

PLURALIDADE CRÍTICA

ARTIGO

POR QUE PLURALIDADE CRÍTICA?

Reflexões teóricas e pessoais sobre a formatação de um projeto na ABCA que pretende contribuir para a diversidade na crítica da arte

**ALESSANDRA SIMÕES
ABCA/BAHIA**

A fotografia que ilustra este artigo mostra meu bisavô paterno no colo de sua ama de leite. Está no Acervo do Museu do Homem do Nordeste (Recife), com a seguinte descrição: “Ama-de-Leite com Fernando Simões Barbosa - Pernambuco, 1860. Carte de visite, 10 x 6 cm. Produzido pelo estúdio Photographia Artística de Eugênio & Maurício”. Circulamos esta foto entre familiares durante muito tempo para careá-la com nossa história pessoal e concluimos de que se trata de meu bisavô Adolpho Simões Barbosa, e não Fernando, que era meu avô. Isto tudo para dizer que sou de família tradicional de Pernambuco, numa linhagem sucessiva de médicos: meu tataravô, meu bisavô e, por fim, meu pai. Portanto, a foto de Adolpho, no colo de sua ama de leite, mulher negra legada ao anonimato nos acervos públicos, é símbolo da história de um país que se constituiu sobre o sangue e o suor de mais de dez milhões de africanos escravizados e que insiste, em pleno século 21, a continuar colhendo as benesses desta trágica herança. Não tenho registro de que fomos donos de terras extensas ao

longo destas últimas gerações. Mas nossa “nobreza” se confirma na árvore genealógica organizada recentemente por meu primo distante Daniel Schmidt, que se inicia ainda no século XVIII e mostra nossa ascendência europeia, fixada aqui por um tal Visconde de Schmidt, o que nos legou também o parentesco com o conhecido poeta Augusto Frederico Schmidt (1906-1965).

Sou fruto do segundo casamento de meu pai (minha mãe Dalva era trinta anos mais jovem que ele). Quando nasci, ele já beirava os 50 anos. Frederico Adolfo Simões Barbosa (1916-2004) foi um importante sanitarista, ex-diretor da Fiocruz, celebrado em <file:///Users/leila/Downloads/plural.docx> seu centenário com um documentário que mostra sua militância social e política no enfrentamento às doenças tropicais (<https://www.youtube.com/watch?v=59H9XWr9A1k>). Aos demais integrantes de nosso clã na área da saúde, há meu irmão Augusto e minha irmã Constança, biólogos que também seguiram reconhecida carreira na saúde pública. As conversas em torno dos Simões Barbosa em Recife

