



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LÍVIO DIEGO DUARTE BRANDÃO

POLÍTICA CULTURAL E BRANQUITUDE: DESAFIOS DO CAMPO ARTÍSTICO
NO CEARÁ

FORTALEZA

2024

LÍVIO DIEGO DUARTE BRANDÃO

POLÍTICA CULTURAL E BRANQUITUDE: DESAFIOS DO CAMPO ARTÍSTICO NO
CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geísa Mattos Araújo Lima

FORTALEZA

2024

B818p Brandão, Lívio Diego Duarte.
Política cultural e branquitude : desafios do campo artístico no Ceará / Lívio Diego Duarte Brandão. –
2025.
213 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2025.
Orientação: Profa. Dra. Geísa Mattos Araújo.

1. Campo da arte cearense. 2. Relações raciais. 3. Branquitude. 4. Política cultural. 5. Validação. I. Título.

CDD 301

LÍVIO DIEGO DUARTE BRANDÃO

POLÍTICA CULTURAL E BRANQUITUDE: DESAFIOS DO CAMPO ARTÍSTICO NO
CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia através do Mestrado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de mestre.

Aprovado em: 28/10 /2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Geísa Mattos Araújo
Lima (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Alexandre Fleming Camara Vale
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Guilherme Marcondes Dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Examinador Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato essencial. Agradeço de verdade às pessoas que colaboraram com meus processos. São muitas, afinal a vida só existe em comunidade, só existe porque muitas mãos, sonhos e desejos interagem produzindo e reproduzindo vida.

Primeiro o mais importante agradecimento, que vai a minha companheira Suyane, que nesses dois anos e meio de processo do mestrado teve paciência e muita parceria comigo, que sempre foi e é uma grande companheira. Sem a qual tenho sérias dúvidas se eu teria conseguido finalizar esse tortuoso processo que foi o mestrado.

A minha família – Lucilan (mainha), Batata, Lilian, Larisse, Paula e Pedro –, que de diversas formas me ajudaram a chegar aonde cheguei e me tornar o homem que sou. Sobretudo mainha que sempre nos fez olhar para a educação e sua importância, mesmo que às vezes fosse na marra.

A Carliana Nascimento, companheira de militância e amiga, que me ajudou a entrar no programa com dicas de leituras e estudo, partilha de material, referências e um olhar crítico ao meu projeto.

A orientadora Dr^a. Geísa Mattos, que topou de cara me acompanhar nessa empreitada e me acompanhou até o final, mesmo as vezes eu não colaborando tanto, que foi dura quando necessário, mas também sempre muito generosa, com ideias muito valiosas para elaboração dessa pesquisa.

A Joana Borges, colega de turma e amiga há mais de uma década, com quem passei pelas boas e não tão boas fases de um mestrado. Que leu algumas versões de minha escrita e forneceu valiosíssimas contribuições.

A minha turma, que com suas pesquisas e pontuações em aula colaboraram para uma ampliação de meus horizontes.

Aos professores e servidores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia que colaboraram direta e indiretamente em meu percurso acadêmico.

A todos os servidores técnico-administrativos e aos que fazem a manutenção e serviços gerais da UFC, que realizam um trabalho imprescindível na universidade para que possamos estudar, pessoas que muitas vezes têm o trabalho invisibilizado.

Aos meus companheiros de militância política que sempre me estimulam a seguir firme na construção de um mundo novo e melhor, seja por meio da luta direta ou por meio da luta das ideias.

A todas as pesquisadoras e todos os pesquisadores que li e estudei em toda minha trajetória acadêmica, assim como os que eles leram, sem essa tradição de pesquisa e formulação o meu trabalho não seria possível. Em especial agradeço a Karl Marx, Sigmund Freud e Cida Bento, que representam três pontos de virada importantes em minha vida pessoal e profissional.

À artista Renata Felinto e ao artista Ayrson Heráclito que em momentos importantes de minha trajetória na arte me apresentaram conceitos, categorias e referenciais importantes para pensar a questão da branquitude e da masculinidade hegemônica.

Ao Centro de Formação, Capacitação e Pesquisa Frei Humberto, espaço do MST Ceará, que me concedeu moradia e alimentação em Fortaleza enquanto cursava as disciplinas presenciais, em especial agradeço a Clarice, seu Vitor, Fátima, Valéria, Neném, Emanuel e China, que fazem parte da equipe que gere o espaço e me acolheram no período.

Aos agentes culturais que toparam participar dessa pesquisa – Juliana Tavares, Lucas de Lacerda, Eduardo Freitas, Rachel Gadelha, Bitu Cassundé e Wandeályson Santos. Agradeço ainda aos que eu contatei e que haviam se disposto a participar, mas que infelizmente não pude entrevistar dadas as contingências da vida.

Aos professores Dr. Guilherme Marcondes e Dr. Alexandre Vale que aceitaram participar de minhas bancas de qualificação e defesa de dissertação, os quais trouxeram ricas contribuições que fizeram esse trabalho amadurecer demais.

Agradeço a CAPES, que me concedeu uma bolsa de pesquisa, sem a qual essa não teria sido possível.

E por fim, agradeço ao Governo Lula, que implementou um necessário reajuste em todas as bolsas acadêmicas e de pesquisa, reivindicação antiga do movimento estudantil e das entidades de classe.



“Semear o mundo
Dividir os pesos”

Maria Macedo

RESUMO

A pesquisa analisa o campo institucionalizado da arte no Ceará na contemporaneidade, com foco nos processos de validação dos agentes culturais dentro desse campo. O estudo busca compreender os processos pelos quais um artista é reconhecido social e profissionalmente, considerando o papel das instituições e agentes envolvidos, além de investigar o impacto de fatores sociais nesse processo, especialmente raça, mas compreendendo que ela está interseccionada a gênero e classe. No que diz respeito a raça, pretendemos analisar como a estrutura da branquitude é mobilizada nesse processo de validação. A pesquisa propõe questionamentos sobre os critérios de validação impostos pelo campo da arte cearense, o papel de agentes e instituições nesse processo e a influência de questões raciais nas narrativas dos agentes, mesmo que não sejam explicitadas. Para realizar essa empreitada traçamos diálogos com teóricos como Pierre Bourdieu, Cida Bento e Antônio Gramsci. Partindo de uma base teórica sólida e considerando a vivência do autor como agente do campo da arte cearense, a pesquisa visa contribuir para o entendimento dos mecanismos de validação no contexto artístico local, levando em conta as dinâmicas de poder, hierarquia e representatividade no sistema da arte cearense.

Palavras-chave: campo da arte cearense; relações raciais; branquitude; cultura; política cultural; validação.

ABSTRACT

The research analyzes the institutionalized field of art in Ceará in contemporary times, focusing on the validation processes of cultural agents within this field. The study seeks to understand the processes by which an artist is recognized socially and professionally, considering the role of the institutions and agents involved, in addition to investigating the impact of social factors in this process, especially race, but understanding that it is intersected with gender and class. With regard to race, we intend to analyze how the structure of whiteness is mobilized in this validation process. The research proposes questions about the validation criteria imposed by the field of art in Ceará, the role of agents and institutions in this process, and the influence of racial issues in the narratives of agents, even if they are not explicit. To carry out this endeavor, we established dialogues with theorists such as Pierre Bourdieu, Cida Bento, and Antônio Gramsci. Starting from a solid theoretical basis and considering the author's experience as an agent in the field of Ceará art, the research aims to contribute to the understanding of validation mechanisms in the local artistic context, taking into account the dynamics of power, hierarchy and representation in the Ceará art system.

Keywords: field of art in ceará; racial relations; whiteness; culture; cultural policy; validation.

LISTA DE FIGURAS

Figura -1	Poema-objeto-intervenção 'Com quantas meias verdades se faz um Juazeiro?' na Mostra UFCA. Acervo pessoal.....	48
Figura - 2	Projeto Cara Pálida - Central de Marketing: outdoor. Acervo pessoal.....	50
Figura - 3	Publicação no Instagram da Escola Porto Iracema das Artes sobre os profissionais que passaram pela Escola e trabalharam no filme Motel Destino de Karim Aïnouz. Print produzido pelo autor.....	83
Figura - 4	Imagem de parte do MAC Dragão do Mar durante a exposição Zona de Remanso. Registros da artista Lina Acácio em seu Instagram. Print nosso	119
Figura - 5	Detalhe da imagem anterior, onde podemos ver a pichação "a ignorância e a indiferença são privilégios brancos" durante a exposição Zona de Remanso. Ampliação e recorte de imagem nosso.....	120
Figura - 6	Nuvem de palavras com artistas citados durante a pesquisa. Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.....	129

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – PRIMEIRAS PALAVRAS DE UMA CONVERSA NECESSÁRIA.....	13
2	CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	20
2.1	Perfil dos agentes que participaram da pesquisa.....	25
2.1.1	<i>Juliana Tavares.....</i>	26
2.1.2	<i>Lucas de Lacerda.....</i>	27
2.1.3	<i>Eduardo Bruno Freitas.....</i>	27
2.1.4	<i>Rachel Gadelha.....</i>	28
2.1.5	<i>Bitu Cassundé.....</i>	28
2.1.6	<i>Wandeályson Santos.....</i>	29
3	ENCONTROS PARA O FIM DESTE MUNDO: O QUE ME TROUXE ATÉ ESSA PESQUISA?.....	30
3.1	<i>Autobiografia racializada de um artista.....</i>	31
3.2	<i>Crise identitária: estamos fadados ao fim das pessoas brancas?.....</i>	47
4	ARTE E SOCIOLOGIA: UMA DANÇA COMPLEXA E INTRIGANTE.....	51
4.1	<i>Referencial teórico.....</i>	53
4.2	<i>Apresentação do campo artístico cearense.....</i>	68
4.2.1	<i>Formação acadêmica e profissional dos agentes.....</i>	77
4.2.2	<i>Ser artista na era digital.....</i>	86
4.3	<i>Editais e pautas dos equipamentos culturais.....</i>	88
5	A QUESTÃO RACIAL NO CEARÁ: “EU SOU APENAS UM RAPAZ LATINO AMERICANO?”.....	93
5.1	<i>Desigualdades raciais estruturais no Ceará.....</i>	103
6	VIRADA DECOLONIAL NA ARTE: VIVEMOS DE FATO UMA ARTE MAIS DEMOCRÁTICA?.....	110
6.1	<i>Corpo que sustenta o mundo: um diálogo sobre vida, identidade, subjetividade e política mediado pelo corpo.....</i>	122
7	ARTISTAS RECONHECIDOS NO CEARÁ E CRITÉRIOS DE VALIDAÇÃO DOS AGENTES DO CAMPO.....	128
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
	REFERÊNCIAS.....	141
	APENDICE A Entrevista I Juliana Tavares.....	153
	APENDICE B – Entrevista II Lucas de Lacerda.....	165
	APENDICE C – Entrevista III Eduardo Bruno Freitas.....	174
	APENDICE D – Entrevista IV Rachel Gadelha.....	186
	APENDICE E - Entrevista V Bitu Cassundé.....	192
	APENDICE F – Entrevista VI Wandeályson Santos.....	204
	ANEXO A – Roteiro das entrevistas.....	212
	ANEXO B – Termo de consentimento livre e esclarecido.....	213

1 INTRODUÇÃO – PRIMEIRAS PALAVRAS DE UMA CONVERSA NECESSÁRIA

Pensar a arte, assim como pensar qualquer assunto no âmbito científico, necessita uma demarcação histórica e contextual, ou seja, precisamos dizer sobre qual recorte temporal e sobre qual espaço estamos lançando nossa análise. Nessa pesquisa em questão nos interessa o modo de funcionamento do campo artístico cearense na contemporaneidade, olhando de forma mais detida para os seus processos de validação. Nos referimos ao conceito de campo de Pierre Bourdieu (2006), que trata de estruturas sociais dinâmicas e autônomas que influenciam as interações e relações entre os agentes sociais em um determinado contexto, no nosso caso a arte cearense. Ele desenvolveu essa ideia para descrever as diferentes esferas ou domínios de práticas sociais em que os indivíduos estão inseridos e que moldam suas formas de pensar, agir e interagir. Os campos são espaços de luta simbólica em que os agentes buscam acumular capital específico que lhes confere poder e posição privilegiada. São espaços onde existem regras, normas e valores distintos que orientam o comportamento dos agentes e determinam quem tem autoridade e legitimidade para ocupar posições de destaque.

Claro que esse é ainda um recorte muito grande para o curto espaço de tempo de um mestrado, dessa forma conversamos com alguns agentes culturais do Ceará que atuam na institucionalidade dos equipamentos públicos da cultura ou que são produtores independentes e se relacionam diretamente com esta institucionalidade, que possuam experiência em prestar serviço direto a ela. Esses agentes, em que pese esse fator comum de relação com a institucionalidade, são oriundos de diversas experiências profissionais e de diversas linguagens artísticas, os quais apresentaremos mais abaixo em tópico específico da introdução.

Conversamos com esses agentes na intenção de compreendermos quais são os processos pelo qual um artista atravessa para ser reconhecido social e profissionalmente no contexto da arte institucionalizada do Ceará, buscando compreender qual o papel dos agentes e das instituições que compõem o campo, mas também entender se existe algum fator social, para além de suas regras, que contribua para a validação ou invalidação dos artistas.

Aqui não nos preocupamos com a linguagem específica de atuação dos artistas, mas os processos de acesso a institucionalidade cultural cearense – editais, pautas em equipamentos, convites e afins – que em larga medida funciona semelhante para todos os profissionais do campo, mudando eventualmente alguns tipos de documentos solicitados nos processos burocráticos. Quando falamos de reconhecimento social e profissional nessa pesquisa, nos referimos justamente ao acesso de um artista cearense (ou que seja radicado como tal) ao campo artístico institucionalizado do estado.

E aqui, mesmo quando aparece o termo cultura e suas variantes, nos referimos especificamente à arte, pois cultura, na linguagem dos agentes do campo artístico, é o termo muitas vezes utilizado para se referir ao território mais circunscrito da arte. Cultura, no entanto, na acepção antropológica do termo, como diria Roque de Barros Laraia (1986) é a síntese de todas as formas de vida e expressão de um grupo de pessoas, incluindo suas crenças, valores, práticas sociais, materialidade, arte e conhecimento. É um fenômeno dinâmico e em constante transformação, moldado e moldador das interações e relações humanas; partilhado por um grupo de pessoas e que os indivíduos em formação assimilam e utilizam como bases para interpretar a sua experiência passada e presente, e orientar o seu comportamento futuro.

Já Lila Abu-Lughod (2018) entende o conceito de cultura como uma construção complexa e dinâmica, que vai além das definições tradicionais e binárias. Embora seja uma ferramenta valiosa para a antropologia, ela adverte que esse conceito pode perpetuar desigualdades e solidificar diferenças, de maneira semelhante ao que ocorre com a noção de raça. A autora critica a tendência de naturalizar as diferenças culturais e argumenta que a antropologia deve evitar simplificações entre mim e outro. Ela enfatiza a relevância de considerar experiências individuais e narrativas pessoais para entender a vida cotidiana e as complexidades culturais, defendendo uma abordagem que valorize as particularidades e as diversas vozes.

Ou, como nos explica Stuart Hall (2023), a cultura não é um conjunto estático de valores e tradições, mas sim um processo dinâmico e contestado de produção de significados, ela é construída socialmente através de relações de poder e de práticas discursivas. A mídia, por exemplo, desempenha um papel crucial na produção e disseminação de significados, moldando nossas percepções sobre o mundo e sobre nós mesmos. A cultura, dessa forma, não reflete a realidade de forma neutra, mas a representa através de sistemas de signos e símbolos, esses sistemas são históricos e culturalmente específicos, e estão sujeitos a interpretações e reinterpretações. Ela não é um sistema fechado e homogêneo, existem sempre resistências e contraculturas que desafiam os significados dominantes e produzem novas formas de expressão.

A cultura é um campo de disputa onde diferentes grupos sociais competem por hegemonia, ou seja, pelo poder de definir os significados dominantes. A classe dominante, por exemplo, busca legitimar seu poder através da cultura, impondo seus valores e visões de mundo. (Gramsci, 2023; Hall, 2023)

Nos interessa, porém, olhar para os fatores sociais que porventura afetam os processos de validação/invalidação dentro do campo artístico institucional, pois compreendemos que aquele de suas regras próprias, inerentes ao campo, este se relaciona de forma interdependente com o campo social, onde fatores como classe, raça e gênero, afetam as relações sociais e a ocupação de posições dentro do campo. O Ceará, particularmente, tem uma concepção no senso comum de que não existem negros no estado, pois aqui a escravização teria sido em menor proporção, que o tipo de produção mais voltada para a agropecuária necessitava de menos mão de obra; aprofundaremos essa discussão em seguida e levantaremos algumas problematizações para essa argumentação. Pretendemos dessa forma, apreender como a categoria raça, olhando mais especificamente para a estrutura da branquitude, é mobilizada nesse processo de validação dentro campo artístico no Ceará, mas sem perder de vista outras categorias, como gênero e classe que interagem de forma dialética e interseccionada (Collins, 2022), moldando a sociedade na qual vivemos. Olhamos para branquitude, pois entendemos que essa categoria representa o discurso hegemônico no Estado, definindo as regras e os processos sociais, dessa forma precisa ser analisada criticamente. É importante compreender como o fator raça afeta, tanto positivamente alguns quanto negativamente outros, os processos de valorização e determinação do que é arte e de quem a faz.

Quando falamos de branquitude não estamos nos referindo apenas a cor da pele de sujeitos brancos, mas sobre o conjunto de privilégios e vantagens sociais que estes possuem em relação a pessoas não brancas, sobretudo negras e indígenas no caso brasileiro, entendendo que este é um fenômeno construído socialmente, que reforça a ideia de superioridade da raça branca e legitima a exclusão e marginalização de todas as que não são brancas. Falamos de uma série de preconceitos, estereótipos e discriminações que são naturalizadas na cultura e fortalecidas pelo sistema social que se beneficia da hierarquização. Nesse ponto, estamos evocando autoras e autores como Cida Bento (2002, 2014, 2022), Lia Vainer Schucman (2012), Hugo Ceron-Anaya (2023), Ana Ramos-Zayas (2023), Guerreiro Ramos (1957) e Edith Piza (2014) que nos ajudam a compreender os processos de formação e atuação da branquitude.

Vamos mobilizar também o conceito de corpo, afinal ele é o local a partir de onde esses agentes produzem e reproduzem sua vida e seu trabalho, ele é o território onde as identidades são construídas e objetivadas, seja de forma intencional seja de forma passiva pela imposição do sistema social. Para essa conversa dialogamos com ideias apresentadas por Mauss (2003), Bourdieu (2021), Rufino (2019), Butler (2018b) e Gómez-Peña (2005).

Ao falar de campo da arte cearense nos referimos ao conjunto de agentes (artistas, produtores, curadores, gestores, professores, pesquisadores, jornalistas de cultura, galeristas, colecionadores, público...), das instituições (secretarias de cultura, centros culturais, museus, cinemas, teatros, conselhos de cultura, fundações, organizações sociais...), normas, valores e regras específicas que determinam as hierarquias e relações de poder dentro do campo, sendo este um espaço dinâmico e complexo, onde as relações de poder e as disputas entre os agentes sociais são constantes e moldadas por diferentes fatores, como a posição social, o capital cultural, o capital econômico e o capital simbólico de cada um dos envolvidos.

No entanto, para essa pesquisa olharemos especificamente para os agentes, instituições e regras que regem o campo institucionalizado da arte cearense. Partimos assim, do instrumental conceitual de Pierre Bourdieu para realizarmos nossa discussão, desde suas obras: *As regras da arte* (1996), *O poder simbólico* (2001), *A produção da crença: contribuição para a teoria dos bens simbólicos* (2006), *A distinção: crítica social do julgamento* (2007), *A doutrinação masculina* (2021) e *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino* (2023) escrito com Jean-Claude Passeron. Optamos por utilizar esse autor tão importante para a sociologia da arte pelo fato dele construir sua teoria negando a falsa divisão mecânica entre ação e estrutura, por negar um estruturalismo onde o sujeito é totalmente passivo, mas também rejeitar o subjetivismo puro no qual nada existe anterior ao ser e somente este é capaz de produzir sentido sobre o mundo.

Nos guiaremos pelo entendimento de Guilherme Marcondes (2018, p. 66), onde explica que “a partir da sociologia da arte, a preocupação não é a singularidade de um indivíduo, mas sua ação em grupo na constituição dos valores artísticos e das regras que serão seguidas no âmbito da arte.”

O Ceará, segundo os dados do IBGE (2024), ocupava em 2021 a posição 13 em relação ao PIB dos estados e a posição 12 em relação ao IDH-M (0,766), tendo melhorado os seus índices pelos indicadores educacionais. Na gestão da cultura o estado tem um histórico de marcos importantes como ter a Secretaria considerada a mais antiga do Brasil, criada em 1966 inicialmente com o nome de Secretaria de Educação e Cultura e que no decorrer dos anos passou por diversas transformações e atualmente atua em parceria com duas Organizações Sociais (OS) de Cultura, os Instituto Dragão do Mar (IDM) e Instituto Mirante de Cultura e Arte, sendo o IDM a instituição deste tipo e com esta finalidade mais antiga do Brasil criada em 1998. As OSs são organizações da sociedade civil sem fins lucrativos, que atuam em parceria com o poder público na execução de políticas, recursos e gestão de equipamentos culturais.

Dados que demonstram que olhamos para um campo razoavelmente consolidado, sobretudo institucionalmente, mas que contraditoriamente não conseguiu se desenvolver como estados que foram no momento inicial da colonização portuguesa a sede do governo federal como o Rio de Janeiro ou que historicamente detém um grande poder econômico como São Paulo, aquém de ter as Secretaria e OS de Cultura mais antigas do país.

O Ceará é também um estado que se vangloria de ter sido o primeiro a abolir a escravidão no Brasil, em 25 de março de 1884, ganhando a alcunha de Terra da Luz, mas é também marcado por uma narrativa hegemônica de que não existem negros no estado o que contradiz os dados discutidos pelo IPECE (2020) a partir da PNAD C (2019), onde 66,2% da população cearense se declara como parda, lembrando que pretos e pardos formam a categoria negros para o IBGE. Podemos encontrar essa discussão em artigos de opinião e matérias de jornal, como o artigo “Fortaleza e o vício colonial do apagamento do povo preto no Ceará¹” do sociólogo Lucas Vidal para o Brasil de Fato ou a matéria “‘Ser preto aqui é ter sua identidade apagada’: negros relatam como o racismo afeta o cotidiano de quem vive no Ceará²” no portal do G1 Ceará e para aprofundamento teórico sobre o tema podemos ler os artigos de Lusirene França (2024), Janote Marques (2013), o livro de Eurípedes Funes, Eylo Rodrigues e Franck Ribard (2023) e a imprescindível pesquisa de Hilário Ferreira Sobrinho (2005).

Clóvis Moura (1959) explica que a glorificação do trabalho escravo no Brasil até hoje muito forte na literatura, inclusive acadêmica, e por consequência na sociedade em geral, é fruto de uma simbologia que perpetua estereótipos e distorce a verdadeira dinâmica social, tentando construir uma imagem do escravizado apenas como um sujeito passivo e dessa forma um contribuinte para o desenvolvimento da sociedade. Uma visão que nega e invisibiliza as diversas experiências ativas de resistência e enfrentamento ao regime, como as: “1) as revoltas cidadinas pela tomada do poder político; 2) as guerrilhas nas matas e estradas; 3) a participação em movimentos não escravos; 4) a resistência armada dos quilombos às invasões repressoras e 5) a violência pessoal ou coletiva contra senhores ou feitores” (*ibid.*, p. 251) e conclui que a “posição do quilombola influenciou o comportamento de toda a sociedade da época. Na classe senhorial e no estado monárquico que a representava, criou a necessidade de mecanismos de defesa quer psicológicos quer institucionais”. (*ibidem.*)

1 Acesse o artigo no link: <https://www.brasildefato.com.br/2023/10/04/fortaleza-e-o-vicio-colonial-do-apagamento-do-povo-preto-no-ceara>

2 Acesse a matéria no link: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2020/06/04/ser-preto-aqui-e-ter-sua-identidade-apagada-negros-relatam-como-o-racismo-afeta-o-cotidiano-de-quem-vive-no-ceara.ghtml>

A história dos quilombos, assim como a de muitos importantes levantes ou revoltas que ocorreram antes da abolição, forçando o fim da escravidão, é omitida na historiografia oficial. Isso pode ter ocorrido para não ferir a imagem de país da suposta democracia racial ou, ainda, para não reconhecer o protagonismo da população negra na história nacional. (BENTO, 2022, p. 38 e 39).

Um conceito que nos é caro ao discutir as disputas na sociedade contemporânea, que vive sob o jugo capitalista neoliberal, é o de hegemonia. Aqui nos filiamos ao entendimento de Antonio Gramsci (2023) que aborda a ideia de hegemonia como a supremacia política, cultural e intelectual de uma classe sobre a sociedade. Para o político italiano, a hegemonia se estabelece não apenas pelo uso da força, mas também através da persuasão e cooptação. Ele argumenta que a classe dominante não apenas impõe seu poder pela coerção, mas também pela disseminação de valores, normas e práticas culturais que legitimam sua liderança. Assim, a hegemonia não é apenas mantida pelo controle do Estado, mas também pela influência da classe dominante na esfera ideológica e cultural. Gramsci sugere que as classes subalternas podem desafiar a hegemonia por meio da formação de uma contra-hegemonia, um conjunto de valores e práticas que contestem a ordem estabelecida. Ele acredita que a luta pela hegemonia é fundamental para a transformação social e política.

É partindo desse contexto e referencial, o qual aprofundaremos adiante, que pretendemos compreender como questões raciais afetam os processos de validação profissional e social de agentes no campo da arte cearense.

Para atingir esse objetivo nos levantamos perguntas, como: quem são os artistas reconhecidos pelos próprios agentes do campo da arte cearense? Quais critérios esses agentes utilizam para pensar nesses artistas reconhecidos? Qual o papel dos agentes e instituições que compõem o campo nos processos de validação? Existe algum agente e/ou instituição que cumpre um papel extraordinário nos processos de validação? Quais critérios de validação são impostos pelo campo e reconhecidos pelos agentes? Como aparecem as questões de raça na narrativa dos agentes quando a categoria não é mobilizada diretamente?

Questões essas que vão nos ajudar a comprovar ou refutar nossas hipóteses, afinal a pesquisa surge de uma vivência anterior do autor como agente integrante do campo da arte cearense e de sua pesquisa poética acerca de sua própria racialização enquanto branco, atuação essa que passa pela performance, artes visuais, audiovisual, poesia e artes integradas, além de sua atuação como produtor cultural independente e no movimento cultural organizado da performance, sendo inclusive conselheiro estadual de cultura por seu assento.

Dessa forma, supomos que os critérios de validação que os agentes reconhecem como impostos pelo campo, ou as regras do campo, partem da experiência de cada um, podendo haver certos critérios que um agente reconhece enquanto outro não. É possível que essas diferenças ocorram também por fatores sociais como raça, classe e gênero, todavia, nos propomos refletir sobre os critérios hegemônicos que se impõem ao campo, a partir das percepções dos agentes culturais entrevistados. Como a categoria raça não está sendo mobilizada explicitamente é provável que agentes brancos não reconheçam raça como um fator determinante. É possível que encontremos nuances nas narrativas de agentes que atuam em instituições e os que estão fora dela, mesmo entre agentes que tenham discursos mais críticos. Agentes racializados, mulheres, pessoas com deficiência ou que pertençam a qualquer outro marcador social que determine uma posição inferior dentro da hierarquia social neoliberal tendem a reconhecer fatores sociais como determinantes nos processos de validação. As perguntas sobre autoidentificação étnico-racial, identidade de gênero e orientação sexual realizadas nas entrevistas podem levar a reflexões interessantes, tendo em vista a pluralidade de discussões que têm sido feitas acerca dessas temáticas não só no universo acadêmico, mas na sociedade como um todo.

Agora que molhamos os pés e sentimos a temperatura da água podemos dar o nosso mergulho nesse processo investigativo, que é também um primeiro processo de apreensão mais aprofundado pelo autor acerca do objeto.

2 CAMINHOS METODOLÓGICOS

A abordagem metodológica que orientará esta pesquisa é a qualitativa, fazendo uso dos métodos etnográfico e auto-etnográfico, para que haja a possibilidade de um contato mais aprofundado com a trajetória dos interlocutores, assim como possamos nos implicar como pesquisadores, partindo de leituras críticas sobre nossa própria experiência para a reflexão teórica que fazemos. É importante salientar que “toda vez que elegemos um interlocutor, deixamos a descoberto alguns traços característicos nossos” (Peirano, 1995).

Segundo Minayo (1999, p. 22), considerar o aspecto qualitativo “implica considerar sujeito de estudo: gente, em determinada condição social, pertencente a determinado grupo social ou classe com suas crenças, valores e significados. Implica também considerar que o objeto das ciências sociais é complexo, contraditório, inacabado, e em permanente transformação.”

Em acordo com Geisa Mattos e Izabel Accioly (2021) que refletem como a auto-etnografia tem sido utilizada no campo das ciências sociais no Brasil, inclusive retomando como alguns autores o fazem, optamos por usar também esse método como um caminho para aprofundar os debates sobre branquitude, afinal a parte está no todo, como o todo está na parte. Agente e campo ou estrutura e sujeito, atuam dialeticamente.

Autores/as negros/as como Frantz Fanon (2008), Audre Lorde (2019), bell hooks (2013), Grada Kilomba (2020), Lélia Gonzalez (1988) e Neusa Santos (1983) há muito escrevem em primeira pessoa, tomando por base suas experiências pessoais, pensando com o próprio corpo ao produzirem suas trajetórias intelectuais e reflexões teóricas. Mas o mesmo não ocorre com frequência quando se examina a produção bibliográfica de autores/as brancos/as. Cientistas sociais que vem pesquisando branquitude no país têm refletido sobre seus pertencimentos raciais em seus trabalhos, mais em geral não elaboram sob a forma de narrativas auto-etnográficas de modo mais aprofundado. Autoras brancas como Schucman (2012) e Sovik (2004) relatam que a tomada de consciência de si como brancas foi motivação para seus investimentos nesse campo. Cardoso (2014), ao contrário, narra que sua condição de negro é que lhe conduz ao ‘estranhamento’ da branquitude acadêmica. Pinho (2009) traz aspectos autobiográficos em seus artigos ‘White but not quite’ e apresenta uma fotografia de seus pais, no contexto do exame de como certos traços de mestiçagem são considerados mais aceitáveis que outros. Os *insights* que as notas autobiográficas proporcionam nestes trabalhos nos estimulam também a pensar que o aprofundamento na auto-etnografia como metodologia para estudos sobre branquitude pode ser muito produtivo (MATTOS & ACCIOLY, 2021, p. 3 e 4).

É importante sublinhar a expressão que as autoras utilizam – pensando com o próprio corpo – pois o corpo, podemos dizer, é a nossa única posse verdadeira. É o corpo que detém nossa força de trabalho, ou em outras palavras, nossa força vital. Sem ela não criamos nem

transformamos nada. Por isso é importante implicar o corpo na pesquisa, seja ela qual for, tendo em vista que ele é também onde se expressam todas as regras e normas de uma sociedade específica, inscrita na história. Como argumentam Lucas Peto e Danilo Verissimo (2016, p. 193 e 194):

A temática da corporeidade permeia toda a história da filosofia ocidental e, concomitante à questão da produção de subjetividades, repousa nas bases epistemológicas da psicologia. Na história da filosofia ocidental, a corporeidade tende a se apresentar sob a rigidez da dualidade mente-corpo: o corpo eclode como obstáculo às aspirações da razão ou se configura como base do estudo científico do ser humano. O corpo possui, igualmente, uma importância como realidade histórica, porquanto nele “estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica” (DAOLIO, 1995, p. 105 In: Peto & Verissimo, 2016).

Utilizamos a etnografia por permitir captar aspectos que outros métodos não permitem. Para Laplantine (2004), a descrição etnográfica não se limita a uma percepção estritamente visual. Ela é mobilizadora da totalidade da inteligência e da sensibilidade do pesquisador. “Através da vista, do ouvido, do olfato, do tato e do paladar, o pesquisador corre minuciosamente as diversas sensações encontradas”, (*ibid.*, p. 20) retomando o papel do corpo como elemento a ser levado em consideração na pesquisa. Mais do que identificar e descrever, a etnografia promove a reflexão das ações estudadas. Por isso mobilizamos também o artista e pensador Guillermo Gómez-Peña que sintetiza como vemos esse percurso ao apontá-lo rumo a uma pesquisa,

Se houvesse um denominador comum, seria nosso desejo de cruzar e apagar fronteiras perigosas e desnecessárias entre arte e política, prática e teoria, o artista e o espectador. Lutamos para erradicar os mitos modernistas sobre pureza na cultura e para dissolver as fronteiras que cercam as noções convencionais de etnia, sexualidade, linguagem e artes (GÓMEZ-PEÑA, 2007, p. 106, tradução nossa).

Para desenvolver a pesquisa optamos por fazer uma breve introdução ao problema e hipóteses, fizemos uma auto-etnografia, refletindo os processos que nos trouxeram até essa pesquisa, relatando situações da branquitude ordinária e como elas nos afetam, assim como nos forçaram a procurar um referencial teórico que nos instrumentalizasse para realizar o diálogo que queríamos no campo artístico. Depois uma imersão sobre a relação entre arte e sociologia, onde apresentamos nosso referencial teórico, o campo artístico cearense, um panorama da discussão racial no estado demarcando a branquitude, adentramos a discussão da virada decolonial na arte, passando por experiências que corroboram essa tese, assim como os processos de resistência a essa virada, por fim fizemos uma discussão sobre o corpo, por

entendermos que é nele e a partir dele onde se localizam as questões raciais brasileiras. Quanto às entrevistas com nossos interlocutores, iremos trazê-las durante a discussão teórica para podermos discuti-las.

