



“VOCÊ NÃO PASSA POR UM OBJETO, POR DEZ ANOS, SEM SER TOCADA POR ELE, SEM PENSAR SOBRE O QUE SERÁ QUE TEM LÁ”

Rosana Paulino

Entrevista de Rosana Paulino a Arte & Ensaios, no Centro Cultural Pequena África, no Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 2018. Participaram da conversa Jorge Vasconcellos, Elisa de Magalhães, Tatiana da Costa Martins, Andréia Hygino, Rafa Éis, Valquíria Pires, Vânia Montanher.

Jorge Vasconcellos Boa tarde! Estou extremamente feliz em estar aqui com vocês, principalmente com a Rosana, cujo trabalho já conhecia, bem como a obra e o vigor criativo de sua práticas artísticas, a artista e, por que não?, a ativista. Rosana Paulino é referência incontornável para nós, o povo preto brasileiro. Antes de fazer a primeira pergunta, passo a palavra a Rafa Éis, um jovem artista que é mestre em artes visuais na Uerj e pesquisador. Foi ele quem viabilizou este espaço sagrado em que estamos, o Centro Cultural Pequena África, que mãe Celina de Xangô coordena, material e espiritualmente. Um espaço sagrado para nós e para nossos ancestrais.

Rafa Éis Rosana, é uma honra poder dirigir-me a você, referência e inspiração para todos os artistas negros da geração da qual faço parte, que ousa lidar com artes visuais neste território chamado Brasil. A questão do lugar do corpo negro, em especial da mulher negra é muito marcante em seu trabalho, seja com os deslocamentos da imagem do corpo negro que atravessa o oceano dos séculos, seja nos gestos do seu próprio corpo a tomar posse do lugar de artista visual no Brasil. Sendo o lugar uma questão central no seu trabalho, uma questão geográfica comum às culturas da diáspora, uma vez que são também culturas do deslocamento, como você vê os deslocamentos do corpo negro e do fazer artístico negro em meio aos “brasis” recentes? E que conselho, do lugar de um artista com sua longa caminhada, você deixa para essa nova geração de artistas caminhar de cabeça erguida trabalhando com artes visuais?

Rosana Paulino Primeiramente, agradeço a oportunidade da entrevista. Bom, são duas perguntas, os deslocamentos, sobre os locais, os lugares. A questão do lugar, sempre me interessou como artista e inicialmente como pessoa: “Qual é o meu lugar? Qual é o lugar dos meus nesta sociedade e numa sociedade como a brasileira?”. Para pensar em meu lugar, tenho que pensar quais são os lugares que esta sociedade já predetermina para alguns grupos sociais e então pensar como a sociedade brasileira moldou um local simbólico social para mulheres negras dentro desta sociedade, um local que é feito

Rosana Paulino, A salvação das almas? Impressão digital sobre tecido e costura, 29 x 58cm, 2017 (detalhe)

muito pela visualidade e que vai trazer esse corpo negro, esse corpo da mulher negra, diretamente de posições da mucama, da ama de leite para babá, das mucamas escravizadas para a empregada doméstica. E quando começamos a estudar história do Brasil dessa posição visual, vemos que as mulheres negras têm três lugares especificamente marcados. Um é o trabalho do lar, isto é, o trabalho que a mulher desenvolve como empregada do lar. O outro quando pegamos a questão da mestiçagem; temos então a questão da mulata, do exótico; esse é o outro local determinado para a mulher negra na sociedade brasileira. E o terceiro espaço, que não é exatamente um espaço, é estar à margem. Eu, como pessoa, me pergunto: quem fez esses espaços, quem impôs isso para mim e como eu quebro essas barreiras? Desde criança, incomodava-me muito essa interdição não dita de alguns espaços. Nunca havia possibilidade de uma mulher negra em uma universidade como professora. Eu sou mais velha do que vocês que estão sentados aqui, juvenzinhos, acompanhando esta entrevista, e a nossa escolha era ou ficar totalmente à margem, ou ocupar os postos mais baixos. Isso sempre me desafiou muito; então pensar essa localização do corpo e principalmente do corpo da mulher negra dentro da sociedade brasileira tem sido um desafio para mim. Óbvio que eu escolhi uma linguagem; eu fui para as artes visuais, um campo ainda muito hegemonicamente dominado por homens brancos de uma determinada classe, a classe média no Brasil. Então, quando Rafa Éis fala da presença do corpo, tem me chamado muita atenção nos últimos tempos como simplesmente só estar dentro do espaço em que você não deveria estar muitas vezes já é o suficiente para levantar questionamentos, levantar discussões, e que são absolutamente necessárias num país que nunca se olhou, nunca se viu, um país que não se enxerga, que trabalha com nichos em que pessoas são colocadas. Só a presença do corpo no nicho “errado” já traz questionamentos nunca feitos. Somos muito atrasados nessa discussão. Eu saio muito do Brasil – às vezes eu viajo como professora para lecionar fora ou viajo como artista –, e essa experiência internacional me fez entender que a escolha do material do trabalho amplia sua capacidade de leitura. De maneira que é muito importante ou, melhor, extremamente importante que eu saiba quando eu vou usar uma fotografia, uma colagem, uma costura, um desenho, uma aquarela. E isso não é preciosismo, mas necessidade de um trabalho técnico. Tem que saber ouvir o que o trabalho fala: “Não está funcionando, tem que ampliar, tem que diminuir, tem que ser mais intimista, tem que ser mais potente, isso tudo faz parte das escolhas que nós, artistas visuais, eu diria, temos que fazer.

Elisa de Magalhães Rosana, o primeiro trabalho que eu vi seu, foi Parede da Memória, é uma composição a partir de fotografias bem grande, que ocupava uma parede praticamente do teto ao chão. Imagino que deve ter saído de uma caixa de fotografia de família. E é um trabalho que tem costuras, gravuras, fotografias, gravuras de fotografias, enfim, um trabalho enorme. Pergunto se essa fatura é tão importante para você, esse exercício, essa lida com a técnica. E queria que você falasse um pouco sobre Parede da Memória.

RP Parede da Memória, na realidade, é xerox computadorizada, e isso é muito legal, porque eu gosto muito de tecnologia. Não tenho nenhum problema com a tecnologia, muito pelo contrário, eu a adoro. Naquele momento, por exemplo, a xerox computadorizada era uma coisa muito prudente, porque eu conseguia manipular as imagens (mudar formato, mudar tamanho) – não havia scanner nem photoshop nessa época. O trabalho é feito com apenas 11 imagens de uma caixa de fotografias de família. Parede

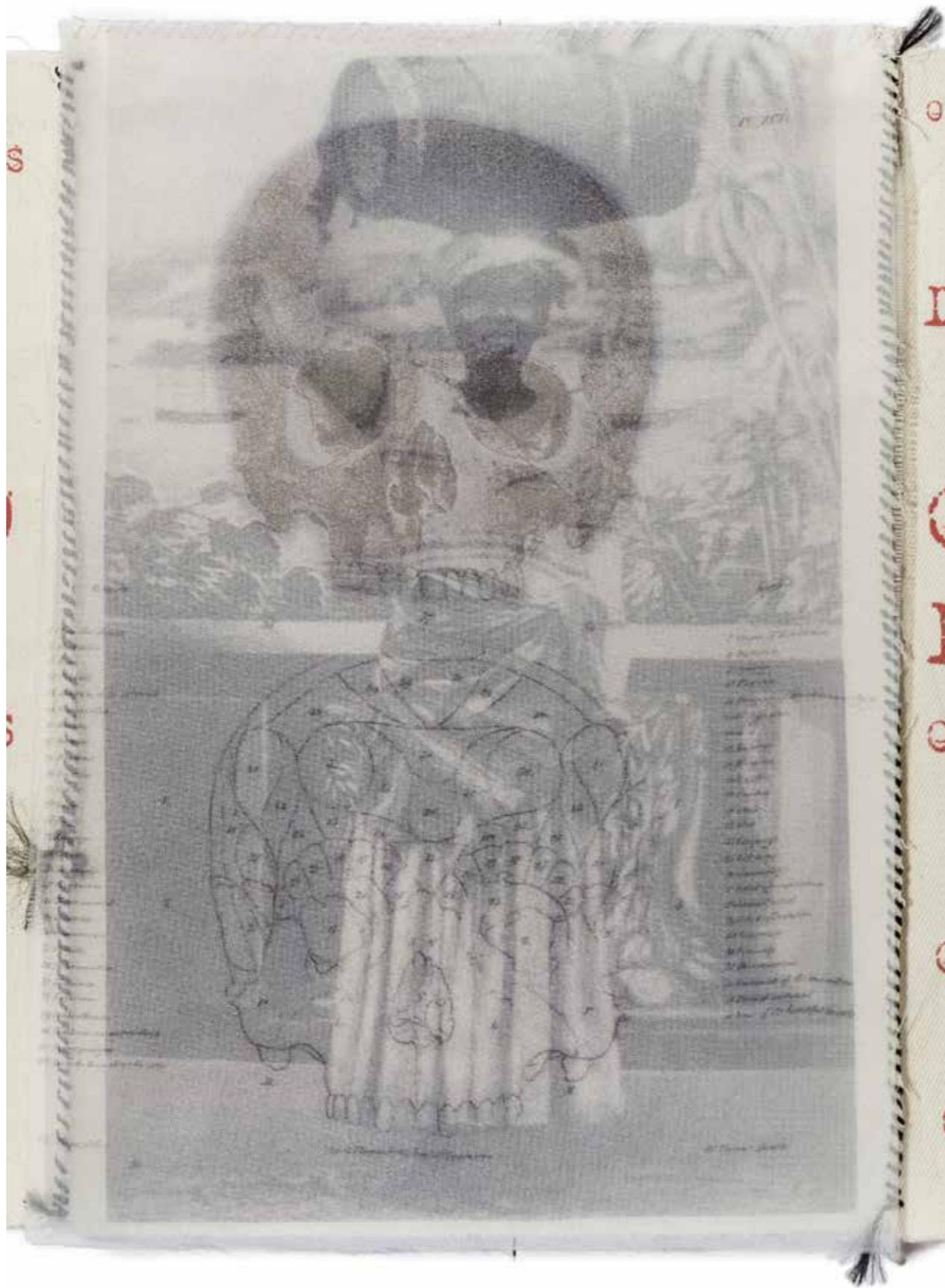


Rosana Paulino, A permanência das estruturas Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 96 x 110cm, 2017

da Memória entrou para o acervo da Pinacoteca há três anos e tem 1.500 peças. Então são 11 imagens de família que se repetem 1.500 vezes. Não é gravura, não faço uma gravação, não é uma fotogravura; o que pesa ali é a cabeça de gravadora, é o modo de olhar o material, por isso sempre falo sobre a questão do material, porque essa questão da reprodutibilidade, o modo de encarar aquele trabalho, vem da mentalidade de uma gravadora. Por isso digo: o que se tem que desenvolver é a mentalidade; o meio que eu vou usar pode ser uma xerox, uma litografia, respeitando as especificidades de cada meio, pode ser uma xilogravura, posso desenvolver técnicas... por exemplo, no livro História natural, eu desenvolvo duas técnicas de gravação para chegar exatamente no ponto em que eu queria. Por que eu consigo fazer isso? por que eu tenho essa técnica? Porque eu desenvolvi uma mentalidade de gravadora. A linha da gravura vai ter um peso diferente da linha do desenho, que é diferente da linha bordada. Por isso devemos olhar o trabalho e reconhecer, não adianta ficar gastando tempo bordando se o trabalho não pede, se a linha que eu preciso não é uma linha bordada, mas pode ser uma linha desenhada. Isso se aprende