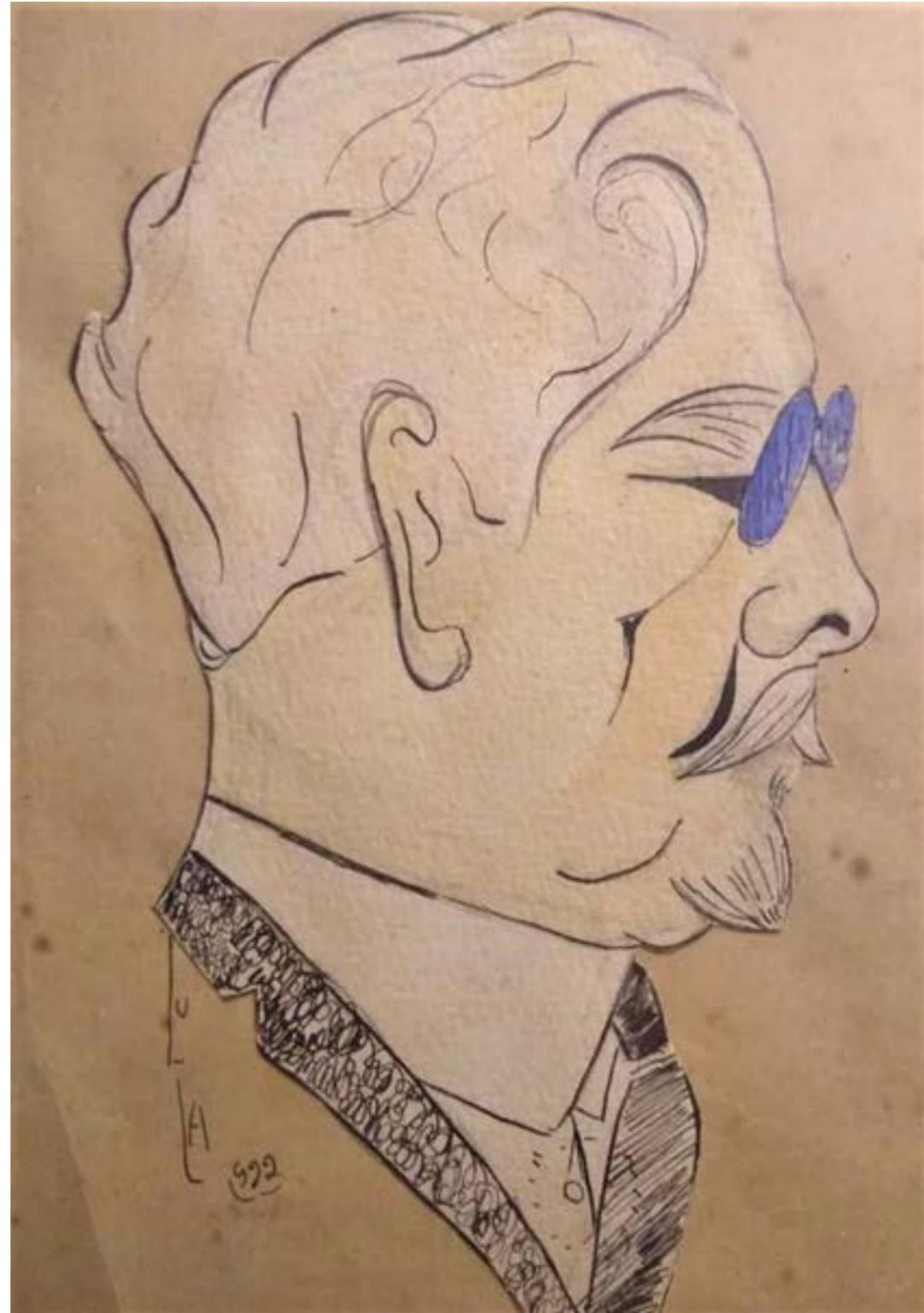


Fig. 1: Caricatura de Adolpho Simões Barbosa por Lula Cardoso Ayres.



Fig. 2: Adolpho Simões Barbosa com sua ama de leite, foto: anônimo. Acervo do Museu do Homem do Nordeste (Recife).

são muitas; durante a faculdade, procurei Ariano Suassuna (1927-2014), que tinha algumas lembranças de sua relação com meu pai. No final dos anos 1990, quando iniciei carreira de crítica de arte no caderno Leitura de Fim de Semana, no jornal Gazeta Mercantil, fui até Olinda entrevistar o bibliotecário mais renomado do país, Edson Nery da Fonseca (1921-2014), que também se lembrava de detalhes da minha família, como um belo chafariz de mármore que havia sido deslocado do casarão à beira mar e estava esquecido em um escritório de advocacia de Recife. Nós, irmãos, nos orgulhámos do fato de meu avô ter cuidado da família de Gilberto Freyre (1900-1987). E colecionávamos recortes de notas publicadas no Diário de Pernambuco em uma pequena sessão memorialística relatando os feitos de meu avô e bisavô, que muitas vezes realizavam consultas sem cobrar nada. Na busca por minhas raízes (pois fui criada em Brasília e sempre nutri certa nostalgia por um passado que não vivi em Pernambuco), acabei por escrevendo minha dissertação de mestrado também sobre um antigo conhecido de meu pai,

o artista Francisco Brennand (1927-2019), com orientação da professora Lisbeth Rebollo. Para coroar esta gama de referências pessoais, também ilustro este texto com a imagem da caricatura de meu avô Adolpho, feita por outro célebre pernambucano: o artista modernista Lula Cardoso Ayres (1910 - 1987).

