020.

MESTRE Didi. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21953/mestre-didi>>. Acesso em: 02 ago. 2019.

MICHELLE MATIUZZI. Disponível em: <<https://www.studiomusa.art/>> Acesso em: mar. 2019.

MOVIMENTO NEGRO. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/movimento-negro/>> Acesso em: 27 fev. 2019.

MURJONI MERRIWEATHER. Disponível em: <<https://www.mvrjoni.com/>> Acesso em: 15 mar. 2019.

MUSEU GUGGENHEIM. **Simone Leigh**. [2021]. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/simone-leigh>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NENÊ SURREAL. **Huff Post Brasil**. Disponível em: <<https://www.huffpostbrasil.com/2018/12/02/nenesurreal-mulher-preta-periferica-mae-avo-sapatao-e-grafiteira-a-23605661/>> Acesso em: abr. 2019.

Paulo Nazareth - Site Premio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/>> Acessado em 25 de fev. 2019

PEJU ALATISE. Disponível em: <<http://www.pejualatise.com/>> Acesso em: abr. 2018.

PERNA, Algerina. Trazendo a cultura afro-americana à cerâmica - Entrevista com Murjoni Merriweather. **Revista online The Baltimore Sun**, 2015. Disponível em: <<http://darkroom.baltimoresun.com/2015/11/bringing-african-american-culture-to-ceramics/#1>> Acesso em: 15 mar. 2019

POEL, Frei Francisco van der. Lira Marques. **Saberes Plurais**, [2021]. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/saberesplurais/artista/mestra-lira-marques/>> Acesso em: jul. 2018.

POGREBIN, Robin; SHEETS, Hilarie M. Artista ascendente: Simone Leigh se mover para o mainstream. **Jornal The New York Times**, 29 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/08/29/arts/design/simone-leigh-sculpture-high-line.html>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PROJETO LEONILSON. Disponível em: <www.projetoleonilson.com.br> Acesso em: 24 jul. 2019.

RAINHO, Douglas. Saravá aos pretos e pretas-velhas. **Perdido em Pensamentos**, 13 maio 2015. Disponível em: <<https://perdido.co/2015/05/a-ancestralidade-sagrada-sarava-aos-pretos-e-pretas-velhas/>> Acesso em: 31 jul. 2019.

REZENDE, Raquel. Irineia e o quilombo. **Artesol**, [2020?]. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/Irineia-e-o-quilombo>> Acesso em: 17 mar. 2019.

RUBEM Valentim. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8766/rubem-valentim>>. Acesso em: 03 ago. 2019.

SEMI Círculos no Semi Quadrado. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44240/semi-circulos-no-semi-quadrado>>. Acesso em: 01 ago. 2019.

SIDNEY AMARAL. [S. l: s. n.], 2018. 1 vídeo (8min 20s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VQPtE9J2ZoY>> Acesso em: mar. 2019.

THE BRITISH MUSEUM. Disponível em: <<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG123220>> Acesso em: mar. 2020.

TIAGO Gualberto. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa577431/tiago-gualberto>> Acesso em: 06 ago. 2019.

UMA CONSTELAÇÃO da arte brasileira celebra os 30 anos do Itaú Cultural em mostra na Oca. **Itaú Cultural**. 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/presskit/30anos/pt_release.html> Acesso em: mar. 2019

WOODROW NASH. Disponível em: <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://woodrownashstudios.com/gallery/&prev=search>> Acesso em: 12 mar. 2019

APÊNDICE

O papel do pardo

Parça parou na padaria, pediu o pão.
Pagou primeiro.
Pensa: passado preto prevalece, pode passar perigo.
Pediu pro padeiro pegar pão pretinho
Porque painho prefere.
Pegou pacote pesado, porém precioso.
Prolifera a perfeição
Planejada pelo padeiro
Projetada pelo pai.
Pelos poros
O par do
Perfume do pão,
Perfume do papel pardo.

Emanoel Junior
(irmão de Priscila Leonel)

ANEXO

Questionário para pesquisa de doutorado de Priscila Leonel sobre ancestralidade, cerâmica e arte afro-brasileira

O questionário foi pensado para um público específico que tenha contato próximo com as pesquisas em artes, especificamente com arte afro-brasileira. Peço encarecidamente, aos colegas, para dedicar alguns minutos para responder esse questionário, pois a maioria das questões são abertas, com intuito de possibilitar que discorram sobre o tema e possam realmente expressar seus conhecimentos e opiniões, contribuindo imensamente com a pesquisa.

1. Qual sua faixa etária? *Marcar apenas uma alternativa.*

- 18 a 24
- 25 a 29
- 30 a 35
- 35 a 40
- 40 a 45
- 45 a 50
- acima 50

2. Você é afrodescendente? *Marcar apenas uma alternativa.*

- sim
- não

3. A sua produção/pesquisa em arte traz uma reflexão a respeito das questões afrodescendentes?

- sim
- não

4. Há quanto tempo você está (produzindo/pesquisando) no campo da arte?

- desde os 20 e poucos anos
- depois dos 30 anos
- Tive contato forte com arte desde a infância, então sempre produzi
- depois dos 40 anos
- depois dos 50 anos

5. Você já estudou ou produziu obras de arte com argila ou cerâmica? Poderia falar um pouco sobre isso?

6. Você conhece artistas que trabalham com argila ou cerâmica dentro da arte afro-brasileira? Poderia citar alguns?

7. Se você já pesquisou/produziu obras com argila ou cerâmica, como se deu a escolha dessa materialidade?

8. Se você já pesquisou/produziu obras com argila ou cerâmica, quais razões levaram a esta escolha?

9. Se você já pesquisou/produziu obras com argila ou cerâmica, o resultado respondeu aos seus anseios? Pode falar um pouco sobre isso?

10. Se você já pesquisou/produziu obras com argila ou cerâmica, havia presença ou diálogo com outras materialidades e mídias na mesma obra? Quais? Por quê?

11. Como você vê a presença da argila/cerâmica na arte contemporânea?

12. Como você vê a relação conceitual entre argila ou cerâmica e as questões de ancestralidade afro-brasileira?

13. Você tem formação em artes?

- sim
 não

14. Se puder deixar aqui qual sua formação, caso não seja de arte. Poderia falar um pouco sobre suas bases de conhecimento, que deram forma a sua relação com a arte?

15. Onde nasceu (país - estado - cidade)? onde mora? Onde atua?

16. Você poderia deixar o seu nome?