Rosana Paulino, A salvação das almas? Impressão digital sobre tecido e costura, 29 x 58cm, 2017



a fazer quando se consegue dar conta dos materiais. Em *Parede da Memória*, aproveito-me de uma tecnologia – a xerox – que, na época, era relativamente precária. Fiz as xerox das 11 fotografias de família na xerox da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), porque era mais barato e porque o menino que trabalhava lá acabou se interessando pelo trabalho e fizemos amizade também. O rapaz disse que eu fosse em determinado horário, quando seria possível ficar manipulando a imagem na copiadora. A tecnologia permitiu-me modificar aquelas fotografias, porque cada uma tinha um tamanho, cada uma tinha um formato; tudo que fazemos hoje em um computador naquela época fazíamos na máquina de xerox. Conseguia reduzi-las, colocando-as em um determinado padrão. Estava criando ali com uma mentalidade de gravadora. Mas é preciso estar atento também ao universo que nos rodeia e ao quanto uma forma, uma imagem pode colaborar com um trabalho. Na minha casa, na casa dos meus pais havia um patuá, que ficava em cima da porta de entrada e lá permaneceu por uns dez anos. Você não passa por um objeto, durante dez anos, sem ser tocada por ele, sem pensar sobre o que será que tem lá. Sabia que era para proteger, mas não sabia o que tinha dentro. Aquele formato, que é um formato de proteção, me interessa muito, vou me colocar sob a proteção da minha ancestralidade, do meu cunho genético, eu escolho esse formato do patuá e também protejo essas imagens que estão dentro, ao mesmo tempo em que recebo, protejo, quando sacralizo essas 11 imagens dentro daquele determinado formato. Tem a questão da costura: costurar aqueles elementos era importante, porque remetia não somente à forma do patuá, mas também à questão ancestral. Ana Teresa Fabris foi a primeira pessoa a escrever sobre esse trabalho. Ela diz que é um trabalho muito interessante porque junta uma tecnologia muito ancestral, a costura que é do feminino, historicamente no Ocidente ligado ao feminino com outra tecnologia. Afinal, uma tecnologia não exclui a outra. Quando estou no meu ateliê de gravura, estou trabalhando com uma impressora fotográfica de última geração, um computador com programas também de última geração, mas tem uma prensa de gravura na sala ao lado. Eu tenho que saber sair do computador de última geração para a sala de gravura. A escolha do formato pesa, a técnica pesa, a quantidade de elementos também. Não é só colocar um monte, para ficar um monte na parede.

Tatiana da Costa Martins *Quando você fala da gravura, vem sempre a questão do tempo. Há o trabalho da matriz, depois vêm as reproduções, as escolhas, a decisão pelo meio da reprodução. Gostaria que você falasse um pouco sobre esse momento da fatura nos seus trabalhos, como isso aparece na apresentação deles.*

RP O tempo pesa, muitas vezes eu escolho a imagem de trabalhos que foram criados pela perda, muitas vezes eu tirava uma xerox da imagem, que é uma perda em relação à fotografia original, eu tirava a xerox, da xerox, da xerox, da xerox. O tempo vai correndo, o tempo é importante para mim. Quando eu escolho na *Parede da Memória*, ele é basicamente um saquinho onde eu coloco a xerox, só que sobre a xerox eu coloco uma microfibras quase transparente, por que na minha cabeça é o que acontece quando eu começo a me esquecer das pessoas, é como se uma neblina viesse caindo sobre mim, é como se começasse a ficar borrado. Em São Paulo, quando eu era criança tinha muita neblina no bairro onde eu morava e achava aquilo lindo, pois ia caindo, caindo e você não via mais as coisas, iam sumindo na sua frente, era algo muito mágico. Para mim até hoje essa questão da memória tem a ver com isso; isso que

Rosana Paulino, *A salvação das almas?* Impressão digital sobre tecido e costura, 29 x 58cm, 2017 (detalhe)



Rosana Paulino, História Natural?
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm Livro: 29,5 x 39,5cm

você falou do tempo, da matriz, isso talvez seja a mentalidade de gravadora. Porque uma matriz, ela leva um tempo para ser feita, e nesse tempo, você está pensando.

TCM: Há um apelo muito grande à técnica, ao contato com material.

RP Sim, para mim isso pesa, eu gosto das ferramentas, dos computadores, mais do que da gravação. O que me fascina é a prensa, aquela máquina grande no ateliê fazendo barulhinho, é uma beleza! Você coloca a matriz aqui e do outro lado sai a imagem, eu adoro. Adoro também as impressoras do ateliê, fico brincando com elas o tempo todo, uso as falhas do programa da impressora para imprimir o tecido; uso impressora comum. Mesmo quando uma imagem sai um pouco diferente na impressora, eu aproveito a diferença da máquina. Talvez seja isso a mentalidade de gravadora, e a questão de reprodutibilidade.

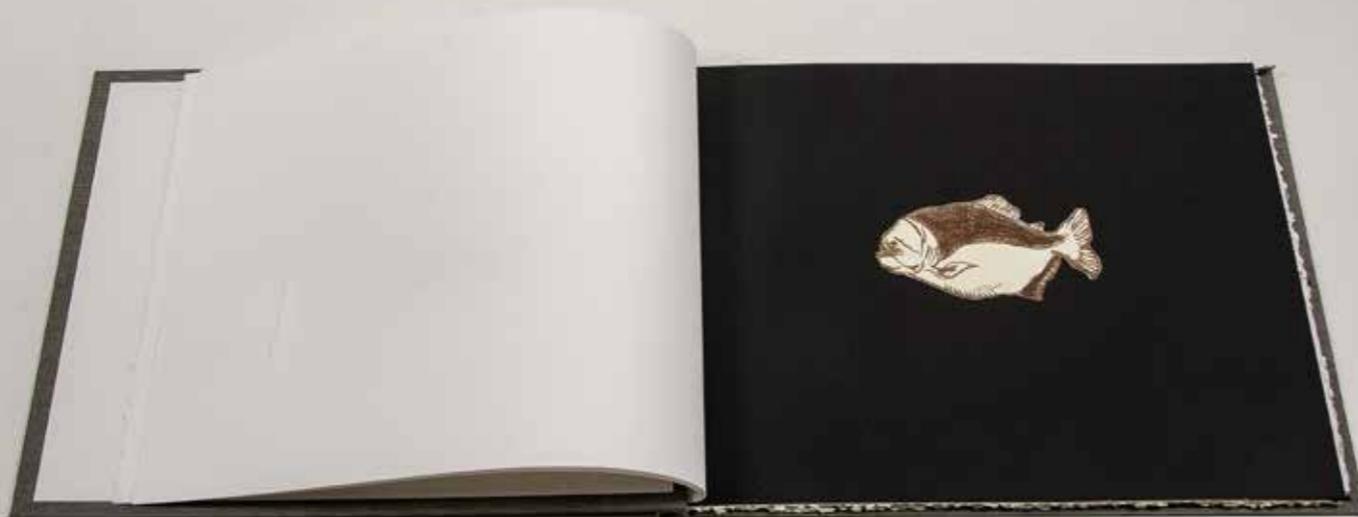
Voltando ao *Parede da Memória*, ele tem 1.500 elementos, mas não é somente para fazê-lo grande. Pensei na imagem que é banalizada, em como a população negra não é vista; nós não somos vistos, não somos percebidos. Podemos ignorar um par de olhos sobre você, mas você não ignora 1.500 pares de

olhos. Então esse trabalho tem que existir como volume; quando é montado na sua totalidade é uma peça muito grande. Lembro que a última vez que foi montado na sua totalidade, quando a Estação Pinacoteca comprou e mostrou na exposição Territórios, o trabalho se impunha pelo volume, parecia, de longe, uma mancha amarelada. A ideia é essa, da coletividade, por isso falei: você ignora um par de olhos, mas 1.500 não tem como ignorar. Estamos aqui, não seremos mais ignorados, impomo-nos pelo volume.

EM Você fala em camadas, o trabalho feito em camadas, camadas de tempo, camadas de memórias, camadas físicas mesmo do trabalho. Como se a questão importante do seu trabalho fosse a sobreposição de camadas. As camadas políticas, as discussões da negritude, da mulher negra, aparecem em todos os seus trabalhos. Eu queria saber, primeiro, como é que você pensa e trabalha isso esteticamente. Além disso, você também fala muito em gravura, você é formada em gravura em Londres. Eu queria saber quando a gravura foi “eleita” como meio principal para você e o quanto essa mentalidade de gravadora tem a ver com essa superposição de camadas nas suas obras.