E por que falar tanto em minha história pessoal aqui no jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)? Porque eu, como crítica, artista, teórica do campo das artes etc., devo saber de onde vieram os privilégios que me permitem ocupar hoje o lugar que ocupo, seja como professora doutora em uma universidade federal, a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), seja como integrante de uma associação que congrega pessoas em torno do pensar a arte, tendo como consequência as influências deste pensamento na circulação e na legitimação da arte no Brasil. O método de falar de si para falar do mundo também se justifica pelo fato de que nos últimos anos tenho seguido modelos epistemo-metodológicos não muito cartesianos, legitimando a

subjetividade e a autoetnografia como um modo de pensar e produzir discursos. No território em que estou lecionando arte, o Sul da Bahia, utilizo objetos, métodos, questões, objetivos e finalidades atravessados pelo simples fato de que tenho alunos e alunas, em sua grande maioria, negros e negras de baixa renda que pretendem se formar artistas ou docentes-artistas. Para isso, temos um currículo interdisciplinar e decolonizado, isto é, estudantes de artes da UFSB partem de suas questões subjetivas e locais para depois confrontá-las ao legado do cânone da arte eurocêntrica.

A COMPLEXIDADE, AS CONEXÕES EM REDE, AS CONDIÇÕES SOCIAIS, A MEMÓRIA, O AFETO, AS CONTINGÊNCIAS PASSARAM A SER CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES A RESPEITO DO QUE ENTENDEMOS COMO VERDADE. E ISTO VALE PARA AS “VERDADES DA ARTE”...

Ao mesmo tempo em que podemos desestabilizar os padrões que adensaram o modelo das ciências modernas, especialmente, a partir do

século 17 e depois com o positivismo, e que provocaram a cisão entre artes e ciências, temos o dever e a responsabilidade de apontar caminhos outros que abordem o pensamento teórico sobre as artes de forma séria, com rigor e sistematização, porém levando-se em conta a herança que outros campos, como a psicanálise em seus primórdios, nos legaram. Se pensadores como Gaston Bachelard, Paul Feyerabend, Gilles Deleuze e Pierre Bourdieu propõem, a partir do debate inaugurado por Freud, a necessidade de se lançar mão das epistemologias abertas; agora, no século 21, não se pode pensar em arte sem a abordagem da singularidade, a interdisciplinaridade e a interface ciências-artes-humanidades. A complexidade, as conexões em rede, as condições sociais, a memória, o afeto, as contingências passaram a ser considerações importantes a respeito do que entendemos como verdade. E isto vale para as “verdades da arte”. Se estes pensadores já evocavam a não-universalidade como um referencial basilar (lembrando que a categoria “universal” é um padrão

eurocêntrico), acredito que, nestes tempos tão sombrios, em que uma pandemia coloca em xeque todos os modelos até então em vigor, produzir conhecimento nas artes (que implica em produzir discursos que, por sua vez, podem legitimar e reproduzir estruturas sociais) é uma missão que deve ser expandida a partir de modelos descentrados, capilarizados, ou mesmo rizomáticos (DELEUZE, 1995), numa visão antifundacional (isto é, questionadora da exclusividade da gênese eurocêntrica), desestabilizando-se hierarquias e operando novos estados interpretativos (sempre questionáveis e reversíveis também, por que não?). Tudo isso para dizer que a formação de um paradigma resulta do compartilhamento de representações, valores e ações (KUHN, 1997); e estamos definitivamente diante da formação de um possível novo paradigma no campo das artes, que se trata do “decolonialismo”, que também se espalha para todos os outros campos dos saberes, sejam nas ciências duras ou “moles”. É aqui que entra minha história pessoal, o projeto Pluralidade Crítica apresentado recentemente