Na busca por entender como as questões raciais afetam os processos de validação profissional e social de agentes no campo artístico institucional cearense, entrevistamos seis agentes que ocupam diversas posições dentro do campo: artistas, produtores, gestores, curadores, críticos, pesquisadores, e/ou professores, e quando possível priorizamos interlocutores que possuem um trânsito em mais de uma dessas posições ou que pelo menos tenham passado por mais de uma no decorrer de sua vida profissional. Nosso desejo era ter entrevistado um número maior de agentes, mas a brevidade de um mestrado somado às contingências da vida se impusera. Todavia conseguimos conversar com um curador; uma curadora e crítica; uma diretora presidenta de organização social; uma produtora e artista; uma arte-educadora e produtora; e um artista, pesquisador e curador. Aqui, considerando apenas as atuações principais no momento, tendo em vista que alguns dos agentes em outros momentos de suas vidas atuaram com outras atividades dentro do campo.

Entendemos que uma grande questão entre os trabalhadores da arte é sobre suas condições vida e sustento, tendo em vista que enquanto o profissional não está totalmente inserido no mercado, ou seja, quando ele ainda está lutando por reconhecimento e validação, por vezes tem que assumir diversas tarefas, além do processo criativo propriamente dito. Tem que ser artista e produtor e vendedor (galerista) e social media e relações públicas e curador e professor e mediador..., mas os artistas assumem essa multiplicidade de tarefas não necessariamente porque querem, pelo menos não é o desejo de muitos destes, todavia, como ainda não conseguem viver única e exclusivamente de sua arte necessitam assumir outras funções, que mesmo sendo ainda vinculadas ao fazer artístico, não é o que desejam fazer. Vale destacar, como observado por Guilherme Marcondes (2018) ao estudar jovens artistas em busca de consagração, que muitas são as estratégias de sobrevivência estabelecidas por eles, como a entrada em cursos de pós-graduação, que ao mesmo tempo que dão uma renda ao artista também colaboram com a consolidação conceitual de sua poética.

Para aprofundar as leituras acerca da discussão sobre o trabalho na arte vale ler a tese ‘Arte e consagração: os jovens artistas da arte contemporânea’ de Guilherme Marcondes (2018), o livro ‘Manual do artista-etc.’ de Ricardo Basbaum (2013) e a tese ‘Arte como Trabalho (e Vice-Versa)’ de Izabela Pucu (2017).

As entrevistas, realizadas parte presencial e parte online, seguiram um roteiro semiestruturado com questões sobre o campo artístico cearense e encontram-se em anexo, assim como apresentamos nos apêndices as transcrições das entrevistas, tanto para referência ao que discutimos aqui quanto para utilização em pesquisas que se desdobram dessa.

Mesmo objetivando compreender como marcadores sociais, especificamente raça, afetam esses processos de validação/invalidação, optamos por não colocar questões que tratassem diretamente do assunto, pois inclusive nos interessa saber se essas questões serão evocadas pelos interlocutores ou não e quais os interlocutores que por ventura as evocam. Ainda na entrevista fizemos algumas perguntas de identidade para traçar o perfil dos agentes participantes da pesquisa, inclusive solicitando sua minibiografia e/ou currículo artístico para colaborar na montagem desse perfil. Utilizaremos ainda informações públicas sobre a atuação profissional destes agentes para montar o perfil. Todos os participantes da pesquisa assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, onde concordaram com os termos da pesquisa, também apresentado em anexo.

Optamos por trazer a discussão com os interlocutores no decorrer do texto ao invés de fazermos um capítulo específico, pois assim acreditamos que a discussão ficará mais potente ao trazermos os interlocutores que fazem parte do campo artístico cearense junto dos teóricos e teóricas que mobilizamos para realizar a discussão na pesquisa.

Para seleção desses interlocutores seguimos os parâmetros da diversidade como eixo modulador de quem será convidada/o para participar da pesquisa. Buscando garantir a máxima diversidade de: posições ocupadas no campo, gênero, raça, idade e geração, classe, cidade etc. Pois quanto mais diversa mais significativa será a pesquisa e os resultados encontrados. No que tange os marcadores de identidade trabalhamos com a autoidentificação, ou podemos chamar de autodeclaração. Logo, é possível que surjam certas interpretações confusas sobre a categoria pardo no Ceará ou as que envolvem diversidade de gênero. Estas, ao ocorrerem são problematizadas na entrevista, mas evitando-se tensionar o interlocutor, pois nesse momento a ideia é compreender como as estruturas aparecem e não propor uma reflexão/diálogo com esses sujeitos sobre suas autoidentificações. Queremos chegar o mais próximo possível de um retrato da realidade, talvez um gif³ da realidade, para invocar a dimensão de movimento contínuo da realidade.

3 Um formato de arquivo de imagem que suporta imagens animadas.

Como discutimos anteriormente, a questão da identidade tem tido cada vez mais espaço no campo artístico e cultural cearense, não só nas produções implicadas de artistas, mas também na proposição de políticas públicas e na gestão da cultura. O próprio Instituto Mirante, organização social que gere diversos equipamentos culturais do Ceará utiliza um questionário padrão que é aplicado em diversas de suas atividades, onde além do nome o participante marca sua cidade e bairro de residência, identidade de gênero e raça. Dessa maneira, a questão não é uma coisa desconhecida dos artistas que atuam no estado e mesmo o público em geral, se pensarmos por exemplo no caso das ações do Instituto Mirante, tem sido confrontado com essas questões.

Para realizar essa empreitada, que entendemos é apenas mais um pequeno passo na discussão étnico-racial no campo cultural cearense, nós começamos a nos fazer algumas perguntas e reconhecendo sua validade, as compartilhamos com nossos interlocutores, para buscarmos coletivamente os rastros das respostas. Começamos a nos indagar:

1. Quem são os artistas reconhecidos pelos próprios agentes do campo? Quais critérios esses agentes utilizam para reconhecer esses artistas?
2. Qual o papel dos agentes e instituições que compõem o campo nos processos de validação? Existe algum agente e/ou instituição que cumpre um papel extraordinário nos processos de validação?
3. Quais critérios de validação são impostos pelo campo e reconhecidos pelos agentes?
4. Como aparecem as questões de raça na narrativa dos agentes quando o conceito raça não é mobilizado diretamente?

Essas perguntas, que foram a base para a confecção do roteiro de entrevista, nos fizeram levantar algumas hipóteses, também sustentadas no referencial teórico e na inserção do autor como um dos agentes atuantes no campo cultural. São elas:

1. Os critérios de validação que os agentes reconhecem como impostos pelo campo, ou as regras do campo, partem da experiência de cada um, podendo haver certos critérios que um agente reconhece enquanto outro não. É possível que essas diferenças ocorram também por fatores sociais como raça, classe e gênero. Todavia, é natural existir regras gerais que se impõe a todos os agentes, não necessariamente da mesma forma, porém a mesma regra.

2. Como a categoria raça não será mobilizada explicitamente na entrevista e historicamente a questão racial no Brasil é tratada como um problema dos negros, esperamos que, no geral, agentes brancos não reconheçam raça como um fator determinante.

3. É provável que encontremos nuances nas narrativas que partem do mesmo pressuposto ético e/ou político de agentes que atuam em instituições e os que estão fora dela.

4. Agentes racializados, mulheres, pessoas com deficiência ou que pertençam a qualquer outro marcador social que determine uma posição inferior dentro da hierarquia social neoliberal tendem a reconhecer fatores sociais, para além dos fatores econômicos, como determinantes nos processos de validação.

5. As questões de autoidentificação étnico-racial, identidade de gênero e orientação sexual, que compõem o roteiro de entrevista, podem levantar questões interessantes, tendo em vista a pluralidade de discussões que têm sido feitas acerca dessas temáticas.

Essas são as questões e hipóteses que subsidiaram nossa pesquisa. Partimos delas para ouvir nossos interlocutores, mas também os ouvimos de forma porosa, sujeitos a apreender novas questões e hipóteses que não havíamos pensado, pois o encontro guarda um grande potencial para o desenvolvimento de pesquisas desse tipo.

Esperamos que os resultados aqui encontrados e discutidos possam colaborar não só com o avanço do debate sobre branquitude e relações raciais no campo artístico cearense, mas também com o avanço das políticas públicas do estado e colaborem ainda para uma melhor compreensão da identidade racial no Ceará, que ao passo que tem a máxima de que “não existem negros no Ceará” apresenta um grande índice de pessoas autodeclaradas pardas.

2.1 Perfil dos agentes que participaram da pesquisa

Vamos começar apresentando o perfil dos agentes que nos concederam entrevistas, para que assim possamos ter uma dimensão do contexto profissional de onde esse agente parte. Esses perfis foram montados através dos dados fornecidos por eles, mas também por meio dos dados disponibilizados publicamente em currículos artísticos e/ou lattes, minibios e afins, inclusive disponibilizados no Mapa Cultural do Ceará, ferramenta onde os trabalhadores da cultura inserem dados sobre sua trajetória, como: currículo, portfólio, clipagem de imprensa, fotografias, vídeos e currículo resumido. É nessa plataforma, também, onde os artistas se

inscrevem na maioria das oportunidades, via edital, ofertadas pela Secretaria de Cultura do Ceará (Secult CE), assim como, de prefeituras do estado que utilizem o Mapa.

Mas antes de dizer quem, vale explicar como chegamos nesses nomes. Num primeiro momento, olhando para o campo que mirava nossa pesquisa, no caso a arte institucionalizada fomentada pela Secult CE, começamos a listar possíveis nomes que atuassem diretamente nos equipamentos culturais ou que tivessem relação direta com o campo, como produtores independentes que participam dos editais, se organizam nos Fóruns de Linguagens, prestam serviços aos equipamentos e afins. Era um elemento importante já desde o início a listagem de nomes que atuassem em diversos municípios para chegarmos o mais perto possível de uma leitura de fato estadualizada. Começamos a depurar essa lista inicial com o intuito de chegar a um conjunto de nomes que representasse a máxima diversidade possível – território, raça, gênero, idade – de profissionais com essa atuação mais específica dentro do campo, mas que fosse também exequível. Dessa forma, um outro fator que passamos a levar em consideração era o de serem pessoas acessíveis e com disponibilidade de agenda. Feitos todos os afunilamentos chegamos em uma lista de 15 nomes, com os quais fizemos inclusive um contato inicial, sendo alguns de forma presencial e outros de forma virtual (e-mail, WhatsApp e Instagram, priorizando quando possível o e-mail). Desses 15 contatados, não obtivemos respostas de apenas uma pessoa, as demais demonstraram interesse em participar da pesquisa, mas devido suas agendas de trabalho não conseguimos marcar.

Entrevistamos seis agentes: Juliana Tavares, Lucas de Lacerda, Eduardo Bruno Freitas, Rachel Gadelha, Bitu Cassundé e Wandéalysen Santos. Todas as pessoas entrevistadas permitiram a utilização do seu nome real na pesquisa. Todas as entrevistas foram realizadas entre setembro e outubro de 2023, sendo duas de forma presencial e as demais por meio de vídeo chamada.

2.1.1 Juliana Tavares

Juliana se auto declara como uma mulher cis, branca, bissexual. Vive em Fortaleza/CE.

Ela, que iniciou sua carreira em 2012, se identifica profissionalmente como Artista, Arte-Educadora e Produtora Cultural. Ela atua principalmente com Teatro e Cinema/Audiovisual, linguagens predominantes até hoje no seu repertório. Em 2014, começou seu trabalho como produtora de eventos, que tem sido uma de suas principais atuações no campo artístico cearense. Além de experiência com editais, tanto para projetos próprios como produzindo outros artistas, ela também tem uma boa experiência prestando serviço para eventos

vinculados aos equipamentos culturais, mas também de eventos independentes. Um outro dado interessante em sua trajetória são os seus projetos de formação em produção cultural e elaboração de projetos, dos quais ela tem criado turmas exclusivas para mulheres. Juliana trabalha em Fortaleza, cidade onde vive, mas tem transitado em diversos municípios com suas formações e produzindo eventos, como Itapipoca, Crato e Quixadá.

2.1.2 – Lucas de Lacerda

Lucas se auto declara como uma pessoa não binária, branca (de pele clara⁴), pansexual com tendência androsssexual. Vive em Fortaleza/CE.

Elu é uma jovem profissional do ramo da curadoria e crítica de arte, mas que tem atuado com arte há mais de 12 anos. Tem realizado diversas curadorias independentes, mas também fez parte da curadoria da exposição *Se Arar*, que foi uma das exposições que inaugurou a Pinacoteca do Ceará. Oriunde da filosofia, é bastante dedicada ao estudo, elemento que fica nítido na articulação de sua fala e pensamento, além da vasta produção/atuação acadêmica. Mesmo estando atuando a razoavelmente pouco tempo com curadoria já tem participado de projetos em diversos estados brasileiros. Lucas é também bastante dedicada à educação, realizando cursos, oficinas e falas por meio da CAV – Curadoria em Artes Visuais; do LAC – Laboratório de Arte Contemporânea; e do LEFA – Laboratório de Estética e Filosofia da Arte, dos quais é coordenador. Durante a pesquisa elu era funcionário da Pinacoteca do Ceará.

2.1.3 Eduardo Bruno Freitas

Eduardo se auto declara como uma bixa, branca, homossexual. Vive em Fortaleza/CE. Ele se descreve como um artista-pesquisador-curador-professor, atuando aí entre performance e artes visuais, além do teatro, que é sua área de formação/atuação inicial. Ele também se dedica bastante ao estudo, estando em seu doutorado atualmente, mas passando por diversas graduações (concluídas), especializações e um mestrado. Investe no trânsito para essa formação, passando por instituições como IFCE, UECE, USP e UFPA. Sua produção é sobretudo desenvolvida em coletivos que participam – Grupo EmFoco, Coletivo WE, Núcleo de Estudos da Performance e Aparecidos Políticos. Hoje coordena a Plataforma Imaginários, através da qual realiza o Festival de Performance Imaginários Urbanos e publica trabalhos na área por meio da Coleção Imaginários. Além de seu trabalho como gestor e produtor

4 Descrição fornecida pelo próprio interlocutor, que discutiremos mais à frente.

independente, coordena com Waldirio Castro o Programa de Residências e Intercâmbios do HUB Cultural Porto Dragão.

2.1.4 Rachel Gadelha

Rachel se autodeclara como uma mulher cis, branca, heterossexual. Vive em Fortaleza/CE.

Ela, hoje diretora-presidente do Instituto Dragão do Mar, a mais antiga organização social voltada para cultura do país e que coordena importantes equipamentos culturais do estado, como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e a Escola Porto Iracema das Artes, foi durante 18 anos diretora da empresa que idealizou e realiza o Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga, um dos eventos mais importantes do Ceará. Ela também investiu em sua formação passando por instituições brasileiras como UNICAMP, UECE e Itaú Cultural, passou também pelas Universidades de Barcelona e de Girona fora do país. Também se dedica a pesquisa acadêmica com diversos artigos publicados e alguns livros, além de atuar como professora em cursos livres, oficinas e universidades.

2.1.5 Bitu Cassundé

Bitu se auto declara como um gay cis, negro pardo⁵, gay. Vive em Crato/CE.

Ele, que é natural de Várzea Alegre, na região do Cariri, fez sua carreira em Fortaleza onde estudou, coordenou museus e realizou importantes exposições, assim como em Recife, importante polo cultural do Nordeste, onde viveu um tempo e dirigiu o Museu Murillo La Greca. No Ceará duas de suas principais experiências foram a direção do Museu de Arte Contemporânea e do Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema, tendo atuado na fundação da Escola. Sua atuação profissional se concentra na curadoria e pesquisa, tendo atuado em diversas curadorias importantes por todo o país nas mais diversas instituições e participando do júri de prêmios. Em 2022 curou Antonio Bandeira: Amar se Aprende Amendo, que fez parte das exposições que inauguraram na Pinacoteca do Ceará. Hoje é Gerente de Patrimônio e Memória do Centro Cultural do Cariri, de volta à sua região de nascimento.

⁵ Aqui utilizamos negro pardo, que é como a Secult CE tem utilizado em seus processos burocráticos.

2.1.6 Wandeályson Santos

Wandeályson se auto declara como uma bixa não binária⁶, branca. Vive em Juazeiro do Norte/CE e trabalha em Crato/CE⁷.

Ela começa sua apresentação curricular dizendo que é: Artista, Ativista, Arte-educadora, Curadora, Professora, Pesquisadora, Produtora Cultural e Fotógrafa. Ela em seguida apresenta sua atuação acadêmica – titulação e grupos de pesquisas – demonstrando como os demais que reconhece a importância da mesma para sua atuação. No entanto, diferente das demais pessoas entrevistadas, ela demarca sua atuação político-social ao demarcar em seu currículo que é colaborador-membro da ArtGay – Articulação Brasileira de Gays – Núcleo Cariri, e da Casa da Diversidade Cristiane Lima. Wandeályson também possui uma experiência de gestão cultural de espaço independente na periferia de Juazeiro, a Quebrada Cultural, do qual é uma das fundadoras e onde coordena a Curva Galeria. Tem uma pesquisa voltada para produção estética de artistas LGBTQIAPN+ do Cariri cearense que desenvolve a partir do Laboratório de Estudos e CriAção – Bixórdia. Atualmente, além de seu trabalho independente, ela é Arte-educadora no Centro Cultural do Cariri, onde desenvolve processos formativos para equipe de mediação e prepara processos formativos vinculados às exposições em cartaz.

6 Wandeályson, especificamente, refere-se a si utilizando tanto pronomes masculinos como femininos, dessa forma é possível que no texto vocês se depararem com as duas utilizações.

7 Aqui demarcamos o local de trabalho, pois, mesmo sendo cidades vizinhas elas possuem formas e espaços de sociabilidade com características específicas, assim como as duas cidades foram marcadas historicamente por uma disputa bairrista entre elas, fato que hoje parece não ter mais tanta relevância, mas marcou a memória/história local.

3 ENCONTROS PARA O FIM DESTE MUNDO: O QUE ME TROUXE ATÉ ESSA PESQUISA?

Inspirado no título do livro ‘Ideias para adiar o fim do mundo’ do importante pensador Ailton Krenak, nomeio esse capítulo que se propõe a ser uma reflexão autobiográfica sobre os processos de vida que me encaminharam até essa pesquisa. Opto por escrever um capítulo autobiográfico não como autopromoção ou coisa do gênero, mas por entender que para realizar uma pesquisa séria, como a que me proponho a fazer aqui, é necessário me implicar nela, apresentar os percursos de vida que me introduziram no debate, os limites e desafios que enfrentei.

Na minha primeira reunião de orientação do mestrado em Sociologia fui provocado por Geísa Mattos, minha orientadora, a escrever um texto sobre como cheguei no meu tema de pesquisa – branquitude interseccionada a masculinidade cis na arte da performance; desde o momento da provocação até o momento das primeiras palavras sobre essa folha em branco fiquei ruminando a proposição em contraponto a minha trajetória, tentando estabelecer o início de todo esse percurso ou pelo menos chegar o mais próximo possível, sem falar nas situações estarrecedoras que me atravessaram durante esse processo reflexivo, situações essas que sustentam a escrita desse texto.

Mas, como o processo de pesquisa não acontece sem intempéries, no processo de avanço da pesquisa e em diálogo com minha orientadora, optei por modificar um pouco o meu objeto, onde agora busco compreender como se dão os processos de validação e invalidação de agentes culturais no campo artístico cearense institucionalizado, partindo de entrevistas realizadas com agentes que ocupam posições diversas no campo e de discursos públicos de agentes. A ideia, como já tratamos anteriormente, é compreender, sobretudo, como questões raciais afetam esses processos de validação, olhando a partir da categoria branquitude.

Pois bem, começemos essa *auto-etnografia* (Fortin, 2010; Adams & Jones, 2011; Chávez, 2012), como me foi orientado por Geísa e inspirado no ensaio “‘Tornar-se negra, tornar-se branca’ e os riscos do ‘antirracismo de fachada’ no Brasil contemporâneo” escrito por Geísa Mattos e Izabel Accioly (2021, p. 3) que adotam a “contraposição de situações vivenciadas em nossas diferentes trajetórias de vida como um ponto de partida do conhecimento e da reflexividade. São histórias pessoais, mas também histórias sociais que se conectam a uma rede de significados mais ampla”.

Este escrito cumpre um papel orientador de meu processo investigativo tanto na arte quanto na pesquisa acadêmica, mas se propõe ser também uma possibilidade de reflexão para pares que estejam iniciando seu processo investigativo nessa área e por vezes se sentem perdidos ou sozinhos. Que minha experiência possa dar algumas pistas de caminhos possíveis.

3.1 Autobiografia racializada de um artista.

É interessante ter em mente que nós pessoas brancas em geral, independente de outros marcadores, inclusive classe, não somos forçados a pensar sobre nossa condição racial, costumamos entender conscientemente ou não, nossa condição como norma. Diferentemente de pessoas negras que são forçadas a pensar sempre em sua identidade racial, como compartilha o pensador brasileiro Silvio Almeida (2019a), no prefácio do livro *Armadilha da Identidade* de Asad Haider; ele fala que a decisão de ter ou não uma vida intelectual separada das reflexões sobre o racismo não poderia ser feita sem confrontar sua identidade racial. Se escolhesse não estudar a questão e se dedicar apenas à Filosofia, ao Direito ou à Economia Política, teria que passar a vida inteira se explicando por essa decisão, uma vez que é negro.

Em acordo com essa argumentação e com os encontros com outros sujeitos brancos, seja os entrevistados nessa pesquisa, seja em outras pesquisas como a de Guilherme Marcondes (2023) ou mesmo nas relações cotidianas dentro do campo, onde meus pares não reconhecem o fator raça como um fator estruturante do campo, ou melhor, mesmo quando reconhecem a questão racial, a tratam como um problema do outro, o negro, como apontaram diversas/os autoras/es que trataram do tema não se reconhecem como herdeiros de privilégios sociais pelo simples fato de serem brancos. Para quem quiser se aprofundar na questão basta ler obras de autores como Lélia Gonzalez (1984, 2022), Frantz Fanon (2008), Angela Davis (2016), Neusa Santos Souza (2021) e Silvio Almeida (2019b) para citar apenas alguns nomes que refletiram sobre essa questão.

Produzo esse ensaio reflexivo, no desejo de que ele possa colaborar para a ampliação da percepção, por parte dos brancos, que existe a branquitude e que somos beneficiários dela mesmo que não tendo intenção é que se acreditamos numa sociedade justa e equânime, precisamos assumir uma postura crítica à branquitude que nos subsidie para uma ação (destaque para a dimensão prática da palavra ação) em nosso entorno.

Quero iniciar dizendo que a minha caminhada para chegar nessa investigação se deu em dois tempos distintos: um da consciência de que queria trabalhar com essas categorias sociais,

tanto em minha pesquisa acadêmica como na poética, e um de percepção de que essa temática já vinha amadurecendo em minha trajetória desde muito antes, mas de forma ainda inconsciente e difusa, como veremos na discussão adiante. Aqui, quando falo em poética me refiro a tudo que envolve a produção artística de um agente, que determina seu processo criativo, independente da linguagem. Suas técnicas, métodos e metodologias, conceitos, temas, trajetória...

Tudo isso permeado de situações cotidianas que desnudam, para quem se dispõe a ver, os fenômenos sociais de ordem estrutural de que trato aqui e que por consequência afetam minha trajetória, por isso, apresento e discuto algumas situações que vivenciei nesse período, ilustrando tipos de relações sociais que colaboram para invisibilidade e/ou distorções dos debates acerca da branquitude e que me parecem ser um fator determinante na manutenção das estruturas de privilégio racial, que cria subterfúgios para seguir negando seu papel nas relações sociais brasileiras e no que isso implica de herança material e simbólica que foi legado aos brancos depois de mais de três séculos de escravização de pessoas negras e indígenas em nosso país e que segue rendendo benefícios até hoje.

Ou o que Guerreiros Ramos (1957) vai chamar de *patologia social do branco* e que já no início da década de 1950 ele trazia importantes reflexões sobre a questão racial brasileira, como sua explicação sobre o poder da minoria dominante sobre a maioria negra onde ele argumenta que para sustentar a exploração, a minoria dominante de origem europeia utilizava não apenas a força e a violência, mas também um sistema de falsas justificativas, estereótipos e processos de domesticação psicológica. O autor explica que o suporte psicológico dessa exploração ocorria na promoção da superioridade da branquitude e na degradação da negritude. No entanto, esse fenômeno tornou-se patológico em situações atuais, onde o processo de miscigenação e integração social absorveu uma grande parte das pessoas pigmentadas que antes poderiam se declarar brancas, e onde não há mais uma coincidência entre raça e classe entre nós. Pode-se dizer que essa reflexão sobre a brancura de Guerreiro antecipa debates posteriores como os de branquitude (que tratamos nesta pesquisa), colorismo (Devulsky, 2021; Davis, 2016; Carneiro, 2015) e passabilidade (Butler, 2018a; Preciado, 2022).

Desde que comecei a pesquisar esse universo tenho reparado discursos auto invisibilizantes da branquitude, percebido pessoas indiscutivelmente brancas querendo negar sua raça, pois assumi-la implica constatar que existem privilégios. Mas se somos pessoas progressistas de fato precisamos enfrentar esses privilégios e construir outras práticas que democratizem os espaços de poder, inclusive os espaços de *micropoder* (Foucault, 1993).

Acredito até, que o enfrentamento na esfera do micropoder seja mais difícil, pois é nela que toda pessoa branca se depara que tem algum poder/privilegio/benefício, alguém da pobreza e opressões que possa vir a sofrer, assim como é uma estrutura onde a branquitude é invisibilizada e seu discurso naturalizado como norma. O que gera aberrações como as constatadas pelo Peregum (Instituto de Referência Negra) e pelo SETA (Sistema de Educação por uma Transformação Antirracista) na pesquisa “Percepções sobre o racismo no Brasil”, onde 4 em cada 5 brasileiros reconhecem que o Brasil é racista, mas apenas 1 em 10 reconhece atitudes racistas em sua própria conduta⁸. Pode-se encontrar mais elementos sobre essa situação em Figueiredo & Grosfoguel (2009), Nascimento (2016) e Bonilla-Silva (2006).

Um caso anedótico que vi recentemente foi de uma mulher cis branca que compartilhou em suas redes sociais parte do resultado do seu mapeamento genético, coisa que está meio na moda atualmente, onde ela faz referência aos 3% de material genético indígena que possui e o utiliza como argumento para se dizer indígena. Na postagem em questão, que a empresa que realizou o teste repostou em suas redes, ela escreve algo como “agora quero ver vocês dizerem que eu não sou indígena”.

Importante ressaltar que utilizo raça como categoria sociológica. Discordamos de qualquer leitura biologizante do termo. Concordo aqui com a leitura de Antônio Sérgio Guimarães (2003) quando ele diz que o termo raça é uma categoria sociocultural desenvolvida para justificar a desigualdade e a discriminação racial e que desse modo ela não tem uma existência biológica real, afinal somos todos membros da mesma espécie humana.

Olhando para o círculo de pessoas da arte e da cultura que tenho algum tipo de convivência, profissional e/ou pessoal, tenho percebido – por meio de conversas informais, observação das auto descrições⁹ em eventos e postagens em redes sociais – as pessoas brancas se refugiando em outras identidades – latino-americano, mulher, gay, pobre, pessoa com deficiência... – para não se racializar e enfrentar as contradições inerentes a esse processo, para não enfrentar a estrutura da branquitude da qual são beneficiárias, consciente ou não, como se não vivêssemos em uma sociedade, que entre outros fatores, se hierarquiza racialmente. Como diria Carla Akotirene (2020) somente a reflexão articulada da proposta decolonial sugere que a

8 Coleta de dados realizada pelo IPEC (Inteligência em Pesquisa e Consultoria Estratégica). Dados encontrados no site: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/ipcc-81-reconhecem-racismo-no-brasil-mas-so-11-dizem-ter-atitudes-racistas/>

9 Autodescrição é uma ação de acessibilidade, onde uma pessoa descreve suas características físicas, roupas e adereços para que pessoas cegas e/ou com baixa visão que lhe escutam possam ter uma ideia de como é essa pessoa que está falando. É diferente da audiodescrição, que é um recurso que traduz imagens em palavras, permitindo que pessoas cegas ou com baixa visão consigam compreender conteúdos audiovisuais ou imagens estáticas, como filmes, fotografias, peças de teatro, entre outros.

raça pode agregar complexidade política às disparidades de gênero, classe, nacionalidade e sexualidade, com o objetivo de superar o eurocentrismo e a modernidade que estão presentes nesses conceitos.

Não estou aqui dizendo que essas demais identidades que um sujeito carrega não implicam alguma camada de violência e sofrimento, mas chamando a atenção para o fato de pessoas brancas negarem a branquitude, que é um fator sociocultural que lhes dá privilégios, como a mulher branca 3% indígena citada acima, mesmo reconhecendo que a branquitude não é absoluta como lugar de privilégio, mas sim atravessada por uma variedade de outros eixos de privilégios ou subordinações relativos (Frankenberg, 2004). Uma posição na estrutura das opressões não anula a pele branca do indivíduo e os benefícios que isso implica.

Pois bem, partindo dessa experiência que se repete em modulações distintas em nosso dia a dia, começo aqui a reconstruir os pontos nevrálgicos do caminho pelo qual comecei o processo de me racializar e genderizar, enquanto homem branco cis, um processo de racialização que nasce interseccionado ao debate de gênero, como demais pilares constitutivos do capitalismo neoliberal vigente. Pensando aqui interseccionalidade com o objetivo de dar “instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (Akotirene, 2020, p. 19). Reconhecendo que essa ferramenta da interseccionalidade criada por toda uma trajetória de feministas negras – Sojourner Truth, Kimberlé Crenshaw, Patricia Hill Collins e bell hooks – pelo mundo pode nos ajudar a olhar pela perspectiva inversa, olhando desde o lado oposto que elas ocupam. Não queremos, com isso, reproduzir desvios levantados por Carla Akotirene (2020, p. 40 e 41) comuns na academia onde a categoria raça fica invisibilizada, pois

O LGBT branco, a mulher dita ocidental, a classe trabalhadora e o brasileiro mestiço, jamais declaram que são brancos no Brasil, e deixam de analisar a branquitude auto-invisibilizante para se travestirem ora de esquerda ora de não-binários, ora somente de humanos, tendo em vista, biologicamente, raça inexistir. (AKOTIRENE, 2020, p. 40 e 41).

Começamos pela tomada da consciência; em 2019 estava participando do Laboratório de Artes Visuais – Temporada Formativa da Escola Porto Iracema das Artes, equipamento da Secult Ceará gerido pelo Instituto Dragão do Mar, nesse ano, primeira vez em que o LAB de Artes Visuais se dividia em duas etapas – formativa e investigativa – eu, minha companheira, um amigo e um conhecido, todos do Cariri, mais precisamente das cidades de Crato e Juazeiro do Norte, ingressamos nessa nova experiência com todas as nossas questões – jovens artistas

urgentes, uma mulher negra retinta, um homem negro gay e com traços indígenas, um homem branco gay e eu um homem branco bissexual em um relacionamento heteroafetivo, todas cis.

O termo urgente faz referência ao termo artista emergente utilizado muitas vezes no campo da arte para falar de artistas que já conseguiram minimamente romper a bolha do desconhecimento total e começaram a ocupar importantes espaços da arte, mesmo que ainda não necessariamente vivendo de forma estável de sua própria arte, podemos falar ainda que se remete a artistas em início de carreira. Charles Lessa, um amigo, em um desses encontros soltou essa expressão em referência a nós, como esses artistas que mais do que sem estabilidade, temos dificuldade de pagar as contas básicas – comida, água, luz, gás, internet – a partir do trabalho exclusivo de arte, que vivemos em uma permanente incerteza em relação com nosso dia de amanhã. Categoria que incorporo no meu escopo teórico compreensivo da realidade.

De 30, éramos apenas 5 de outras regiões e os demais da região metropolitana de Fortaleza, além de nós quatro do Cariri tinha um artista de Sobral, do entorno de Fortaleza haviam pessoas de Caucaia e Maracanaú, mas que mesmo com suas questões de deslocamento em relação a Escola, não precisavam “se mudar” sete dias por mês para Fortaleza para participar do LAB, que já desde o primeiro momento do primeiro dia foi pontuado por discursos demarcadores, como interior versus capital, e com pouca empatia sobre as diversas vivências que aqueles 30 corpos experimentavam em suas trajetórias e em suas geografias afetivas, socioculturais e territoriais.

Na turma, havia um forte debate sobre as identidades, mas sempre de uma perspectiva muito individualizada, por exemplo, como se o racismo que uma dada pessoa negra ali sofresse fosse exclusivo dela e não uma estrutura social que afeta todas as pessoas, inclusive as brancas, mas de forma positiva, enquanto as pessoas negras sofrem efeitos negativos, ou como se aquela mulher ali específica fosse a detentora de todas as marcas do que é ser mulher e que mais ninguém saberia do que ela tratava ou narrava ou como se não houvessem outras mulheridades. De novo, não quero entrar no mérito do sofrimento e violência que esses indivíduos vivem, que é claro, é sofrido de forma pessoal, nem cair numa ideia de hierarquização das opressões, mas retomar a ideia central de que essas opressões que afetam os indivíduos são estruturais e para que elas sofram alguma alteração tem que se mudar a estrutura, não só um indivíduo, ainda que sejam importantíssimas as mudanças de cada indivíduo, elas por si só, individualizadas, não alteram a sociedade. Não é porque um dado sujeito é gay, pobre e do interior que ele deixa de ter os seus privilégios da branquitude, por exemplo.