RP Acho que a técnica é que nos escolhe. Entrei na faculdade achando que iria fazer cerâmica ou fotografia, disciplina na qual, por sinal, fui um desastre completo, até eu entender que gosto da fotografia, mas não sou necessariamente fotógrafa. Quando aprendi fotografia analógica, esquecia que tinha fotômetro. Colocava o rolinho de filme na câmera, fotografava, voltava toda entusiasmada para o laboratório, abria o rolo, e o filme não tinha corrido, um vexame. Até hoje não sei fotografar. O meu barato com a imagem fotográfica é o que está por trás da fotografia. A gravura tem essas possibilidades; com ela você faz,

refaz, apaga, às vezes, recoloca... É esse tempo da gravura que vou levar para outros trabalhos, porque esse tem mais a ver comigo. Lembro que comprei uma máquina fotográfica na época, uma Pentax k1000, porque a ideia é que a boa fotógrafa dependia de uma máquina boa. Mesmo munida dessa máquina, avançadíssimo aparelho do momento, não saía nada, não prendia direito o rolo de filme, não tinha a manha. Eu sou da gravura mesmo, fazer, refazer, fazer e refazer muitas vezes, e a gravura tem essa coisa das camadas, você fez uma e não saiu com aquela profundidade que você queria a linha ou, o contrário, a linha agarrou demais e você tem que dar uma raspada. Esse tempo para mim é importante, eu vou pensando enquanto isso, preciso de materialidade, sou o tipo de artista que gosta, por exemplo, do recortar, me dá um grande prazer, eu recorto, ao mesmo tempo em que estou pensando, funciono fazendo, eu gosto da captura, essa fatura é importante para mim. Achar esse tempo para o trabalho é importante. Sempre penso que um trabalho interessante vai dando coisas a mais para você, uma leitura a mais. Mas o trabalho tem que oferecer aos poucos os seus segredos. Para isso, é preciso ser metódico: lembro que na primeira exposição que fiz, contava os passos que se deveriam dar até chegar à próxima imagem. Aí era preciso elaborar o que a próxima imagem tinha a dizer. Gosto desses jogos. Para mim, nada mais chato que um trabalho explícito, em dois minutos você mata o trabalho. Mas só percebo



Rosana Paulino, *História Natural?*
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm, Livro: 29,5 x 39,5cm (HN2)

História Natural?
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm, Livro: 29,5 x 39,5cm, (HN4A)

Rosana Paulino, *História Natural?*
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm, Livro: 29,5 x 39,5cm (HN4B)

isso agora, olhando para trás. Isso vem da minha formação. Quando eu era criança íamos para a casa da minha avó para ver as escolas de samba tirando as alegorias. Um desfile de escola de samba é feito por etapas, uma ala de cada vez. A própria religiosidade quando você está, por exemplo, num altar, em um terreiro, num centro de umbanda, uma pedra é um mundo, por que lá tem muita informação. E ela não se desvela rápido, porque o mundo vai se colocando aos poucos. À medida que se vai tendo acesso àquela gramática, ela – a pedra – vai-se abrindo para você. Trabalhar por meio dos símbolos, em um trabalho que se vai abrindo aos poucos, tem a ver com minha formação também. Eu fiquei em conflito quando cheguei na faculdade. Essa é a minha vida, e esse é o modo como eu sou. Minha gramática ia se abrindo aos poucos, mesmo que de forma inconsciente.

JV Rosana, tenho lido artigos variados acerca de seu trabalho, e uma coisa que eu notei é que vários deles nitidamente possuem grande inflexão política – essa chave, de que eu nem gosto muito, que é da “arte política”, alguns deles fazendo articulações do seu trabalho com o de outros artistas, questões de reprodutividade, imagem, memória, que é uma coisa comum. Várias críticas de teóricos das artes procuram assinalar que essa seria a chave possível para falar a respeito de seu trabalho. Mas uma das coisas em que tenho pensado e tenho recusado um pouco é essa chave da “arte política”, pois em meu entendimento essa perspectiva, que considero demasiado generalista, remete às situações da chamada arte engajada dos anos 60: o/a artista deveria necessariamente ser engajado/a. De modo sempre muito explícito,



vivemos hoje nas urgências humanitárias, das mulheres, dos negros, dos travestis, dos índios, de todos os silenciados e excluídos, dos corpos insubordinadas: lutas minoritárias. Tenho procurado pensar sobre isso como “práticas artísticas contemporâneas e lutas minoritárias”. Quería que você falasse um pouco sobre essa relação da sua arte com as políticas do presente, do nosso tempo, como você pensa isso e como seu trabalho se articula a partir daí, ou não. Digo isso porque, em muitas entrevistas e textos seus que estava lendo, você diz enfaticamente que não gosta de tudo muito explícito; e a explicitar, digamos assim, política era muito comum e necessária nos anos 60. A arte teria que necessariamente tomar uma posição X, caso contrário, o artista seria considerado alienado. Se hoje sucumbimos a essa figura do intelectual e do artista que ilumina as pessoas, talvez estejamos reproduzindo um tipo de figura de pensamento retrógrado: os alienados e os que sabem e ensinam. Creio que, contemporaneamente, o/a intelectual e o/a artista falam de um lugar por eles/elas ocupado: uma posição de classe, de gênero, de raça... e é desse lugar que podem falar e construir sua própria comunidade. Gostaria que falasse um pouco sobre isso porque vejo que é nas sutilezas, às vezes nos silêncios, na fineza das marcas do tempo que você resgata uma espécie de memória do futuro (uma espécie de prática fabulatória), que sua política parece atravessar.

RP Existe uma confusão neste momento; a minha arte é extremamente política, em todas as minhas escolhas, quando eu escolho um tecido, quando escolho uma costura, mas as pessoas acham que ser política é panfletagem, como se, para ser política, tivesse que ser explícito, e não é. Primeira questão, e eu sempre coloco isso, o próprio conhecimento da gramática que eu escolhi que é a das artes visuais, porque política nem sempre é “panfletável”, e se tem uma coisa de que tenho medo é de um trabalho panfletário. Meu trabalho tem que ter uma determinada gramática, de modo a respeitar a minha personalidade. O trabalho pode ter o uso de uma costura, quando a costura é uma sutura, por exemplo, quando ponho partes díspares juntas. O trabalho *Tecido Social*, nas beiradas ele vai se desmanchando. Como uma sociedade que nunca lidou com o aspecto da reparação, que é o que acontece no Brasil, começa a se desmanchar pelas beiradas. Uma tensão que começa nas bordas, e vai consumindo o tecido social, ressentido de ter forças sociais obrigadas a viver juntas, sem respeitar suas especificidades nem diferenças. Por isso aquele trabalho é suturado, pega partes diferentes e põe uma costura à força, feita com linha preta, pesada, parecida com linha de sutura antiga. Colocar essa linha pesada, é uma ação política. As pessoas pensam que a arte política deve ser imediatista, mas considero isso pobre. A superficialidade de uma ação artística pode torná-la datada. Talvez essa minha implicância com uma obra muito explícita venha do tempo em que fui estagiária no MAC/USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Há um corpo de obras na reserva técnica do museu, da década de 1970, cuja questão principal é política. Aquele conjunto me irritava, porque, se lhes fosse retirado o dado histórico, não sobrava nada de pé. Isso começou a chamar minha atenção para possibilidade de pensar que uma arte pode ser política, mas não deve ser explícita, tem que ter sutilezas, camadas diferentes, para resistir ao tempo, sob pena de tornar-se panfletagem. Quando criança, às vezes, fazia textos em mimeógrafo e os colava no poste. Não escolhi o poste. Escolhi as artes visuais porque tenho essa gramática com todo um conjunto de elementos que me interessam, eu vou me valer desses elementos para discutir política. E, afinal, o que é política? Hoje no Brasil, estamos em um momento muito exacerbado, muito perigoso no qual as pessoas acham que política é só aquela que se faz ou em Brasília ou em movimentos sociais.

Mas cada ação pequena ou escolha que faço carrega uma carga política. Estamos perdendo esse olhar político mais micro, estamos olhando somente o macro, perdendo essas coisas básicas; pensar em uma tessitura no dia a dia que vai influenciar, que vai impactar não só a minha vida, mas a vida do próximo. Talvez seja essa dimensão da política que ponho em meu trabalho, onde cabem sutilezas, delicadezas, cabem sobreposições de aspectos, e ainda permanece aberto ao acolhimento. Acredito que esse trabalho tenha muito mais a dizer, do que se ele vier de forma mais panfletária.

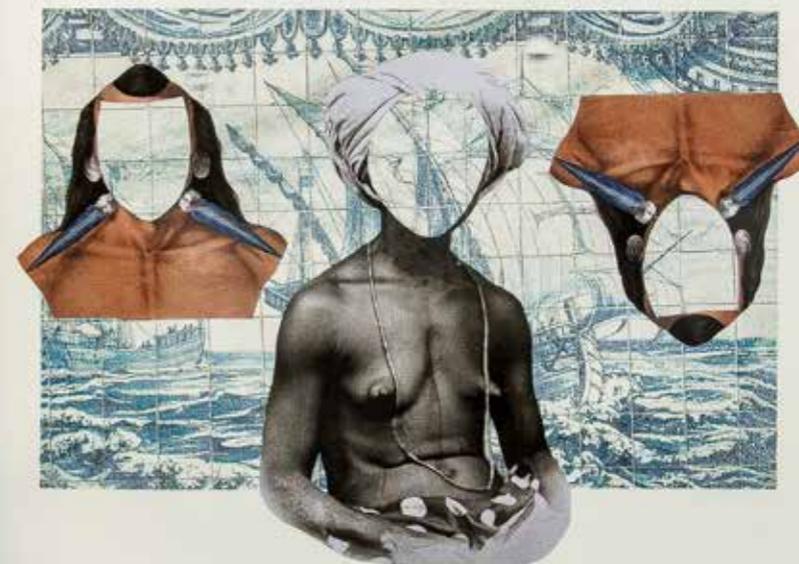
TCM A linha tem um significado muito importante, porque ela vai desde a textura, daquilo que irá compor uma peça, que remete a sua infância, até aquela peça que machuca, quando você fala do material que é duro; costura e agulha machucam muito, isto é, aquilo que você procura juntar na verdade é absolutamente separado. A sutura é o momento da separação, se estou entendendo bem a natureza da linha seu trabalho...