à ABCA e as mudanças estruturais que se avolumaram nos últimos anos no campo das artes. Assim como expressa Kuhn (1997) – ao afirmar que a construção da ciência não se dá em abstrato, de forma aleatória, e ocorre socialmente organizada e não a partir da personalidade ou dos humores do (a) pesquisador (a) – as transformações no sistema das artes estão se consolidando com um novo viés de forma coletiva e sistêmica. Se a ciência ganhou o estatuto de instituição social-histórica; as ciências sobre as artes devem se dar da mesma maneira; e o “decolonialismo” não pode fugir a esta regra. Deve ser entendido em toda sua profundidade teórica.

O tema que vem pontuando inúmeros estudos acadêmicos não se dá à revelia. Ele surge embalado pelos próprios acontecimentos dentro do sistema da arte brasileira, no qual artistas e teóricos mostram urgência em se repensar os modelos eurocêntricos a partir de suas próprias potências e lugares de fala. Mulheres negras, homens negros, pessoas de origem asiática, representantes de várias

nações originárias e pessoas de gêneros não binários gritam por espaço, representação e decisão. Se as portas não se abrirem, serão derrubadas pela força natural com que estas práticas e saberes estão desestabilizando a manutenção sistemática da perspectiva hegemônica colonizadora. Negar o atravessamento da postura colonizadora nas instituições e perpetuadas pelos (as) agentes do sistema artístico brasileiro é como tampar o sol com a peneira, pois se trata de mais um sistema entre tantos outros que reproduzem as forças colonizadoras nas disputas pelo capital simbólico. “É dentro dessa engrenagem normatizada e normatizadora que padrões sociais são criados e constantemente reforçados e reproduzidos”, define Miranda (2017, p. 63).

NO CAMPO DAS ARTES BRASILEIRAS, FALAR EM DECOLONIALISMO SIGNIFICA CONTEXTUALIZAR A COMPLEXIDADE DOS SISTEMAS SIMBÓLICOS QUE AMPARAM E DEFINEM AS ENGRENAGENS SOCIAIS...

É importante aqui pontuar a gênese do pensamento decolonial enquanto

categoria que busca a problematização da manutenção das condições colonizadas da epistemologia; a emancipação de todas as formas de opressão e dominação; e ainda a articulação da cultura, política e economia de maneira a se construir um campo de conhecimento plural, com base nas territorialidades e nas pessoas e suas subjetividades. O protagonismo branco e europeu manteve-se firme em seu projeto de epistemicídio para a manutenção de uma sociedade colonial e patriarcal, na qual as chamadas minorias políticas e sociais são violentamente eliminadas pelos grupos das elites historicamente assentados nos lugares de poder e de decisão. Entretanto, está em curso no Brasil um gigantesco projeto de “desobediência epistêmica”, que tem como ideal político reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade. É importante diferenciar aqui os pensamentos “pós-colonial” e “decolonial”, sendo que ambos se constituem como possibilidades teóricas construídas à medida que as

relações sócio-históricas acontecem na modernidade (ROSEVICS, p. 191, 2017). Enquanto o pós-colonial denuncia as assimetrias entre colonizador e colonizado fruto do projeto de domínio e opressão, a partir de matrizes teóricas diversas (Franz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall, Grupo de Estudos Subalternos, Ranajit Guha), o decolonial entende a colonização como evento prolongado, com muitas rupturas, mas não como uma etapa histórica já superada (o vocábulo “decolonial” nasce de sua oposição ao “descolonial” por iniciativa do autor Walter D. Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade da luta por descolonização no pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos).