É importante aqui dizer que ao falar da natureza estrutural do racismo e do patriarcado e de que não existe necessariamente uma hierarquização entre essas violências não quer dizer por isso que sofremos todos da mesma forma. Vivemos numa sociedade globalizada como apontou Milton Santos (2000), mas essas estruturas se organizam de formas distintas em cada contexto e em cada território. Assim como, pesquisas como as de Cida Bento (2022), Guilherme Marcondes (2023) e IPECE (2020) tem demonstrado que mulheres negras, cis e trans/travestis, tem ocupado as piores posições no mercado de trabalho formal e na arte, ainda que a luta delas tenha logrado conquistar importantes avanços sociais.

Assim, uma outra tensão que vivemos nessa experiência na Escola Porto Iracema era que as pessoas pobres e periféricas da capital defendiam que eram tão desassistidas de equipamentos culturais e acesso a cultura quanto as pessoas de outras partes do estado que estavam ali no curso, também pobres e parte delas periféricas. O que numa breve mirada sobre os equipamentos culturais voltados para a periferia de Fortaleza, como a Rede CUCA com atuação em cinco bairros distintos e o Centro Cultural Bom Jardim, vemos que não é bem verdade, mesmo que municípios como Quixadá, Quixeramobim, Juazeiro do Norte e Crato hoje possuam equipamentos culturais estaduais a proporção de recursos, espaços para pauta artística e fruição são bem diferentes. Sem falar que a maior parte das cidades não tem nenhum tipo de equipamento cultural público ou muitas das que têm encontram-se com os mesmos fechados, como é o caso de muitos teatros municipais, mesmo em cidades como Crato e Juazeiro do Norte, que no Cariri despontam por uma presença maior de equipamentos culturais e trabalhadores da cultura organizados. Lógico que cada contexto, a seu modo, precisa avançar e muito ainda, mas como disse antes para fazermos uma análise mais realista sobre a situação da cultura no estado não podemos fazer essas comparações incoerentes.

Bom, esse tema foi motivo de discussão em todos os módulos. De novo, não está em debate aqui se é pior ser do interior ou ser da periferia da capital. Cada contexto merece ser analisado em sua própria condição, até porque cada território tem seu centro e sua periferia, mesmo se pensarmos um único bairro por vezes conseguimos reconhecer esses centros e periferias estabelecidos.

Nesse caso não cabe uma ideia de valoração comparativa genérica, mas de uma análise compreensiva sobre como a estrutura social se organiza e como isso implica em nosso comportamento em um dado contexto e num dado território. Todavia, naquele momento sem muita habilidade e instrumental teórico metodológico a discussão caminhava para um identitarismo confuso e pautado numa ação de caráter individualista.

O grande salto de consciência para mim se deu no terceiro mês de formação no LAB, eu ainda muito perdido do que de fato estava querendo pesquisar, de como minha poética se desenvolveria a partir das produções que já vinha fazendo. Antes disso minha produção em artes visuais e em performance basicamente tratava de temas sociais genéricos, como censura, religião, situações candentes da conjuntura, como o golpe contra Dilma. Sem aprofundar esses mesmos debates com questões estruturantes do capitalismo neoliberal, como raça e gênero, e quando estes apareciam era de forma muito truncada e ainda um tanto superficial.

Justo nessa etapa que era sobre decolonialidade, raça e gênero, com o artista, professor, pesquisador e curador Ayrson Heráclito, consegui começar a vislumbrar uma possibilidade de caminho, percebi que poderia aprofundar ainda mais minha produção partindo do meu contexto, mas sem perder o vínculo com o debate macro e sem perder uma perspectiva cara para minha poética de uma produção dialógica e que se põe a colaborar com o sonho de construir um mundo novo.

Ayrson, nascido em maio de 1968, é atualmente professor na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia no *campus* de Cachoeira, sua produção lida com elementos da cultura afro-brasileira e suas conexões entre a África e a sua diáspora na América, ele que também é ogã de candomblé trabalha com muitos elementos da religião na arte. Sendo um nome já consolidado no cenário contemporâneo participou, entre outras, da 57ª Bienal de Veneza, da Bienal de Fotografia de Bamako no Mali e da Trienal de Luanda-Angola; realizou diversas exposições individuais pelo Brasil e participou de outras tantas coletivas; possui trabalhos nos acervos do Museu der Weltkulturen em Frankfurt, Museu de Arte do Rio, Museu de Arte Moderna da Bahia, Videobrasil e Coleção Itaú; foi um dos curadores-chefe da 3ª Bienal da Bahia em 2014 e curador convidado do núcleo ‘Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica e Bahia’ no projeto Histórias Afro-Atlânticas, no MASP, em 2018.

Em cada semana com esses interlocutores da arte abriam-se também momentos para apresentar o nosso portfólio e ouvir críticas deles, na conversa com Ayrson, ou pelo menos me lembro que tenha sido ali, depois dele ver alguns de meus trabalhos, ele me sugere estudar sobre masculinidade tóxica, famílias inter-raciais e branquitude. De fato, não sei se ele me sugeriu diretamente uma ou todas essas leituras na leitura de portfólio ou mesmo se foi ele falando no auditório nos espaços coletivos e me chegou a mensagem, talvez tudo junto, mas sei que nessa semana que vivi ali próximo a ele e dos debates que ele proporcionou cheguei a questão que tem me movido na arte e na vida desde então – o que pode o corpo branco de um homem cis?

Uma pergunta disparadora para uma reflexão permanente sobre esse lugar de privilégios herdados e usufruídos, mesmo que por vezes de forma inconsciente. Uma pergunta com um tanto de ironia e uma pitada de convite à discussão, que a depender de quem a ouve a recebe de forma distinta. As pessoas não brancas a recebem de maneira mais crítica, já denunciando o poder da branquitude e dizem acidamente frases como “pode tudo é claro”, enquanto pessoas brancas recebem de forma confusa, como quem não está entendendo a pergunta, seja por sua formulação como a apresento seja por colocar em questão o branco e a cisgeneridade.

A questão das famílias inter-raciais surge também porque minha companheira é uma mulher negra e as tensões que figuram em nosso relacionamento já eram motivo de reflexão, tanto pelos questionamentos que ela me fez e faz no decorrer da nossa relação quanto pela minha trajetória na militância de esquerda que colaborava para a problematização, mas aqui quase que exclusivamente no que diz respeito ao gênero. A minha relação com Suyane é um elemento central na reconfiguração da minha leitura de mundo e dos meus interesses de pesquisa poética, mas não só. Ela tem sido uma importante colaboradora no desenvolvimento de minhas pesquisas, sobretudo por ser a primeira crítica da branquitude que escuto por termos convívio diário, sem falar que foi ela a pessoa que me trouxe de vez pra arte, me introduziu nesse universo.

Lembro vividamente na semana de estudo com Ayrson de como era interessante perceber a forma como ele aproximava e fazia dialogar com as dimensões da vida dele, que de forma geral são íntimas, como a religião, transformando-as em obras de arte que tem um sentido social, ou seja, que diz algo para todas as pessoas mesmo que estas não sejam do candomblé e não entendam parte dos signos que ele mobiliza. Algo que para mim era encantador, pois me interessava desenvolver essa habilidade de transformar em trabalho com sentido coletivo as coisas que aprendi e passei a defender nas minhas vivências militante, educacional e familiar que se encontram de certa forma em uma dimensão mais íntima e da individualidade.

Até retomei algumas anotações daqueles dias vividos com Ayrson para rememorar, mas também achar indícios da minha trajetória de imersão na temática. Transcrevo uma dessas escritas em meu diário de bordo após o encontro com ele; não identifiquei a data exata, mas foi por volta do dia 17 de agosto de 2019, após a festa de Iemanjá, dia 15, quando é comemorada em Fortaleza.

“O que eu quero enquanto artista? Quero criar e lançar ao mundo trabalhos que tratem de temas sociais urgentes para mim, a partir de minhas crenças políticas, estéticas e filosóficas. Sempre tendo como base o meu lugar no mundo. Para isso preciso me aprofundar em estudos

sobre a *branquitude* e *masculinidade tóxica*, além de algo que venho entendendo como central para nós latino-americanos, afrodiaspóricos ou não, mulheres ou não... que é a *decolonização*¹⁰.

Transcrito tal qual manuscrito no diário de bordo do LAB, inclusive as marcações e eventuais confusões teóricas e argumentativas. Além da notável tendência à dramaticidade barroca. Dessas categorias e posições sigo usando branquitude, mas tenho trabalhado com masculinidades cis e hegemônica na reflexão sobre gênero que ainda estou nos passos iniciais e refletindo acerca do conceito decolonial, afinal existe um debate sobre qual termo melhor representaria epistemologicamente – decolonial, descolonial, anticolonial, contracolonial ou pós-colonial.

Todo esse debate ainda era muito novo e distante da minha realidade. Nunca eu tinha ouvido falar disso na escola ou universidade e na militância de esquerda apenas algo sobre masculinidade tóxica, afinal é um debate que nasce com a segunda onda feminista nos Estados Unidos da América e que chegou com razoável força nas organizações da esquerda brasileira. Naquele momento não conhecia autoras/es que trabalhassem com essas questões e não vislumbrava outros artistas – homens brancos cis – que trouxessem esses elementos em sua poética. Assim, comecei a ativar minha percepção para esses elementos, ficar atento a qualquer indício de alguém pensando, falando ou trabalhando com essas questões. A fuçar por artigos, teses e estudos no geral, por meio da internet tentando achar tanto pensadoras/es quanto outros artistas que estivessem nessa trajetória.

Paralelo a essa caminhada, eu estava cursando também a licenciatura em artes visuais na URCA, na época em que minha companheira escreveu seu TCC em artes visuais que transitava entre memória, gênero e raça, texto que li várias vezes a pedido dela pra ajudar na revisão textual. Nesse mesmo contexto tinha aulas com Renata Felinto uma importante artista e pesquisadora em arte na contemporaneidade, que vem de uma produção que atravessa questões raciais, de gênero e cuidado. Renata, que é da área de teoria, história e crítica na universidade, foi uma pessoa essencial na formação do meu referencial inicial, que ajudou a alargar os horizontes. Foi ela quem me falou primeiro da Cida Bento, da Lia Vainer Schucman e dos debates sobre branquitude que elas faziam, além de tantas outras referências, como bell Hooks, Frantz Fanon e tanta gente fora do eixo hegemônico. Essas referências chegaram tanto

10 O destaque em itálico destas três palavras é para manter o destaque feito durante a escrita do diário de bordo.

pelas disciplinas que cursei com ela quanto pela leitura do TCC de Suyane, que era orientada por Renata.

Essa temporada, curta é verdade, nas artes visuais foi de uma importância assombrosa para meu percurso, pois aproximava os estudos em/sobre arte dos mais sociológicos e psicológicos, que são bem mais comuns nessa temática, sobretudo na questão racial do branco. Renata, tal qual Ayrson, foi essencial para o meu amadurecimento poético e tanto ela quanto ele trabalham questões de raça por meio de performances, que é a linguagem artística com a qual eu mais produzo artisticamente. Ela, nascida 10 anos depois dele, também já tem um nome bem consolidado no cenário contemporâneo tendo trabalhado no educativo no Museu Afro Brasil; participou de exposições como a 44ª Feira Internacional de Arte Contemporânea, Histórias Afro-Atlânticas no Masp, 12ª Bienal do Mercosul e Enciclopédia Negra na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Das teses de Cida e Lia que ela me indicou fui acessando as referências que as autoras usavam para argumentar em suas escritas, fui experienciando exercícios poéticos com os conceitos desenvolvidos por elas, fui me desafiando a conversar com outras pessoas sobre ser branco e tentando conversar com estas pessoas sobre essa autopercepção, mas a primeira tese que se comprovou incontestavelmente no laço social é a da auto invisibilização da branquitude e podemos perceber isso em contextos diversos, tanto nos discursos de figuras representantes do status quo quanto em figuras progressistas e revolucionárias.

Explico. Tive uma ideia para um desses exercícios poéticos que envolvia encontrar outras pessoas brancas para construir algo em colaboração, a ideia era abrir um diálogo sobre como nos percebíamos e como podíamos colaborar para um debate racial, a partir da arte, enquanto brancos. A grande questão impeditiva desse processo criativo eram as respostas que estes interlocutores emitiam a minha provocação de como se liam do ponto de vista da raça. Vejamos a primeira dessas respostas:

“Amigo é uma questão que tô querendo levar pra terapia viu. Porque não tá fácil hahaha Mas me considero não-branca”¹¹

Essa foi a primeira resposta que recebi ao interagir com outra pessoa que eu lia como branca e me fez dar um passo atrás e pensar em outras formas de fazer esses contatos. O caso é, esse tipo de fala, estava e está em consonância com a ideia difundida pela branquitude de não existir o branco, de racializado ser o outro, do problema raça dizer respeito às pessoas negras,

¹¹ Todas as reproduções de fala em redes sociais, sejam minhas ou de outras pessoas, utilizarão a grafia tal qual foi utilizada na troca de mensagens.

da pessoa branca ser a norma. O que de fato me inquietava era a forma como esses agentes, com os quais interajo no universo artístico e as vezes acadêmico, com as quais discuto sobre essa questão, me lerem racialmente como não branco ou de se lerem como não brancos. Vejamos o que meu interlocutor falou após eu explicar que estava sondando sobre como ele se lia racialmente, pois estava iniciando uma pesquisa sobre branquitude e estava a procura de outros/as artistas do corpo que também se lessem como tal.

“Interessante... eu não te considerava Branco...”

Isso me desestabilizou. Como assim não me lê como branco? Ficava bem confuso e isso era a maior contradição, de cara, a ser enfrentada no processo de me racializar. Me olhava no espelho e procurava o que levava em mim a ter essa leitura, mas nisso comecei a perceber que o debate racial no Ceará é permeado de contradições. Um exemplo é o discurso senso comum, aqui no Ceará, de que somos um estado com poucas pessoas negras, mas tendo se autodeclarado preto ou pardo 72,1% segundo análise do IPECE (2020) sobre dados do PNAD C de 2019, sendo que a soma dos negros e pardos compõe a população negra segundo o IBGE. Vale dizer para quem lê esse texto e nunca me viu, que eu sou um homem branco cis, de cabelos e olhos castanhos escuro, cabelo liso e nariz afilado. Dizendo de outra forma, não possuo nenhum traço fenotípico associado aos povos negros que foram sequestrados em África e trazidos à força para o Brasil ou traços que me remetam a etnias indígenas.

Outra questão que comecei a perceber nessa convivência com artistas e agentes culturais no geral era o uso de outras identidades como refúgio e justificativa, em outras palavras, várias vezes vi discursos como: sou trans (ou sou bixa ou travesti...), logo não tem como eu reproduzir racismo ou eu sou um jovem pobre de periferia, levo enquadro da polícia, logo não sou branco. Como se a pessoa por sofrer uma determinada violência lhe tornasse obrigatoriamente solidária e empática as outras violências ou o fato de sofrerem violências semelhantes lhes tornasse pertencente a essa identidade socialmente estigmatizada, pior, como se o fato de sofrerem uma determinada violência atestasse que agora estas pessoas não são mais capazes de cometer violência, o que não é verdade.

A partir daí comecei a perceber que pessoas brancas progressistas, fosse de esquerda ou fosse por pertencer a alguma das identidades marcadamente menosprezadas socialmente, se sentiam constrangidas em assumir sua branquitude, pois no geral não sabiam lidar com o fato de que por sofrerem com o fato de serem gay ou trabalhador precarizado, por exemplo, não lhes isentam de serem racistas. Via isso nessas pessoas que eu buscava contato pelas redes, mas que

eu não era tão próximo, mas via também em posturas de amigos próximos no campo artístico e no campo político.

Com o avanço da pauta racial e ocupação de mais espaços relevantes por parte de pessoas negras e indígenas, por meio de muita luta e algumas poucas políticas de reparação histórica, como as cotas, a branquitude busca maneiras de burlar o marcador cor para seguir ocupando todos os principais espaços na sociedade. É por isso que vemos a todo momento pessoas fraudando cotas em universidades públicas e editais culturais, a crescente autodeclaração de pessoas brancas como pardas e os já batidos discursos de “ah, mas minha avó é negra”.

Podemos retomar aqui o conceito psicanalítico de negação como trabalhado por Grada Kilomba (2019), onde o sujeito nega uma dada situação para se proteger, para evitar reconhecer que é herdeiro dos benefícios e mazelas da escravidão, por exemplo. Para não reconhecer que um discurso antirracista sem ação prática não adianta de nada a não ser no máximo aplacar momentaneamente sua consciência culpada.

No campo artístico tem uma nuance importante, por causa de a priori seus agentes serem vistos como detentores de um *habitus* (Bourdieu, 2001) progressista e “pra frente”, sem preconceitos, adeptos do amor livre e várias outras interpretações genéricas de senso comum sobre esse grupo heterogêneo e cheio de contradições, assim como é qualquer outro grupo. Situação também utilizada como subterfúgio, numa ideia semelhante à da avó se constrói a ideia “ah, mas eu sou artista, respeito a diversidade, amo todas as tribos” e expressões afins.

Casos como as denúncias de assédio sexual e racismo que cada vez mais tem aparecido no cinema e na TV, no Brasil e no mundo, são provas incontornáveis de que as mesmas questões nos afetam como a qualquer outro grupo social ou agente em sua singularidade, afinal são questões de ordem estrutural, logo se imbricam em todas as relações e esferas sociais.

No início de minha pesquisa eu travava com esse tipo de interação com interlocutores, dado que sempre tenho a necessidade, como mecanismo poético, de estar em diálogo com outras pessoas e nesse caso específico queria iniciar um processo que seu ponta pé era uma troca com outra pessoa branca sobre como nos víamos racialmente e como nos chegava essa ideia de racialização para a partir disso criar trabalhos artísticos.

Meu insuficiente instrumental teórico e metodológico fazia eu retroceder a cada tentativa frustrada de achar uma outra pessoa branca para pensar comigo. Seguia conversando com minha companheira e outras/os amigas/os negras/os sobre os estudos que vinha fazendo, mas me faltava o diálogo com uma pessoa que vivesse a experiência da relação racial do mesmo

polo que eu, mesmo meus amigos/as brancos/as, situação que segue muito parecida com o início, porém agora não me paralisa mais. Digo isso no campo artístico, pois na academia encontrei na UFC, através de minha orientadora Geísa Mattos e do Núcleo de Estudos em Raça e Interseccionalidades, coordenado por ela, uma importante retaguarda teórica, onde socializamos nossas pesquisas e colaboramos uns com outros, assim como a própria produção acadêmica na área que vem paulatinamente ampliando-se.

Esse processo é o que vem se desenrolando após a tomada consciente de decisão de trabalhar com essa temática da branquitude e da masculinidade cis e *hegemônica* (Connell, 2005), que me leva até o objeto de pesquisa com o qual ingressei no mestrado em Sociologia da UFC. Tem sido um processo constante de estudo, diálogos e contradições, mas definitivamente muito enriquecedor.

Mas ao olhar para minha caminhada como um todo é possível ver que esta tomada de consciência não acontece de forma imediata, após os encontros com Ayrson Heráclito e com Renata Felinto. Um conjunto de fatores e experiências anteriores me preparam para o momento da percepção nítida do meu objeto de pesquisa, que é parte de minha posição ética, estética e política. Talvez uma origem mais precisa seja no laço familiar com minha mãe me colocando algumas tarefas domésticas, mesmo que ainda em menor quantidade que as postas para minhas irmãs. Lavar banheiro, limpar quarto, cuidar do meu ambiente é algo presente em minha vida desde muito jovem, o que de alguma forma desnormalizou, mesmo que apenas um pouco, minha visão de mundo. Nesses momentos lembro de minha mãe, ao ser questionada por alguém, falar coisas como “pode lavar o banheiro e varrer o quarto sim, que a trouxa não cai não”¹². Modelo de relação com o doméstico que aprofundei ao ir morar com minha companheira, onde dividimos as tarefas e todo mundo faz tudo, afinal todos moram na casa e usufruem dela.

Outro passo importante foi estudar o ensino médio em escola pública o que me pôs em contato com diversas realidades distintas da minha, em contato com pessoas conscientes de sua identidade racial, com identidades de gênero e com orientações sexuais diversas, situações que eram menos presentes ou menos evidentes na escola particular de bairro que eu estudava antes, que tinha um peso cristão católico bem grande em sua estrutura pedagógica; foi via a escola que fiz a primeira eucaristia, por exemplo.

¹² Na região do Cariri cearense, expressões como essa eram bem comuns enquanto eu era adolescente. Trouxa refere-se diretamente aos testículos, mas no sentido da expressão diz respeito ao pênis, como essa representação simbólica e física do que é ser homem hegemônico em nossa cultura.

A faculdade de agronomia cumpriu uma outra camada de politização e reflexão sobre todas essas questões sociais e que me prepararam para chegar aos debates de branquitude e masculinidades. Foi na universidade que se deu meu envolvimento com movimentos sociais populares, como o MST, com partidos políticos de esquerda, movimentos feministas, negros e lgbs. Foi onde comecei a participar de diversas formações políticas, que foram transformando minha posição ideológica, onde dei o primeiro beijo em outro homem e que abriu a possibilidade de enxergar que minha sexualidade era mais fluida e complexa do que eu pensava.

Começo um processo sistemático de formação junto aos movimentos sociais populares, me organizo e tenho esses debates cada vez mais constantes no meu cotidiano. A ser confrontado ao reproduzir machismo, racismo e lgbtfobia. Mas aqui é importante que se diga, mesmo sendo um avanço para o debate, de uma forma geral, ele costuma acontecer nessa lógica de que a culpa é do outro e o sujeito que reproduz e se beneficia com as violências pouco ou nada se responsabiliza por sua ação, podemos comprovar isso pelo pouco avanço no debate sobre masculinidade e branquitude nas organizações de esquerda, por mais que aja um esforço constante dos setores, coletivos e movimentos auto-organizados de mulheres, negras/os e lgbt's. Nos últimos anos tivemos alguns avanços, mas ainda há muito que se caminhar. Um caso ilustrativo é do próprio MST, que é um dos maiores movimentos populares do mundo e que só em 2013 começou a discutir de forma coletiva, enquanto Movimento, a pauta LGBT, como podemos ver no livro “LGBT Sem Terra: rompendo cercas e tecendo a liberdade (2021)” organizado por Alessandro Santos Mariano e Thaís Terezinha Paz.

Mas nesse processo da organização popular, vivenciar cada vez mais o método Josué de Castro do MST¹³, o qual incorporávamos em nossas atividades para problematizar na prática a divisão entre teoria e prática ou trabalho intelectual e manual, foi um importante passo no processo de tomada de consciência da divisão social, sexual e racial do trabalho. A utilização sistemática do método fez com que paulatinamente a gente fosse incorporando posturas que acreditamos serem essenciais para a construção do socialismo. Pela ação do método conseguimos ver que a divisão do trabalho na sociedade capitalista é racista e cisheteropatriarcal e que derrotar esse modelo implica tratar essas questões como estruturais e

13 Método pedagógico do Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), pertencente ao Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (ITERRA). É baseado em princípios filosóficos que apontam para a transformação social, para o trabalho, a cooperação e para a emancipação humana. Com princípios pedagógicos que apontam para a relação entre a teoria e a prática, tendo a realidade concreta como base da produção de conhecimento, vinculando a totalidade dos mais diversos fenômenos culturais, políticos e sociais. É constituído por alguns elementos básicos como o trabalho coletivo, a gestão democrática, a coletividade e a organicidade. Inspirado na escola do trabalho de Moisey Pistrak.

por consequência dessa posição precisamos também combatê-las, mas no presente como mecanismo de disputa da hegemonia e construção do novo homem e nova mulher no presente.

Durante esse intenso processo de organização e atuação política que vai de 2011 até 2015 vivi diversos momentos que são pontos de virada nesse processo de respeito à alteridade. Um desses momentos foi quando em 2012 no 1º Acampamento Nacional do Levante Popular da Juventude ao interagir com uma mulher negra perguntei se ela era baiana, pressupondo isso pela cor dela, alimentando uma ideia que só existem pessoas negras retintas em determinados estados, mesmo que na delegação do Ceará houvessem ido pessoas negras tão retintas quanto essa com a qual fui nitidamente racista, essencializando e despersonalizando ela.

Lembro que foi nesse momento, após o contato, que saí da posição de negação para a de culpa. Aqui me refiro aos mecanismos – negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação – de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa no processo de tomada de consciência de sua branquitude; aqui em consonância com Grada Kilomba e Paul Gilroy que se apropriam de conceitos da psicanálise para explicar o processo de conscientização do branco¹⁴. Fiquei muito constrangido, pois logo depois que falei com ela percebi que tinha sido preconceituoso, mas não tive coragem de ir lá falar com ela e pedir desculpas ou mesmo conversar com alguém sobre isso, que seria uma forma de elaborar conscientemente a situação e criar mecanismos psicológicos para agir de forma diferente em outras situações, mas não fiz nada, me acovardei, evitei pensar muito no assunto, que só volta à tona agora enquanto escrevo essas palavras.

Todas essas situações, positivas e negativas, foram me preparando para a tomada de consciência que falei lá atrás. Esse confronto, inclusive por muitas vezes violento, me tencionou acerca do tipo de arte que queria produzir, uma arte implicada ética e politicamente, assim como eu me implico no laço social. Mas claro, que não foram as flores os principais pressupostos do processo, e sim, a presença das contradições que de fato me fizeram caminhar para meu objeto de pesquisa. Como diria o pensador indiano Vijay Prashad (2023), em texto do Instituto Tricontinental, “a história é movida, não pela pureza, mas pelas contradições do mundo.”

Foram todas essas situações relatadas acima e outras mais que não cabem nesse breve relato autobiográfico que me prepararam para chegar nesse objeto de pesquisa, mas também para ir cada vez mais percebendo as sutilezas do discurso hegemônico, que tenta se esconder

14 Para aprofundar sobre esses mecanismos ler: Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano de Grada Kilomba, sobretudo nas páginas 41 a 46; *There Ain't No Black in the Union Jack': The cultural Politics of race and nation* de Paul Gilroy; ou para um debate mais direto com a psicanálise ler *Luto e Melancolia* de Freud.

por trás de outras estruturas supostamente isentas, como a famigerada meritocracia. Que me mostrou que as palavras têm um poder simbólico grande e que afetam as pessoas e suas relações. Que a ciência ou a arte ou a política não são neutras ou inerentemente progressistas, muito pelo contrário, são frutos da ideologia, logo, estão em disputa, assim como defenderam Lenin e Gramsci em seus textos políticos.

Escrevo essa auto-etnografia como uma forma de apresentar o caminho que trilhei para chegar em minha investigação acadêmica e artística, apresentando como as relações com certos agentes e instituições me afetaram, assim como algumas das minhas limitações e falhas no processo, escrevo também como perspectiva que essas palavras possam ajudar outras pessoas a trilharem seu caminho de letramento racial.

Uma coisa não podemos esquecer, esse é um caminho que deve ser trilhado para o resto da vida, sobretudo enquanto a estrutura e o sistema social permanecem os mesmos. Uma pesquisa, que nasceu de forma organizada e consciente lá em 2019 durante a LAB de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes, foi sendo complexificada pelos meus estudos acadêmicos e políticos, afetada pela minha vivência no campo artístico e pelo interesse de a partir da minha produção nesse campo colaborar com os debates da branquitude e da masculinidade hegemônica, dando assim origem ao projeto com o qual entrei no programa de mestrado em Sociologia da UFC – O que pode o corpo branco de um homem cis? – um olhar sobre a performatividade da branquitude interseccionada a masculinidade cis na arte cearense – que depois de todas suas transformações vividas durante a realização das disciplinas, das trocas com os colegas e professores, mas sobretudo das trocas com minha orientadora, Geísa Mattos, assume um objetivo um pouco diferente, menos específico do que pensava antes, que é de compreender, auxiliado principalmente por Pierre Bourdieu, os processos pelo qual um agente atravessa para ser reconhecido social e profissionalmente no campo artístico cearense, buscando compreender qual o papel dos agentes e das instituições que compõem esse campo artístico, mas sobretudo apreender qual a influência de fatores sociais. Minha intenção é entender melhor como a categoria branquitude é mobilizada nesse processo, mas sem perder de vista outras categorias, como gênero e classe que interagem de forma dialética e interseccionada, moldando a sociedade capitalista em sua fase neoliberal na qual vivemos.

3.2 Crise identitária: estamos fadados ao fim das pessoas brancas?

Tenho percebido nos meus locais de atuação e convívio, que cada vez mais pessoas brancas negam sua condição de branco, seja criando denominações como pessoa de pele clara, que vemos comumente em pessoas da cultura que são brancas utilizarem essa expressão para se autodescreverem ou pessoas brancas que começam a se assumir parda ou procurar outras formas de fugir do autorreconhecimento como pessoa branca, pois estão cientes que isso implica o reconhecimento que possuem privilégios. Acredito que outro fator é seguir mantendo a concentração de capitais econômico e simbólico, tendo em vista que uma série de políticas públicas de democratização ao acesso de recursos econômicos, que tem minimamente reduzido as disparidades, tem sofrido com inúmeras tentativas de fraude, o que fez com que mecanismos como as bancas de heteroidentificação fossem criadas e implantadas em seleções que têm cotas raciais.

Minha companheira, que como já disse é uma mulher negra, costuma brincar comigo perguntando se serei o último branco, quando vemos alguma cena absurda de pessoas brancas querendo se passar por não brancas.

Então, partindo das experiências profissionais e pessoais, além de uma trajetória de engajamento político e social, começo a pensar como construir mecanismos também cotidianos que me ajudem a desaprender o racismo e construir outras formas de socialização mais saudáveis. Esse é um dos motivadores de minha imersão no tema, que podemos dizer, se divide em três dimensões da minha vida: acadêmica, poética e política, entendendo aqui a dimensão pessoal como transversal a todas essas outras.

Dessa forma tenho desenvolvido uma série de trabalhos que se propõe a discutir os temas da branquitude e da masculinidade hegemônica. Um primeira leva, por assim dizer, está dentro do que tenho chamado de “Projeto¹⁵ Com quantas meias verdades se faz um Juazeiro?” Nessa pesquisa, olho para a cidade onde nasci – Juazeiro do Norte/CE – e para minha formação religiosa, que é a mesma base fundacional do município, afinal a história de Juazeiro, que de protagonista vira cenário, se conta a partir da história do Padre Cícero – padre do vilarejo, fundador da cidade, primeiro prefeito, milagreiro, santo popular...

O primeiro trabalho deste Projeto foi um poema com estética de cordel escrito em 2015, cujo título veio a nomear o do Projeto. No texto reflito sobre a fundação da cidade e seus

15 Chamo de Projeto o que se refere a um conjunto de trabalhos que estão dentro de um mesmo tema de pesquisa.

protagonistas. Em 2017, transformo esse texto no que venho a chamar de poema-objeto-intervenção, que são trabalhos que unificam palavra, materialidade e ação política. Nesse caso específico, escrevo em caneta vermelha sobre papel jornal o poema e colo nas costas de uma imagem do Padre Cícero de 60 cm em gesso, como podemos ver na imagem abaixo.

Figura 1: Poema-objeto-intervenção 'Com quantas meias verdades se faz um Juazeiro?' na Mostra UFCA.



Fonte: Acervo pessoal

O interessante é que aqui eu já colocava em xeque o fato de a imagem da Beta Maria de Araújo ter sido apagada da história, inclusive com o sumiço de seus retos mortais, enquanto o Padre Cícero tem sua imagem alavancada. Claro, num primeiro momento o Vaticano tentou apagar toda a história, mas como o messianismo só se fortaleceu, optaram por apagar a imagem da mulher negra analfabeta e leiga¹⁶ que foi a pessoa onde os supostos milagres ocorreram e projetar no Padre homem branco letrado que estava no contexto.