RP Eu desenho muito e olho a linha sob vários aspectos, desde a linha gráfica do desenho, quando uso uma linha pesada e densa com o lápis conté ou quando uso um 5B muito afiado; sou muito atenta a essas questões; a linha vai percorrer o meu trabalho de maneiras diferentes. Ela está no desenho, vai aparecer na gravura e vai aparecer muito na costura. Em alguns momentos é costura mesmo, é quase um bordado, como é o caso dos patuás; ali eu tenho uma relação afetiva, é a minha gene que está lá. Por exemplo, no caso da *Parede da Memória*, eu não apareço naquele trabalho, não há fotografias minhas, porque eu não preciso, minha genética está toda representada. Tenho um cuidado com aquele trabalho quase que de sacralizar a imagem. Aqueles pontos, a linha que vai por fora do trabalho tem de ser delicada, de proteção. No caso de *Bastidores* é o oposto; é uma costura forçada, ali é sutura. É sutura, também, em *Tecido Social*, não é costura; em *Assentamento*, quando trabalho aquela imagem do Augusto Sthal, foi feita aqui no Rio de Janeiro, aliás, a fotografia da escravizada de frente, de costas e perfil, eu recorto e refaço ali a sutura, pois é uma sutura muito violenta; aquela costura é extremamente política, porque estou pensando ali no drama dos escravizados, não estou pensando na dimensão comercial, na dimensão monetária da escravidão. Estou pensando no drama individual. Imagine você estar ali entre os seus, e ser sequestrada, levada para outro país, tendo que se refazer, porque não há saída para isso: ou você se refaz ou morre. Esse não é um refazimento sem trauma, e é a questão do trauma que estou trabalhando ali. A costura em *Assentamento* é extremamente violenta até no material: a superfície em que escrevo a imagem é uma lona usada para *banner*, que imprimir pelo avesso, para ficar com a qualidade de impressão que eu queria, e machucava a minha mão para costurar, é pesado, aquilo é uma lona grossa, que tem uma camada plastificada nela, que serve para o tecido não enganchar na máquina. Costurar aquilo era difícil, tinha que fazer força. Ali é uma sutura, porque essa sutura mostra que não é possível avançarmos, enquanto país, sem tratarmos dessas questões. Faço ali uma sutura política, estou lidando com um trauma da escravidão. No caso de *Bastidores*, quando pensamos no bordado, pensamos na mulher sentada, bordando. Mas, ao contrário dessa expectativa, executo nas imagens um bordado bruto, uma sutura. Modificando o que o material me oferece, seu histórico, acabo por fazer com que ele diga as coisas que estão escondidas.

A FLORA



As Gentes



A FAUNA



Rosana Paulino, História Natural?
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm Livro: 29,5 x 39,5cm, (HN6A), (HN7A), (HN8A)

Já em *Tecido Social* o que se vê é o avesso da costura, ela não fica escondida, como se trouxesse à tona, para a frente, dando a ver o que fica no fundo do tecido social. O Brasil é uma sociedade meio Frankstein nesse sentido, pega as partes díspares e as junta à força. Claro que não funciona, basta olhar como está a situação do país.

EM A imagem do avesso do tecido não é só uma decisão material, é uma decisão política também?

RP É uma decisão técnico-política, é tudo interligado. Queria que a imagem no *Assentamento* tivesse tamanho natural, o antebraço dela, na fotografia, do tamanho do meu. Tínhamos dois problemas no ateliê, por isso falo técnico, mas também é conceitual, para fazer a impressão daquele tamanho. Primeiro eu queria um tecido significativo, queria um algodão cru, que remetesse aos tecidos usados quando eram escravizados, e, também, porque lembra as fazendas de algodão, outra ponta da escravidão do lado norte. Mas para qualquer tecido passar na impressora é preciso que ele tenha uma camada plástica, de modo a não enganchar na máquina. Meu assistente, na época, levou a imagem impressa no tamanho que eu queria, para o ateliê. Ocorre que ele imprimiu na parte brilhosa do *banner* – que é o certo. Mas a linguagem do brilho é a linguagem da parte publicitária, eu queria justamente o oposto disso. Do

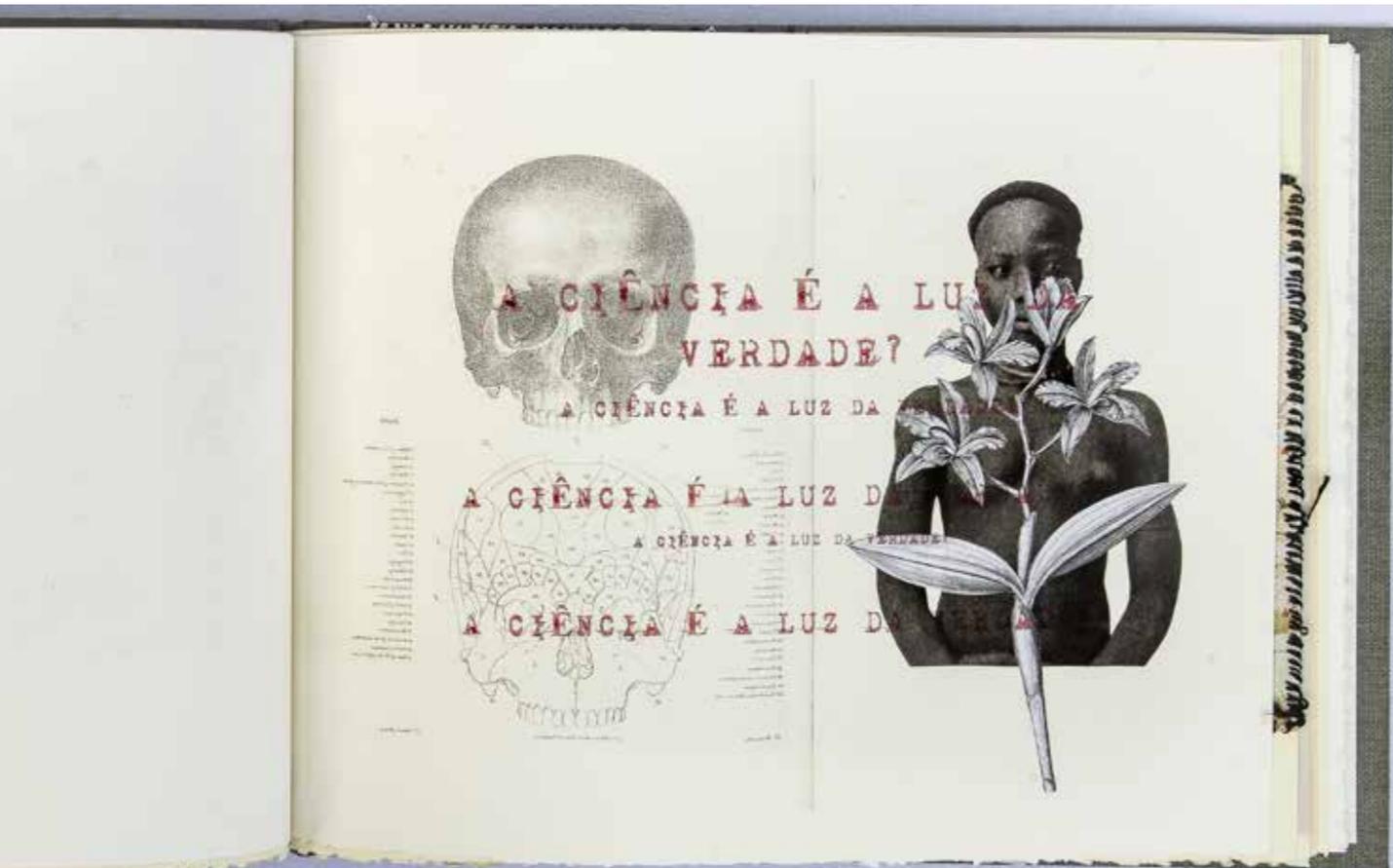
jeito que estava, parecia uma peça publicitária. Perguntei a meu assistente por que passar essa camada plástica, e ele respondeu o que haviam dito para ele, que era para o tecido não enganchar na máquina. A questão técnica se impunha à conceitual. Aí decidi imprimir do outro lado ou no avesso do tecido. Tecnicamente, iria perder a nitidez. Mas conceitualmente era isso que eu queria, gerar a dúvida de quem foi essa mulher, de onde ela veio, qual língua ela falava. Não podia ser nítido. Só na terceira vez, com Celso ao lado, o cidadão imprimiu pelo avesso. Na cabeça das pessoas tem que ter brilho, tem que ter nitidez, tem que ter contraste.

JV Talvez o rapaz da impressão não tenha conseguido entender essa sua prática da arte.

RP Para ele era um erro. E isso é muito legal, porque muitas vezes, como artista, eu vou usar os erros, vou usar a falha do programa na máquina, a falha do computador, a falha da impressora. Muitas pessoas você trabalha pelo avesso. O que vai de encontro à ideia que quero passar. Imagina, imprimir aquela imagem brilhosa, seria um desrespeito total, mataria totalmente o trabalho, ali não tinha saída.

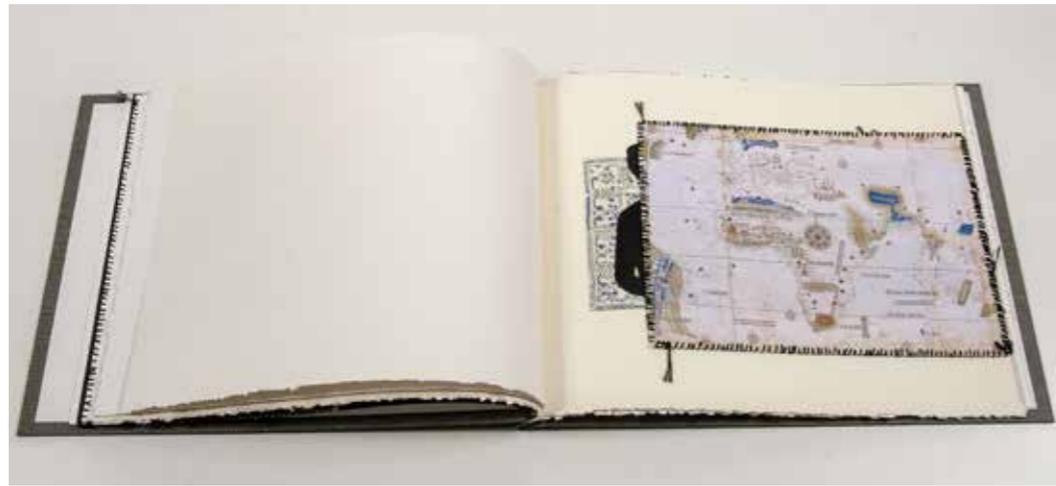
Andréa Hygino A minha questão é a respeito da construção da imagem sobre a mulher negra. Nos seus primeiros trabalhos há essa sombra, essa imagem retirada da ama de leite, uma silhueta. Nos últimos, você mostra esse rosto dessa mulher ampliado, e dá para ver identidade. Para mim esse trabalho caminha em retirar essa mulher da sombra e mostrar o rosto dela, e como é interessante você pegar uma imagem que a princípio foi utilizada para apagar essa mulher, uma imagem de pesquisa feita para apontar

Rosana Paulino, História Natural?
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm Livro: 29,5 x 39,5cm (HIN9)



a superioridade da raça branca (queria que você contasse essa história), e você tira essa imagem dali, daquele campo que era de apagamento de visibilidade e a reverte para uma imagem de memória; eu vejo como uma tentativa de construção dessa memória negra que é totalmente fragmentada, que é feita de arquivos perdidos; são pedaços de ossos, como o Museu dos Pretos Novos; gostaria que você falasse dessa relação com o museu; são imagens repetidas de sua família, mostrando essa impossibilidade de completar, de trazer essas imagens mais antigas porque não são tantas, então, você tem que negociar sem as repetir no seu trabalho. Vejo no seu trabalho, o tempo todo, essa tentativa de construir essa imagem, que se apresenta como uma coisa difícil, como se fosse fragmentada, como algo que é perdido.