No campo das artes brasileiras, falar em decolonialismo significa contextualizar a complexidade dos sistemas simbólicos que amparam e definem as engrenagens sociais. Neste sentido, nas disputas pelo poder social e econômico, a cultura e a arte entram como peças-chave nas

negociações simbólicas e na manutenção das hegemonias; fazem parte de um “sistema”, como classificado por Miranda (2017, p.62) enquanto um complexo ordenado por partes que se interrelacionam. A arte seria mais um dos “campos” (à luz das teorias de Pierre Bourdieu), como o econômico, educacional, científico, religioso etc., reprodutores de desigualdades sociais reafirmadas pela articulação entre instituições e agentes que definem suas regras e valores. Ainda na visão de Miranda (2017), o racismo, por exemplo, é um sistema de poder; e acrescentamos a esta perspectiva o recorte das discussões de etnia e gênero; sendo todos estes tópicos, e suas interseccionalidades, o que podemos chamar dos debates urgentes na arte contemporânea.

INTITULADO “PLURALIDADE CRÍTICA”, O PROJETO PRETENDE ESTIMULAR AÇÕES NO SENTIDO DE BUSCAR MECANISMOS PARA O ENFRENTAMENTO À DISCRIMINAÇÃO ÉTNICA, RACIAL, GEOPOLÍTICA, DE CLASSE E GÊNERO QUE PERMEIA AS ESTRUTURAS INSTITUCIONAIS BRASILEIRAS NO SISTEMA DAS ARTES...

É neste contexto de pesquisa e observação da realidade que, após meu trabalho frente à organização da Jornada da ABCA, em 2020, me vi diante do auto desafio de propor à ABCA um projeto institucional com o objetivo de apoiar ações permanentes para o fortalecimento da atuação de profissionais nos campos da teoria, crítica e história da arte, tendo em vista minorar distorções impostas pelas desigualdades sociais, históricas e estruturais, cujos reflexos podem ser vistos na dimensão simbólica e cultural de nossa sociedade. Para isto, procurei a colega Aleksandra Matias, única mulher negra na instituição, que de pronto elaborou comigo a proposta. Após aprovação em assembleia, foi criada uma comissão aberta aos integrantes da ABCA, e atualmente composta por Alexandre Sá, Joana D’Arc Sousa, Leila Kiyomura, Leonor Amarante, Priscila Arantes e Robson Xavier da Costa.

Intitulado “Pluralidade Crítica”, o projeto pretende estimular ações no sentido de buscar mecanismos para o enfrentamento à discriminação étnica, racial, geopolítica, de classe

e gênero que permeia as estruturas institucionais brasileiras no sistema das artes. Apesar da diversidade na produção estética nacional em termos de linguagens e autorias, ainda prevalece no interior de muitas instituições públicas e privadas a postura de naturalização em relação às assimetrias no sistema artístico, o que impacta significativamente nos processos de circulação e legitimação das obras, e na mobilidade social de agentes envolvidos, com as pessoas negras, indígenas, LGBTQI+ que têm dificuldade de acesso aos espaços de decisão no setor.

Os números estão aí para provar este estado de coisas. O Projeto Afro (projetoafro.com.br), de autoria de Deri Andrade, em levantamento iniciado em setembro de 2019, nas redes sociais, conseguiu mapear, até novembro de 2020, 76 nomes de curadores negros/negras e 20 indígenas (dos quais a maioria é feminina, atua na região sudeste e de maneira autônoma/independente). De acordo com os dados obtidos, apenas 20% dos curadores indígenas e negres atuam em alguma instituição, enquanto 80% não têm outra saída

que não seja apostar na carreira independente/autônoma (isto pode ser uma condição generalizada devido a não regulamentação da profissão, entretanto, o quadro deve agravar-se quando se trata destes perfis). Em parceria com a Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, o Projeto Afro realiza, desde dezembro de 2018, cartografia dos curadores, brasileiros e internacionais, cujas trajetórias auxiliam no entendimento da história da curadoria no Brasil. Uma lista, levantada até maio de 2020, apontava que, entre 150 nomes de curadores, apenas 2 eram negros. Segundo Luciara Ribeiro (2020), “[...] a pouca empregabilidade dos curadores negros e indígenas ao longo da história de curadoria no Brasil fica explícita quando vemos, por exemplo, que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, contratou suas primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, apenas em 2018, e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019”.