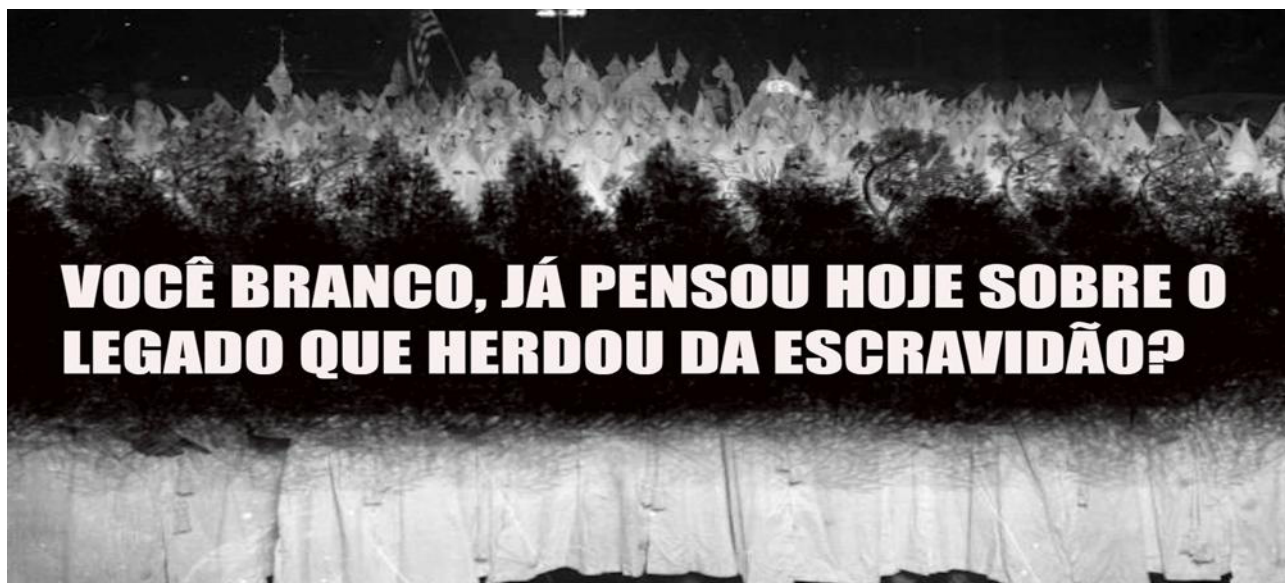
Eu já pensava nessas diferenciações quando fiz esse trabalho, mas nem de longe sonhava em trabalhar os elementos da branquitude e como eles operam em todas as dimensões das

16 Termo utilizado para categorizar as pessoas que fazem parte da estrutura da igreja, mas que não são padres.

nossas vidas, elemento que só fui incorpora mais adiante em outros trabalhos que tenho desenvolvido dentro desse Projeto, como é o caso da performance ‘Penitente’ que venho desenvolvendo nos últimos anos e devo lançar ainda em 2024, que envolve elementos psicofísicos e extenuação, mas quero retirar o texto/palavra que esteve presente desde o início do Projeto (também esteve na performance Romeiro de 2017) e utilizar outras materialidades que potencializam outras leituras, inclusive incorporando debates contemporâneos e que tem permeado minha pesquisa como branquitude e masculinidade hegemônica, elementos que afetaram diretamente a projeção de Padre Cícero em detrimento da Beata Maria de Araújo. A ideia de programa performativo é: realizar uma longa caminhada com uma estátua do Padre Cícero feita de gelo que dentro possui uma estátua da Beata Maria de Araújo em gesso ou madeira, que do seria depositada na frente de uma igreja ou outro símbolo de poder do catolicismo após longas caminhadas. Quero trabalhar com gesso ou madeira na imagem da Beata, pois esses são os dois principais materiais na produção de arte sacra do Cariri e que também se encontram por toda região Nordeste.

Um outro trabalho que realizei recentemente que vale trazer como ilustração de como tenho trabalhado a questão da branquitude é o “Projeto Cara Pálida – Central de Marketing” onde tenho a partir de produtos da publicidade e propaganda – outdoors, spot radiofônico, propaganda audiovisual e afins – lançado a pergunta “você branco, já pensou hoje sobre o legado que herdou da escravidão?”, pergunta essa que usei durante um tempo como dispositivo de diálogo nas redes sociais, onde enviava para algumas pessoas de meus contatos para ver como respondiam. O primeiro produto publicitário criado foi lambe lambe/outdoor, na imagem abaixo podemos ver a versão digital deste material.

Figura 2: Projeto Cara Pálida - Central de Marketing: outdoor



Fonte: Acervo pessoal

Esse Projeto foi iniciado no Programa de Residências e Intercâmbios do HUB Cultural Porto Dragão em 2021 e teve uma versão em vídeo¹⁷ desenvolvida no Ateliê de criação daquilo que não sabemos que sabíamos realizado pelo MIS Ceará em 2022.

Aqui apresento alguns dos caminhos que tenho trilhado na arte para dialogar com meus pares e com a sociedade em geral sobre o tema da branquitude, buscando construir caminhos que colaborem com a racialização do branco e de forma mais utópica, mas certo de sua possibilidade material, para a destruição da sociedade dividida em raças, classes, gênero, origem ou qualquer outro tipo de segregação sustentado pelo sistema social no qual vivemos. Trabalhos esses que alimentam essa pesquisa agora em dimensão acadêmica.

¹⁷ O vídeo pode ser acessado no link https://youtu.be/XDaVF_xyaZ0

4 ARTE E SOCIOLOGIA: UMA DANÇA COMPLEXA E INTRIGANTE

Arte, em suas múltiplas formas, desde as pinturas rupestres até as instalações contemporâneas, é um reflexo da sociedade em que se insere. Mais do que meros objetos estéticos, as obras de arte são produtos sociais, carregadas de simbolismos, significados e valores que traduzem a realidade e as contradições de seu tempo. É nesse contexto que a sociologia surge como ferramenta valiosa para desvendar os laços intrincados que ligam a arte ao campo social.

A Sociologia da Arte dedica-se a analisar as relações entre a produção artística, os artistas, o público e a sociedade como um todo. Através de diferentes lentes teóricas, os sociólogos da arte exploram como a arte é moldada pelas estruturas sociais, pelas relações de poder e pelas ideologias dominantes. Ao mesmo tempo, investigam como a arte pode influenciar a sociedade, desafiando normas, questionando valores e promovendo mudanças sociais. A arte não é apenas um espelho da sociedade, mas também um instrumento de transformação social. Através dela os artistas podem questionar o *status quo*, expor desigualdades e propor novas formas de pensar e de viver. Movimentos artísticos como o dadaísmo na Europa em 1916 durante a Primeira Guerra Mundial ou o tropicalismo no Brasil em 1968 durante a ditadura civil-militar são exemplos marcantes do poder da arte em desafiar as normas sociais e políticas de seu tempo.

Mas, como explicam Bueno, Sant’anna e Dabul (2018), antes da instauração de uma sociologia da arte propriamente dita, com uma metodologia própria, ali por volta dos anos 1960, as reflexões sobre as relações entre arte e sociedade estavam vinculadas basicamente na estética filosófica e no marxismo, ainda com foco maior sobre as obras de arte em si. A autoras atribuem ainda essa consolidação da sociologia da arte à

Expansão da sociedade de consumo e da indústria cultural, o crescimento do público e a intensificação do processo de mundialização, [...] [que] resultaram em grandes transformações no mundo da arte, criando demandas de mapeamentos e pesquisas sobre o universo artístico que pudessem, entre outros, fundamentar a implantação de políticas, investimentos e projetos para o setor, possibilitando também a formação de novas análises e abordagens estéticas. (*ibid.*, p. 268).

Podemos atribuir, concordando com Câmara, Bôas e Bispo (2019), um crescente interesse por essa área de estudo pela importância atribuída à dimensão simbólica da vida social, à estetização do cotidiano (e da política, como vimos nas aparições públicas de Bolsonaro e de

outras figuras fascistas¹⁸), o esfacelamento dos cânones da arte, a fluidez da ordem cultural que fomentou uma desestruturação das fronteiras entre uma alta cultura e a cultura popular e o rompimento das relações entre estratos sociais e estilos de vida, além das mudanças institucionais e políticas em alguns países com a criação de órgãos públicos e privados de fomento cultural.

A produção crescente da sociologia da arte no Brasil e em outros países se associa ao advento da arte contemporânea, embora naturalmente as pesquisas abordam temáticas distintas nem sempre ligadas à temática da arte contemporânea. Ao lado da contribuição dos filósofos e historiadores, os sociólogos têm se ocupado com a dimensão simbólica da arte e ainda uma rede de atores sociais engajados de diferentes maneiras com produção artística. (MARCONDES, 2018, p. 62).

A relação entre arte e sociologia não é isenta de desafios. Uma das principais críticas direcionadas à sociologia da arte é a de que ela pode reduzir a experiência artística a uma mera análise social, ignorando sua dimensão estética e emocional. Além disso, a sociologia da arte precisa estar atenta para não se tornar uma ferramenta de legitimação do *status quo*, ao invés de questioná-lo. Apesar dos desafios, a sociologia da arte se configura como uma ferramenta essencial para compreendermos a arte em sua totalidade, reconhecendo-a como um produto social, mas também como uma expressão da criatividade e da subjetividade humana.

Através da análise sociológica da arte, podemos ampliar nossa percepção do mundo, questionar nossas próprias crenças e valores, e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. É uma relação complexa e multifacetada, e muitas vezes gera debates acalorados entre aqueles que defendem a integração das duas disciplinas e aqueles que acreditam que devem ser mantidas separadas.

No Brasil, o modernismo da década de 1920 colocou, na ordem do dia, os estudos sobre a música, as artes plásticas e a literatura, lançando a centelha da pesquisa da produção cultural nacional. Essa movimentação em direção ao entendimento da cultura brasileira, popular ou erudita, perdurou mesmo depois da criação das faculdades de filosofia no Rio de Janeiro e em São Paulo, na década de 1930. (Câmara, BÔAS; BISPO, 2019, p. 471).

A arte, tradicionalmente vista como uma forma de expressão individual e subjetiva, muitas vezes desafia as normas sociais e questiona as estruturas de poder. Por outro lado, a sociologia busca compreender e analisar as relações sociais, as instituições e os processos que moldam a sociedade.

18 Essa reflexão é por nossa conta, não faz parte do que os autores levantaram em seu artigo.

Mesmo que nessa pesquisa não estejamos implicados em analisar um produto artístico propriamente dito e sim os processos de validação de artistas no campo da arte cearense, olhamos com atenção para as problematizações levantadas, pois nos interessa fazer um tipo de análise que una a dimensão subjetiva do agente e sua capacidade de ação a dimensão estrutural que impõe regras e práticas numa relação dialética.

Lembremos que os campos da Sociologia da Arte e dos Estudos Culturais podem potencializar a ideia de que a arte desempenha papel fundamental nas negociações simbólicas e na manutenção dos regimes discursivos hegemônicos, em sintonia com o conceito de “colonialidade do poder” (Quijano, 1992), sistema que se mantém pelo controle da economia, autoridade, natureza e recursos naturais, gênero e sexualidade, subjetividade e conhecimento, e que se desdobra até a contemporaneidade com a roupagem do “imperialismo”. Assim, arte e estética devem ser entendidas como partes constitutivas de uma das hierarquias da modernidade, que (em correlação com outras hierarquias, como a divisão internacional do trabalho, as questões de classe, a ordem epistêmica global) opera mediante regimes discursivos que classificam a arte ocidental como superior a outras formas de arte. [...] Compreender o sistema da arte e seus modos de operação é fundamental para o entendimento do exercício do poder colonial e imperial, que reproduz e reforça as desigualdades relacionadas à classe, gênero e raça. (PAIVA, 2022, p. 34).

Sociologia e arte se entrelaçam em uma dança complexa e intrigante, revelando as diversas maneiras pelas quais a arte reflete e influencia a sociedade. Ao compreendermos essa relação simbiótica, podemos apreciar a arte com mais profundidade, reconhecer seu poder transformador e contribuir para a construção de um mundo mais rico em significado e beleza.

4.1 Referencial teórico

Podemos começar nos perguntando o que queremos dizer quando falamos de arte. Existe um conceito geral, único e comum que defina de forma definitiva e incontestável o que é arte? O importante historiador da arte Ernst Hans Gombrich começa a introdução do seu livro "A História da Arte" (2012, p. 15) com a seguinte reflexão:

Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas” e complementa “não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que a Arte com A maiúsculo não existe. (GOMBRICH, 2012, p. 15).

Gombrich levanta aí alguns pontos importantes de reflexão. Para falar sobre arte precisamos levar em consideração o momento histórico e as transformações que lhe fundaram, a cultura, o território, a conjuntura política social e o povo. Por exemplo, quando chamamos as pinturas em pedras do Parque Nacional Serra da Capivara no Piauí ou do Sítio Santa Fé no Cariri cearense ou das famosas cavernas de Lascaux na França de arte rupestre ou arte primitiva estamos atribuindo um conjunto de valores, normas e expectativas que temos hoje, e que, as mulheres e homens que as realizaram não tinham. A utilização do termo só pode se dar por meio de um anacronismo imposto desde uma realidade distante, em todas as acepções da palavra distante. O termo arte mesmo, nem existia nesses momentos e a sociabilidade dessas comunidades era muito distinta da nossa.

O editor geral do livro Tudo sobre Arte, Stephen Farthing (2011, p. 8), em suas primeiras palavras na introdução do livro defende que:

Ao longo da história, nenhuma sociedade, por mais baixo que tenha sido seu nível de existência material, deixou de produzir arte. Representações e decorações, assim como a narração de histórias e a música, são tão naturais para o ser humano quanto a construção de ninhos para os pássaros. Ainda assim, as formas de arte variaram radicalmente em épocas e lugares diversos, sob a influência de diferentes circunstâncias culturais e sociais. (FARTHING, 2011, p. 8).

O autor vai trazer um outro elemento importante para pensarmos a arte que são as condições materiais. Para um dado movimento, estética, visão artística ou mesmo um artista surgir há que se levar em conta as condições materiais de uma dada sociedade. Não tinha como existir desenhos em papel, antes do papel ser criado por Cai Lun na China. Ou o uso de pigmentos azuis que era impossível antes da descoberta do lápis-lazúli no Oriente Médio. Usado, até onde se sabe, originalmente pelos egípcios e depois pelos gregos e romanos. Assim, como antes da invenção do fonógrafo de Thomas Edison para poder se ouvir música tinha que ser por meio de uma apresentação ao vivo.

É importante aqui, demarcar a crítica a história da arte, inclusive aos autores Gombrich e Farthing, ou melhor, a uma certa história da arte que é hegemônica nas universidades brasileiras. Para isso evocamos Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (2017) que fizeram um trabalho junto ao Rumos Itaú Cultural e Goethe-Institut intitulado ‘A história da arte’¹⁹ onde os artistas questionam a narrativa oficial/institucional da história da arte. Logo na capa do zine, que teve 15 mil exemplares distribuídos gratuitamente, eles apresentam a

19 O projeto tem um site, que pode ser acessado aqui: <http://historiada-rte.org/>

seguinte definição “é a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências realizados, em sua maioria, por homens brancos, europeus, estadunidenses e pintores (alguns gênios) ...”. No projeto eles apresentam e analisam, qualitativamente e quantitativamente, os dados obtidos em 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil. Esses livros agrupam 2.443 artistas, onde o grupo vai buscar apresentar criticamente quais corpos ocupam os principais livros de arte utilizados no país, mostrando que os corpos ausentes têm cor, gênero, etnia e ocupam certa geografia. Para se ter uma ideia geral, desse total de artistas apenas 215 são mulheres, apenas 22 são negras e negros, sendo apenas duas mulheres negras.

Mas voltando ao conceito de arte, é interessante ver como pensava um dos fundadores da sociologia, Émile Durkheim (1973, 1977, 2004), para quem a arte é um fenômeno social que contribui para a coesão e a identidade de um grupo, unindo as pessoas em torno de um conjunto de símbolos e significados comuns. Ela não é apenas uma expressão individual, mas um reflexo das crenças e valores coletivos. As obras de arte são como espelhos da sociedade, refletindo suas ideias, aspirações e conflitos. Ao estudar a arte, o sociólogo pode compreender melhor a dinâmica das sociedades e os mecanismos que as mantêm unidas.

Já para o importante sociólogo da arte Howard Becker (2010), partindo de uma análise que não mais focava na obra de arte em si e sim nos processos sociais que a produzem e legitimam, Becker explica que a obra de arte é um produto social e não um objeto puramente artístico, alguém da sociedade no qual está inserido. Para ele, o que define a arte é como ela é produzida, distribuída e consumida dentro do mundo artístico. Mundo artístico, conceito fundamental de Becker, refere-se a uma rede de pessoas, instituições e práticas que cooperam para produzir, exibir, criticar e consumir arte, é pois, nesses mundos que as convenções estéticas são estabelecidas, os artistas são legitimados e as obras são valorizadas.

Como Arthur Danto (2005) diria, a arte é, ao mesmo tempo, uma forma de conhecimento, que nos permite compreender o mundo de uma maneira nova e diferente, de comunicação, que é usada para compartilhar ideias e experiências com os outros é um fenômeno histórico, que muda ao longo do tempo, à medida que as nossas ideias e valores mudam. Feita essa breve discussão apresentamos o entendimento de Leandro Konder (2013, p. 22), filósofo marxista brasileiro, com o qual concordamos:

A arte constitui um “reflexo” ou uma imagem aproximativamente fiel da realidade, um desvendamento da realidade em seus níveis mais essenciais [...] em que a história da arte é uma face da história geral da humanidade e tem sua autonomia relativa limitada pelo sentido geral desta última. (KONDER, 2013, p. 22).

Marx (2010b, p. 577), por sua vez, que não produziu uma teoria sobre estética propriamente dita, formulou algumas ideias sobre cultura, estética e arte em muitos de seus textos, como podemos ver no livro ‘Cultura, arte e literatura: textos escolhidos’ da Editora Expressão Popular, inclusive em seu livro Teoria da mais-valia ele diz que “a produção capitalista é hostil a certos setores da produção intelectual, como a arte e a poesia”. É hostil, podemos dizer, pelo fato de que os grupos dominantes no sistema capitalista têm papel determinante nas regras do jogo que definem o que é arte e quem é artista, quais temas são relevantes e como devem ser tratados.

Um dos mecanismos de dominação é a incorporação de pautas e temas presentes nas lutas sociais cotidianas, isso quando o sistema vê ali uma forma de seguir lucrando construindo uma imagem democrática. Por exemplo, a arte que debate o feminismo só adentrou o mundo da arte quando rejeitá-lo era menos vantajoso que incorporá-lo e ditar as regras de como este seria tratado, quem seriam as artistas que poderiam falar pelo feminismo, essa incorporação se dá por meio de mecanismos que o esvaziam ou canalizam sua energia para situações que não afetem o *status quo* do campo social ou em outras palavras não modificam as relações de poder. É interessante ver como bell hooks (2019, p. 13) compreende o papel da arte e da comunicação na dominação social, ela explica que

Existe uma conexão direta entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. (HOOKS, 2019, p. 13).

Antes de seguirmos adiante, é importante demarcar que dialogamos com interlocutores que atuam no presente momento, ou seja, que vivem sob os impactos e reconfigurações da arte contemporânea que subverteu todas as regras que regiam o campo no período da arte moderna. “Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (Heinich, 2014a, p. 377 In: Marcondes, 2018, p. 64). Marcondes (*ibid.*) demarca ainda a importância que o discurso passa a ter nessa nova configuração, como um elemento quase que obrigatório para adentrar o mundo da arte contemporânea.

A partir dessa breve discussão sobre o conceito de arte e sua relação com a sociedade, é importante adentrarmos na reflexão sobre o campo artístico e suas formas de produção social, tarefa para qual utilizaremos Pierre Bourdieu (2006). Ele analisa o campo artístico como um espaço social no qual artistas e obras são avaliados, classificados e legitimados. É um sistema de relações objetivas entre agentes sociais que possuem diferentes posições e poderes dentro do campo. Essas relações são marcadas por disputas simbólicas e lutas por reconhecimento e prestígio.

Os campos da produção de bens culturais são universos de crença que só podem funcionar na medida em que conseguem produzir, inseparavelmente, produtos e a necessidade desses produtos por meio de práticas que são a denegação das práticas habituais da “economia”, as lutas que se desenrolam aí são conflitos decisivos que comprometem completamente a relação com a “economia”: *aqueles que acreditam nisso* e que, tendo como único capital sua fé nos princípios da economia da má-fé, pregam o retorno às fontes, a renúncia absoluta e intransigente dos começos, englobam na mesma condenação tanto os vendilhões do templo que introduzem determinadas práticas e interesses *comerciais* no terreno da fé e do sagrado, quanto aos fariseus que tiram benefícios temporais do capital de consagração acumulado mediante a submissão exemplar às exigências do campo. (BOURDIEU, 2006, p. 30).

Pierre Bourdieu faz um interessante apontamento sobre a economia dos bens simbólicos, refletindo como a arte se relaciona com a economia, onde ele conclui que quanto mais a arte nega sua dimensão comercial mais é valorizada simbolicamente e esse capital simbólico acumulado é revertido em capital econômico.

O comércio de arte – comércio das coisas que não se faz comércio – pertence à classe das práticas em que sobrevive a lógica da economia pré-capitalista (à semelhança, em outro plano, da economia das trocas entre as gerações) e que, funcionando como se tratasse de *denegações* práticas, não conseguem fazer o que fazem a não ser procedendo como se não fizessem: desafiando a lógica habitual, essas duplas práticas prestam-se a duas leituras opostas, mas igualmente falsas, que acabam desfazendo sua dualidade e duplicidade essenciais, reduzindo-as, seja à denegação, seja ao que é denegado, ao desinteresse ou ao interesse. O desafio desferido pelas economias fundadas na denegação do “econômico” a toda a espécie de economicismo reside precisamente no fato de que elas só funcionam e, na prática – não somente nas representações –, só podem funcionar mediante um recalçamento constante e coletivo do interesse propriamente “econômico” e da verdade das práticas desvendadas pela análise “econômica”. (*ibid.*, p. 19).

Podemos pensar em inúmeros exemplos de artistas brasileiros que por terem uma intenção comercial explícita são tratados pela maior parte da crítica e dos que se declaram estudiosos da cultura como algo menor. Essa crítica à cultura de massa produzida pela indústria cultural pode ser um reflexo de uma visão elitista que valoriza mais as formas artísticas consideradas “mais puras”, como é o caso das críticas a produção de Romero Britto nas artes

visuais ou algumas ações de marketing feitas pela Marina Abramovic quando estava produzindo sua exposição *The artist is present* no MoMA em 2010.

Romero Britto, que criou uma fórmula pictórica geometrizada e colorida, de fácil reprodução, inclusive, sendo aplicada hoje pelo artista de forma industrial em diversos utensílios domésticos, itens de papelaria e em tantos outros fins pode ser visto como um artista que privilegia o aspecto comercial de suas obras, mas isso não invalida seu talento e sua capacidade de criação, afinal é um artista que segue vendendo não só suas peças mais industrializadas, mas também seus quadros e esculturas exclusivos, além de ter sua estética amplamente difundida na pirataria e reproduções por todo o país, o que demarca um interesse massivo por seu trabalho.

Já Marina, que é um dos grandes nomes incontestáveis da arte da performance, que teve sua carreira marcada por trabalhos contestadores, que levava o próprio corpo ao limite e tencionava padrões sociais, isso em uma linguagem que nasceu como uma das mais transgressoras na virada da arte moderna para contemporânea, foi criticada quando passou a vender registros fotográficos e audiovisuais de suas obras para museus e colecionadores, como forma de sobreviver de seu trabalho e sofreu críticas mais recentemente (essas com bem menos impacto, é verdade) quando contratou atores, atrizes e performers para realizar uma performance promocional em jantar com doadores potenciais que financiaram sua exposição no MoMA.

Na prática existe uma grande crítica a tudo que pertence a cultura de massa produzida pela indústria cultural ou que mesmo não sendo necessariamente pertencente a cultura de massa, como é o caso da Abramovic, só pelo fato de se aproximar dessa, sofre críticas ferrenhas dos agentes da cultura erudita, para um termo compreensível, ou podemos chamar ainda de agentes especializados da cultura (pesquisadores, críticos, curadores).

Cito esses exemplos como ilustração de linguagens artísticas que quando ainda não estão no patamar do reconhecimento, econômico e/ou simbólico, os artistas ficam em certa medida dependentes das políticas, principalmente públicas, de fomento cultural. É importante demarcar a preponderância das políticas públicas de cultura, pois mesmo em programas privados de fomento é comum que estes se utilizem na prática de recursos públicos por meio de isenção fiscal, como a Lei Rouanet, no caso federal, e o Mecenato Estadual, no caso cearense.

Bitu Cassundé (2023, informação verbal, apêndice E), usando Romero Britto como exemplo, nos explica que

Sucesso é um conceito muito variável, porque você pode ter sucesso financeiro e vender muito e não ser legitimado dentro de um circuito especializado, como Romero Britto. Ele vende muito, tem um processo de replicar aquele formato de uma forma extremamente hábil e mercantil, mas não está inserido dentro de importantes feiras, de importantes bienais, de importantes acervos no Brasil. Existem legitimações que são mais intelectuais, que a própria universidade legitima, que é dentro de um processo de conceito filosófico, que não é um artista de venda que tem rentabilidade de dinheiro, mas é um artista extremamente respeitado dentro daquele universo do pensamento, da reflexão. É um capital simbólico muito reconhecido. Capital simbólico, absolutamente reconhecido, mas não vende (Informação verbal)²⁰.

Alain Quemin (2008; 2017) concebe o sucesso como uma construção social, que varia ao longo do tempo e de acordo com os contextos culturais e históricos e não como um estado fixo ou um objetivo universal. O que é compreendido como sucesso em uma determinada sociedade pode não ser o mesmo em outra, e os critérios de sucesso podem mudar ao longo da história. Ele explica ainda que existem diferentes formas de sucesso, como econômico, profissional, pessoal e social. Além disso, Quemin (2008;2017) explica que, embora o talento e a individualidade do artista sejam frequentemente citados como fatores determinantes para o sucesso, suas análises revelam que a nacionalidade e a posição geográfica desempenham um papel significativo nas escolhas institucionais e no reconhecimento dos artistas. Isso sugere que o sucesso no mundo da arte contemporânea não é apenas uma questão de mérito individual, mas também está intimamente ligado a fatores sociais e geográficos que influenciam a visibilidade e a valorização dos artistas.

O conceito de legitimação, que é imprescindível para compreender como as normas, as regras e as instituições sociais são aceitas e consideradas justas pelos sujeitos de uma sociedade, vem sendo discutido na sociologia desde os seus fundadores, como Max Weber, por exemplo, que dedicou parte de suas obras a analisar esse fenômeno e ofereceu contribuições importantes para sua compreensão. Ele destaca a centralidade da aceitação das normas sociais e da autoridade para a manutenção da ordem social.

Max Weber (1991; 1992) trata a questão da legitimação a partir do conceito de dominação. Para ele, a dominação é a probabilidade de que um comando seja obedecido. A legitimação, nesse sentido, refere-se à aceitação dessa dominação como legítima pelos dominados. Ele identifica três tipos de dominação: a tradicional, que se apoia na crença da santidade das tradições e na legitimidade dos que exercem essa autoridade em virtude dessas tradições; a carismática, que se ampara na devoção afetiva a um líder carismático e na crença

²⁰ CASSUNDÉ, 2023, informação verbal, apêndice E

em suas qualidades excepcionais; e a racional-legal, que se embasa na crença na legalidade de estatutos e na competência formal de quem exerce a autoridade.

É interessante observar que o campo artístico, como já falamos, é atravessado de disputas de poder; poder esse que está relacionado as formas de dominação, que estão relacionadas diretamente com tipos de legitimação dentro do campo. Assim quando pensamos na dominação pela tradição, podemos retomar a discussão feita por exemplo por Françoise Vergès (2023) e sua crítica ao museu universal, olhando para o papel de manutenção do poder que espaços museológicos cumprem, ela critica o papel de manutenção colonial do Louvre por exemplo, que dita toda uma forma de pensar no ocidente, forma seguida por outros grandes museus como MoMA em Nova York. Quando olhamos para a dominação carismática é ainda mais fácil ver a relação com o campo artístico, basta olhar para os diversos ícones como a Marina Abramovic e o próprio Romero Britto citado por nosso interlocutor acima, mesmo que estes tenham capilaridade social distintas, afinal, mesmo Marina sendo um ícone pop, se olhamos para o Brasil e a população em geral é possível afirmar de forma empírica que Romero é mais pop que ela, tendo em vista que encontramos reproduções de trabalhos dele em praias, lojas de itens populares, etc, enquanto Marina ainda está restrita a um certo público, o que tem sido rompido pela profusão de informações da internet. No caso da dominação racional-legal podemos pensar o papel que as universidades, editais, curadores e afins cumprem na constituição de um certo regramento de funcionamento do campo.

Mas voltando ao debate entre cultura de massa e cultura especializada suscitado em trechos de falas de nossos interlocutores, como a de Bitu Cassundé sobre Romero Britto, passamos apenas tangencialmente, pois não é o foco de nossa pesquisa, mas como vai ficar claro nas entrevistas de nossos interlocutores há um critério tácito, utilizado por eles, de citarem apenas artistas e/ou coletivos que estão em um circuito mais especializado da arte, que não estão no circuito da cultura de massa, mesmo que sejam citados nomes como o cantor Marcos Lessa, que participou do famoso programa de televisão *The Voice Brasil*, na Rede Globo, ou Efraim Almeida, artista visual cearense representado por galerias no Brasil e fora dele, com diversas exposições internacionais, indicações e premiações importantes, nenhum dos dois, por mais que acessem mais capitais que outros trabalhadores da cultura, estes não estão no imaginário popular de nosso país, nem mesmo do Estado. Para sermos mais precisos, Marcos Lessa momentaneamente, no auge do programa, se aproximou desse espaço.

Falamos em um critério tácito, pois de todos os interlocutores, apenas um abordou pontualmente essa questão ao dizer que “é óbvio que se a gente for pela grande mídia vão vir

nomes como Wesley Safadão”²¹ e completa que “é muito complexo pensar o que é o grande artista”. Então ele opta por partir da pesquisa que desenvolve na linguagem da performance arte, onde ele domina mais.

As ideias de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) no livro *Dialética do esclarecimento* e de Walter Benjamin (1936) em seu ensaio incontornável *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* nos ajudam na compreensão deste debate, pois os autores refletem sobre “aura”, a perda de autonomia, a desmistificação e a massificação, mas também discutem como as transformações industriais que levam a reprodutibilidade da obra de arte podem contribuir para uma emancipação da arte, tornando-a menos elitista.

Já Pierre Bourdieu (1979) desenvolveu uma teoria da cultura que enfatiza o papel da classe social e do capital cultural na determinação dos gostos e das práticas culturais. Para ele, a cultura de massa é um fenômeno que está intimamente ligado à desigualdade social. “A indústria cultural, que é a forma dominante da produção cultural contemporânea, funciona como um sistema de produção e distribuição de bens culturais que tem como objetivo a massificação e a homogeneização da cultura”. (*ibid.*, p. 13)

Ele defende que a cultura de massa é um importante instrumento de reprodução das desigualdades sociais. Os produtos da cultura de massa são frequentemente produzidos para atender aos gostos e às preferências das classes dominantes, tendo em vista que a classe que domina o mundo social é a mesma que vai dominar o mundo artístico e suas regras. Isso reforça as diferenças de classe e impede que as classes populares tenham acesso a bens culturais de maior qualidade. Ele explica ainda que a cultura de massa “é uma forma de alienação, pois ela impede que as pessoas desenvolvam sua própria capacidade crítica e reflexiva.” (*ibid.*, p. 15)

Outro ponto importante que o autor traz é a questão da autonomia relativa da arte, que podemos explicar da seguinte forma, mesmo que o campo artístico e seus agentes tenham alguma autonomia sobre as regras do jogo – processos de validação, hierarquias, valoração, temas, formas, linguagens, movimentos, organização etc. – em última instância, as condições para definição dessas regras são intrinsecamente interdependentes das regras de dominação na sociedade de modo mais amplo. Esse entendimento de Bourdieu pode ser lastreado até a teoria marxista como podemos conferir na produção de György Lukács e Walter Benjamin, mas também podemos inferir de textos dos próprios fundadores do marxismo, Marx e Engels (2012),

²¹ Freitas, 2023, informação verbal, apêndice C

como podemos ver no livro *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos da coleção Arte e Sociedade* da Editora Expressão Popular.

Questão esta que nos ajuda a formular o problema dessa pesquisa, pois se a autonomia do campo da arte é apenas relativa em relação ao campo social, podemos inferir que pontos estruturantes da sociedade como o racismo, o patriarcado e a exploração do trabalho pela classe dominante afetam as regras de um de seus campos específicos. Dito de outra forma, mesmo que a arte seja um campo aparentemente mais progressista, permeado de discussões sociais pertinentes e atuais, não está livre dos efeitos do neoliberalismo racista e cisheteropatriarcal (Akotirene, 2020, p. 19).

Um exemplo instigante para pensarmos essa autonomia relativa é o contexto do acesso e da representação de corpos historicamente marginalizados em espaços de poder e de produção de capital simbólico e cultural. O Brasil tem avançado nos últimos anos em políticas que contribuem para a ampliação do acesso desses sujeitos em espaços que antes não podiam estar, como é o caso das cotas universitárias, que começaram a ser implantadas no país em 2012 por meio da Lei de Cotas (Lei nº 12.711/2012). No Ceará, essa medida foi implementada pela Lei Estadual nº 16.197/2012. Já em 2021 é aprovada a Lei Estadual 17.432 que institui a reserva de vagas para candidatos negros em concursos públicos destinados ao provimento de cargos ou empregos no âmbito dos órgãos e das entidades do Poder Executivo Estadual.

No campo cultural não foi diferente, assim a Secretaria de Cultura do Estado (Secult) começou em 2016 a pensar mecanismos de acessibilidade, cidadania e diversidade cultural, a partir dos quais começou a implantar políticas afirmativas em seus editais e seleções de funcionários, regulamentado por meio da Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará nº 18.012/2022, que estimula a participação e protagonismo de agentes culturais e equipes de trabalho compostas de forma representativa por mulheres, pessoas negras (pretos e pardos), indígenas/originárias, povos e comunidades tradicionais, camponesas, povos ciganos, pessoas LGBTI+, pessoas com deficiência, pessoas idosas, pessoas em situação e superação de rua e outros grupos vulnerabilizados socialmente, onde esta política pode ser efetivada por meio de linhas de editais exclusivas e específicas, previsão de cotas, bônus de pontuação ou outros mecanismos voltados a determinados territórios, povos, comunidades e populações.