RP Cada trabalho terá uma dinâmica diferente. No início, realmente, lidei com as fotografias de família; era muito jovem, tinha 20 e poucos anos quando fiz esses trabalhos. Meus primeiros trabalhos fiz com 25, 27 anos, e ainda estava muito naquele universo familiar. À medida que eu fui crescendo e ganhando idade, maturidade e experiência, não pude deixar de pensar o Brasil. No início eu parto de um microcosmo que é a imagem familiar, e tenho que passar para uma visão mais macrocômica da sociedade. Chega um momento em que eu fico num impasse, se eu quiser pensar essa sociedade brasileira, tenho que ampliar também minha fonte fotográfica; só meu arquivo familiar não vai dar conta. Quando amplio minha visão, me deparo com outras imagens, como, por exemplo, a pesquisa das amas de leite, que vai levar às imagens da mulher que é a mulher de frente, de perfil e de costas, que vai dar início ao Assentamento, o qual inicialmente era apenas um trabalho e que hoje chamo de projeto. São seis anos trabalhando com essa pesquisa. A cada momento, tento entender algo diferente, por exemplo, nos momentos das sombras, estou pensando em como essa população não é vista como pessoas, como cidadãos, e, sim, como sombras de cidadãos, por isso aquela presença muito forte das sombras nos trabalhos, que é a imagem que eu trago aqui para o Instituto Pretos Novos. No caso das amas de leite, daquelas fitas nas garrafas, tento entender outro aspecto, de como não conhecemos nada daquelas pessoas, então faço um jogo colocando pedaços da fotografia digital, manipulando aquele material, remetendo às silhuetas nas paredes, mas, ao mesmo tempo, querendo prestar uma homenagem a essas mulheres. Ao ver as garrafas, ao tentar compreender, fazer uma ligação da imagem no chão com a silhueta exposta na parede, você terá que dobrar os joelhos para vê-las. É um jogo, uma homenagem que faço para essas mulheres desconhecidas. Se você quiser saber um pouco mais sobre elas, você terá que dobrar os joelhos, a única maneira de fazer uma ligação com as imagens que estão na parede. No caso das imagens digitais – a escravizada de costas, frente e perfil – foram feitas em 1865 para o cientista Louis Agassiz, radicado no Rio de Janeiro. Ele veio ao Brasil com a teoria da superioridade da raça branca, era um cientista criacionista, ou seja, a tese dele era de que Deus criou as pessoas; ele negava evolução poligenista. Na sua teoria, Deus criou as diferentes raças, sendo o branco no topo, depois o amarelo, o vermelho (indígena norte-americano), que ele chama de classificação vermelha, e o negro na base. Foi por isso que ele veio para o Brasil, ele era pesquisador da Universidade de Harvard. Havia negros nos Estados Unidos. Por que ele não estudou lá? Por que ele pegou o barco e veio para o Brasil? Porque a outra ponta da teoria dele era de que a mistura das raças levaria à degeneração de todos os envolvidos. E o Brasil era uma sociedade mestiçada, miscigenada, por isso, ele veio para cá. Para mim a fotografia é uma coisa muito fantástica, é como se ela tivesse poder. Olho a fotografia com uma perspectiva meio homeopática, em que semelhante chama

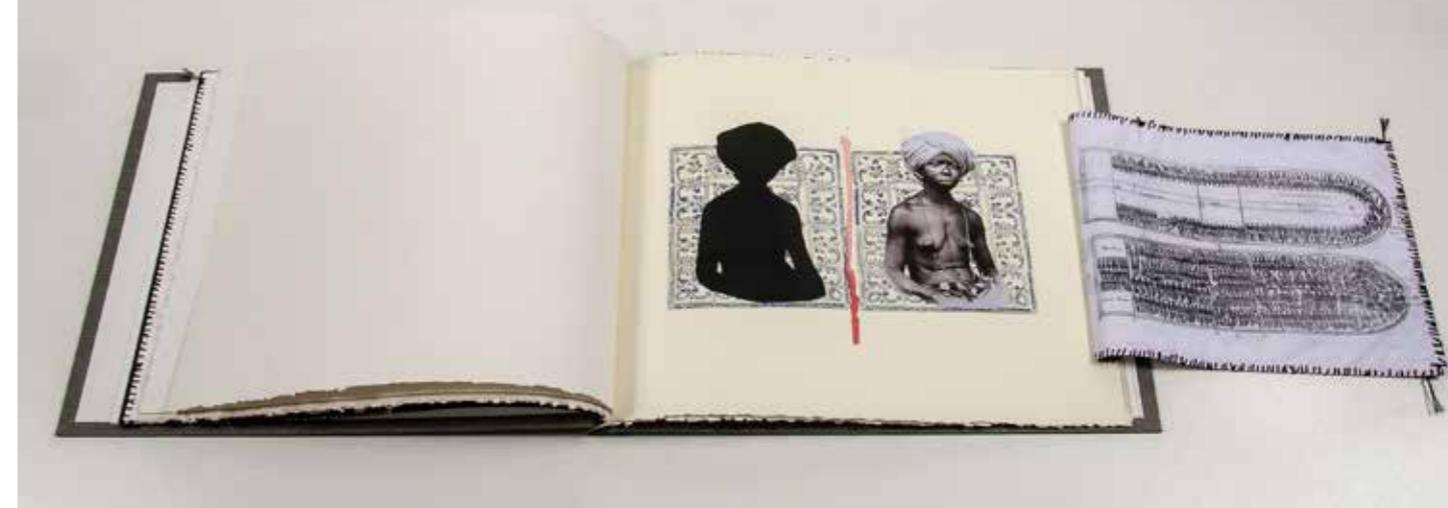


Rosana Paulino, História Natural?
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm Livro: 29,5 x 39,5cm (HN10)

semelhante. Com essa mulher que era vista nessa perspectiva como um ser inferior, que levaria à degeneração, eu faço o contrário; ela vira uma semente, se você vir as primeiras imagens do Assentamento, que são gravuras, ela vira uma semente de onde saem raízes. O próprio nome do projeto, Assentamento, por que escolho esse nome? Pode ser nomeado para assentamento de colonos, do qual o MST fala até hoje, pode ser a fundação de um edifício, assentamento possui significados distintos, e passa a ser um assentamento de uma nação, uma valorização dessa cultura negra; dali nasce uma nação, dali nasce uma cultura. Em alguns momentos, trago o rosto inteiro dessa pessoa, porém, na última série que estou trabalhando vem com uma tentativa de ocultação dessa história negra. O Brasil é isso o tempo todo, avançamos um pouco e tentamos ocultar tudo novamente. A ideia é que cada trabalho venha trazendo algum aspecto dessa história em construção que é o país, é um contínuo que está exposto ali.

TCM *A academia de artes é predominantemente branca e hegemônica. Como se deu sua formação e, desdobrando a pergunta, qual é sua relação com a curadoria?*

RP Tive a sorte de pegar a USP em um momento muito especial. Eram todos professores artistas, que estavam vindo da Faap. É um momento tão interessante, porque artistas como Sidney Amaral, mais novos que eu, iriam demorar quase dez anos a mais para furar a bolha do meio de arte; pelo fato de eu estar na USP, alguns professores de lá, como Tadeu Chiarelli, me colocaram em exposições interessantes. Por um lado, tive muito acolhimento na USP, alguns professores artistas acolheram melhor a minha proposta, professores mais jovens acolheram melhor a proposta, porém, outros não, houve enfrentamentos. Eu trabalhava desde os 15 anos e quando entrei na USP, com 21, não era ingênua. Aos 19 anos estava negociando greve bancária com segurança armada querendo intimidar grevistas e eu sentada em mesa de negociação no antigo Banco Mercantil de São Paulo. E isso foi muito bom para mim. Se por um lado houve professores que compraram meu projeto, perceberam a qualidade, outros falavam: “isso é bobagem”, “Isso não precisa ser discutido”, “Aonde já se viu uma coisa dessa”.



Rosana Paulino, História Natural?
Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta-seca e costura, 2016
Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5cm Livro: 29,5 x 39,5cm (HN11)

Em todo meu período na universidade, não tive uma aula sobre arte da América Latina, não tive uma aula sobre arte indígena, não tive aula sobre arte no Oriente, Japão, China; a arte era somente o Norte, ou seja, Europa e Estados Unidos, essa camisa de força não servia para mim. E a USP naquele momento tinha professores progressistas que falavam em rever alguns aspectos e conceitos e outros menos progressistas dizendo não precisar discutir isso na universidade. Isso sempre me deixou com uma visão nítida de que tenho que me colocar no trabalho, sempre achei, acho até hoje, que arte deve lidar com o que incomoda, que intriga. E tomei essa posição desde o começo. Professores como Tadeu Chiarelli, Regina Silveira, Evandro Jardim, Ana Tereza Fabris foram receptivos ao *Parede da Memória*. O trabalho foi levado ao centro cultural, e minha carreira praticamente começa aí. Foi quando Emanuel Araújo viu o trabalho no centro cultural e o levou à Pinacoteca do Estado. Já outros professores sempre diziam que meu trabalho era ruim, mas não me importava. Sabia que o meu trabalho era bom, que o país estava muito atrasado e que aquele era o momento exato de trazer uma discussão nova e diferente para a universidade. Havia um conservadorismo pesado, sobretudo nas pessoas da gravura. Mesmo ali, tinha professores que não concordavam com o que eu fazia, mas diziam que era meu caminho, que tinha que segui-lo. E eu sabia que iria alavancar minha carreira. No quarto período já tinha um projeto divulgado na revista espanhola *Lapiz*, em revista mexicana, já tinha ido para Curitiba. Mas os artistas negros da Faap levaram dez anos a mais para conseguir furar essa bolha e entrar no circuito de arte, ao contrário de mim, que entrei, não vou dizer sem dificuldade, mas eu não tive os percalços que outros artistas tiveram, somente por estar na USP. Como disse, no quarto ano eu já estava com trabalho em revista internacional. Havia um grupo de professores que tratavam os outros todos como alunos, mas a mim eles tratavam como uma jovem artista. Talvez porque eu já vinha de uma experiência de banco. Do terceiro para o quarto ano eu ganhei o projeto Nascente, no quarto eu ganhei o *Parede da Memória*. Eu peguei a USP em um momento ímpar. Depois ela acaba ficando mais “careta”. Levei dez anos para voltar e fazer um mestrado e não havia mais professores artistas; os professores tinham que cumprir compromissos com



Rosana Paulino, O progresso das nações
Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura 96 x 110cm, 2017

a Capes, com mestrado e doutorado. Exigia-se do professor um papel e não a experiência, foi um tiro no pé, perdeu-se muito nesse sentido, pois a arte é um campo misto, só papel não segura nada, não adianta ter papel e não ter feito uma exposição decente na vida, é como uma cirurgia, quem vai querer se operar com um cirurgião que possui mestrado e doutorado, mas nunca operou ninguém, nunca cortou nada? Então é um campo que necessita possuir a técnica e a prática, por isso a arte é um campo misto.