Recentemente, exposições e projetos organizados por instituições

brasileiras tiveram foco em questões de raça, gênero e classe. Em 2020, a Pinacoteca de São Paulo realizou, pela primeira vez, uma exposição dedicada à produção indígena contemporânea, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena. “Véxoa: Nós sabemos” contou com a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país, apresentando pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias, instalações, além de uma série de ativações realizadas por diversos grupos indígenas. A mostra faz parte de um projeto de pesquisa maior, OPY, que reúne várias parcerias e levanta a questão que guiou a exposição: Se olharmos a história da arte do ponto de vista do que não existe?

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) também tem feito uma série de ações neste sentido, como o projeto de longo prazo intitulado Arte e Descolonização, realizado em parceria com o Afterall - centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres dedicado à arte contemporânea e suas histórias. A parceria pretende investigar o surgimento de novas

práticas artísticas e curatoriais que questionam e criticam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte, através de seminários e publicações. Outras iniciativas também demonstram o interesse institucional por reconhecer autorias sub-representadas na arte brasileira, como o Prêmio Sotheby’s, que contemplou em 2019 dois projetos brasileiros dedicados às produções indígenas (a proposta de uma exposição grande no Masp, sem previsão de data e com curadoria de Sandra Benites, e a exposição Véxoa na Pinacoteca). O Prêmio PIPA também tem tido entre seus finalistas e vencedores artistas negros e negras, como Antonio Obá, Arjan Martins, Jaime Lauriano, Maxwell Alexandre, Paulo Nazareth e Renata Felinto; e indígenas como Isael Maxakali, Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Arissana Pataxó.

PORTANTO, UMA VEZ QUE A CRÍTICA DA ARTE PODE CONTRIBUIR PARA ESSA DISCUSSÃO POR MEIO DE SUAS ENTIDADES REPRESENTATIVAS, O PROJETO “PLURALIDADE CRÍTICA” PRETENDE, INICIALMENTE, ESTIMULAR MAIOR MULTIPLICIDADE ENTRE O QUADRO

DE ASSOCIADOS (AS) DA ABCA...

Entretanto, Ribeiro (2020) afirma que apenas expor e debater as temáticas não é uma ação realmente efetiva para que se promova uma mudança real na contratação dos profissionais negros e indígenas nas equipes curatoriais. Em sua opinião, as instituições precisam ir além das temáticas de suas programações e exposições, e incluir em suas equipes uma presença expressiva de profissionais negros e indígenas, que possam ter seus trabalhos reconhecidos e remunerados com valores justos. A autora explica que, quando uma instituição se cala e escolhe por continuar trabalhando com membros em grande maioria brancos, reafirma o racismo.

Portanto, uma vez que a crítica da arte pode contribuir para essa discussão por meio de suas entidades representativas, o projeto “Pluralidade Crítica” pretende, inicialmente, estimular maior multiplicidade entre o quadro de associados (as) da ABCA, contribuindo assim para um debate democrático acerca da arte

contemporânea e seus rumos teóricos, críticos e historiográficos. A proposta tem como primeira ação o envio de convites solenes a pessoas que vêm se destacando no novo cenário da crítica de arte brasileira nos últimos anos por seu empenho em construir novas possibilidades para se repensar a contemporaneidade e por sua contribuição para a reflexão do próprio ofício da crítica. Estes (as) novos (as) convidados (as) também seriam convidados (as) a participar deste espaço para se criar estratégias específicas de estímulo à diversidade, a partir de ações institucionais, como o Prêmio, as Jornadas e o Jornal da ABCA. Esta metodologia para a formatação inicial do projeto “Pluralidade Crítica” permitiria assim dar espaço a novas vozes dentro da entidade para que a construção de uma política plural da ABCA ocorra de forma sólida, coletiva e dialógica.