Aqui podemos perceber como o processo de fortalecimento e ampliação do acesso por corpos marginalizados historicamente a vagas de trabalho e acesso a recursos na cultura cearense foi desencadeado, como resposta da luta histórica desses sujeitos. Todos esses mecanismos têm contribuído para uma maior distribuição de recursos das políticas culturais de

forma mais democrática, assim como ampliação da presença desses corpos em postos de trabalho nos equipamentos culturais, nas OSs e mesmo na Secult, mas no geral as pessoas que administram as OSs, principais executoras do recurso da cultura no Ceará, são pessoas brancas cisgênero heterossexuais e de origem com certo capital econômico e/ou político. Para ilustrar, lembramos que o presidente do Instituto Mirante é Thiago Santana, irmão do ex-governador Camilo Santana, atual Ministro da Educação. Assim como, no geral, os cargos de direção dos equipamentos culturais estão nas mãos de pessoas brancas. Logo, mesmo a arte e cultura sendo esse campo que tanto discute questões candentes da sociedade e das relações sociais, que tanto avançou na política de democratização dos recursos, que produz tantos tensionamentos com o conservadorismo e com a estrutura neoliberal, não consegue ir muito além do que o debate desenvolvido no campo social. Está imerso nas mesmas limitações, mesmo que normalmente tenha mais avanços. O Ceará tem uma particularidade, que o Governador Elmano de Freitas garantiu 50% de seu secretariado composto por mulheres²², todavia é ainda um secretariado majoritariamente branco e heterossexual, integralmente cisgênero. Esse contexto e um olhar crítico sobre ele nos estimula a desenvolver essa pesquisa.

O campo artístico, retomando Bourdieu (1996), é um espaço social estruturado por relações de poder onde interagem diversos agentes, como artistas, críticos, galeristas, colecionadores e servidores públicos. As disputas de poder ocorrem dentro do campo artístico pelo acúmulo de fatores positivos de consagração, quero dizer, o fato de um agente ter trabalhos expostos em um importante museu ou centro cultural, assim como ter obras em diversas coleções, sobretudo as particulares, boas críticas por especialistas, prêmios e afins conferem legitimidade ao seu trabalho e a ele mesmo como artista. Lembrando, que esse campo se organiza de forma relativamente autônoma da esfera social, com suas próprias regras e normas, mas não está isolado dela, ao contrário é também afetado por outras dimensões da vida, como política, economia e educação.

Porém, esses fatores de consagração por vezes são usados de formas distintas para corpos/sujeitos que ocupam algum espaço no território das minorias políticas. Muitos artistas negros e/ou mulheres têm questionado instituições de arte que lhes fazem propostas para exporem em seus espaços, mas lhes oferecendo como principal contrapartida o espaço e a visibilidade que a instituição vai proporcionar enquanto os cachês são menores que artistas

22 Para mais informações acessar: <https://www.ceara.gov.br/governo/secretarios/> e <https://www.brasildefatoce.com.br/2023/02/03/projeto-da-reforma-administrativa-comecara-a-tramitar-em-carater-de-urgencia-na-alece>

homens brancos cis recebem, que também receberão a tal visibilidade e espaço institucional, por vezes até com mais publicidade envolvida.

O artista Augusto Leal (2024, online) em alusão ao Dia do Trabalhador e da trabalhadora fez uma importante reflexão: “precisamos pedir pelo básico e muitas vezes ouvir absurdos: promessas de visibilidade, de projetos futuros e todo tipo de especulação possível. E para os artistas que estão geograficamente e socialmente fora dos principais eixos de circulação, fica ainda mais difícil essa situação. Além da pressão introjetada da ‘oportunidade única’, outros custos são envolvidos nessas participações, e muitas vezes, além de não receber o justo, não temos nem a oportunidade de ver nossas próprias obras em exposição”.

Jota Mombaça (2021, p. 39), uma pessoa não-binária, negra e nordestina vivendo na Europa é uma das poucas artistas que já recusou indicação ao Prêmio Pipa, um dos mais importantes realizados no Brasil atualmente, explica que as “tendências contemporâneas de mercantilização exploram de maneira particular a presença de corpos trans e dissidentes sexuais pretos e indígenas dentro do mundo da arte”. Mas é interessante perceber, em diálogo com Guilherme Marcondes (2018), que demarca a importância do discurso como um critério de legitimação na arte contemporânea praticamente obrigatório, que ao recusar o prêmio, Jota dá um passo caminho sua validação como artista, ao reforçar sua postura de artista contra hegemônica ela se insere ainda mais no sistema. Hackeando, mesmo que a priori não seja intencionalmente, o campo artístico, ponto central em sua poética.

Sem falar que além da exploração do trabalho desses corpos já marginalizados, eles são novamente explorados ao terem suas imagens, ou podemos dizer seu capital simbólico, utilizadas para construção de uma imagem/narrativa positiva da instituição (mais diversa, plural e antenada com os novos debates). É a mesma lógica que rege toda a sociedade sob o capitalismo, onde certos corpos são mais explorados que outros.

A gente vive o capitalismo neoliberal. Dentro dele, tem as listas de demandas, que estão sendo cumpridas. O que eu sinto é que não temos um retorno rápido em relação a esses conteúdos que estão sendo disponibilizados agora. É importante que todas as pessoas acessem esses conteúdos, do meu ponto de vista, independente de cor, credo, classe, enfim. São discussões importantes, mas ao mesmo tempo há a perversidade do neoliberalismo: eu tenho acessos, inserções, só que é tudo mentira, ainda vivo um processo de precarização da minha vida. É a contradição neoliberal e capitalista que a gente está vivendo. É muito cedo pra dizer quais os efeitos desse processo, mas acho que é muito importante colocar essas pautas pra frente e sair de um lugarzinho fechado, entendendo a contradição que é. (MATTIUZZI, 2018, online).

Por isso, não podemos perder de vista o que há muito tempo já nos alertava Bourdieu (1996, p. 12), que “o campo artístico é um espaço social estruturado por relações de força entre

diferentes agentes, que lutam pelo controle dos recursos materiais e simbólicos que são indispensáveis à produção e à circulação da arte”.

Assim, em acordo com o pensamento bourdieusiano, podemos inferir que parte das alterações profundas que a arte contemporânea e a cultura em geral tem sofrido são em decorrência de uma pressão social, entre outras coisas, por mais representatividade, por alterações na linguagem, por distribuição do poder, por questionamentos a partir de outros olhares – como a sociologia, a teoria feminista ou a teoria queer – acerca de obras de arte e da postura de artistas.

Podemos pensar, para corroborar essa afirmação, no surgimento nos últimos anos do que vem sendo chamado por setores de direita e extrema-direita de “patrulhamento” do “politicamente correto”, que age sobretudo no universo do humor e tem questionado comediantes e suas piadas que ferem de alguma forma os direitos humanos. Aqui podemos ver algumas das disputas de força dentro do campo, onde o público, agente essencial no campo da arte, questiona a forma como os artistas produzem sua arte. No Ceará, contrariamente à crítica conservadora ao suposto patrulhamento feito pela esquerda, vimos no último período alguns casos de ataques de extrema-direita contra espaços, artistas e eventos culturais, como a Bienal do Livro, que por ter utilizado pronomes neutros em suas placas de sinalização dentro do Centro de Convenções, nem a Livraria Lamarca escapou ao ser criticada em vídeos nas redes sociais, desde a homenagem ao Lamarca em seu nome, que foi um importante combatente contra ditadura no Brasil, até os livros de esquerda (ou associados equivocadamente a ela) que vendia em suas prateleiras, o fato de o MST ter uma barraca com livros da Editora Expressão Popular e produtos da reforma agrária também foi outro motivo de vídeos críticos.

Os autores Ronald Lopes e Jairo de Oliveira (2022, p. 128) refletem sobre comediante famoso por fazer piadas ofensivas, Léo Lins, que em 2023 foi obrigado pelo Tribunal de Justiça de São Paulo a retirar o vídeo de um espetáculo seu do YouTube, o vídeo publicado em 2022 era permeado de piadas racistas. A mídia comercial, por sua vez, focou suas matérias na condenação sofrida pelo comediante em vez de mostrar o repúdio da sociedade e de grupos organizados à sua prática habitual de fazer humor às custas de grupos marginalizados.

Há um processo de desumanização do corpo negro no nosso país e que se repete na cena cotidiana de forma normatizada. Estimular o humor baseado na dor e no sofrimento alheio é algo aceitável, algo que o ex-presidente do país [Bolsonaro] e seus seguidores apoiaram. Portanto, não é surpresa que um humorista desse tipo tenha fama e que pessoas que se dizem antirracistas defendam e mostrem solidariedade a esse artista, como fez Fábio Porchat. Afinal, no Brasil, o racismo é estrutural. (*ibid.*, p. 128).

O caso levantado acima, é um bom exemplo do *pacto narcísico da branquitude*, conceito cunhado por Cida Bento (2022) que vem sendo trabalhado pelo menos desde 2002 em sua tese de doutorado, onde ela explica que esse pacto tem uma dimensão narcísica, de autopreservação, onde esses outros não brancos “ameaçam” a existência desse branco lido como universal, gerando um sentimento de medo que está no âmago do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. Esse pacto da branquitude consiste ainda da transmissão entre as gerações dos mecanismos, práticas e costumes que produzem e sustentam a supremacia branca.

Descendentes de escravocratas e descendentes de escravizados lidam com heranças acumuladas em histórias de muita dor e violência, que se refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas. [...] mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para as pessoas brancas. [...] Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado. (*ibid.*, p. 23 a 25).

A branquitude é uma construção social e histórica produzida pela violenta ideia de que existe uma superioridade racial branca, originada a partir dos processos coloniais europeus ao se defrontarem com o outro, lido e hierarquizado como inferior, violento e selvagem, tratados como receptáculos vazios de alma e cheios de pecado pelas cosmologias cristãs. Nas sociedades estruturadas pelo racismo os sujeitos lidos como brancos, ou como a norma, adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos. Enquanto um sistema racista, a branquitude possui hierarquias globais, regionais e locais. Assim, por exemplo, latinos socializados como brancos em seus países de origem vão ser lidos como “pessoas de cor” nos Estados Unidos e podem sofrer discriminação que será tanto maior quanto mais escura a cor de sua pele e seus traços que demonstrem a miscigenação.

Percebemos também que os significados construídos sobre a branquitude exercem poder sobre o próprio grupo de indivíduos brancos, marcando diferenças e hierarquias internas. Assim, a branquitude é deslocada dentro das diferenças de origem, regionalidade, gênero, fenótipo e classe, o que demonstra que a categoria branco é uma questão internamente controversa e que alguns tipos de branquitude são marcadores de hierarquias da própria categoria. (SCHUCMAN, 2012, p. 7).

De que modo essas hierarquias internas da branquitude vão se refletir nos diferentes capitais culturais trazidos para o interior do campo artístico em nível local, regional e global? Para Bourdieu, o sucesso e a legitimação artística dependem da posse e do domínio desse capital cultural, entendido como um conjunto de conhecimentos, habilidades e competências

valorizadas dentro do campo social. Ele reconhece em seu livro com Jean-Claude Passeron, *A Reprodução* (2023), que as vantagens culturais de classe podem ser herdadas e convertidas em sucesso educacional e profissional. Ou seja, o capital cultural é também uma das formas de diferenciação entre as classes, juntamente com os capitais econômico, social e simbólico. Podemos demarcar aqui o fator raça como um elemento de diferenciação de capital, onde pessoas brancas numa sociedade como a brasileira que é hierarquizada racialmente, vão acumular mais capital seja econômico, cultural, simbólico ou social. Basta olharmos dados como os do IPECE (2020) onde 59,8% de pessoas pretas e pardas ocupadas estão na informalidade, quanto apenas 49% dos brancos que possuem algum tipo de ocupação estão na informalidade; ou quando olhamos para o rendimento médio domiciliar per capita de negros em comparação com os brancos a diferença foi de R\$670,00 a mais para brancos.

Bourdieu também demarca a preponderância das instituições de legitimação do campo artístico, como as universidades (graduações e pós-graduações em arte), museus e crítica especializada, que são produtoras de capital cultural e simbólico. Essas instituições desempenham um papel essencial na consagração e difusão das obras e dos artistas.

O sistema de produção artística é um sistema de relações sociais nas quais o valor das posições depende das relações de forças objetivas entre os agentes sociais, definitivamente o campo possui suas leis de movimento, as quais determinam de forma independente as chances de integração e os benefícios que podem ser adquiridos pelos agentes. (BOURDIEU, 1996, p. 193).

Pensando os museus, como uma importante instituição no campo artístico para validação do que é arte e cultura é interessante olharmos para a crítica que a pesquisadora Françoise Vergès faz em seu livro *Decolonizar o Museu: programa de desordem absoluta* (2023), onde ela apresenta as origens do museu universal, olhando especificamente para os países do Norte Global, e o que estava se gestando na sociedade naquele momento. “Essa instituição, associada à grandeza da nação, nasceu sob a forma atual no século XVIII [...] quando o tráfico escravagista atingiu um pico inigualável e banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de escravos [...], capitães, negreiros e fazendeiros enriqueceram consideravelmente” (*ibid.*, p. 7 e 8).

Esses sujeitos que exploravam colônias no Sul Global expropriaram riquezas, materiais ritualísticos, urnas funerárias e restos mortais, animais, plantas e todo tipo de riqueza que as colônias possuíam para alimentar os museus nas metrópoles coloniais do Norte. Françoise demarca ainda que o “século XVIII foi também o da consolidação do ideal de branquitude, que

supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade” (2023, p. 8) ideia essa que vai marcar não só os museus, mas também as regras do campo artístico, assim como é um fator no capital simbólico, digo, as pessoas brancas passam a ter um capital maior que as pessoas negras e indígenas, unicamente por serem brancas.

4.2 Apresentação do campo artístico cearense

Aqui vamos apresentar o contexto da arte cearense nos últimos anos a partir da vivência do autor, que se insere como profissional no campo desde 2015, mas principalmente pela visão de agentes institucionais e dos dados produzidos pelo poder público em publicações oficiais do estado, da sociedade civil organizada através das reuniões do Conselho Estadual de Política Cultural no período em que o autor tem atuado como conselheiro no biênio 2023/2024, dos Fóruns de Linguagens a partir de 2021 e da 4ª Conferência Estadual de Cultura realizada em 2023, assim como de produções acadêmicas sobre a política cultural no Ceará e sobre o campo cultural. Sempre procurando correlacionar a situação cearense com a brasileira, pois é importante compreender como se organiza a arte cearense ora em contraponto a brasileira ora em consonância.

Retomando o que falamos na introdução, o Ceará é o estado que teve a primeira Secretaria de Cultura do país, criada em 9 de agosto de 1966, porém nesses mais de 50 anos a pasta sofreu, como é costumeiro no campo político institucional brasileiro, com pouca estabilidade para os seus servidores, tendo em vista que eram todos cargos comissionados ou contratos, o que gera dificuldades no desenvolvimento de políticas públicas para o setor, tendo em vista que havendo modificações de governo costumava-se haver descontinuidade das ações que não eram regidas por legislação. O primeiro, e único, concurso para a provisão de servidores para a Secult aconteceu apenas em 2018, onde selecionou 102 profissionais.

O principal edital organizado, o Ceará das Artes (antes conhecido como Edital de Incentivo às Artes), que se organiza em 14 linguagens artísticas, áreas culturais e segmentos (arte e cultura digital, design, moda, áreas técnicas, teatro, teatro de bonecos, performance, música, literatura, humor, fotografia, artes visuais, dança, circo), está apenas em sua décima terceira edição, mas que segue sofrendo com dificuldades de execução, com muitos atrasos, muito pela limitação de equipe, que ainda é muito aquém das necessidades, sobretudo pensando no aumento de recursos diretamente do orçamento estadual para a cultura e com os aportes federais, através das Leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc, esta última inclusive que tem duração

de 5 anos. “Destaca-se a ampliação orçamentária da área, que passou de R\$64,6 milhões executados em 2015 para R\$272,3 milhões em 2022, representando um crescimento de mais de 342%”. (Ceará, 2022, p. 5).

Mas, como o estado vem de uma série de governos progressistas, sobretudo se olharmos para as gestões de Cid Gomes, Camilo Santana, Izolda Cela e atualmente Elmano de Freitas, as políticas começaram a se consolidar, tendo como principal marco a aprovação da Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará 18.012/2022, que organiza o Sistema Estadual da Cultura e traz diversos avanços, como o estímulo a participação e protagonismo de agentes culturais e equipes de trabalho compostas por sujeitos vulnerabilizados socialmente. Esta política pode ser efetivada por meio de linhas de editais exclusivas e específicas, previsão de cotas, bônus de pontuação ou outros mecanismos voltados a determinados territórios, povos, comunidades e populações, além de contribuir para a desburocratização dos editais e a prestação de contas por parte dos agentes. Isso quer dizer na prática, que os editais abertos para seleção de projetos artísticos em busca de democratizar o acesso a recursos e políticas começaram a levar em consideração as desigualdades de raça, etnia e gênero.

Essa onda de avanços é intensificada a partir de 2015 na gestão Fabiano Piúba à frente da Secretaria da Cultura, que além da atuação para ampliação de recursos no estado atuou intensamente juntamente a deputados federais cearenses como José Guimarães (PT) para aprovação no Congresso das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, políticas que foram essenciais para a manutenção da vida de toda uma rede de trabalhadoras e trabalhadores da cultura, que tiveram suas vidas drasticamente impactadas ao ficarem impossibilitados de trabalhar. Mas antes de secretário de cultura e articulador da política cultural nacional, Fabiano é poeta e compositor, historiador pela UFC, mestre em história pela PUC-SP e doutor em educação pela UFC.

Fortalecimento esse que ocorre sob os governos Camilo Santana e Izolda Cela, com desenvolvimento da legislação e na ampliação do orçamento, se deu associado a um governo progressista no Estado, enquanto a nível federal tivemos em 2016 o golpe jurídico-midiático que tirou do poder a presidenta Dilma Rousseff em um primeiro momento e pouco tempo depois, em 2018, a eleição do governo Bolsonaro de viés ultraconservador.

O Ceará parecia naquele momento uma “ilha progressista” no contexto de tantos retrocessos para as políticas culturais no Governo Bolsonaro. O Governo do Estado caminhava para implementação de novos equipamentos culturais como a Vila da Música e o Centro Cultural do Cariri em Crato, a Casa de Saberes Cego Aderaldo em Quixadá, a Casa de Antônio

Conselheiro em Quixeramobim, o Complexo Estação das Artes – Pinacoteca, Kuya, Mercado Alimenta CE e o Museu Ferroviário – e Escola de Gastronomia Social em Fortaleza, além de ampliação e reforma do Museu da Imagem e do Som e da Biblioteca Pública Estadual, também localizados na capital. Fortalecendo a democratização do acesso também por meio da descentralização dos equipamentos, anteriormente muito centrados na capital cearense.

Nas palavras do ex-secretário Fabiano Piúba e das ex-secretárias executivas Valéria Cordeiro e Mariana Teixeira (Ceará, 2022, p. 7)

Entre 2015 e 2022, o Ceará assumiu um papel de resistência das políticas culturais no Brasil, num contexto que coincide exatamente com o período de esvaziamento do Ministério da Cultura em 2016 e 2018 e na sua extinção em 2019. Nesses tempos sombrios de criminalização das artes e dos artistas, de violações não só aos direitos culturais, mas aos direitos humanos mais fundamentais, o Ceará foi uma luz acesa para o Brasil. Enquanto eles destruíam um país, a gente arava e cultivava o Brasil a partir do Ceará (CEARÁ, 2022, p. 7).

Enquanto tínhamos uma série de avanços no Ceará, tínhamos retrocessos nacionais, inclusive com dirigentes da então Secretaria Especial de Cultura²³, como o Roberto Alvim²⁴ que copiou trechos de discurso de ministro da propaganda nazista em seus pronunciamentos ou o Mário Frias²⁵ que colocava como agenda de trabalho na pasta da Cultura ir a clubes de tiros e posava com armas de grosso calibre, isso para dar apenas dois exemplos dos comportamentos de gestores nacionais que atuaram na gestão passada, mas todos os que assumiram por algum momento a Secretaria tiveram sua contribuição para o obscurantismo e retrocesso.

Aqui, os agentes culturais seguiram incorporando em suas produções e pesquisas as temáticas que nacionalmente eram censuradas e marginalizadas. Vimos crescer a quantidade de trabalhos que problematizavam as relações raciais cearenses, tão complexas ao pensarmos no mito de que não existem negros, mas ao mesmo tempo um alto percentual de autodeclarados pretos e pardos (5,9% e 66,2% respectivamente ou 72,1% de negros), e uma exaltação da libertação dos escravizados anteriormente ao processo nacional – Terra da Luz. Vimos uma presença maior, ainda que tímida da pauta indígena, assim como de povos ciganos. Acompanhamos o lançamento de editais específicos para a comunidade LGBTQIAP+ a partir de 2016. Ampliação do número de Mestres e Mestras da Cultura titulados, garantidos por lei desde 2003 também pioneira, a qual se soma a Lei dos Tesouros Vivos (Lei 13.842/2006) que

23 Órgão federal que substituiu o Ministério da Cultura quando foi extinto no Governo Bolsonaro em 2019.

24 Mais informações em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-01-17/secretario-da-cultura-de-bolsonaro-imita-discurso-de-nazista-goebbels-e-revolta-presidentes-da-camara-e-do-stf.html>

25 Mais informações em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/10/06/apos-demitir-174-peritos-da-lei-rouanet-mario-frias-aparece-armado-em-foto-agenda-cultural>

garante um auxílio financeiro vitalício a esses mestres da tradição popular do estado, dos quais muitos são racializados. Vale ressaltar ainda que esses mestres e mestras receberam pela UECE o título de Notório Saber em Cultura Popular, ampliando as possibilidades de atuação vinculadas à educação formal por parte desses sujeitos.

O desenvolvimento da pauta de Arte e Cidadania Cultural englobou ações que tratavam das especificidades locais, como a reativação de um Sistema Estadual de Bandas de Música, mas também da vinculação com a agenda nacional de políticas, como a Rede de Pontos de Cultura do Estado. Além disso, as ações desse campo programático estavam focadas em novos temas e que nunca haviam sido pautados pela Secult como: Cultura Infância, Acessibilidade Cultural e Cultura LGBTQ+. (LIMA; COSTA, 2019, p. 7).

Esses significativos avanços no setor artístico cultural nas duas últimas décadas que estamos apontando, tiveram suas bases lançadas no que Alexandre Barbalho (2007) chama de Governos das Mudanças – Tasso Jereissati e Ciro Gomes – que se deram entre 1987 e 2002. Governos esses que perceberam o papel que a área cultural poderia desempenhar na construção de uma imagem do governo, e por consequência do governador, positiva.

Dois nomes foram importantes nesse processo, Violeta Arraes e Paulo Linhares. Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, foi uma socióloga, psicoterapeuta e importante ativista brasileira, com atuação forte na educação e cultura. Colaborou no Movimento de Cultura Popular com Paulo Freire, com o cinema novo e a literatura pernambucana. Após a anistia atuou como adida cultural no Projeto Brasil-França na embaixada brasileira em Paris. Foi Secretária de Cultura no primeiro governo Tasso Jereissati. Foi Reitora da URCA de 1997 a 2003, onde ajudou a criar o Centro de Artes que abriga os cursos de artes visuais e teatro. Paulo Sérgio Bessa Linhares, é jornalista, publicitário, antropólogo e doutor em sociologia da cultura. Criador e ex-presidente do Instituto Dragão do Mar. Professor adjunto da UFC desde 1994. Foi duas vezes Secretário de Cultura do Ceará, nos governos Ciro Gomes e Tasso Jereissati. Teve importante atuação no jornal O Povo e na Fundação Demócrito Rocha. Foi deputado estadual de 1998 a 2002, além de ter tido relevante atuação na campanha vitoriosa de Maria Luiza Fontenele, a primeira mulher prefeita de uma capital do Brasil, além de ser também a primeira prefeitura do Partido dos Trabalhadores em 1985.

Violeta Arraes, que no primeiro governo Tasso começou esse processo de modificação do papel que a área cumpria, quando passa a ser reconhecida, por meio de um bom trânsito entre agentes públicos e civis no Estado e nacionalmente, reestruturação dos equipamentos culturais e grandes eventos; e Paulo Linhares, que começa no primeiro governo Ciro e continua

no segundo Tasso a implementar de forma mais sistematizada uma política cultural, é ele que cria o que viria ser o Instituto Dragão do Mar, inicialmente focado na formação de profissionais do setor e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Quando se percebeu a capacidade da cultura em agregar valores de distinção, ela passou a receber atenção crescente por parte do governo estadual – atenção nunca antes vista no Ceará. Tal relacionamento torna-se mais forte quando a cultura é vista também como setor que poderia reforçar o desenvolvimento econômico do estado; podendo ser agregada ao processo de modernização e até mesmo assumir papel de ponta, afinado às principais linhas de força da economia global: a informação. (*ibid.*, p. 116).

Outra gestão importante na cultura que colaborou para a estruturação do campo como o encontramos atualmente foi a de Cláudia Leitão. Graduada em Direito pela UFC e Educação Artística pela UECE, mestra em Sociologia Jurídica pela USP e doutora em Sociologia pela Sorbonne (Paris V). Membro da Rede de Pesquisadores em Políticas Culturais. Foi consultora *ad hoc* do CNPq. Na UECE criou e coordenou a Especialização em Gestão Cultural e o Mestrado Profissional em Gestão de Negócios Turísticos. Foi Secretária da Cultura do Estado do Ceará (2003-2006). O Programa Cultura em Movimento: Secult Itinerante, criado em sua gestão, rendeu-lhe o primeiro lugar do Prêmio Cultura Viva do MinC, na categoria Gestão Pública. Foi responsável pela criação da Secretaria da Economia Criativa do Ministério, tendo sido sua primeira gestora, entre os anos de 2011 a 2013; e secretária municipal de Cultura e Turismo do município de Aracati/CE. Possui vários livros e artigos científicos publicados, com destaque para as temáticas da economia criativa, cultura, desenvolvimento, turismo e políticas e gestão públicas. É consultora em Economia Criativa para a Organização Mundial do Comércio e a Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento. Dirigiu o Observatório de Fortaleza do Instituto de Planejamento de Fortaleza e foi presidente da Câmara Setorial de Economia Criativa na Agência de Desenvolvimento do Estado do Ceará.

Durante o governo Lúcio Alcântara, entre 2003 e 2006, Cláudia Leitão atuou no sentido de realizar um diagnóstico da cultura no país e no estado para poder construir o Plano Estadual de Cultura.

No meu discurso de posse, eu havia definido diretrizes para uma política pública de cultura muito semelhantes àquelas propostas pelo Ministro [Gilberto Gil]. Essa política me conduzia a quatro grandes desafios: a cultura deveria ser planejada e gerida estrategicamente; a cultura deveria promover a autoestima e a diversidade de expressão entre comunidades e povos; a cultura deveria ser um instrumento de empregabilidade e de redistribuição de renda; a cultura, enfim, deveria promover a inclusão social e a consolidação da cidadania (LEITÃO, 2007, p. 6).

Ela evocava uma ideia radical como norteadora da política cultural inspiradas em Ulpiano Bezerra de Menezes, ideias que fez questão de introduzir na abertura do Plano Estadual de Cultura (2003-2006):

No tocante a políticas públicas, o importante seria saber não somente qual a política pública de uma Secretaria ou de um Ministério da Cultura para os teatros, a música, o cinema, a literatura, o patrimônio cultural, os museus e arquivos, o folclore, a culinária tradicional, o artesanato, o lazer e os espetáculos etc., mas qual a dimensão cultural nas políticas de habitação, de saúde, transportes, política econômica, administrativa ou previdenciária, assim por diante (MENEZES, 2003, p. 7).²⁶

Um fator importante para que todas essas políticas e mudanças pudessem ser implementadas nas duas últimas décadas, além das bases lançadas por gestões anteriores, é a atuação da Secult em conjunto com duas Organizações Sociais: o Instituto Dragão do Mar (IDM) em 1998 ainda na gestão de Paulo Linhares, cuja primeira missão é gerir o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura que seria inaugurado no ano seguinte; e o Instituto Mirante de Cultura e Arte (Mirante) em 2021 na gestão de Fabiano Piúba para ajudar a gerir parte dos novos equipamentos inaugurados no último período e mesmo equipamentos, como o Sobrado Dr José Lourenço, que estavam ainda sob a gestão direta da Secult.

Estas organizações da sociedade civil foram qualificadas para gerirem não só os equipamentos culturais, mas também projetos de qualificação de servidores e da gestão da institucionalidade, implantação de políticas de acessibilidade na cultura e diversas outras ações e projetos, sejam pontuais ou de caráter mais sistemático. Como o Cultura CE²⁷, site que funciona como agenda cultural, onde reúne todas as programações da Rece (Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Ceará) e foi desenvolvido pelo o IDM.

Rachel Gadelha, diretora-presidenta do IDM desde 2021, explica que a

Opção do Governo do Ceará e da Secretaria de Cultura pela gestão de equipamentos culturais em parceria com a sociedade civil deu ao nosso estado o pioneirismo na adoção do modelo de Organizações Sociais de Cultura no Brasil. Essa parceria se intensificou em volume e qualidade a partir dos governos Camilo Santana e Izolda Cela. Nesse período, configurou-se uma nova perspectiva de políticas públicas, que enfatizou a importância do campo cultural no diálogo com os demais setores da esfera governamental (CEARÁ, 2022, p. 20).

26 Para um aprofundamento sobre a política cultural no Ceará e o desenvolvimento do campo a partir do final da década de 1980 ler os textos de Barbalho (2007); Leitão (2007); Gadelha e Barbalho (2017); Ribeiro e Barbalho (2020).

27 Para mais informações acessar: <https://agenda.cultura.ce.gov.br/>

Uma outra dimensão muito importante no desenvolvimento e na consolidação das políticas culturais no Estado, assim como a ampliação da diversidade de sujeitos que as acessam, se deu por meio da participação direta das trabalhadoras e dos trabalhadores do setor. Essa atuação se dá de diversas formas, desde a articulação de Fóruns de Linguagens até as Conferências Estaduais de Cultura (CEC), espaço máximo de debate e construção das políticas da área, onde teve sua 4ª Conferência realizada em 2023 exatamente dez anos após a 3ª CEC. Os fóruns são articulações autônomas de trabalhadores da cultura, geralmente por linguagem, como teatro ou artes visuais, mas também por área, como áreas técnicas, ou ainda por pautas vinculadas a identidades, como o de artistas negres e periféricos. Os fóruns vêm a pelo menos uma década colaborando com o fortalecimento das políticas culturais do estado.

A política cultural construída a muitas mãos é uma conquista. Diante da relação Estado e Sociedade Civil, emergem conselhos, espaços de representação utilizados para o exercício da democracia participativa. Essa representação resulta de muitas lutas populares para a garantia de um país que assegure um maior equilíbrio na correlação de forças em prol de uma gestão cultural compartilhada em nosso Estado (*ibid.*, p. 44).

Os Fóruns costumam ser a esfera mais direta de atuação política organizada de agentes culturais, que por meio da discussão entre os pares definem suas demandas e as apresentam ao poder público, seja diretamente a Secult por meio de reuniões e audiências ou de seus representantes no Conselho Estadual de Política Cultural (CEPC). As e os artistas da performance, por exemplo, começaram a articular seu Fórum em 2020 ao reconhecerem que precisavam se organizar coletivamente para reivindicar junto à gestão melhores condições de trabalho para a linguagem. A partir disso, escreveram uma Carta Aberta²⁸ direcionada prioritariamente às secretarias estadual e municipais de cultura e aos equipamentos culturais públicos no estado, mas divulgada amplamente para toda sociedade. Ainda em 2020 realizaram um seminário onde convidaram para pensar como fortalecer a categoria tanto artistas quanto representantes do poder público. Os frutos da articulação, formação e das pressões sociais realizadas pelo grupo, entre outras coisas foram: a garantia do reconhecimento da linguagem no principal edital do estado – o Incentivo às Artes – e a criação de um assento no CEPC, onde foi eleita a primeira pessoa trans como representante do Conselho, que é “um órgão permanente, de caráter normativo, deliberativo, fiscalizador e consultivo, de composição majoritária da sociedade civil, integrante do Sistema Estadual de Cultura”. (*ibid.*, p. 44)

28 Mais informações em: <https://www.instagram.com/p/CCL5aLvF1CH/>

Como informa a Lei 17.969/2022, o CEPC passou a ser composto por 52 assentos. Além da performance já citada, passaram a compor o Conselho: Associação dos Servidores da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, Rede Cearense Cultura Viva, jogos, museus, contadores de histórias e mediadores de leitura, povos ciganos, gastronomia e da cultura alimentar, técnicos, artistas negros e periféricos, teatro de bonecos e bibliotecas. Vale destacar a entrada de representantes do Fórum de Artistas Negros e Periféricos e dos Povos Ciganos, que demonstra na prática o avanço das discussões sobre questões raciais e de classe atreladas ao debate da cultura, cujos/as representantes têm sido voz importante na proposição de reflexões sobre os limites das políticas no que diz respeito à diversidade e equidade. Reuniões estas que passaram a ser transmitidas ao vivo ou gravadas²⁹ para posterior socialização, no sentido de ampliar a participação social nos debates das políticas públicas culturais, assim como os mecanismos de fiscalização e construção de memória. Todavia, algumas não tiveram registro.