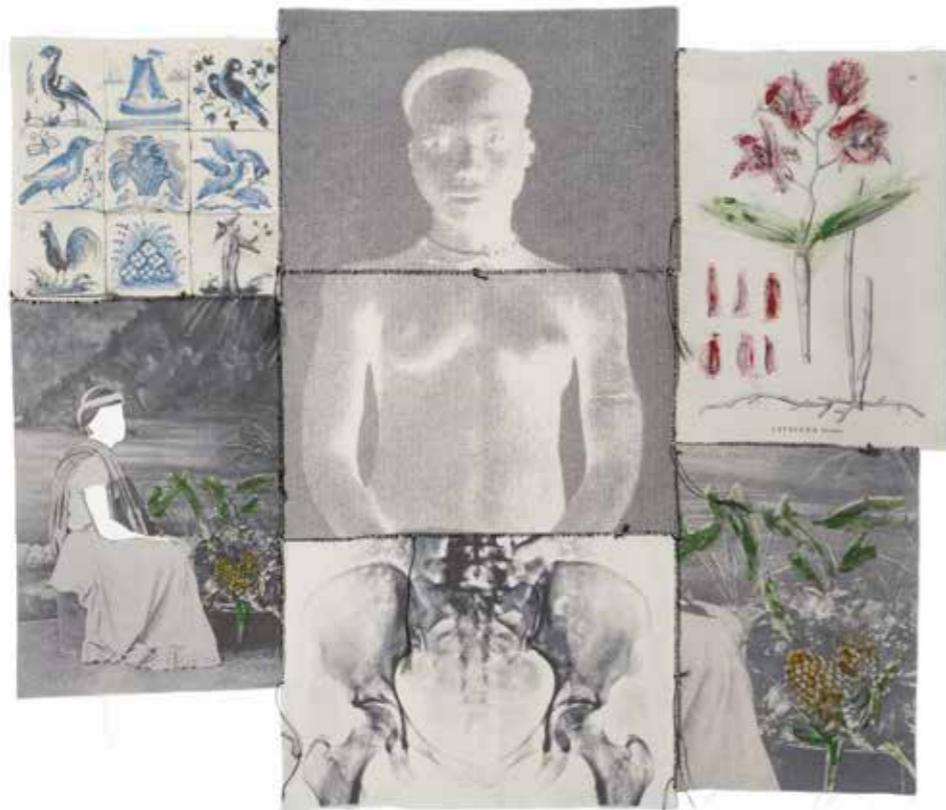
EM Acho muito interessante essa intercessão entre arte e ciência; no trabalho *História Natural* fica mais clara essa ideia. Como você faz essa intercessão em seus projetos?

RP Eu nunca pensei que seria artista e sim cientista. Na mesma época em que prestei vestibular para artes na USP, tentei para ciências biológicas na Unicamp, e entrei no curso de biologia, pois na época quem tocava o projeto genoma no Brasil era a Unicamp. A minha área de interesse era a genética. Mas acabei optando pela USP mesmo. Esse interesse por biologia, racismo científico, sempre houve no meu trabalho. Desde a época de estudante que faço séries de desenhos nas quais associo o feminino simbólico com

as questões dos insetos, de anatomia, e que me acompanham até agora. Esse projeto do *História Natural*, penso como os dois pontos de interrogação no espanhol, no início e no final da frase, ponto invertido na frente e um ponto atrás, porque não é uma história natural, é uma história inventada. A ciência nunca foi neutra, é uma maneira de lidar com esse aspecto científico, de que gosto. Interessa-me trazer um pouco da biologia, da história da ciência e interessa-me, também, trazer o aspecto da formação do país. Venho buscando revelar o papel da mulher negra na formação do país e esse aspecto do racismo científico aqui sempre varrido para debaixo do tapete. É extremamente importante colocar os olhos nisso, e fingimos não ter importância. A decisão de trazer imigrantes para o país foi decorrência direta do racismo científico; havia uma intenção de clarear a população, e não se discute isso. Louis Agassiz foi amigo de Dom Pedro II. A formação das escolas de medicina, a formação dos institutos geográficos e históricos brasileiros está tudo permeado pela ideia do racismo científico e pela ideia de que o Brasil só entraria na categoria de nação civilizada quando a população fosse branqueada. Foi uma política de Estado, e não se discute isso no Brasil; é um aspecto muito importante no racismo estrutural. E quando estou pensando nessa formação do país com esse pé na biologia, chama muito atenção o porquê de não discutir essa questão no Brasil, talvez essa seja uma das principais marcas da nossa sociedade. A ideia de que precisa de outra população para substituir uma já existente, empurrando-a para a periferia. Como foi o caso do Rio de Janeiro, onde havia a ideia de que a população negra desapareceria normalmente, pela falta de amparo e por doenças ou de que a mestiçagem branqueasse a população, com a expectativa de que o sangue branco superior prevaleceria, e, em 2012, o Brasil

seria uma país de pessoas brancas. Isso está escrito. Como não olhamos para essa história? Como entender um país, se não prestamos atenção a sua história escondida, sem esse olhar crítico e político? Essas tensões estão no tecido social, e é isso que está em *História Natural*. Ele tem o formato de álbum. O texto desse livro é uma reflexão de vida da minha carreira.

Há meses venho remexendo as gavetas do ateliê buscando tudo, para a retrospectiva na Pinacoteca, e acabei percebendo que possuía três vertentes do meu trabalho; uma questão da biologia que estava nos desenhos, anotações e algumas gravuras; o feminino; formação do país, batendo tudo com o *História Natural*, que é uma congruência em que faço o entrelaçamento de arte, racismo e ciência. Lógico que, mesmo antes do *História Natural*, já havia pistas disso, como na exposição do Instituto Pretos Novos; já tinha lá, também, o *Assentamento*, e *História Natural* é um desdobramento natural, que continua com uma série do *Paraíso Tropical*, que também trabalho com entrelaçamento de arte, racismo e ciência, e onde desenvolvo melhor a ideia do Brasil como um grande armazém. E estou trabalhando uma série agora, intitulada Geometria Brasileira, na qual penso que em determinado momento foi colocada a vocação para a geometria na arte brasileira. Não se olhou ao redor, ficando um pequeno grupo de artistas que irão tornar-se ícones, como esse rótulo que colou nas artes visuais. Esse será o *Geometria Brasileira* que chega ao *Paraíso Tropical*, que já não é mais a questão do racismo



Rosana Paulino, Paraiso tropical
Impressão digital sobre papel, linoleogravura, ponta-seca e colagem 48 x 33cm, 2017

científico, mas uma questão de como pensamos em um país excluindo a maioria da população. Lembro que viajei, e as pessoas me perguntavam sempre sobre a geometria da arte no Brasil e eu sempre respondia que não tinha nada a ver com isso, não sou da classe média que enxerga a geometria como uma solução também para o país, não tenho a ver com essa história, a minha história é outra. Usarei as mesmas fotografias, quero ver o quanto uma imagem resiste, quero esticá-las tecnicamente ao máximo e ver o quanto elas aguentam. A questão da biologia e da ciência não está extinta ainda, pois muitas vezes trabalho com dois ou três projetos ao mesmo tempo. Estou com Geometria Brasileira em uma ponta e na outra ponta estou com uma séria intitulada Musa Paradisiaca (nome científico da banana), que é um projeto científico.

TCM O que você pensa sobre curadoria?

RP A organização da curadoria nos museus, em centros culturais está muito atrasada, pois ela ainda está dentro dessa questão de separação, como se a arte estivesse em uma torre de marfim, e quem está lá não olha o seu entorno, não olha o que está sendo feito. É uma posição-chave a da curadoria, quando penso nela de uma forma técnica, pois sou técnica em todos os sentidos, e quando vou olhar uma questão da arte negra, afro-brasileira, também sou técnica. Nos últimos anos tivemos uma explosão de



Rosana Paulino, O progresso das nações
Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura 96 x 110cm, 2017

artistas, isso é muito bom, e com muita qualidade. Penso sempre na arte como um tripé; tem a produção, o educativo, nunca separo arte de educação, mas a terceira parte do tripé deixa a desejar que é a documentação, escrituras da história da arte, a crítica, a filosofia da arte. A curadoria é fundamental para pensar os conceitos de arte e de exposições, mostras e como colocá-los em discussão. Temos poucos negros na área de curadoria, eles só estão chegando agora, e isso está fazendo uma diferença incrível. Histórias Afro-atlânticas (que ficou em cartaz no Masp e no Instituto Tomie Ohtake, em 2018) foi uma exposição belíssima, pois entraram dois negros interessantes na curadoria, e esse olhar faz toda a diferença.