Se, atualmente, muitas discussões procuram desestabilizar os padrões firmados pela lógica colonial e sua narrativa de arte universalizante, se faz necessário estimular o pensar

sobre as potencialidades das novas epistemologias e suas articulações com a cultura ocidental secularizada, tendo por fim o debate da pluralidade e o papel da pesquisa teórica junto à produção, circulação e recepção das obras de arte. Assim, o projeto “Pluralidade Crítica” visa contribuir para ampliar o alcance dessas transformações nas estruturas e dinâmicas do funcionamento das artes no país, apostando no fato de que instituições e sociedade saem fortalecidas desse processo.

Volto a minha história familiar, concluindo as interrelações propostas por esta reflexão. Em maior ou menor grau, acredito que minha trajetória possa ter muitos pontos em comum com a esmagadora maioria dos (as) colegas da ABCA. Um destes pontos é inegável: alcançamos o posto privilegiado de críticos (as) de arte em uma instituição consagrada porque tivemos acesso à educação de qualidade e muitas outras oportunidades. E há ainda outra constatação: somos majoritariamente pessoas brancas.

NÃO SE TRATA DE ABOLIR AQUILO QUE A TRADIÇÃO TEM ESTABELECIDO A RESPEITO DA HISTÓRIA, DA CRÍTICA E DA TEORIA DAS ARTES, MAS ALARGAR A DISCUSSÃO SOBRE O PAPEL E A IMPORTÂNCIA DE OUTROS CAMPOS DO CONHECIMENTO, DAS VOZES SILENCIADAS, DAS MARCAS APAGADAS, DAS EPISTEMOLOGIAS IGNORADAS...

A discussão a respeito dos estudos críticos sobre a branquitude, que nasceram da percepção de que era preciso analisar o papel da identidade racial branca como elemento preponderante nas relações nas sociedades colonialistas, deve atravessar cada vez mais nosso cotidiano na crítica da arte. As bases teóricas, lançadas por autores como Du Bois, Frantz Fanon, Alberto Memmi, Steve Biko e Alberto Guerreiro Ramos, ganharam significativa força no Brasil a partir dos anos 2000, com nomes, como Maria Aparecida da Silva Bento (Cida Bento), Edith Piza, Verônica Gesser, entre tantos outros. Para adensar a compreensão do conceito, Silva (2017) cita autores antológicos para detalhar a

branquitude nos seguintes tópicos: 1) É um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas sobre a dominação racial; 2) É um ponto de vista a partir do qual as pessoas brancas se veem, veem ao outros, e às ordens nacionais e globais; 3) Como lugar de privilégio, é atravessada por muitas outras ordens de privilégio que moldam o privilégio de forma relevante; 4) Como uma categoria relacional e não absoluta, tem significados socialmente construídos que variam entre as localidades; 5) Mesmo sendo relacional e socialmente e historicamente construída, tem efeitos reais materiais e discursivos. Portanto, segundo Silva (2017), este local oferece vantagens materiais e simbólicas às pessoas brancas, a partir de premissas como: 1) A “superioridade estética” é um dos traços fundamentais da construção da branquitude no Brasil; 2) Há um silenciamento diante do assunto das desigualdades raciais e sociais enquanto estratégia para proteger os privilégios em jogo; 3) Ainda que se mostre “neutra” (padrão de normalidade), a branquitude é uma identidade marcada racialmente, porém,

ao indivíduo branco é dado o poder de escolher evidenciá-la ou não; 4) Seu local mostra que a raça pode ser vista não apenas como diferença, mas como hierarquia; 5) Pode-se até reconhecer as desigualdades sociais, porém, estas não são associadas à discriminação; 6) É um “lugar de poder” com capacidade de atuação também nas instituições; 7) É um “símbolo da dominação”; 8) Tem raízes no colonialismo e reproduz um colonialismo epistemológico.