Dessa forma, a participação de agentes que carregam no próprio corpo as marcas fenotípicas de diferenciação e hierarquização social, como raça e gênero, cumprem um papel essencial na fiscalização e cobrança do poder público, mas também na conscientização e cobranças éticas dos demais agentes que compõe o CEPC. Já pudemos, por exemplo, presenciar em reuniões do Conselho violências simbólicas e morais como o uso de pronome errado ao se dirigirem a única conselheira trans, mas nenhum desses atos violentos passou despercebido, todas as vezes foram problematizados tanto por ela quanto por outras conselheiras que se solidarizaram. Assim como também podemos ver nas gravações audiovisuais, como sujeitos incontestavelmente brancos, se autodescreviam como pessoas de pele clara, uma forma de não se assumir como parte da branquitude – um lugar social que vem sendo cada vez mais amplamente reconhecido como sendo de diversos tipos de privilégios. No entanto, nunca vimos ser questionada essa ausência de autoidentificação racial por parte de gestores brancos. Essa é, portanto, mais uma expressão do “pacto narcísico da branquitude” (Bento, 2022), que silencia sobre sua cor e os privilégios que ela carrega, que se reconhece como “universal”.

É importante, nesse ponto, pensarmos na problematização sobre diversidade feita por Cida Bento (*ibid.*, p. 104):

Políticas de diversidade, em organizações públicas, privadas ou da sociedade civil não fazem sentido quando aparecem apenas como diferença – diferença de visões de mundo, de ideias, de aparências, ou seja, uma ideia de diversidade desarticulada da desigualdade social. O termo “diversidade” pode se transformar em armadilha, pois

²⁹Para acessar as reuniões gravadas do CEPC: <https://youtube.com/playlist?list=PLwa8cvK0Qe9pNN09wgog5JNNP3SgeDEz5&si=yldmxzhvjyrKF0ay>

são abundantes os estudos que mostram que raça e gênero são estruturantes no quadro de desigualdades brasileiras, e, sendo assim, diversidade não poder servir para relativizar “todos sofrem algum tipo de discriminação e vamos combater todas as formas disso. (BENTO, 2022, p.104).

É essencial demarcarmos a existência destes problemas, pois isso nos ajuda a caracterizar como se estrutura o campo artístico cearense, assim como nos ajuda a entender sob a luz dos estudos críticos da branquitude como se organizam critérios tácitos nos processos de validação profissional.

A forte presença e participação da sociedade civil também foi um marco na 4ª Conferência Estadual de Cultura – CEC, que é o fórum máximo de discussão e reflexões sobre a política cultural a curto, médio e longo prazo. Suas definições são soberanas e se dão a partir da discussão em cima de propostas apresentadas livremente por toda a sociedade, além das enviadas como resultado das conferências municipais e intermunicipais. Estas propostas são votadas por pessoas delegadas eleitas nestas conferências, nos encontros setoriais e pelos delegados natos, que são os oriundos do CEPC – Conselho Estadual de Política Cultural e da Comissão Organizadora. Dessa forma, suas definições viram o norte de trabalho da gestão e devem ser fiscalizados pelo CEPC, que deve acompanhar a implementação das propostas eleitas.

Segundo os dados disponibilizados pela Secult em seu site³⁰ a 4ª CEC – Conferência Estadual de Cultura contou com a presença de representantes de 97% dos municípios cearenses, contemplou aspectos territoriais e identitários – indígenas, quilombolas, povos de terreiro, cultura campesina, cultura periférica, pessoas negras, pessoas trans e pessoas com deficiência, onde cada um desses segmentos elegeu uma pessoa delegada para representar o Estado na 4ª Conferência Nacional de Cultura. Outro destaque relevante foi a realização de 26 Encontros Setoriais – maior número de encontros do país, confirmado pelo MinC – que possibilitaram a ampliação e legitimação das categorias e linguagens representadas, em nível estadual. Foram 2.994 propostas discutidas por mais de 600 participantes.

As questões acerca dos debates raciais e de gênero apareceram em diversos eixos da CEC, por meio de proposições que assumiam de forma interconectada esses aspectos estruturais da sociedade ao pensarem a política que estavam a sugerir. Além dos debates feitos de forma conectada nos eixos da Conferência, havia o eixo 4 “Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Sexualidade, Raça e Acessibilidade na Política Cultural” pensado exclusivamente

30 Mais informações em: <https://www.secult.ce.gov.br/4a-conferencia-estadual-de-cultura/>

para aprofundar a questão, eixo que discutiu 470 propostas. Além do eixo 3 “Identidade, Patrimônio e Memória” que discutiu questões étnicas e patrimônio, inclusive imaterial.

Dentro da experiência da Conferência, surgiu uma discussão sobre como seria feita a tiragem de pessoas delegadas da CNC. Na ocasião, um homem cis branco autodeclarado comunista questionou o fato de que parte das vagas seriam reservadas para garantir a diversidade de perfil da delegação cearense, para assegurar, entre outros, a eleição de pessoas negras, indígenas e trans, em um comentário dirigido a mim: “agora tudo vai virar as questões identitárias e o debate da política se perde”. O enunciador da crítica ao falar com um semelhante – no caso o autor deste trabalho que também é um homem branco cis – não teve o menor constrangimento em verbalizar seu descontentamento. Ele estava dessa forma, acionando o pacto narcísico pelo qual foi inserido na vida em sociedade.

Aqui podemos retomar Cida Bento (2002, p. 57), sobre como a terceira onda dos estudos da branquitude está interessada nas “reações brancas diante do aumento da presença de negras e negros em lugares antes frequentados só por brancos. A ampliação de vozes negras que denunciam a apropriação dos bens materiais e imateriais da sociedade pelos brancos e clamam por justiça e reparação ameaçam a supremacia branca. [...] A “vitimização” da branquitude e as diferentes manifestações dos grupos brancos que se sentem ameaçados e perdendo o que entendem ser “seus direitos” se revela”.

Como vemos nos últimos anos que são marcados por ampliação de direitos sociais e alguma reparação histórica no Brasil, tal qual o caso, também tratado por Cida, da reação feroz da classe média branca à aprovação de legislação que regulamenta e protege os direitos de trabalhadores domésticos, em sua maioria mulheres negras.

4.2.1 Formação acadêmica e profissional dos agentes

Seguindo na contextualização histórica do campo artístico no Ceará, um outro elemento importante é a presença de cursos de graduação, principalmente licenciaturas, em Artes no estado, pois eles contribuem para a qualificação dos agentes, agregando capital cultural, simbólico e social em suas trajetórias, além de dinamizar o mercado de trabalho do setor. Nesses últimos 10 anos, temos tido uma pressão cada vez maior na Secretaria Estadual de Educação para que se contrate os professores formados na área para atuar nas disciplinas de arte da rede básica de educação, que historicamente vem sendo utilizada para complementar a carga horária de professores de outras áreas.

Os cursos acadêmicos são importantíssimos. Eu acho importantíssimo as universidades nessa validação. Eu sou uma cria da universidade, porque eu me formei no IFCE em Teatro, fiz mestrado na UFC [...] é importante o curso acadêmico, principalmente se você quiser ir para esse lado de dar aulas na escola, que é o que o mercado no Ceará basicamente enxerga a arte. [...] Porque o mercado começou a entender que pra trabalhar com arte tinha que ser na escola. Então assim, pra mim foi importante, e é até hoje, porque eu sou arte educadora, dou aula também. Então eu acho que se você quiser seguir profissionalmente é importante que você tenha essa passagem pela academia, porque eu tenho essa vivência de chegar numa escola da prefeitura e está dando aula de artes, mas eu sei que a professora de português, deu durante 10 anos aula de artes, sendo que ela fez uma pós-graduação, passou um ano ou dois anos fazendo uma pós em artes e se viu na condição ali de durante 10 anos ser professora de artes. E aí eu fico pensando nesse desequilíbrio que existe, mesmo pessoas formadas em artes muitas vezes não conseguem ser locadas em escolas para dar aula de artes e outras pessoas de outras disciplinas acabam pegando essa carga horária (Informação vernal)³¹.

Existem atualmente 11 cursos de nível superior em Artes no Ceará. A UECE teve sua graduação em Música reconhecida em 1979 e em 2018, 39 anos depois, iniciou uma licenciatura em Artes Visuais no *campus* de Mombaça, na região centro-sul. No Cariri, os primeiros cursos de graduação em artes criados foram as licenciaturas em Artes Visuais e Teatro em 2007 com a primeira turma entrando no ano seguinte, no Centro de Artes da URCA, atualmente em Crato. Na UFC, o curso de Dança tanto bacharelado quanto licenciatura iniciaram suas atividades em 2011, já a licenciatura em Teatro foi criada em 2009, e a graduação em Música da instituição, também na habilitação de licenciatura, surgiu em 2005, sendo o curso mais antigo da Universidade, e por fim o bacharelado em Cinema e Audiovisual criado em 2010. Já o IFCE teve suas licenciaturas em Teatro e Artes Visuais criadas em 2008, sendo as duas no *campus* de Fortaleza. E a UFCA no *campus* Juazeiro do Norte tem desde 2010 sua licenciatura em Música. Aqui citamos apenas os cursos presenciais e em universidades públicas sediadas no estado. Destacamos ainda que nem a UNILAB nem a UVA possuem graduações em artes.

Como podemos perceber, com exceção de Música na UECE em Fortaleza, todos os demais cursos de graduação foram criados de 2005 para cá, pelo menos 26 anos depois, período que coincide com a ampliação, interiorização e reestruturação do ensino superior iniciada no primeiro governo Lula em 2002. Dos 11 cursos presenciais em universidades públicas, 10 foram criados nas duas últimas décadas, o que representa ainda pouca capilaridade e acesso por parte da população, tendo em vista ainda, que pelas especificidades da área artística, alguns destes

³¹ TAVARES, 2023, informação verbal, apêndice A.

curso disponibilizam menos vagas por turma em relação à média de 40 disponibilizadas pelas demais áreas.

Se formos falar de pós-graduação a situação é ainda mais restrita e se inicia um pouco mais recentemente. Na prática, só temos um programa de pós-graduação em artes que seja acadêmico, que é o PPG em Artes da UFC em Fortaleza, sendo o mestrado iniciado em 2013 e o doutorado sendo recomendado 10 anos depois. No entanto, temos ainda os chamados ProfArtes, que são os mestrados profissionais, específicos para professores de artes em atuação na educação básica, que atuam em rede com diversas instituições de ensino superior atuando conjuntamente. Numa dessas redes estão UFC, UFCA e URCA, rede da qual participam 15 instituições de todas as regiões do país. Existe ainda um outro ProfArtes coordenado pelo IFCE, esse segundo informações da CAPES composto apenas pelo Instituto.

Essa ampliação dos espaços formais de formação profissional acontece pouco tempo antes do período em que a política cultural do estado começa a acelerar a construção e consolidação das legislações específicas e da ampliação de recursos, o que nos faz crer que o acesso à educação colaborou para esse processo, sobretudo porque parte dos profissionais que atuam no setor hoje, seja de forma autônoma ou na institucionalidade, se formaram nessas primeiras turmas. Analisar a relação entre o avanço da educação em artes no estado e a consolidação da política cultural nos parece muito relevante, mas não sendo o objeto direto dessa pesquisa não poderemos nos aprofundar, todavia o aspecto do acesso a educação, seja formal ou informal, é um fator importante na caracterização do campo artístico cearense, como compreendemos a partir de Bourdieu (2007), pois essas formações além de colaborarem para um aumento dos capitais simbólico, cultural e social, assim como ampliar as chances para um acesso ao capital econômico, são também fatores de legitimação, tendo em vista que para acessar qualquer um desses espaços é necessário passar por processos seletivos, já ter algum capital cultural e por vezes já possuir algum capital simbólico, como uma trajetória já minimamente consolidada, aqui principalmente falando de seleções de caráter artístico como as que falaremos a seguir, no caso dos Laboratórios.

Ao sair desses espaços os profissionais estão mais legitimados que os que não conseguiram passar por eles, mesmo que essa legitimação muitas vezes aconteça de forma tácita ou não declarada, assim como terão acumulado certos capitais que facilitam o acesso a outros espaços de legitimação, como os editais, onde quem consegue utilizar a linguagem e os referenciais que os editais exigem se dará melhor. Mas talvez um dos principais capitais que se acumulam nesses espaços, além da incorporação da linguagem e dos referenciais teóricos, seja

o de network, como ficou nítido nas entrevistas com todos os interlocutores da pesquisa, que mesmo atribuindo graus e posições diferentes em relação a este critério, lhe atribuíram papel essencial, sendo inclusive o maior consenso entre os agentes.

Dora Kaufman (2012) investiga o conceito de network, que poderia ser traduzido como rede, à luz das teorias do sociólogo Mark Granovetter, que ressaltam a relevância das conexões sociais na formação de comunidades e na tomada de decisões. Desde os anos 1980, o conceito de capital social passou a ser visto como um ativo social, derivado da força das relações entre indivíduos. Isso sugere que tanto a qualidade quanto a quantidade das conexões sociais de uma pessoa podem afetar seu acesso a recursos, informações e oportunidades, inserindo-se em uma perspectiva mais ampla de sociedade como uma rede interligada. Em síntese, Kaufman aplica o conceito de network para examinar como as interconexões sociais influenciam a dinâmica da ação coletiva e a tomada de decisões. Ela enfatiza que, na sociedade atual, as redes sociais têm um papel crucial na maneira como as pessoas se conectam, trocam informações e se influenciam mutuamente, refletindo a complexidade das relações sociais na era digital.

Rachel Gadelha (2023, informação verbal, apêndice D), por exemplo, reconhece que são ainda preponderantes as relações pessoais entre agentes e instituições que se estabelecem, que os circuitos afetivos e de gosto de agentes que ocupam posições privilegiadas dentro do campo, como gestores e programadores, às vezes favorecem um determinado agente ou grupo de agentes.

Dado que observamos empiricamente em formações diversas voltadas para *jovens artistas* (Marcondes, 2018), que lhes orientam a aparecer mais, conhecer as pessoas que compõem o campo e se fazer ser conhecido por elas. Vide o ditado popular “quem não é visto não é lembrado” que a interlocutora Juliana Tavares (2023, informação verbal, apêndice A), retoma em sua entrevista.

Ainda na dimensão da formação, essa de caráter mais informal, vinculada diretamente aos processos criativos e técnicos do universo da arte, vamos falar de algumas experiências vinculadas às políticas públicas. O principal exemplo, dada sua atuação em nível estadual, é a Escola Porto Iracema das Artes, inaugurada em 2013 e gerida pela Secult Ceará em parceria com o IDM. Ela possui três ciclos educativos: um de formação básica com foco em jovens entre 15 e 29 anos, como uma espécie de iniciação ao mundo da arte, que parte de formações mais pontuais, mas que podem ser vinculadas às demais do ciclo; o curso técnico em dança, que é uma formação de longa duração focada para profissionais que querem atuar na linguagem; e os laboratórios de criação, sendo este último ciclo voltado para artistas que atuem numa das

linguagens artísticas contempladas pelo programa – teatro, dança, artes visuais, música e cinema – e que desejem desenvolver um projeto de pesquisa que pode desembocar em um produto artístico acabado, mas também pode funcionar como parte do processo de amadurecimento de uma investigação mais longa.

Os laboratórios são o principal espaço agregador de capital e de legitimação da Escola. Eles disponibilizam para os projetos selecionados: uma bolsa durante sete meses, o acompanhamento de tutores, além da possibilidade de usar os espaços e equipamentos da Escola. Só para termos uma dimensão, segundo o Mapeamento de Perfil³², realizado pela Escola em 2023: houve 408 pessoas inscritas, das quais 72 foram matriculadas, lembrando que algumas linguagens selecionam projetos individuais e outras com até 3 participantes; estas pessoas eram oriundas de 17 Estados e 19 cidades. A diversidade de Estados se dá porque no LAB de Cinema tem vagas de abrangência nacional, dados que demonstram o reconhecimento por parte dos agentes que compõem o campo da relevância de participar dos Laboratórios.

O Porto Iracema tem sido um espaço importante na trajetória de artistas do estado, colaborando para o amadurecimento de suas poéticas, assim como sendo um importante espaço de articulação, colocando os artistas cearenses em contato com agentes nacionais que vem atuar como tutores dos projetos. Já passaram pela Escola na condição de tutores artistas e profissionais, como: Anelis Assunção (cantora e compositora de São Paulo/SP) e Russo Passapusso (cantor e compositor de Feira de Santana/BA, membro da banda BaiyanaSystem) na música; Karim Aïnouz (diretor e roteirista de cinema de Fortaleza/CE) e Nina Kopko (roteirista, diretora e preparadora de elenco de Porto União/SC) no cinema; e Lisette Lagnado (pesquisadora, crítica e curadora natural do Congo, residente em São Paulo) e Ana Pato (curadora e pesquisadora de São Paulo/SP onde coordena o Memorial da Resistência) nas artes visuais, para citar apenas alguns nomes que passaram recentemente pela Escola. Agentes que detêm legitimação no campo e que têm o poder de colaborar na legitimação de outros.

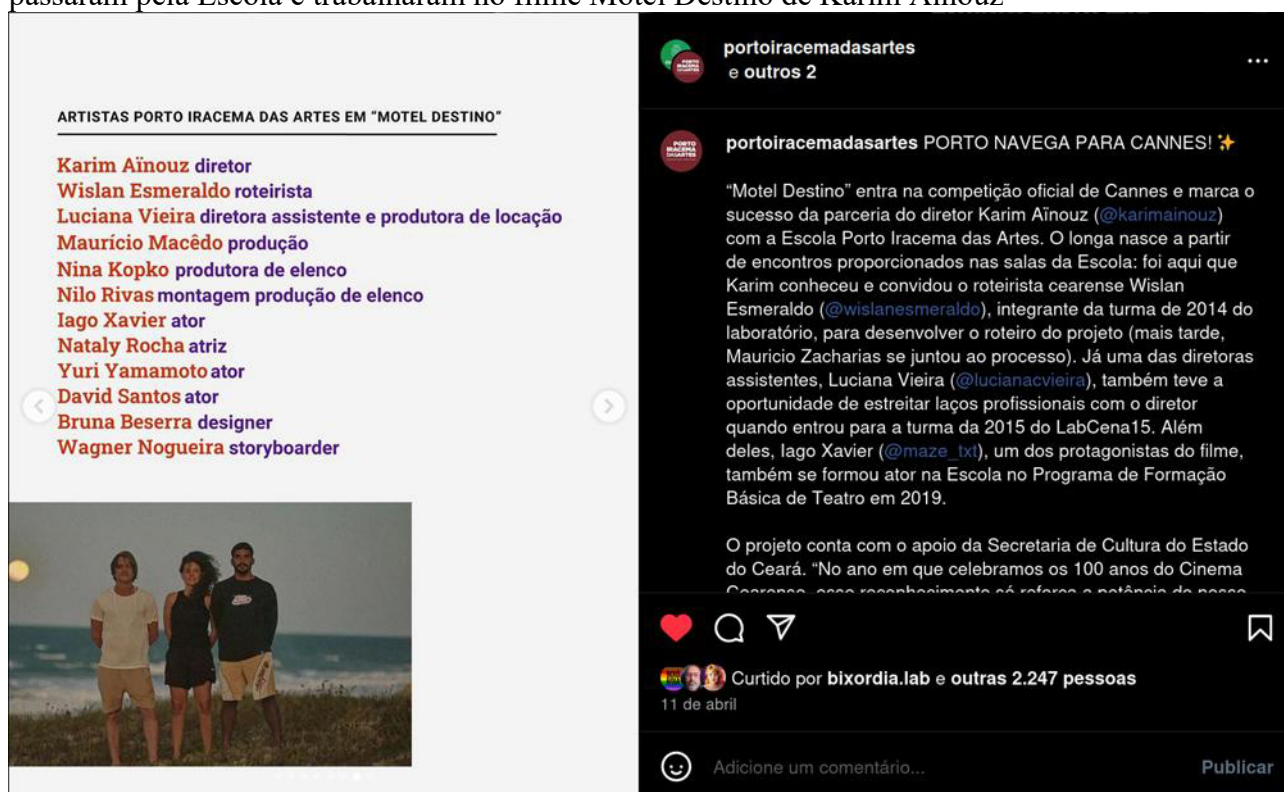
Recentemente, inclusive, foi divulgado na imprensa³³ o fato de que os artistas Ziel Karapotó (artista e curador de São Sebastião/AL), Jota Mombaça (escritora e artista de Natal/RN, mas vive entre Brasil, Portugal e Alemanha) e Dalton Paula (ex-bombeiro, artista nascido em Brasília, mas criado em Goiânia/GO onde criou o Sertão Negro Ateliê e Escola de

32 Mais informações em: https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/1c22fae2-77ac-45ae-9369-0e72a7dab85b/page/p_kzijxdc50c

33 Como pode ser visto no link <https://www.opinioace.com.br/artistas-com-atuacao-em-fortaleza-representarao-o-brasil-na-bienal-internacional-em-veneza/> ou <https://portoiracemadasartes.org.br/tutores-do-laboratorio-de-artes-visuais-da-porto-iracema-participam-da-60a-bienal-de-veneza/> ou https://www.instagram.com/p/C30eqT3OW_A/?img_index=1

Artes) que acompanharam projetos na Escola estarem participando da Bienal de Veneza, uma das mais importantes mostras de artes visuais do mundo. Tal qual o filme *Motel Destino* de Karim Aïnouz que foi indicado à Palma de Ouro em Cannes, prestigiado festival de cinema, cujo roteiro de Wislam Esmeraldo foi elaborado no Laboratório de Criação de Roteiro da Escola, assim como várias funções na produção do filme foram executadas por artistas com algum vínculo com o Porto Iracema. Demonstrando a relevância da Escola na formação e validação profissional de artistas cearenses, assim como de validação da arte cearense junto ao cenário nacional. Um outro dado interessante que podemos utilizar para demonstrar a relevância desse espaço formativo é do artista Viana Jr., que passou recentemente pelo Laboratório de Dança e atualmente trabalha no gabinete da Secult Ceará.

Figura 3: Publicação no Instagram da Escola Porto Iracema das Artes sobre os profissionais que passaram pela Escola e trabalharam no filme *Motel Destino* de Karim Aïnouz



Fonte: Print produzido pelo autor. Instagram @portoiramadasartes

Esse maior reconhecimento da arte cearense no último período está em alguma medida, é importante refletirmos, atrelado ao fato de que no período – 2016 a 2022 – houve inúmeros retrocessos no incentivo à cultura no Brasil e particularmente em alguns Estados, onde assumiram governos ultraconservadores e de extrema direita, os quais atacaram desde o

primeiro momento o setor e seus agentes. Aqui no Ceará não só houve avanços institucionais na área, conforme já falamos acima, como os agentes locais não pararam de pressionar o Estado por mais, não pararam de cobrar melhorias, de criticar os limites e erros da gestão, tornando o Ceará de certa forma no bastião de esperança em muitos níveis.

Como falou, por exemplo, a ministra da cultura Margareth Menezes (2023) ao passar pelo estado em agenda institucional³⁴ que a:

Emoção também, justamente, estar aqui nesse lugar falando de renascimento do Ministério da Cultura, falando da Secretária Luisa, na Estação das Artes, que lugar encantador, parabéns Ceará por esse lugar incrível, um equipamento recém-inaugurado da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará na gestão do ex-governador Camilo Santana e que foi comandada pelo nosso querido Fabiano Piúba [...] Vamos caminhar junto do Ceará, aproveitar essa experiência tão exitosa do Ceará para gente replicar. E é por isso também que eu estou levando algumas pessoas do Ceará pro Ministério da Cultura.” (MENEZES, 2023).

Nesse período, do governo Bolsonaro, os agentes cearenses conseguiram continuar minimamente produzindo e distribuindo seu trabalho, enquanto em outros estados isso foi dificultado, principalmente de quem dependia dos incentivos federais ou vivia em estados governados por afiliados ao bolsonarismo. Claro que nem todos os agentes nacionais tiveram seus trabalhos inviabilizados em relação à gestão federal, isso se deu em relação aos agentes associados com a esquerda, sobremaneira nas pautas acerca das questões de gênero e sexualidade, que foram tão atacadas pelo status quo. Ainda vamos demorar um tempo para compreender o impacto real que representou esse período para a cultura brasileira.

Vou apresentar a seguir uma grande citação, mas importante, de Rachel Gadelha (2023, informação verbal, apêndice D), que é uma de nossas interlocutoras na pesquisa, sobre como ela apreende o papel da formação na validação desses artistas:

Uma novidade que eu acho agora é que o Ceará hoje já tem algumas escolas de arte, ele tem alguns ambientes que propiciam esse percurso, digamos assim. Você tem o Theatro José de Alencar, do curso princípios básicos de teatro; você tem a Escola Porto Iracema, que tem cursos básicos, mas tem laboratórios de criação; você tem a escola Vila da Música; você tem o Porto Dragão, que faz um trabalho com artistas periféricos também; você tem o Centro Cultural Bom Jardim, com laboratórios. Então a gente vê que uma parte, uma expressiva parte desses artistas orbitam também em torno dessas escolas. E tem também a Vila das Artes que não é do estado, mas tem um papel fundamental. As próprias universidades, então assim, esse ambiente de formação em artes, tem sido, eu acho, um ambiente que tem feito uma diferença. Também nessa inserção e na legitimação nesses ambientes, além do contato com o professor, conhecimento da sistematização de um ambiente de aprendizado, de

34 Fala da ministra na solenidade de transmissão de cargo da Secult Ceará ocorrida na Estação das Artes, inicia a fala a partir de 2h40min: <https://www.youtube.com/watch?v=YX-ellde0hI>

criação, também são ambientes de relacionamento, de network, de contatos, de acesso a ampliação de repertório simbólico. Então eu acho que tudo isso, essas escolas, elas também têm proporcionado um ingresso de uma nova geração de artistas com novos repertórios e atributos que também fazem diferença. Eu observo que essas pessoas que fizeram esses percursos formativos se posicionam com mais consistência no campo, acessam o mercado com mais ferramentas. (Informação verbal³⁵).

Seguindo o tema da educação informal, temos outras experiências de caráter mais localizado que também colaboram para a formação dos agentes e do campo. São elas: a Vila da Música em Crato, a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho e o Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), essas duas últimas em Fortaleza, todas geridas pelo IDM; e a Vila das Artes, equipamento da Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza gerido em parceria com Instituto Cultural Iracema, organização social com atuação em cultura semelhante ao IDM e Mirante, mas com contrato de gestão apenas com a SecultFor.

A Vila da Música criada em 2017 a partir da Sociedade Lírica do Belmonte, fundada pelo Padre Ágio na década de 1970 e a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho criada em 2002, além de terem uma atuação mais localizada do ponto de vista geográfico, o tem também do ponto de vista formativo, pois a primeira tem atuação específica para a música e a segunda uma formação voltada para as áreas de restauração e conservação do patrimônio material, gravura e artesanato.

A Vila das Artes, inaugurada em 2006 na gestão da Prefeita Luizianne Lins, tem uma atuação semelhante a do Porto Iracema das Artes, é um lugar de formação, difusão, pesquisa, exposição, fruição e produção em diversas linguagens artísticas. Também recebe diversos agentes nacionais em suas atividades. Sua atuação é focada na capital cearense, mas dada a proximidade é também acessada por artistas e profissionais da região metropolitana.

Já o CCBJ, construído em 2006 com recursos do Fundo Estadual de Combate à Pobreza, é diferente de outras escolas da capital por ser focado na atuação dentro de um território específico, o Grande Bom Jardim, território, que de acordo com as informações fornecidas no site do próprio CCBJ³⁶, os cinco bairros que compõem o Grande Bom Jardim encontram-se entre os 12 bairros mais vulneráveis de Fortaleza (Bom Jardim – 4º; Siqueira – 6º; Canindezinho – 10º; Granja Lisboa – 11º e Granja Portugal – 12º). O bairro Bom Jardim entre 2007 e 2009 este no topo dos números de assassinatos; foram 186 jovens, de 15 a 29 anos assassinados, em sua imensa maioria do sexo masculino, o que corresponde a 60% dos 312 casos de assassinatos

³⁵ GADELHA, 2023, apêndice D

³⁶ Mais informações em: <https://ccbj.redelivre.org.br/grande-bom-jardim-territorio-e-contexto-social/>

registrados no período. Segundo dados da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico da Prefeitura de Fortaleza³⁷, a partir do Censo Demográfico de 2010 do IBGE, quanto ao IDH mostra que três dos cinco bairros que compõem o Grande Bom Jardim estão entre os 10 piores da cidade, sendo o Canindezinho o 3º (0,136), Siqueira o 5º (0,149) e Granja Lisboa o 8º (0,170), como referência das desigualdades sociais de Fortaleza vemos que o bairro com melhor desempenho no índice é o Meireles com 0,953.

O CCBJ se constitui em centro cultural de base comunitária e tem como diretriz o acesso e a democratização no campo das artes, das culturas e dos direitos humanos. Um eixo importante trabalhado pelo Centro é o da formação por meio da Escola de Cultura e Artes. A Escola reúne os programas de dança, teatro, música, cultura digital e audiovisual, composto pelos eixos básico, livres, técnico/extensivos, laboratórios de pesquisa e ateliês de produção. Os programas têm como matriz metodológica a *abordagem triangular* de Ana Mae Barbosa (2010) e a perspectiva prático e teórica de educação popular de Paulo Freire, desenvolvida em toda sua obra.

O grande diferencial do CCBJ é sua especificidade territorial, fruto da luta popular. Sua atuação é voltada para a formação de agentes residentes no próprio território e que muitas vezes não conseguem acessar outros espaços da cidade, seja por não serem bem vindos nas áreas nobres da cidade ou pela falta de capital social e simbólico suficiente para adentrar certos espaços de arte ainda tão elitizados ou mais recentemente pelos problemas de circulação gerados pelo tráfico de drogas, que por suas disputas territoriais impossibilitam que as pessoas moradoras em bairros faccionados circulem livremente pela cidade, só podendo ir com certa segurança a outros bairros que são comandados pelo mesmo grupo. Essa atuação territorial do CCBJ colabora para um melhor posicionamento desses agentes nas relações de força dentro do próprio campo.

Fora esses equipamentos que são voltados integralmente ou principalmente para a formação profissional de agentes culturais no estado, todos os demais equipamentos de cultura têm suas ações de formação, tanto para o público especializado, quanto para a comunidade em geral. O que sustenta nossa percepção de que a formação é um critério importante na estruturação do campo e da disposição de seus agentes, assim como é um fator que colabora com a validação desses agentes. Assim como é corroborado pela fala de nossos interlocutores.

37 Mais informações em: <http://salasituacional.fortaleza.ce.gov.br:8081/acervo/documentById?id=22ef6ea5-8cd2-4f96-ad3c-8e0fd2c39c98>

Esses processos de formação, pesquisa e estudo são a base para um trabalho consolidado poeticamente, que está bem estruturado em seus conceitos, que está antenado com a contemporaneidade, que mobiliza assuntos de forma pertinente.

Existem legitimações que são mais intelectuais, que a própria universidade legitima, que é dentro de um processo de conceito filosófico, que não é um artista de venda que tem rentabilidade de dinheiro, mas é um artista extremamente respeitado dentro daquele universo do pensamento, da reflexão. É um capital simbólico muito reconhecido. Informação verbal)³⁸

Wandeályson Santos (2023, informação verbal, apêndice F), assim como Rachel Gadelha (2023, informação verbal, apêndice D), chamam atenção para um papel importante da formação, seja ela formal ou informal, que é a de apreensão dos códigos de funcionamento do campo. Tem que se conhecer o linguajar, as ferramentas de trabalho, os espaços, os referenciais teóricos, os agentes... Por exemplo, como vou me inscrever em um edital se não sei utilizar o Mapa Cultural do Ceará ou se não tenho um portfólio ou se não domino os conceitos e referências que o campo utiliza? Esse dominar os códigos passa por diversas esferas.

Esse ambiente de formação em artes, tem sido, um ambiente que tem feito uma diferença. Também nessa inserção e na legitimação nesses ambientes, além do contato com o professor, conhecimento da sistematização de um ambiente de aprendizado, de criação, também são ambientes de relacionamento, de network, de contatos, de acesso a ampliação de repertório simbólico. [...] essas escolas, elas também têm proporcionado um ingresso de uma nova geração de artistas com novos repertórios e atributos que também faz uma diferença. Eu observo que essas pessoas que fizeram esses percursos formativos se posicionam com mais consistência no campo, acessam o mercado com mais ferramentas (Informação verbal)³⁹

4.2.2 Ser artista na era digital

É interessante pensar, olhando o que Kaufman (2012) fala sobre as redes sociais na construção de laços fracos, como a internet tem reconfigurado a atuação do artista nos processos de validação, inclusive em alguns contextos levando a situações de imposição de critérios mínimos de quantidade de seguidores em redes sociais, por exemplo, como pré-requisito para conseguir um emprego.

³⁸ CASSUNDÉ, 2023, apêndice E

³⁹ GADELHA, 2023, apêndice D

Esse critério já tem sido incorporado no ramo audiovisual, como podemos constatar em crítica feita pela atriz Alice Braga em entrevista a Revista Trip⁴⁰ ou nas diversas postagens do ator Stepan Nercessian⁴¹ que gravou vídeos em suas redes pedindo ajuda.