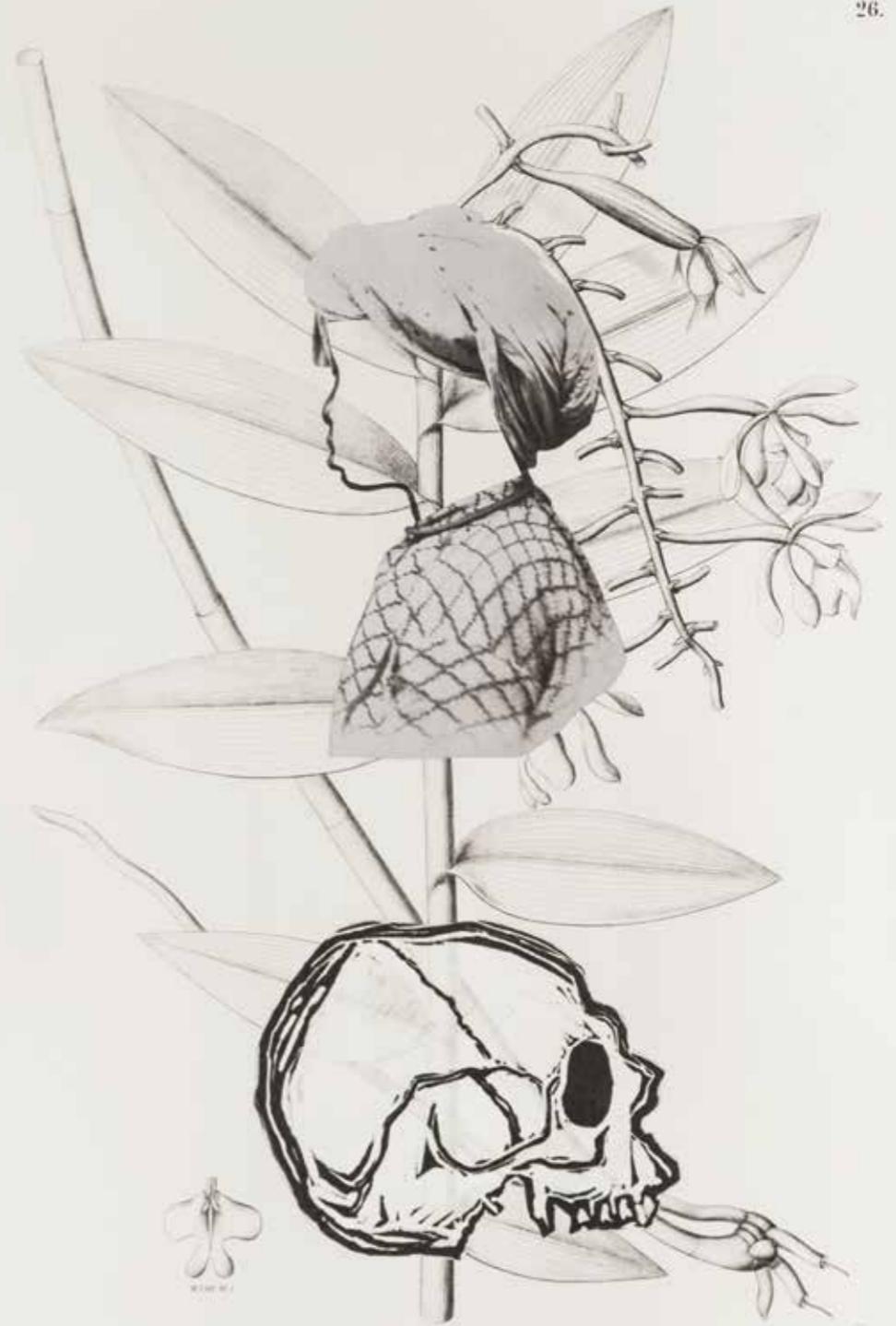
JV Estava conversando com o Daniel Limas, que irá escrever para a revista um texto sobre essa exposição *Somos Todos Negros?*, no Sesc, da qual ele fez a curadoria no ano passado, e conversamos sobre o quão raras são as exposições como essa, com um olhar negro. Já temos até uma boa quantidade de artistas negros e negras visibilizando seus trabalhos de arte, mas talvez estejamos precisando, urgentemente, de mais teóricos/teóricas e, principalmente, de curadores e curadoras negros e negras no cenário das artes visuais do Brasil contemporâneo.

RP A curadoria no Brasil está muita atrasada, penso mesmo que há um descompasso. Mesmo tendo exposições como essa (Histórias Afro-atlânticas), elas acontecem não por uma sensibilização de alguns



EPIDENDRUM odoratissimum.

[Handwritten signature]



EPIDENDRUM patens.

[Handwritten signature]

organismos, mas porque o Brasil está sendo cobrado internacionalmente sobre isso há muitos anos. Você vai nas universidades e não tem produção de arte afro-brasileira. O Brasil está atrasado pelo menos uns dez anos e sendo cobrado internacionalmente por essa cegueira.

JV Quando leio textos escritos por pessoas “não negras”, há uma certa preguiça no pensamento, é curioso. As referências são sempre muito externas não só pelo fato de ser eurocêntricas, mas muitas vezes replicam teorias num contexto no qual não se encaixam. Há muito tempo não possuímos uma figura emblemática como Mário Pedrosa. Pensem, por exemplo, em um novo movimento de nosso tempo presente, no qual se articulem com jovens artistas e perguntem para eles a partir do que está trabalhando e pensando, se há um enfrentamento deste tempo presente. Tenho lido textos muito melhores de diversos jovens artistas, falando sobre seus próprios trabalhos e movimentos, do que de críticos e curadores que se arvoram a falar sobre eles. Creio que há algo novo no ar. Por isso, estão sendo muito importantes as pós-graduações de arte, principalmente após as cotas, pois se deu acesso a uma série de pessoas e se pôde enfrentar o problema da racialização dos saberes, das ciências e das práticas artísticas e de pensamento nas universidades brasileiras. Isso é fundamental. Quando lemos, muitas vezes, os curadores de bienais (como a de SP, por exemplo), textos extremamente frágeis, muito referenciados às vezes, fico, como se diz na gíria, completamente passado. Parece que esses curadores não percebem ou não querem perceber a potência da arte negra/indígena brasileira. Eles estão com as ideias fora do lugar.

RP Totalmente fora, e quem deve estar na ponta desse movimento, de revisão, são as universidades. Mas sinto que as universidades estão com uma má vontade em acolher essas diferenças e pensar a respeito disso.

JV É um projeto político e pedagógico que incomoda; irá tirar lugares de privilégios, colocar em questão as diferenças. Não haverá mais sentido ir tomar champanha com o artista rico. Há toda uma série de situações que vivemos no dia a dia. Essa negociação perversa no mercado de arte tem que ser colocada em xeque.

RP É promiscuidade mesmo; não é perverso, é pior que isso. Diretor de museu não pode fazer curadoria de exposição particular. As universidades nesse sentido replicam essa prática. Há uma série de mecanismos e organismos que vêm de outras instâncias. Quando se tem uma pesquisa muito inovadora não é muito apoiada. Há três anos veio uma superintendente de uma agência norte-americana, que seria como uma Capes norte-americana, e chegou a ser engraçado o que ela disse: que estava faltando “garagem” para as boas ideias. As universidades muitas vezes não vão atrás das boas ideias por falta de referências. Muitas vezes ouvi alunos dizendo querer trabalhar algum assunto novo, mas não ser aceitos por não possuir referencial. Cabe à universidade criar esse referencial, então. É muito complicado, esse atraso; é muito colonizado; se orgulham dessa condição e querem continuar reproduzindo aquilo.

EM É como se nunca tivesse havido vergonha. Há um trabalho da Lygia Clark publicado no livro *Arte desde 1900*, organizado por Rosalind Krauss, Benjamin Buchloch, Hall Foster e Yves-Alain Bois. A legenda diz que a artista é não ocidental. Que classificação é essa? O Brasil não é nem ocidental e nem oriental?

RP E não se propõe algo novo; jogamos no lixo o que talvez tivéssemos de melhor para oferecer. É uma sociedade culturalmente branca e em vez de propor algo novo, ficamos reproduzindo o tempo todo; não se tem liberdade de dar um passo adiante. O Brasil é uma colônia que se orgulha de ser colônia.

EM Basta pensar que a arte popular nem é considerada, por exemplo. Se o estudante quiser fazer um PHD em arte popular, tem que sair do país, para estudar lá fora o que é daqui.

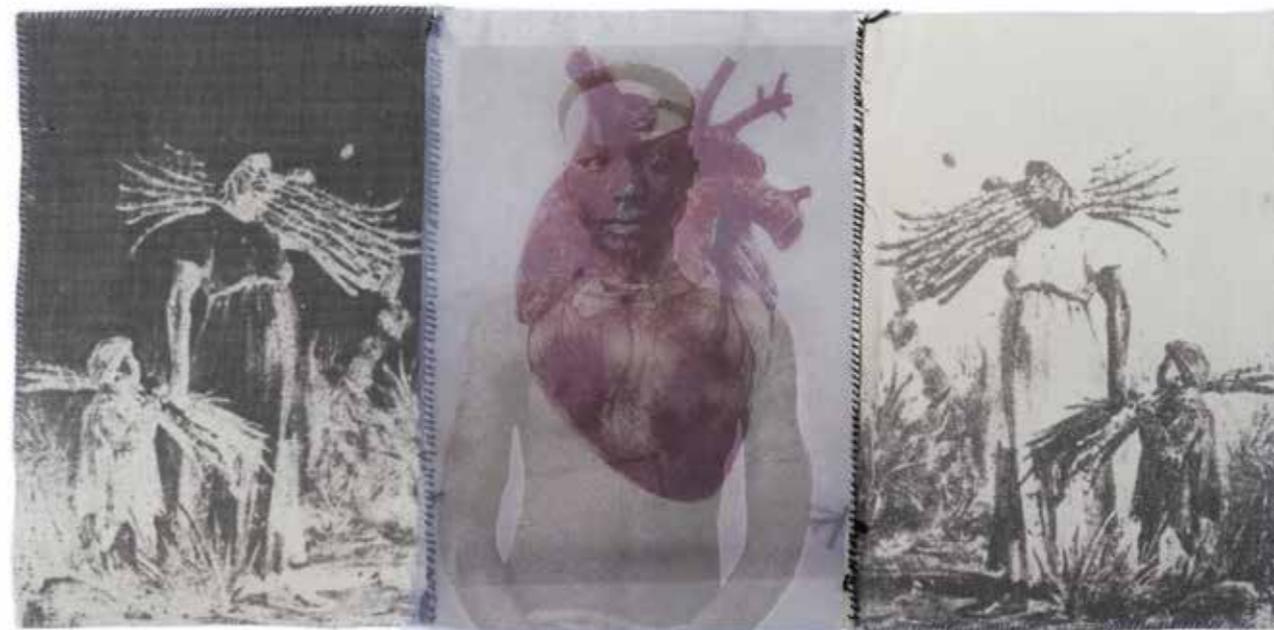
RP A própria colocação como arte popular no Brasil implica estar em local à margem, em relação à geração de conhecimento.

EM Você fala muito em cerâmica, costura, fitas, é muito forte para você essa referência no que se convencionou chamar de arte popular, não é?!

RP Novamente a importância da escolha dos materiais; é uma escolha proposital. É um desafio. Fazemos arte dentro do que se entende por arte ocidental. Pode-se usar objetos pesados ou quaisquer outros materiais, mas se se utiliza fita, que não é tradicionalmente material de arte, aí questionam. Por isso é proposital.