Minha vinda para o sul da Bahia, há seis anos, corresponde a um momento em que todas estas discussões ganharam corpo ainda mais sólido no sistema das artes. É claro que não podemos nos esquecer que o pensamento anti-colonial permeia a sociedade latino-americana desde sua primeira invasão pelos europeus, entretanto, é inegável que nos últimos anos estas discussões venham ganhando cada vez mais presença e significado no sistema das artes. Este fato me levou a uma própria viagem interior em busca de minhas raízes; como filha de nordestinos que fez carreira em São Paulo, eu achava que de alguma forma estaria do lado dos mais desvalidos.

Em minha ignorância, cheguei em alguns momentos a me considerar “parda” ao preencher formulários que requisitavam a categoria raça. E cheguei a acreditar no sofismo de que não somos de raça alguma, somos a raça humana.

Aliás, o próprio pensamento de Gilberto Freyre, de quem meu avô tanto cuidou, também está em xeque, uma vez que o “mito da democracia racial” é um pensamento que não permite o entendimento de que o racismo opera de modo estruturante e institucionalizado, o que colabora para entender o racismo como discriminação pontual e não como algo sistemático. Assim, a desigualdade é naturalizada e internalizada no cotidiano social. Não existe democracia racial quando pessoas negras são assassinadas em massa. Em minhas buscas, entendi que é impossível continuar em frente sem refletir sobre minha branquitude. Consegui enxergar em meu passado as engrenagens que operam a partir do que Bourdieu (2005) chamou de “campos” - financeiro, social, artístico, científico, político, religioso, etc. - como espaços sociais estruturados a

partir de regras, relações de forças entre agentes e instituições que lutam pela hegemonia. Eu era uma das peças desta máquina normatizadora, por meio da qual padrões e valores são criados e reforçados, e reproduzidos para a manutenção do “capital simbólico” Bourdieu (2005). Eu contribuía para o “habitus” Bourdieu (2005) que delineia as instituições, a partir de percepções, práticas, gostos e juízos automatizados em mim mesma.

Se a reflexão sobre a teoria e a prática artística é condição essencial para o exercício da crítica de arte, assim como observar as representações e as frequentes transformações no sistema das artes, este debate se mostra urgente. Não se trata de abolir aquilo que a tradição tem estabelecido a respeito da história, da crítica e da teoria das artes, mas alargar a discussão sobre o papel e a importância de outros campos do conhecimento, das vozes silenciadas, das marcas apagadas, das epistemologias ignoradas. E assim é possível produzir mais conhecimento, de forma sistematizada, com clareza metodológica e rigor, sem reduzir a

complexidade do problema. O projeto “Pluralidade Crítica” pretende contribuir para o alcance desse debate junto à crítica da arte. Desta forma, acredita-se que as instituições e a sociedade como um todo sairão fortalecidas desse processo.

REFERÊNCIAS

BOURDIER, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DELEUZE, Gilles. Mil platôs. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FANON, Frantz. Em defesa da revolução africana. Lisboa. Livraria Sá da Costa, 1980.

KUHN, Thomas. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LOPES, Joyce Souza. “Quase Negra tanto quanto quase branca”: autoetnografia de uma posicionalidade racial nos entremeios. In: MÜLLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço (orgs.). BRANQUITUDE: Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba. Appris, 2017.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Branquitude invisível - pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia? In: Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil. (Org.: Müller, Tânia M. P.; Cardoso, Lourenço). Curitiba, Appris, 2017.

RAMOS, A.G. O problema do negro na sociedade brasileira. In: Introdução Crítica à Sociologia Brasileira. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1995, p. 163-211.

SILVA, Priscila Elisabete. O Conceito de Branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil. (Org.: Müller, Tânia M. P.; Cardoso, Lourenço). Curitiba, Appris, 2017.

RIBEIRO, Luciara. Curadorias em disputa: Quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? Novembro, 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em 13/12/2020

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (ORG.). Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017.