Juliana Tavares (2023, informação verbal, apêndice A) acredita que

Outra validação social que até acho que pode ser meio chato falar isso, mas é uma realidade, que é a exposição na internet, isso de alguma forma valida o seu trabalho. Pelo menos eu percebi muito isso porque na pandemia, principalmente, quando eu criei a produtora Flutuante, foi na internet e ainda é na internet que eu consigo muito dos meus clientes, por exemplo, como produtora de eventos etc., mediar artistas. Então a validação, ela também acontece na internet, quando eu tô ali divulgando e vendendo meu trabalho [...] então eu acho que esse campo do virtual, da internet, de alguma forma valida socialmente, não tem como a gente fugir hoje disso (Informação verbal)⁴²

A fala de nossa interlocutora é corroborada pelas falas de outros profissionais do setor cultural como as trazidas acima, que nos parece ser um critério imposto aos agentes do campo artístico mais nítido aos profissionais de TV e cinema, mas é recorrente nas mais diversas linguagens do campo, mesmo entre profissionais de outras gerações perceber um esforço de criação de conteúdo para as redes sociais, seja compartilhando cotidiano, experimentações, trabalhos corporais ou o que seja, inclusive em um misto de vida pessoal e profissional em muitos casos.

Kaufman (2012) menciona que as redes sociais virtuais atuam como "filtros humanos inteligentes", organizando a informação e facilitando o processo de escolha dos indivíduos. Isso é especialmente relevante no contexto das comunidades virtuais, onde as interações entre os membros podem ampliar o acesso a informações qualificadas e reduzir a incerteza nas decisões. Além disso, ela discute como as redes sociais contemporâneas permitem que os indivíduos mantenham laços fracos, que são essenciais para a disseminação de inovações e para a construção de um capital social mais robusto. Ela também menciona que a internet pode criar tipos de laços fracos e manter laços fortes à distância, contribuindo para a sociabilidade e a identidade social dos indivíduos.

Dessa forma, a relação entre network e legitimação é fundamental para entender como as conexões sociais e as interações em grupos ou comunidades podem influenciar a aceitação e

40 A matéria pode ser acessada no link <https://www.revistaloficial.com.br/pop-culture/alice-braga-reclama-de-exigencia-de-muitos-seguidores-para-testes>

41 Mais informações na matéria do portal Terra no link <https://www.terra.com.br/diversao/gente/famosos-em-redes-sociais/ator-stepan-nercessian-pede-ajuda-para-conseguir-trabalho-preciso-de-seguidores.00c2b2b69e1e42586e00c1ae6b97bc9alhpcsgmn.html>

⁴² TAVARES, 2023, apêndice A.

a validação de ideias, comportamentos e identidades. Dito de outra forma, a relação entre network, tanto físico quanto virtual, e legitimação é intrínseca, pois as redes sociais não apenas facilitam a troca de informações e a construção de identidades, mas também são fundamentais para a validação e aceitação de ideias e comportamentos dentro de um contexto social.

Lucas de Lacerda (2023, informação verbal, apêndice B) evoca outra dimensão da internet ao falar da diminuição da importância do crítico e da imprensa tradicional, que na arte moderna possuía papel privilegiado na validação de agentes e seus trabalhos ao lançar suas críticas em jornais impressos de grande circulação, o que hoje não tem mais o mesmo impacto por diversos motivos. Ele argumenta que

O crítico foi se transformando em outros agentes, no curador, no catálogo, na instituição, no texto de parede, na velocidade da internet, no Twitter, no achismo. Hoje o Twitter às vezes cumpre um papel mais importante que a imprensa tradicional. Às vezes um Tweet de determinada pessoa dá um poder e uma reconfiguração de um resultado de arte, seja um filme, uma exposição ou uma peça teatral, de uma forma muito mais explosiva do que uma crítica feita num jornal impresso. É interessante pensar como essas coisas vão mudando (Informação verbal)⁴³.

4.3 Editais e pautas dos equipamentos culturais

Por fim, a produção e circulação em/sobre arte no estado se dá, além dos espaços formativos, por outros dois importantes fatores, quando pensamos no fomento público: os editais e as pautas nos equipamentos. Por pautas, entenda-se a contratação de uma ação cultural em um dado espaço, relação que se dá de forma direta entre o agente e a instituição.

Demarcamos o fomento público, que remete ao campo da arte institucionalizado do Ceará, ao qual dedicamos essa pesquisa, pois existem também a circulação e produção realizada em espaços privados, como: bares, casas de show, teatros, galerias e museus, que funciona de forma um tanto diferente, mas é para muitos o caminho principal, aí podemos usar como exemplo os artistas de humor que dependem muito mais dos shows cobrando ingresso na orla de Fortaleza do que dos editais públicos ou de pauta nos equipamentos, mesmo que também tenha espaço nos editais e nas pautas para esses profissionais.

Os editais são a forma como muitos artistas vão consolidando sua carreira, principalmente os que atuam em linguagens menos acessadas pela grande massa ou que ainda não conseguiram romper a bolha dos circuitos especializados, dos poucos convertidos como alguns costumam dizer. Dessa forma, como a procura pelos editais é sempre muito maior que

⁴³ LACERDA, 2023, apêndice B

a quantidade de recursos disponíveis, eles também funcionam como instâncias legitimadoras, pois são por natureza um processo seletivo, onde pareceristas contratados partindo de seus capitais, principalmente cultural e social, definem quem está apto a acessar o recurso e quem está inapto. Esses pareceristas são no geral curadores, pesquisadores, professores, artistas legitimados com longa trajetória, ou seja, pessoas com reconhecida expertise sobre o assunto. Sendo na maior parte dos editais profissionais oriundos de outros estados como forma de coibir uma preponderância dos afetos na hora da seleção, ampliando a isonomia do certame, mas por vezes gerando outros problemas como a atuação de profissionais que não conhecem a cena que vão analisar e importam critérios pessoais que costumam aplicar a contextos muito distintos, o que em certa medida pode colaborar para a manutenção de desigualdades de acesso.

Juliana Tavares (2023, informação verbal, apêndice A), corrobora com sua experiência a importância dos editais na manutenção de um conjunto de agentes, ao passo que problematiza a disparidade entre esse universo e o dos grandes eventos, inclusive sobre a dificuldade de agentes independentes acessarem trabalhos vinculados aos grandes eventos. Ela explica que

Pensando nos campos de atuação cultural, eu sinto que aqui em Fortaleza, por exemplo, existe esse campo da cultura independente, que eu também estou muito fortemente ligada, que são artistas que vivenciam muito os editais de cultura, esses fomentos de recursos públicos, e existe o campo da cultura que é gigantesco, que são desses grandes festivais, dessas grandes empresas de publicidade, de entretenimento e que muitas vezes uma coisa não acessa a outra. Existe essa disparidade (Informação verbal)⁴⁴.

Já para Lucas de Lacerda (2023, informação verbal, apêndice B):

Passar em edital, ter edital aprovado não valida tanto assim, não tem tanta força, porque também uma coisa é que o edital tem uma certa democracia, porque todo mundo pode se inscrever, de certa maneira, tem muitas aspas, porque ele não chega a todo mundo. Tem artista que não tem acesso à internet, não tem Mapa Cultural etc., mas é uma coisa que qualquer pessoa que tem essas ferramentas ela se inscreve. Diferente de uma curadoria que é por convite, é completamente diferente (Informação verbal)⁴⁵.

Ao passo que Lucas reduz a importância dos editais para validação profissional por sua característica de democratização, ele mesmo lança luz sobre a disparidade de acesso aos próprios editais, porém ele elenca basicamente fatores econômicos, como acesso à internet e os problemas que se decorrem destes, como ter um perfil no Mapa Cultural. Podemos aqui incluir

⁴⁴ TAVARES, 2023, informação verbal, apêndice A.

⁴⁵ LACERDA, 2023, apêndice B

elementos como acesso à educação formal, pensando que Mestres da cultura que por vezes não sabem ler e escrever não tem como acessarem a plataforma se não tiverem ajuda de terceiros, podemos falar ainda pensando o acesso à educação formal, fator que todos os interlocutores demarcaram nas suas falas que pessoas que não acessam cursos universitários e por consequência não acessam ou acessam com mais dificuldades os referenciais teóricos que estão sendo utilizados pelo campo, mesmo que tenham internet, sejam alfabetizados e tenham perfil no Mapa, podem vir a ter dificuldade de escrever um projeto para o edital que siga a linguagem esperada por ele. Então o problema é bem mais complexo, como trataremos mais adiante.

O sociólogo Guilherme Marcondes (2023, p. 3 e 4) explica que

Apesar das narrativas correntes de que o mundo da arte é um espaço de liberdade, no qual o talento ou o dom seriam suficientes para a consagração de artistas, pesquisas sobre o universo da arte a partir da sociologia, ainda que seguindo caminhos teóricos distintos, têm comprovado que há regras regendo as condutas de atores e atrizes sociais da arte, que as fazem e refazem cotidianamente. Nesse sentido, estruturam o universo da arte em si, difundindo saberes e legitimando artistas, linguagens, obras (ou ações no caso das performances, por exemplo) e demais profissionais da arte. [...] as noções de talento e dom, que regeriam a legitimação de artistas, são construções sociais, informadas pela sociedade envolvente, cujas estruturas têm forte presença de um viés racista (MARCONDES, 2023, p. 3 - 4).

Podemos ainda incluir aqui o forte viés cisheteropatriarcal e classista à reflexão do autor, ele mesmo analisa a questão de gênero em outros artigos como Santos (2020).

Quanto às pautas nos equipamentos culturais, além de existir o mesmo problema de limitação orçamentária, soma-se a limitação de equipe e estrutura que por vezes alguns espaços culturais enfrentam. Mas uma outra questão como a própria Rachel Gadelha (2023, informação verbal, apêndice D) levanta é que muitos programadores ainda privilegiam muito quem conhecem, os gostos pessoais e numa dimensão muito particular para distribuir as pautas de programação que possui.

Outra é ainda que aquelas pessoas que sabem fazer mais articulação, que sabem articular mais as relações pessoais, infelizmente, eu acho que ainda contam mais do que deveriam. Então aquelas pessoas, os circuitos afetivos, os gostos individuais, o gosto de um gestor, a amizade de um gestor, às vezes favorece tais artistas. (Informação verbal)⁴⁶.

O maior consenso que percebemos entre os interlocutores é de que não tem como atuar no campo artístico sem fazer network, sem se articular dentro do campo, abrindo e consolidando

⁴⁶ GADELHA, 2023, apêndice D

contatos, mas não dá para dizer que todos partimos do mesmo local nesse tal de network. Lembremos, a meritocracia é um mito social para justificar os privilégios que alguns grupos possuem. Esses grupos historicamente privilegiados são de pessoas brancas de classe média e alta, principalmente homens e cis.

O conceito comum de meritocracia é o de um conjunto de habilidades intrínsecas a uma pessoa que despende esforço individual e não estabelece nenhuma relação dessas “habilidades” com a história social do grupo a que ela pertence e com o contexto no qual está inserida. Ou seja, a meritocracia defende que cada pessoa é a única responsável por seu lugar na sociedade, seu desempenho escolar e profissional etc. (BENTO, 2022).

Como se uma pessoa que desde jovem teve que trabalhar e só tenha tido acesso a escolas públicas muitas vezes precarizadas pelas gestões governamentais, isso quando não teve que abandonar os estudos, partisse da mesma posição que uma pessoa que só começou a pensar em trabalhar depois que terminou os estudos nas melhores escolas e universidades do país, que já fala diversos idiomas, que sempre teve acesso ao lazer, à saúde e uma boa alimentação, que cresceu convivendo com as pessoas que hoje gerem os espaços que irá atuar profissionalmente.

Ainda sobre o network, Eduardo Freitas (2023, informação verbal, apêndice E), reconhece que é extremamente importante

Porque a gente sabe que há ainda muitos espaços que não são acessados igualmente por todos, para não dizer todos os espaços. [...] ter esse, esse network [...] pode produzir que você consiga circular, que você consiga acessar certos lugares. [...] Você pode ter acesso a isso por uma coisa historicamente construída, tipo, você é uma pessoa que tem um processo familiar de privilégios, a família tem uma condição financeira, [...] se você já caminha numa certa elite social, essas pessoas fazem parte do seu circuito naturalmente, você vai ter acesso a elas num bar, no restaurante, vocês frequentam a mesma academia, seus pais talvez sejam amigos e são essas pessoas que realmente impactam. (Informação verbal)⁴⁷.

Podemos retomar aqui o *cooper etnográfico* de Fábio Macedo (2022), que demonstra como os espaços urbanos estão marcados por performances de classe e raça. Ao utilizar a Praça das Flores como campo de análise, demonstra como a branquitude, majoritária nos bairros de classe média e alta de Fortaleza atuam para manter um distanciamento e hierarquização com outros agentes que não fazem parte do grupo, que no máximo são permitidos naquele ambiente como serviçais e babás.

⁴⁷ EDUARDO, 2023, informação verbal, apêndice E

Os relatos que ouvimos no cotidiano de agentes oriundos de condições desvantajosas que atuaram em equipamentos culturais ou nas organizações sociais corroboram tanto a fala de nossos interlocutores quanto a dos pesquisadores, onde pessoas acessam certos espaços de poder mais por um conjunto de capitais sociais, como cor, gênero e classe, do que por suas habilidades profissionais. Podemos aqui retomar Cida Bento (2022) e Lélia Gonzalez (1979, 1984, 2022).

Wandéályson Santos (2023, informação verbal, apêndice F) reconhece que o Ceará, assim como caracterizamos acima, vem investindo em políticas públicas de democratização ao acesso para pessoas que antes não conseguiam acessar. Mas pondera,

Esse ano [2023] a gente viu essa explosão de equipamentos, de investimento na cultura, mas não foi todo mundo que conseguiu acessar. [...] porque é um campo burocrático. Se a gente não compreende minimamente esses códigos, a gente não consegue operar dentro do que está sendo proposto pelas instituições, pelo estado, pelos equipamentos”. (Informação verbal)⁴⁸.

Ou seja, se nem todo mundo tem acesso à educação de qualidade, a formação específica, a uma qualificação profissional, não consegue desenvolver as habilidades necessárias para uma boa atuação profissional e por consequência não consegue adentrar o mercado de trabalho.

Dito tudo isso, acreditamos ter feito uma boa contextualização do campo artístico cearense, que é o local de onde falamos, assim como os interlocutores da pesquisa, inclusive alguns deles estando na condição de gestor, como o caso de Rachel Gadelha, diretora-presidenta do IDM, mas outros estão na ponta oposta, como artistas e produtores culturais, como o caso de Juliana Tavares, produtora independente, ou Wandéályson Santos, arte-educador e produtor cultural.

⁴⁸ SANTOS, 2023, apêndice F).

5 A QUESTÃO RACIAL NO CEARÁ: “EU SOU APENAS UM RAPAZ LATINO-AMERICANO”?

A questão racial no Ceará é um tema de extrema relevância que merece ser discutido e analisado de forma crítica. A compreensão de como se organiza a branquitude no estado é fundamental para entendermos como ela pode afetar os processos de validação no campo artístico. É um fenômeno complexo que atravessa diferentes campos – social, político, econômico e cultural. A organização da branquitude no estado reflete padrões históricos de exclusão e privilégio, repercutindo nas desigualdades raciais presentes na sociedade cearense. Compreender a importância desse tema é essencial para promover a reflexão sobre as estruturas de poder e as práticas racistas que perpetuam a discriminação racial no contexto estadual.

“Na América Latina, e talvez noutras regiões do Sul Global, a branquitude não é exclusivamente o resultado de uma história rastreável de escravidão e segregação. É também a reestruturação contínua dessa história e da vida após a morte da elaboração colonial e imperial de relações afetivas, atmosferas espaciais e imaginários de ‘igualdade’ e ‘democracia’” (CERON-ANAYA; SANTANA PINHO; RAMOS-ZAYAS, 2023, p. 179, tradução nossa).

Utilizamos para nomear o capítulo um fragmento da canção “Apenas um rapaz latino-americano” do cantor e compositor cearense Belchior. Essa canção tem inúmeras camadas das quais podemos partir para problematizar questões étnico-raciais tanto acerca da identidade cearense quanto brasileira. Todavia, não queremos dizer com isso que Belchior necessariamente queria discutir questões raciais com sua canção, afinal essa intenção não aparece de forma nítida em nenhum de seus trabalhos que conhecemos. Podemos assumir, isso sim, que a intenção do cantor, corroborada pelos seus estudiosos (Medeiros, 2017; Garrido *et al.*, 2018; Silva & Ferreira, 2023) e facilmente percebida em uma leitura atenta da letra da música lançada em 1976 era fazer uma crítica à conjuntura social do período, ou seja, questionar a ditadura civil militar e os efeitos desta na sociedade brasileira, posição comum no período por parte dos artistas que eram contra a ditadura. Somado a isso podemos ver as reflexões dele sobre ser um sujeito do Nordeste vivendo na capital econômica do país.

Olhando para o uso do termo latino americano que o artista faz, podemos abrir um outro diálogo que seria sobre a identidade brasileira, que é fruto da colonização de caráter agroextrativista de exportação para a metrópole, diferente de outras partes do continente que tinha um caráter também de ocupação do território com a migração de famílias com intuito de estabelecer uma vida nova, o que Portugal só vai realizar após a fuga da família real para o

Brasil, gerando inúmeras marcas de atraso no país, como ser um dos últimos a fundar uma universidade nas Américas (De Aguiar Pereira, 2008).

Mas porque estamos falando disso? A forma como o país vem se construindo, com uma postura das elites sempre voltada para o poder central, que no primeiro momento era a Europa e que depois vai migrando para os EUA dado o seu domínio imperialista, fez com que nós brasileiros nos distanciássemos dos nossos irmãos latinos, inclusive alimentando diversos estigmas sobre eles, como nos referir a produtos de baixa qualidade como “do Paraguai” ou a ideia de que tudo que vem da maior parte desses países é atrasado, violento, sujo e comandado por criminosos, enquanto o que vem dos EUA ou da Europa seria o que tem de mais avançado, bonito, limpo e ideal a se perseguir. Podemos lembrar o conceito do escritor e jornalista Nelson Rodrigues (2016), “complexo de vira-lata”, cunhado em seu livro “A cabra vadia” publicado originalmente em 1944, o qual descreve a tendência dos brasileiros de se sentirem inferiores em relação a outras nações, o que prejudica o desenvolvimento e a autoestima do país. Ele sugere que os brasileiros têm uma autoimagem negativa, sendo submissos, resignados e incapazes de se valorizarem, então passa a defender a valorização da cultura brasileira e o orgulho nacional como forma de combater essa mentalidade. Para aprofundar leituras sobre essa postura entreguista e submissa na formação social brasileira podemos ler Darcy Ribeiro (2006), Vania Bambirra (1978, 1999), Octavio Ianni (1996, 2002), Sérgio Buarque de Holanda (2014) e Florestan Fernandes (2015 e 2020).

Atualmente, vemos com certa frequência postagens nas redes sociais de brasileiros que migraram para esses países do norte global e mesmo assumindo empregos que são desvalorizados aqui no Brasil, como de diaristas, se vangloriam⁴⁹, pois estão vivendo o sonho americano. Podemos assim fazer uma reflexão a partir do “complexo de vira-lata”, de Nelson Rodrigues. A maior parte dessas pessoas, quando no Brasil, não assumiriam para si esses empregos a não ser que fossem obrigadas pelas contingências da vida, mas não pensam duas vezes em se submeter a trabalhos que elas mesmas consideram desqualificantes, pois assim podem viver num país que consideram superior ao seu de origem, podemos por vezes ouvir frases como “sou faxineira, mas pelo menos recebo em dólar” em uma nítida exaltação dos EUA. Podemos ainda lembrar da frase do ex-ministro da economia no governo Bolsonaro, Paulo Guedes, que num pronunciamento público fala que empregada doméstica não deveria

49Um exemplo pode ser visto em: https://www.tiktok.com/@amanda_faxineira/video/7212732455915212075?q=sou%20fachinenira%20nos%20eua&t=1716057654097

estar indo para Disneylândia, que pobre deve viajar é por aqui mesmo no Brasil e os ricos vão para onde bem entenderem⁵⁰.

Por isso é importante olharmos para a dimensão cotidiana do racismo, que se dá nas relações diárias na família, no trabalho, no lazer e por todos os espaços por onde transitamos. Esse é o território onde a dimensão estrutural do racismo se expressa, nas relações humanas e são elas que retroalimentam tanto a estrutura quanto a superestrutura. Assim, é interessante pensar no conceito de *branquitude ordinária* de Ramos-Zayas (2021) que explica “as formas cotidianas pelas quais a branquitude organiza rotinas, perspectivas, subjetividades e afetos”.

Nosso conceito de ‘branquitude ordinária’ lança luz sobre as atividades cotidianas, as práticas espaciais e as interações como simultaneamente expressivas e produtivas do poder da branquitude (ou seja, como as ações que reforçam a estrutura). O aspecto “ordinário” do conceito de branquitude, portanto, aponta para aquilo que é rotineiro, convencional, previsível e dado como certo. Para desnaturalizar a branquitude, é necessário desvendar esses diferentes significados de ordinário e, ainda mais importante, identificar e analisar como as ações que sustentam a branquitude funcionam de formas mundanas e, portanto, aparentemente invisíveis. Explorar a dimensão ordinária da branquitude ajuda a desafiar a noção amplamente difundida de que a branquitude na América Latina é sempre e necessariamente invisível. O privilégio racial, ou mesmo a personificação do “branco” como identidade racial e da “branquitude” como sistema de poder, tem operado de formas invisíveis e hipervisíveis [...]. O grau de (in)visibilidade da brancura varia de acordo com o contexto, mas também depende do olhar do observador (CERON-ANAYA; DE SANTANA PINHO; RAMOS-ZAYAS, 2023, p. 182, tradução nossa).

E os autores complementam “o racismo e a desigualdade racial devem ser estudados em termos dos seus aspectos materiais estruturais mais amplos, e nas formas mais sutis como são vividos e experienciados na vida cotidiana, afetiva e cotidiana”. (*ibid.*)

Se pegarmos como mote reflexivo o enredo do filme “Bacurau” de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles lançado em 2019, podemos ver com facilidade como esses sujeitos do norte global nos leem, o que muitos brasileiros só vão entender quando fazem uma viagem para esses países. Lembremos, que mesmo as personagens brancas do filme, são tratadas pelos “americanos” como não brancas, afinal para eles nós somos “menos gente” e eles “o centro do mundo”. Assim, podemos a partir da canção de Belchior iniciar uma ampla discussão sobre a identidade brasileira em relação com a América Latina, refletir sobre o porquê queremos distância da identificação com países que vivem realidades semelhantes a nossa e queremos nos aproximar de países que nos violentaram e seguem nos violentando, seja pelo domínio econômico que exercem, vide sanções impostas pelos EUA contra Venezuela e Cuba, seja pela

50 Mais informações em: <https://noticias.uol.com.br/columnas/leonardo-sakamoto/2020/02/12/guedes-reclama-de-domestica-na-disney-e-prova-ser-ministro-de-bolsonaro.htm>

ameaça armada aos países que ousam resistir, vide o apoio dos EUA em todas as ditaduras instaladas no continente com a desculpa de combater o comunismo. Esses exemplos nos ajudam a contextualizar a questão racial no Brasil, na América Latina e no Ceará, uma vez que nos fazem compreender por que queremos nos aproximar do padrão “americano” e “europeu”, lido como branco, e nos distanciar do padrão latino, afrodescendente e indígena, que seria não branco. Por isso evocamos Hugo Ceron-Anaya, Patricia de Santana Pinho e Ana Ramos-Zayas (2023, p. 178 e 179, tradução nossa) que explicam:

A branquitude na América Latina só pode ser adequadamente analisada em termos de suas particularidades locais e trajetórias históricas. Embora reconheçamos as histórias hemisféricas, coloniais e imperiais americanas, abordamos a branquitude principalmente como um processo sistêmico que opera e perdura por meio de relações afetivas e culturais profundamente enraizadas que são intrinsecamente latino-americanas. Para considerar a branquitude como inerentemente latino-americana, em vez de um fenômeno “importado” ou imposto pelos EUA, identificamos os traços, operações e manifestações únicas da branquitude latino-americana. Em última análise, pretendemos destacar a necessidade de um enfoque crítico sobre como a branquitude tem sido promovida histórica, política e culturalmente em várias escalas que se cruzam: desde corpos e comunidades com valores diferentes até à distribuição de bens materiais, ideológicos e recursos afetivos em toda a região. (CERON-ANAYA; DE SANTANA PINHO; RAMOS-ZAYAS, 2023, p. 178 e 179, tradução nossa).

Para artistas, que mesmo sendo latinos e mestiços, tem o privilégio de serem lidos como brancos em nível local, precisam se apoderar das discussões que têm sido feitas, para poderem olhar criticamente para toda e qualquer produção cultural e para as relações sociais, assim podendo fazer com que se rompa com as repetições de padrões estigmatizadores.

Mas claro, não negamos a ferramenta do cancelamento econômico de agentes culturais, sobretudo os que detém alto capital simbólico e social, que deliberadamente cometem ou cometeram crimes como uma ferramenta de atuação na sociedade contemporânea. Por exemplo, no caso Secult Ceará que tem, como já falamos, implementado um conjunto de políticas de democratização ao acesso de recursos, postos de trabalhos e representação, já passaram por diversas tentativas de fraudes por parte de pessoas que não se enquadram nas políticas, sobretudo pessoas brancas. Dessa forma, é imprescindível a fiscalização da sociedade civil, seja via o Conselho Estadual de Política Cultural seja por meio de organizações e movimentos independentes.

As narrativas são dispositivos importantes na construção da identidade de um povo e elas não são neutras, estão a todo momento em disputa para dizer que tipo de identidade e cultura devemos reconhecer como a oficial, quais corpos pertencem e quais corpos estariam fora.

O Ceará ganhou a alcunha de Terra da Luz por ter sido o primeiro estado brasileiro a abolir a escravidão, quatro anos antes da abolição federal, mas se formos perguntar para as pessoas nas ruas do porquê o estado recebeu o apelido, a grande maioria deve pensar que este faz uma referência ao sol escaldante daqui e não a luta das populações que foram escravizadas ou dos jangadeiros que se negaram a embarcar escravizados nos navios que faziam o *tráfico interprovincial* (Ferreira Sobrinho, 2005).

É interessante observar como Thiago de Castro (2022, p. 570 e 571), narra sua experiência ao se deparar com o termo Terra da luz. “Quando eu era criança, pensava que esse apelido tinha relação com as fortes temperaturas do estado, em razão do Sol abundante em seu território durante o ano quase todo, até descobrir que isso se devia a outro motivo”.

Um dispositivo narrativo no senso comum cearense é o de que não existem negros no estado, ou pelo menos, que sua presença seria escassa. No meio acadêmico foi argumentado para corroborar essa tese que o processo de escravidão no estado foi inexpressivo, dado que o sistema agrícola e pastoril que se instalou aqui utilizaria menos mão de obra, logo haveria menos africanos trazidos para as fazendas cearenses.

Na montagem das fazendas, observa-se uma baixa demanda de recursos, em se considerando o modo de vida dos fazendeiros e as exigências da sociedade rural, o uso da terra, as técnicas empregadas e as exigências de pequeno número de trabalhadores. Funes afirma que esses fatores levaram à construção equivocada da incompatibilidade da economia pastoril com o trabalho escravo, e, por conseguinte, a outro equívoco maior, no sentido de se constituir em leitura de que, no “Ceará não há negro porque a escravidão foi pouco significativa” (FERREIRA SOBRINHO, 2005, p. 31).

Todavia, o historiador Hilário Ferreira Sobrinho (2005), que fez uma profunda investigação sobre a presença negra no estado refuta essa ideia ao demonstrar que na verdade essa visão estaria pautada numa percepção de que todos os escravos do estado eram negros, o que sabemos que não é verdade, pois os indígenas do estado também sofreram forte processo de escravização, assim como uma visão de que todos os negros eram necessariamente cativos, mas como ele demonstra em diversas tabelas de Censos Demográficos em sua vasta pesquisa, existiam muitos negros na condição de livres ou libertos, assim como ele demonstra que muitas das pessoas negras que migraram para o Ceará não vieram necessariamente escravizadas para trabalhar nas fazendas ou no que quer que fosse, haviam as que vinham fugidas de outros estados, assim como as que vinham em busca de melhores condições de vida, tendo em conta que a região Nordeste sempre sofreu com profundos períodos de seca, fazendo com que grandes

massas populacionais se deslocassem dos sertões em busca de regiões com climas mais amenos, com acesso a água e trabalho.

Sem dúvida, a presença de escravos africanos, no Ceará, é bem inferior, comparada com outras províncias nordestinas, como Bahia, Pernambuco e Maranhão. É inegável, porém, que essa presença marcou profundamente as relações de produção que se consolidaram no sertão e nos centros urbanos cearenses, nos séculos XVIII e XIX, em face da divisão do mundo do trabalho com o nativo escravizado, posteriormente liberto, e com homens pobres livres, brancos, negros e mulatos (FERREIRA SOBRINHO, 2005, p. 32).

Essa narrativa ainda hegemônica no Ceará de que não há negros se encontra nos mais diversos contextos, indo das relações cotidianas aos veículos de comunicação comercial, que são um braço da elite no estado. Um fato interessante para demarcar como se dão na prática essas narrativas embranquecedoras e o *epistemicídio* (Carneiro, 2005) por elas provocadas é a pesquisa ‘GPS-DNA Origins Ceará’ encomendada por Igor Queiroz Barroso, presidente do conselho administrativo do grupo Edson Queiroz, que é um conglomerado empresarial importante no estado do Ceará, Igor é neto de Parsifal Barroso, autor do livro ‘O cearense’ de 1967 que buscava mapear os povos que teriam originado o arquétipo do cearense, focando em investigações históricas documentais. O argumento de Igor para realizar a pesquisa genética é que ela seria a continuidade do trabalho iniciado por seu avô, além de que ela chegaria a uma resposta definitiva sobre as origens cearenses. Os resultados da pesquisa encomendada a uma empresa norte-americana foram divulgados pelo jornal Diário do Nordeste e a TV Verdes Mares, pertencentes ao grupo e que possuem uma grande capilaridade entre a população do estado. A pesquisa de 2020 coordenada pelo professor da UFC Luís Sérgio Santos, colheu amostras de DNA de 160 pessoas concluiu que os cearenses possuem uma origem majoritariamente nórdica, que superaria as contribuições genéticas indígenas e negras, comprovada pelo mapeamento genético das 160 amostras coletadas de um universo de quase 9 milhões de habitantes.

Thiago de Castro, sociólogo cearense, que tem feito uma importante investigação sobre a branquitude no estado explica que “a ideia de origem nórdica do cearense como resultado da produção de um discurso que visa disputar o campo das narrativas oficiais sobre a identidade do cearense [atua] de modo a inserir o indivíduo branco no centro dessa construção, produzindo um efeito de verdade”. (Castro, 2022, p. 572)

Resultado no mínimo estranho quando comparamos com dados estatísticos e históricos, como os levantados pelo professor Hilário Ferreira Sobrinho (2005) os quais podemos ver nos

censos demográficos sistematizados em sua dissertação e lembrando, como ele mesmo explica, que existem indícios de que esses números seriam ainda maiores, pois parte dessas populações racializadas não foram contabilizadas. Dados que não são tão diferentes dos registrados atualmente quando olhamos para a categoria negros, que junta pretos e pardos nas pesquisas do IBGE atualmente, em comparação para a soma dos dados de negros e mestiços encontrados nos censos que o professor trabalha.

Aqui podemos retomar outra vez a discussão do IPECE (2020) sobre os dados apurados pelo IBGE através da PNAD C (2019) quanto a autoidentificação racial da população cearense, onde é notada uma semelhança com os dados apurados por Sobrinho mencionados acima. Onde 66,2% do povo cearense se reconhece como pardo e 5,9% como preto; utilizando a categoria negros do IBGE, o nosso estado chegaria a um total de 72%. Esses dados por si só são suficientes para derrubar a tese da herança nórdica, mas o discurso por vezes tem mais força do que a ciência, como podemos ver no negacionismo científico acerca dos problemas climáticos que tem acometido o mundo atualmente ou sobre a pandemia da covid que ceifou diversas vidas pouco tempo atrás e dos absurdos ufanistas reproduzidos por parte das pessoas que apoiam esse negacionismo na prática.

Mas quando o discurso negacionista envolve as questões étnico-raciais, é necessário demarcar, não se dão da mesma forma que nos exemplos que apresentamos. Nestes, podemos facilmente identificar as posições de sujeitos progressistas e/ou de esquerda que estão associadas a defesa da ciência e do outro os sujeitos conservadores e/ou de (extrema)direita que costumam negar a ciência ou se apoiar em argumentações ditas científicas, mas sem metodologia, pautada na crença e em moralismos. Já nas narrativas que envolvem questões étnico-raciais a linha divisória muda, podemos encontrar do mesmo lado com posturas racistas tanto sujeitos conservadores quanto sujeitos progressistas, pois estes, mesmo em polos opostos do espectro ideológico vivenciam os mesmos efeitos da branquitude, como podemos encontrar nas discussões de Cida Bento (2002, 2020), Lia Vainer Schucman (2012), no importante livro *Psicologia social do Racismo* (2014) que reúne textos de Iray Carone, Cida bento, Fúlvia Rosemberg, Isildinha Baptista, Lia Baraúna e Rosa Santos, assim como em Lourenço Cardoso (2014).

O primeiro e mais importante aspecto que chama a atenção nos debates, nas pesquisas, na implementação de programas institucionais de combate às desigualdades é o silêncio, a omissão ou a distorção que há em torno do lugar que o branco ocupou e ocupa, de fato, nas relações raciais brasileiras. [...] nos debates com diferentes grupos (movimentos sindicais, feministas, empregadores, [...]) o que se observa é que,

mormente as diferentes concepções e práticas políticas desses grupos, há algo semelhante a um acordo no que diz respeito ao modo como explicam as desigualdades raciais: o foco da discussão é o negro e há um silêncio sobre o branco. Assim, o que parece interferir neste processo é uma espécie de pacto, um acordo tácito entre os brancos de não se reconhecerem como parte absolutamente essencial na permanência das desigualdades raciais no Brasil. (BENTO, 2014, p. 26).