Valquíria Pires Faço licenciatura em artes plásticas na UFRJ, comecei meu trabalho todo sobre esculturas e fala de mulheres negras, e pensar nessa mulher negra como referencial, seja ela uma artista reconhecida ou mulheres que envolvem seu próprio meio. Não é nem uma pergunta é mais um agradecimento por você ser um referencial de trabalho dentro da gravura. Essa questão do referencial é algo

Rosana Paulino, *Sem título—coração*
Impressão digital sobre tecido e costura 29 x 58 cm, 2017



muito sério para artistas que começam em ateliê dominados por homens brancos. E dão conta de técnica, mas não dão conta dessa subjetividade da arte. Quando descobri seu trabalho, comecei a pesquisar e ele me alimentou muito, justamente pelo mesmo histórico, por eu ser costureira, por pensar na costura como minha linguagem artística. Você é um referencial muito grande para mim, e agradeço muito pelo que você vem trazendo nas exposições. Falo com minhas amigas que gostaria de ser sua aluna. Todavia, acompanho tão de perto seu trabalho, que é como se fosse sua aluna.

RP Eu agradeço e fico feliz em saber que os jovens estão usando minha produção; é uma responsabilidade e uma alegria muito grande. Estava conversando com um amigo, e achei que não veria a cena que estou vendo. Pesquisadores chegavam e perguntavam quem eu tinha para indicar para entrevistar, mas não havia. A artista Sônia Gomes não tinha furado a bolha, o Eustáquio Neves estava em Minas Gerais e eu não tinha nem quem indicar. Então, eu não achei que eu veria os jovens negros vindo discutir sobre arte, achei que não veria essa mudança. Agora devemos continuar na luta para não deixar a peteca cair, porque a ideia é voltarmos para trás, e não podemos. Devemos lutar para continuar nossa produção. Estou muito feliz.

Vânia Montanher *Todo mundo acabou perguntando um pouquinho do seu trabalho, trajetória. Estou escrevendo sobre sua obra Assentamento, pois foi a obra que me tocou mais. E apesar de seu trabalho ser muito forte e político, como explicou, você faz seu trabalho artístico ser humanizado; humaniza essa imagem, ressignifica essa imagem, e a partir disso tentei escrever sobre quem é essa mulher, o que é essa mulher. Aquela imagem fala muito sobre a identidade da mulher negra, todo efeito desse discurso criado no século 19 e o que ainda causa em nossas vidas. Na verdade não é uma pergunta, mas uma observação de como é rico seu trabalho; a partir dele dá para se falar de tudo, sobre condição em que a mulher negra, sobretudo, ainda vive no Brasil.*

Você acaba sendo um referencial muito forte e, para nós, mulheres negras, fundamental. Estudei história da arte e precisava escrever muito. É um processo muito difícil escrever e ter essas referências, confrontar com professores esse espaço. Seu trabalho é muito significativo para mim.

RP Eu agradeço, pois, repito, não achei que veria essa cena. Pensar nessas questões que você coloca, essa falta de objetividade, pois como vamos ser objetivos em um assunto que nos dilacera? Levar para a faculdade esses novos pensares diferentes é absolutamente necessário. Como ser objetivo nesses assuntos que incomodam? vou tirar minha pele e deixar aqui do lado? Estava conversando justamente sobre isso, como no Brasil essa questão do simbólico, do poder da imagem não é considerado. Essas imagens do século 19 continuam nos afetando; toda essa produção das fotografias, pinturas continua moldando quem nós somos. Até este momento maluco por que estamos passando agora, não se falava abertamente sobre racismo no Brasil. Ninguém chega e fala: mulher negra seu lugar é na cozinha; vocês viram alguém falando isso? Mas a imagem mostra isso. O campo da imagem é poderoso, e estamos perdendo para essa ingenuidade de que a imagem não possui poder. A imagem possuiu e muito, elas nos molda.

Rosana Paulino, Parede da memória
Tecido, microfibrã, xerox, linha de algodão e aquarela
8 x 8 x 3cm cada elemento, 1994/2015



Mas fico muito feliz por o pessoal da escrita ter esse papel. É um campo no qual precisamos agora nos consolidar. Se não escrevermos, escreverão por nós. E no Rio de Janeiro essa discussão está um pouco atrasada em relação a estados como São Paulo, Bahia, Minas Gerais e Goiás.

JV *Em que sentido você fala?*

RP No sentido de força. Você vai para Goiás, por exemplo, e vê as pessoas produzindo, pensando sobre a questão visual negra. Não vejo o Rio de Janeiro lançando artistas jovens com intensidade. Na Bahia tem Eneida, Michele. Em Minas Gerais tem o próprio Eustáquio Neves, tem a Priscila Rezende.

JV *No mesmo número da revista, publicaremos um dossiê que é uma conversa com jovens artistas negros. Na verdade, conversei com Elisa que ele seria como uma plataforma de lançamento coletiva de jovens artistas. Essas conversas acontecem de 15 em 15 dias sobre a racialização da arte brasileira, como esse processo se dá no Brasil. Os artistas que comparecem são pessoas com potencial grande, que estão trabalhando juntos. Eu vi bastante coisa boa, mas que não furaram o bloqueio ao qual se referiu várias vezes aqui. Os artistas ricos moram no Rio. Aqui é um balneário, e você tem, no campo da arte, pessoas de vários lugares que vêm para cá, que querem e ocupam espaços, galerias. Mas sempre dentro de um determinado parâmetro. Mesmo as chamadas galerias alternativas fazem escolhas excludentes. Mas tenho percebido uma pressão discursiva bem interessante, que vem modificando esses parâmetros. Várias pessoas que eu oriento – eu escolhi privilegiadamente pessoas negras – estão produzindo trabalhos potentes; acho que talvez seja uma questão de tempo, de construção de redes.*

RP Estamos em um momento de pensar em como iremos construir essas cenas e se são redes que devemos construir. É o momento para pensar. Em São Paulo tivemos em 2018, um ano bastante fecundo com exposições como *Somos Todos Negros?*, ou *Histórias Afro-atlânticas*, *Diálogos Ausentes*. Desta última, eu fui da curadoria e havia artistas do Sul, tinha até de Joinville, mas nenhum artista carioca. Os artistas cariocas que você vê aparecerem nas conversas, seus orientandos, seus trabalhos têm que circular, têm que chegar na minha mão, na de Ane Lima. Tem que ir para São Paulo, para a Bahia. Eu faço bastante curadoria, mas não chega, não me avisam sobre artistas que estão com portfólios, eu nunca disse não a um artista que quisesse me mandar um portfólio, eu demoro para responder, pois estou lotada até a tampa, a agenda está muito cheia, terão que ser insistentes, é uma questão física mesmo, não estou dando conta. Mas mesmo assim não chega produção em SP do Rio de Janeiro, chega de Goiás, da Bahia, do Espírito Santo e não chega do Rio de Janeiro. Então qual rede devemos pensar para trazer essas produções? O meu papel também é esse, de provocar, como pensar em uma rede de aspecto profissional para o Rio de Janeiro. E o bicho está pegando, você viu em *Histórias Afro-atlânticas* a quantidade de artistas negros no Instituto Tomie Ohtake? Muitos trabalhos extraordinários, e ficaram muitas pessoas de fora. Posso dar seis nomes, e se eu puder pensar mais posso dar dez nomes que deveriam estar na exposição, mas não tinha espaço. Apenas dois artistas do Rio participaram de uma exposição daquele tamanho com duas sedes. É o momento de tecermos redes. Fica o desafio para o carioca.

EM *Você levantou uma questão que me emociona bastante, é o fato de termos que contar nossas histórias, não deixar que outro as conte, pois o outro irá contar sua própria versão. Acho que há um*

problema aí, que você já apontou: os/as artistas mais jovens, hoje, têm você, e você não teve ninguém. Mas ainda hoje há essa deficiência na área de teóricos, pois não estão na universidade teóricos negros. As universidades de NY estão cheias de teóricos negros. A linha do Equador oferece tantos teóricos negros magníficos, mas a academia no Brasil, pelo menos no Rio de Janeiro, continua a se recusar a ouvir a voz desses teóricos negros.

RP Concordo completamente com você! Essa foi uma discussão que surgiu também em Porto Alegre; um rapaz da plateia de uma palestra minha levantou exatamente a mesma questão. E eu volto à questão da formação de redes e das trocas que a internet possibilita, de bibliotecas, de referências e de outros que já estão, por exemplo, mais bem situados. O Cleber Amâncio, da Unicamp, passou uma parte do seu doutorado em Harvard. Ele está agora na Universidade Federal do Sul da Bahia. Então, é preciso procurar o Cleber na internet e perguntar quais as referências que ele trouxe. Quem possui esse conhecimento deve disponibilizar. Comecei a fazer isso, porque viajo muito e tenho acesso a informações, a coleções que não chegam no Brasil. Um projeto da universidade de Harvard que acho muito importante é “A Imagem do Negro na Arte do Ocidente”. Consiste em dez volumes muito grossos e que nunca vi em biblioteca nenhuma no Brasil. Comprei pela Amazon, e vai ficar no meu ateliê para quem quiser pesquisar; isso é formação de redes, abertura de bibliotecas. Quando dou um curso sobre história da arte abordando a questão negra, muitos jovens não conhecem artistas como Maria Madalena, Belkis Ayón Manso, que conheço porque estávamos em uma exposição na Holanda, e nossos trabalhos estavam um em frente ao outro. Tenho que trazer Belkis para o Brasil. Não é possível que um gravador ou um artista negro não conheça uma obra da Belkis Ayón. E ela nunca veio ao Brasil. Por isso estou abrindo meu ateliê. Acho que a saída será essa, começarmos a montar um corpo crítico. E espero que, ao provocar, vocês venham com grandes ideias, como o Igor, que conseguiu juntar duas universidades em um evento, e eu falei para a casa lotada. É nesse caminho que iremos conseguir fazer. Não há por que esperar que alguém traga essas imagens, esses cursos, como os volumes de Harvard, sobre imagem do negro e que mostre como, a partir de um determinado momento da colonização, a representação que se faz da figura negra começa a ganhar contornos negativos, e como chega, na segunda colonização, a partilha da África, um dos momentos mais sórdidos da representatividade do outro, da construção da visualidade do outro. Os volumes de Harvard trazem isso de maneira clara. Nunca os vi em nenhuma biblioteca no Brasil, por isso pensei em comprar e trazer para meu ateliê para o pessoal começar a estudar; eu posso oferecer às redes. É assim que devemos fazer.