Afinal, quem historicamente ocupa os espaços de poder, nos mais diversos níveis e contextos, não quer renunciar a eles. O caso das cotas é sintomático. Não só a branquitude conservadora como nomes progressistas e importantes para o debate racial no Brasil foram contra a implantação das cotas, como a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz⁵¹, que hoje, a despeito de todas as discussões que travou contra as cotas, as defende. É sempre bom lembrar, que as cotas não são apenas raciais, mas também socioeconômicas, ou seja, pessoas brancas pobres também as acessam. Como explica a Lei nº 12.711/2012, as “instituições federais de educação superior vinculadas ao Ministério da Educação reservarão [...] no mínimo 50% de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”, destas “50% deverão ser reservadas aos estudantes oriundos de famílias com renda igual ou inferior a 1 salário-mínimo *per capita*”. Os outros 50% de vagas “serão preenchidas, [...] por autodeclarados pretos, pardos, indígenas e quilombolas e por pessoas com deficiência, nos termos da legislação, em proporção ao total de vagas no mínimo igual à proporção respectiva de pretos, pardos, indígenas e quilombolas e de pessoas com deficiência na população da unidade da Federação onde está instalada a instituição, segundo o último censo da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística”. Então como fica estabelecido por Lei, dos 50% de vagas disponibilizados para cotas, há uma série de estratificações de acesso às mesmas, incorporando, como dissemos acima e reafirmamos com a Lei, que as pessoas brancas oriundas da escola pública e de baixa renda também acessam as cotas.

O preconceito racial é um fenômeno de grande complexidade. Por isso, costumo compará-lo a um *iceberg* cuja parte visível corresponderia às manifestações do preconceito, tais como as práticas discriminatórias que podemos observar através dos comportamentos sociais e individuais. Práticas essas que podem ser analisadas e explicadas pelas ferramentas teórico-metodológicas das ciências sociais que, geralmente, exploram os aspectos e significados sociológicos, antropológicos e políticos, numa abordagem estrutural e/ou diacrônica. À parte submersa do *iceberg* correspondem, metaforicamente, os preconceitos não manifestos, presentes invisivelmente na cabeça dos indivíduos, e as consequências dos efeitos da discriminação na estrutura psíquica das pessoas. (MUNANGA, 2014, p. 9).

51 Mais informações em: <https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/era-contra-as-cotas-mas-mudei-de-opinioao/#page1>

Por causa dessa dimensão subjetiva do preconceito racial que nos alerta Kabengele Munanga no trecho supracitado, que nessa pesquisa optamos por não mobilizar diretamente o conceito de raça quando realizamos as entrevistas com nossos interlocutores, pois nos interessa perceber como que estes agentes diversos que entrevistamos situam o fator raça nos processos de validação profissional dentro do campo artístico ou, se eles não citam raça como um fator, procurar entender o que os leva a essa percepção, tendo em vista como estamos caracterizando nesse tópico o quanto o Brasil, e especificamente o Ceará, são atravessados por uma organização social que hierarquiza a população a partir da raça, além de outros marcadores como classe e gênero, que também são estruturantes.

Seguindo a perspectiva teórica de Geísa Mattos (2022) é importante destacar ainda, que a branquitude e seus desdobramentos como parte essencial do capitalismo neoliberal. A pesquisadora, desenvolve uma importante análise sobre o bairro Aldeota, localizado na região “nobre” de Fortaleza, onde ela demonstra que certo *habitus* de classe se dá interseccionado a branquitude, ou seja, não basta ser branco e possuir traços fenotípicos de branco, tem que possuir certo jeito de falar, certo padrão de vestimenta, certa linguagem e certo gosto, que são os códigos aceitos naquele determinado território da branquitude/classe média e alta. Ampliando a segregação socioespacial da cidade, sob os marcadores sociais de raça e classe.

Geísa Mattos (2022) explica que a disparidade na mobilização por segurança e justiça contra crimes violentos em Fortaleza é evidente quando se observa que, embora os negros e pobres sejam três vezes mais vitimados pelos homicídios na cidade, a elite branca realiza intensa mobilizações sociais apenas quando a vítima é uma pessoa branca “das Aldeotas”. O que resulta em mais violência contra os negros ao se pedir mais policiamento, tendo em vista que a atuação dessa polícia é seletiva racialmente. Para ilustrar a questão ela retoma a atuação do jornalista Fábio Campos, um dos responsáveis pelo movimento Fortaleza Apavorada, que reconhece em uma fala pública que a classe média branca se mobiliza devido à proximidade social e empatia, ou seja, só se importa se “for você e os seus”. Quando as vítimas são negras, a mobilização da elite é praticamente inexistente.

Cida Bento (2022) ao discutir o racismo institucional retoma o conceito *lacuna moral* que Edith Piza desenvolveu no livro ‘O Caminho das Águas: Estereótipos de Personagens Negras por Escritoras Brancas’ de 1998, que seria uma característica moral da branquitude, onde ela expressa seu cuidado e afeto apenas aos seus semelhantes, ou seja, “quando pessoas ou grupos são colocados fora do limite em que estão em vigência regras e valores morais, podemos entender que a norma da afeição humana foi violada. A exclusão moral é marcada por

um distanciamento psicológico e uma ausência de compromisso moral em relação aos que estão sendo expropriados ou excluídos. Eles estão fora do nosso universo moral e “autorizam” o exercício da maldade humana”. (*ibid.*, p. 75)

Aqui podemos pensar numa mesma situação que ao ser executada por corpos diferentes são lidas de formas distintas pela branquitude. Um exemplo interessante são esses vídeos com experimentos sociais que circulam pelas redes, um bem comum é quando temos uma criança de aproximadamente 8 anos sozinha no espaço público⁵², quando é uma menina branca ela é abordada várias vezes e questionada se está tudo bem, se precisa de ajuda, mas quando é uma menina negra nas mesmas condições ou ela não é abordada ou só acontece poucas e nessas poucas vezes que alguém se preocupa com ela costuma ser uma pessoa negra. Se fizermos uma busca simples no TikTok, rede social amplamente utilizada hoje com os termos ‘experimento social racismo’ aparecem diversos vídeos para ilustrar essa lacuna moral da branquitude que Edith Piza conceituou ao estudar como mulheres brancas construíam personagens negras em sua produção literária e que Cida Bento recupera para pensar o racismo institucional estruturante da sociedade brasileira. Vale ressaltar, que Piza é uma das primeiras pesquisadoras brancas que começa a pensar a branquitude para pensar as relações raciais no Brasil.

No Ceará essa lacuna moral ganha um contorno específico que é a narrativa de que não existem negros no estado. Certa vez, estávamos numa atividade de visita a experiências pedagógicas alternativas na cidade de Fortaleza realizada pelo Programa Institucional de Extensão Relação Universidade-Escola da UFCA, onde visitamos uma Escola Montessori Bilíngue, uma Escola Waldorf e a Escola Vila, numa destas visitas, justo na que nos parecia ter o modelo mais interessante para a experiência brasileira, centrada em nossa história e realidade, que era a Escola Vila, sua coordenadora pedagógica que mediou a visita foi questionada por um dos estudantes que participava da vivência sobre a ausência de crianças negras na Escola, pois só havíamos visto numa escola que ia do jardim de infância até o nono ano na época, ao que ela respondeu que não tinham outras crianças negras na escola, pois “o Ceará tinha poucas pessoas negras”. Uma demonstração do quão arraigada está essa narrativa, mesmo entre setores progressistas da sociedade.

⁵²Um exemplo, pode ser visto aqui: <https://www.tiktok.com/@junior.sillvva/video/7234230988405001477?q=exprimto%20social%20racismo&t=1716518436107>

5.1 Desigualdades raciais estruturais no Ceará

A sociologia brasileira, como é facilmente apreensível numa rápida mirada sobre a produção intelectual nacional, tem uma larga e diversa produção sobre as questões raciais, que se iniciam já com os fundadores da sociologia no país e se entende até os dias atuais, passando por pensadoras e pensadores como Florestan Fernandes (2015b, 2017, 2021, 2015 [esse com Roger Bastide]), Alberto Guerreiro Ramos (1954, 1957, 2023) e Lélia Gonzalez (1982, 1984, 2020, 2022 [esse com Carlos Hasenbalg]) para citar apenas três nomes importantes para discussão.

Antônio Guimarães (1999) explica que ao abordar a raça sob uma perspectiva sociológica, torna-se possível demonstrar como a cor da pele, por exemplo, é empregada como um dos principais marcadores de diferenças e privilégios na sociedade brasileira. Além disso, a discussão sobre a raça como uma construção social, e não biológica, é essencial para enfrentar o racismo estrutural e promover a valorização da herança cultural do povo negro no Brasil. Lélia Gonzalez (1984, p. 224) ironiza a *neurose cultural brasileira*.

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas.... Nem parece preto (GONZALEZ, 1984, p. 224).

Gonzalez (*ibid.*) nos explica o que ela chama de neurose cultural brasileira, que é o ato do neurótico de construir mecanismos de ocultamento do sintoma (no caso o racismo e suas marcas na sociedade brasileira), o que lhe traz certos benefícios, pois o liberta da angústia de enfrentar o recalcado.

No momento em que fala de alguma coisa, negando-a, ele se revela como desconhecimento de si mesmo. Nessa perspectiva, ele pouco teria a dizer sobre essa mulher negra, seu homem, seus irmãos e seus filhos [...]. Exatamente porque ele lhes nega o estatuto de sujeito humano. Trata-os sempre como objeto. Até mesmo como objeto de saber. É por aí que a gente compreende a resistência de certas análises que, ao insistirem na prioridade da luta de classes, se negam a incorporar as categorias de raça e sexo. (*ibid.*, p. 232).

Pensando a condição da mulher negra no Brasil, Lélia Gonzalez (1979) apresenta uma discussão que merece ser apresentada em suas próprias palavras, mesmo que fique uma citação longuíssima acreditamos que o seu teor a justifique:

As condições de existência material da comunidade negra remetem a condicionamentos psicológicos que têm que ser atacados e desmascarados. Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretação da teoria do “lugar natural” de Aristóteles. Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (...) No caso do grupo dominado o que se constata são famílias inteiras amontoadas em cubículos cujas condições de higiene e saúde são as mais precárias. Além disso, aqui também se tem a presença policial; só que não é para proteger, mas para reprimir, violentar e amedrontar. É por aí que se entende porque o outro lugar natural do negro sejam as prisões. A sistemática repressão policial, dado o seu caráter racista, tem por objetivo próximo a instauração da submissão psicológica através do medo. A longo prazo, o que se visa é o impedimento de qualquer forma de unidade do grupo dominado, mediante a utilização de todos os meios que perpetuem a sua divisão interna. Enquanto isso, o discurso dominante justifica a atuação desse aparelho repressivo, falando de ordem e segurança sociais (GONZALEZ, 1979, s.p).

Essa segregação racializada do espaço social de que fala Lélia Gonzalez acima pode ser encontrada também no campo da arte, onde historicamente os artistas negros foram relegados a espaços menores e estigmatizados numa grande massa homogênea, destituída de individualidade, como por exemplo a cultura popular, a arte *naïf* (termo francês que literalmente quer dizer ingênuo), o artesanato e outros termos que remetem a uma arte dita: menor, essencialmente manual e com pouca ou nenhuma elaboração intelectual. Espaços no campo majoritariamente e historicamente ocupados por pessoas racializadas e/ou mulheres, que por muitos anos foram impedidas de acessarem os espaços de formação em arte.

Guilherme Marcondes (2020) analisando os processos de legitimação de jovens artistas mulheres se depara com a exclusão histórica delas nos espaços artísticos no Brasil, destacando que elas eram impedidas de acessar instituições de ensino, como a Academia Imperial de Belas Artes, e frequentemente eram vistas como amadoras. O que só foi mudar em 1892, com a criação de cursos superiores para mulheres. Além disso, as mulheres enfrentaram restrições em gêneros artísticos prestigiados, como a pintura histórica, resultando em sua limitada participação em salões de arte, essenciais para a legitimação de artistas.

Ou ainda as adjetivações como arte afrodiaspórica, arte indígena, arte primitiva etc., que na história da arte hegemônica foram termos utilizados para homogeneizar e reduzir uma diversidade imensa de saberes, fazeres e poéticas. Se pegamos o exemplo do Gombrich (2012) para analisarmos a importância dada e a forma como constrói a narrativa sobre os territórios,

vemos por exemplo um capítulo – Estranhos começos: povos pré-históricos e primitivos; América Antiga – o qual ele dedica 16 páginas e utiliza termos já amplamente problematizados, como trouxemos no capítulo três, enquanto em outros dois capítulo – O grande despertar: Grécia, séculos VII a V a.C.; e O império do belo: A Grécia e o mundo grego: séculos IV a.C. a I d.C – onde ele investe 42 duas páginas. Vale destacar, que a Grécia tem um território menor que o Ceará⁵³, que nem é dos maiores estados brasileiros. Se analisamos o discurso do autor, facilmente percebemos uma associação ao estranho, ao selvagem e ao infantil quando fala de diversos povos que deram origem ao continente americano, enquanto associa beleza, força e imponência a um único país. Mantendo no uma narrativa depreciativa a um continente formado por populações racializadas e opostamente uma narrativa elogiosa a um país formado majoritariamente de pessoas brancas.

Trazendo para o contexto da arte contemporânea, vamos ter debates como os levantados por alguns artistas negros sobre uma imposição poética externa que só o reconhece quando ele fala de questões raciais, enquanto artistas brancos falam sobre questões filosóficas. Impondo aos corpos racializados ficarem presos aos assuntos da matéria, assunto menor, enquanto os brancos se dedicam aos temas do espírito, assunto privilegiado. Questão que tem motivado essa pesquisa. Onde estão os artistas brancos que pensam suas poéticas a partir de uma problematização da branquitude? Eles existem?

Essa segregação na arte que reserva um espaço muito restrito a artistas racializados, mesmo com todos os avanços que o campo da arte institucionalizado no Ceará e no mundo tem vivenciado, ainda são marcas muito forte nas trajetórias dos agentes. Marcas essas que estão vinculadas as posições que esses agentes ocupam também no campo social, suas trajetórias de vida.

Wandeályson Santos (2023, informação verbal, apêndice F) ao falar sobre a falta de acesso a formação básica, por exemplo, chama a atenção para o fato de que “a gente vive no Brasil, então não tem como falar de acesso sem falar dessas questões sociais que é atravessada de gênero, de cor, de classe social. Se a gente não tem acesso mínimo, a gente não vai conseguir ter o acesso básico do que é proposto e do básico conseguir chegar em outros lugares mais altos ou que vai exigir mais da gente na organização mesmo, da ideia de como é que eu posso ser um artista”.

53 Mais informações sobre essa comparação territorial no link <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Urbanidade/noticia/2016/04/mapa-compara-o-tamanho-dos-estados-brasileiros-extensao-de-outros-paises.html>

Olhando para o Ceará, é interessante perceber como a abolição antecipada da escravidão na Terra da Luz, na prática, não alterou as relações raciais hierarquizadas e a subalternização da população negra por parte da elite branca, ou seja, não resultou em igualdade racial, menos ainda em igualdade de direitos e oportunidades.

Um dos critérios reconhecidos pelos nossos interlocutores como essenciais para validação de agentes é o da formação. Entendemos aqui a formação de forma mais ampla, levando em consideração os processos formais – técnico, graduação e pós-graduação – mas também os processos informais – visita a exposições, consumo de arte em geral, leituras, oficinas e cursos livres, residências, laboratórios etc.

Podemos entender ainda a dimensão da pesquisa como um elemento no escopo da formação, seja a pesquisa acadêmica, seja a pesquisa poética, que no Ceará tem o importante aporte das escolas de arte, como Vila das Artes, Escola Porto Iracema das Artes, Vila da Música e Centro Cultural Bom Jardim. No geral, todos os equipamentos de cultura do estado têm alguma atuação em formação, com ciclos básicos, que englobam oficinas, seminários, falas públicas e cursos de curta duração; algumas possuem cursos mais densos, como o Curso Princípios Básicos de Teatro do Theatro José de Alencar, que tem uma duração maior e que são de um nível intermediário. Existem também algumas residências e laboratórios, que seriam os espaços para o desenvolvimento de pesquisas mais densas, que geralmente finalizam com um trabalho ou processo mais maduro, porém em um tempo menor.

Sobre a questão da formação Lucas de Lacerda (2023, informação verbal, apêndice B) reconhece o que ele chama de espaços de saber como espaços de legitimação; ao entender o saber como uma forma de poder ele reconhece que ocupar espaços de formação seja formal ou informal, assim como possuir saberes tradicionais e ancestrais, representam ter algum poder. No caso dos saberes ancestrais em particular, ele chama a atenção para a necessidade das instituições de cumprir certas agendas políticas, como diversidade, o que faz com que estes saberes se tornem em certa medida essenciais. Afinal as instituições também passam por um processo de validação como espaço que detém o poder de validar dentro do campo. Ele explica ainda, falando da universidade, que a “academia perdeu força de legitimação, porque, de certa maneira, hoje a gente tem quase uma inflação de novos profissionais formados.” (*ibid.*)

Como explica Marcondes (2018) ao tratar do caso dos jovens artistas em relação aos consagrados, onde a legitimação se dá de forma relacional, interdependente. Podemos aqui também falar da relação entre agentes e instituições, onde uma instituição de certa forma também passa por um processo de validação para então ter a credencial de validadora. Ela

precisa, por exemplo, ter um acervo relevante, ter profissionais de prestígio, que agem como mediadores entre artista e instituição, ter recebido atividades de artistas consagrados, realizar atividades que estejam dentro de uma agenda fomentada pelo campo, seguindo as pautas que estão em voga.

Sobre o peso da universidade, em particular, na legitimação de agentes não teremos como aprofundar a discussão nesta pesquisa, mas pelo que observamos em dados obtidos por Marcondes (2018, 2020) acerca de jovens artistas que participam de prêmios e residências, existe uma presença significativa de pessoas com pelo menos a graduação, o que nos leva a crer que a universidade ainda detém um papel importante na legitimação desses agentes.

No que diz respeito ao acesso à educação, de acordo com artigo 205 da Constituição Federal de 1988 (Brasil, [2023]), esta é um direito de todos, sem distinção de qualquer tipo e é uma obrigação do Estado e da família e visa o pleno desenvolvimento da pessoa, uma preparação para a atuação cidadã e qualificação para o trabalho, mas será se de fato temos uma disposição de acessos igual para todos os sujeitos que compõe a sociedade cearense?

A educação é considerada ferramenta essencial para promover a justiça social e reduzir as desigualdades e hierarquias na sociedade. Ter igualdade de oportunidades na educação é então crucial para combater situações precárias de vida, que muitos ainda vivem no país, porém enfrenta-se até hoje diversos obstáculos. No Brasil, de acordo com o IPECE (2020) analisando os dados da PNAD C de 2019, embora a frequência escolar no ensino fundamental entre brancos e negros seja praticamente universalizada, na maioria dos estados, inclusive, a frequência é um pouco maior para negros; porém a situação muda quando se analisa os ensinos médio e superior. No Ceará, ainda de acordo com o Instituto, a taxa de frequência no ensino fundamental é praticamente igual para negros e brancos, sendo de 98,2% para negros e 96,7% para brancos, mas como no cenário nacional, nos ensinos médio e superior essa realidade se inverte. A discrepância na frequência escolar entre brancos e negros no ensino médio chega a 6,7 pontos percentuais (79,1% brancos; 72,4% negros), e no ensino superior essa diferença é ainda maior, chegando a 10,9 pontos percentuais (31,1% para brancos; de 20,2% para negros). As desigualdades de acesso a educação dos alunos negros na educação básica e superior, resultam em uma escolaridade média da população que se declara preta e parda menor à alcançada pelos que se declaram brancos. No Ceará, a população negra de 25 anos ou mais, alcançou uma escolaridade média de 7,7 anos de estudos, enquanto a população branca atinge uma média de 9,3 anos.

Como constataram Carlos Hasenbalg e Nelson Silva (1990), analisando a PNAD de 1982, explicam que:

A literatura sociológica recente sobre relações raciais tem chamado a atenção para o papel desempenhado pela educação no processo de mobilidade social de brancos e não-brancos. Estes estudos apontam para duas tendências na mobilidade dos grupos de cor: (a) pretos e pardos obtêm níveis de escolaridade consistentemente inferiores aos dos brancos da mesma origem social e (b) os retornos à escolaridade adquirida, em termos de inserção ocupacional e renda, tendem a ser proporcionalmente menores para pretos e pardos do que para os brancos. (HASENBALG, SILVA, 1990, p. 6).

Um outro dado que demonstra a desigualdade de acessos e oportunidades entre brancos e negros é a taxa de analfabetismo da população, que inclusive voltou a ser pautada na mídia em 2024⁵⁴. O Ceará, que tem aparecido recorrentemente em premiações sobre educação e que figura entre os melhores índices da educação básica no país é também o quinto em número de analfabetos na faixa etária acima de 15 anos com 14,1% da população que não sabe nem ler nem escrever, sendo o dobro da taxa nacional; quando fazemos a estratificação por cor ou raça vemos que os negros são os mais afetados, tendo em vista que são 17% enquanto os brancos 11,2%, segundo os dados do Censo Demográfico do IBGE de 2022.

Retomando a discussão do IPECE (2020) sobre os dados da PNAD C de 2019, olhemos para inserção no mercado de trabalho, que é um fator essencial para analisar as condições de vida de uma população. Considerando-se as desigualdades raciais que estamos discutindo nesse tópico é de se imaginar, no que diz respeito ao universo do trabalho, que encontramos disparidades semelhantes. “No Ceará tem-se 56,8% dos trabalhadores na informalidade e, entre os grupos populacionais de brancos e pretos ou pardos, os percentuais de trabalhadores na informalidade são de 49% e 59,8%, respectivamente”. (IPECE, 2020, p. 10).

Quando falamos das desigualdades salariais, “a diferença entre o rendimento médio domiciliar per capita de pretos ou pardos (R\$757,00) e comparação dos brancos (R\$1.427,00) foi de R\$670,00. A população preta ou parda do estado tem o quinto menor rendimento do país ficando atrás apenas Piauí (R\$743,00), Pará (R\$716,00), Alagoas (R\$653,00) e Maranhão (R\$578,00)” (*ibid.*, p. 11).

Esses dados servem para derrubar o mito da meritocracia, onde supostamente as pessoas adquirem progresso social e profissional baseado exclusivamente em seu mérito e capacidade individual, sem levar em conta fatores estruturantes do campo social brasileiro, como classe, raça e gênero. Cida Bento (2020) explica que a meritocracia é um dos pilares do pacto narcísico

54 Mais informações em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/educacao/noticia/2024/05/17/mesmo-com-reducao-ceara-e-o-quinto-estado-brasileiro-com-maior-taxa-de-analfabetismo.ghtml>

da branquitude, que é falsa a ideia de que as pessoas conseguem alcançar sucesso e ascensão social apenas com base em seu esforço e competência pessoal, ignorando as desigualdades estruturais e históricas que favorecem os brancos em detrimento de pessoas negras, indígenas e de outras etnias. Como podemos ver nos dados acima discutidos, negros e brancos não partem da mesma posição e isso piora quando somamos outros marcadores hierarquizantes no capitalismo neoliberal.

Como contextualiza Maria Aparecida de Souza (2010) é importante levar em conta a interseccionalidade para entender as desigualdades raciais e de gênero. Ao analisar as experiências de mulheres negras, ela demonstra como a raça, o gênero e a classe se entrecruzam, gerando múltiplas formas de opressão e desigualdade. No mercado de trabalho, essa interseccionalidade se manifesta de forma contundente, com mulheres negras enfrentando barreiras adicionais em relação aos homens brancos. A autora enfatiza que negros e brancos enfrentam desigualdades de oportunidade desde o nascimento, com acesso desigual à educação, saúde e segurança pública, o que impacta suas chances de trabalho e mobilidade social. Souza evidencia como a discriminação racial e de gênero se apresenta de maneira tanto sutil quanto explícita no ambiente de trabalho. Os estereótipos vinculados à raça e ao gênero comprometem as oportunidades de emprego, dificultam o acesso a posições de liderança e impactam a remuneração.

“Talvez tudo que se diga aqui pareça óbvio demais, mas o excessivamente óbvio pode esconder ciladas” (PIZA, 2014, p. 73). Fazemos coro com as contundentes palavras de Edith Piza, é preciso por vezes dizer o óbvio, mas sobretudo analisar criticamente o que nos parece óbvio para assim podermos compreender o que origina essas estruturas e pensar caminhos para subvertê-las; parafraseando Marx (2010), os pesquisadores do campo das humanidades interpretam o mundo de diversas formas, mas essas interpretações só ganham sentido ao transformá-lo.

6 VIRADA DECOLONIAL NA ARTE: VIVEMOS DE FATO UMA ARTE MAIS DEMOCRÁTICA?

A arte sempre esteve no meio dos debates sociais, assim como sempre cumpriu um papel no laço social, mesmo quando olhamos para sociedades e culturas onde o termo não existia. Ela sempre foi um reflexo do seu tempo e contexto. Por vezes utilizadas para estabelecer padrões de beleza vinculados ao divino, como na Grécia, outras como ferramenta de existência e resistência, como nas populações negras que foram escravizadas. No entanto, manifestações artísticas afrodescendentes não só não eram consideradas arte, como eram reprimidas violentamente pela elite branca, como mostra o trabalho de Hilário Ferreira Sobrinho (2005) no caso do Ceará:

As rodas de samba ou umbigadas se compunham de um número relativo de indivíduos que festejavam cantando, tocando e dançando. Havia resistência a qualquer tentativa de tirar-lhes o direito de exercitarem as danças. A luta pela preservação desse espaço traduz-se na conservação dos laços construídos, afetivos ou de solidariedade, de fundamental importância no contexto de insegurança do tráfico. Qualquer sentimento, por simples que fosse, que despertasse no escravo alguma emoção de negar esta condição, era um perigo para a sociedade escravista, que, pelo controle, disciplina e repressão, buscava impedir o escravo de tomar consciência de sua humanidade. (FERREIRA SOBRINHO, 2005, p. 50).

Uma coisa é certa, a arte sempre desempenha um papel importante nas culturas, assim como está sempre em disputa sobre qual função deve cumprir. Ela está vinculada, na forma como a vemos, a uma transmissão do que é ser humano, ou podemos dizer a transmissão da cultura dentro de um agrupamento humano, mas ao passo que faz isso também tensiona pontos cruciais da realidade que a cerca propondo novas formas de exercer essa humanidade e cultura. É viva.

Seguimos a linha de raciocínio de Ernst Fischer (1971) onde, o desejo humano de se desenvolver e se completar indica que ele vai além do indivíduo, enxergando a plenitude como a apropriação das experiências alheias que potencialmente poderiam ser suas. O que ele sente como seu inclui todas as capacidades da humanidade. A arte se torna o veículo essencial para essa união do indivíduo com o todo, retratando a infinita capacidade humana de se associar, trocar experiências e ideias.

O surgimento do capitalismo no final da Idade Média teve um grande impacto na arte, mudando a maneira como esta era financiada, produzida e consumida. Antes disso, a arte era principalmente financiada por igrejas e monarquias, resultando em obras que frequentemente

retratavam temas religiosos, históricos ou políticos. Com a chegada do capitalismo, surgiram novos financiadores, como comerciantes, empresários e nobres abastados, que passaram a apoiar produções artísticas. Estes novos patronos encomendavam retratos de si próprios, de suas famílias ou de suas realizações, o que ampliou um pouco os temas e estilos na arte. Além disso, a comercialização da arte se expandiu, com artistas vendendo suas obras diretamente ao público ou através de galerias e feiras de arte. Isso permitiu que a arte se difundisse para além das cortes e igrejas, atingindo agora a burguesia nascente. O capitalismo também promoveu a competição entre os artistas, levando a busca por uma ideia de inovação e originalidade. Novas técnicas e estilos foram desenvolvidos, dando origem a movimentos artísticos como o Renascimento, o Barroco e o Impressionismo, que revolucionaram a arte ocidental. Influenciada pela economia de mercado e pelo sistema de produção capitalista, a arte se torna um produto comercial, com valor de mercado e sujeita às suas demandas. Muitas vezes, ela é utilizada como forma de entretenimento e de expressão do status social e econômico. Além disso, também passa a ser usada como meio de propaganda e de marketing, sendo explorada como uma forma de promover produtos, marcas e ideologias. Torna-se uma ferramenta para a promoção de valores, ideias e interesses específicos, onde hegemoniza uma produção voltada para a manutenção do status quo.

E como tudo que o capitalismo toca, a arte também passou (e passa) pelos processos de segregação e hierarquização de quem a pode acessar e quem não pode, quem pode ser reconhecido ou não como artista, do que seria uma arte maior (erudita) e uma arte menor (popular). Gerando, por exemplo, uma ideia de que a arte popular, produzida sobretudo por pessoas racializadas e/ou mulheres, seria uma arte *naïf*, termo francês que traduzido literalmente significa ingênuo, ou seja, infantilizando e criando uma categoria menor para arte produzida por sujeitos marginalizados socialmente.

Renata Felinto (2020, p. 23) em texto curatorial da 15ª Bienal Naïfs do Brasil explica que a “categoria de artistas denominados *naïfs*, [...] incorpora o nome dado de forma jocosa à produção de Henri Rousseau (1844-1910), autodenomina-se *naïf*, apropria-se da crítica que tendia a diminuir suas produções e as pessoas artistas que as produzem, situando-nas num fora, numa marginalidade ante a arte que segue as regras acadêmicas”. Mais à frente ela arremata, “a incorporação do termo *naïf* como definição dessa classe artística se faz, por si, ato político.” (*ibid.*, p. 31)

Ou ainda, como explica Ana Avelar (2020, p. 41), que com Renata fez a curadoria da Bienal, o termo *naïf* “possuía no passado um sentido de arte *ingênua* relacionado a uma suposta falta de formalização dos estudos por parte desses/dessas artistas.”

Além dessa hierarquização binária erudito/popular, uma outra característica marcante, essa caracterizada por Pierre Bourdieu (2006), é que o campo da produção artística se constitui pela denegação da economia, devido à visão tradicional de que a produção cultural é desinteressada e desvinculada de interesses financeiros ou mercantis.

Estrutura que colaborou para a hierarquização no campo artístico, onde o que seria propriamente artístico se preocupava inicialmente e sobretudo com a arte em si e para si, deixando para a cultura de massa, que seria uma arte necessariamente menor, a preocupação com a dimensão da venda e do consumo. Como se os espaços mais relevantes, com mais alto capital simbólico e cultural acumulado, que fomentam a tal arte em si e para si, não estivessem também atravessados pela estrutura do mercado e seus efeitos. Essa valoração de capital varia a depender do agente que a realiza, explico, se for um agente vinculado a leitura de que a verdadeira arte seria essa que parte de uma arte em si e para si, são geralmente vinculados a academia e museus, que criticam os agentes da cultura de massa; já se o agente não parte dessa diferenciação e entende que a cultura de massa é tanto quanto ou mais arte que as “cult”, que critica a visão elitista e purista dos que lhes menosprezam e que se preocupa geralmente que cada vez mais pessoas queiram lhe conhecer e acessar, que costuma se interessar por uma arte mais acessível, esse seria um agente da indústria cultural. Aqui, é claro, fazemos apenas uma exemplificação de um debate que é bem mais denso, todavia não é o foco de nossa pesquisa. Essa lógica é, portanto, reflexo das disputas de classe dentro do capitalismo neoliberal e da apropriação que este faz do campo da arte, onde o objetivo passa a ser o lucro simbólico, mas sobretudo monetário, que a arte pode oferecer.

Bourdieu (*ibid.*) explica que o campo artístico é, na verdade, atravessado por relações de poder, rivalidades e competições que refletem uma economia simbólica e material. Ele defende que os agentes do campo artístico estão submetidos a pressões econômicas e sociais que influenciam suas escolhas e práticas, assim como qualquer outro agente social. Da mesma forma, a distribuição de recursos e o reconhecimento de valor dentro do campo artístico são determinados por estruturas de poder e hierarquias que refletem as lutas simbólicas e econômicas entre seus participantes do campo, assim como são afetadas pelas regras do funcionamento do campo social. Retomando a ideia que já desenvolvemos de que existe uma autonomia relativa no campo artístico, porém este não é totalmente independente do campo

social, ou seja, também está sujeito às contingências estruturantes da sociedade no tempo histórico em que se analisa.

A luta no campo da arte se expressa então de várias formas, muitas das quais têm contribuído para a chamada “virada decolonial” de instituições do campo artístico, que se intensifica na virada para o século XXI. Uma muito importante, que ganhou maior destaque a partir de 1990, é a luta pela devolução das milhares de peças roubadas durante os processos de invasão, pilhagem e colonização promovidos pela Europa, que levou de diversas partes do mundo peças das mais distintas culturas para os seus museus, Françoise Vergès (2023) fala de 90 mil objetos africanos em instituições francesas. Mas também a luta por ampliação e diversificação dos acervos, incorporando artistas e outros agentes oriundos de populações negras, indígenas e originárias, mulheres, LGBTIAPN+ e de geografias subalternizadas. Essa pressão social tem feito com que diversas mudanças comecem a aparecer nos museus de todo o mundo, assim como novas discussões começam a tomar as universidades e demais espaços de produção de saber, fazendo com que novas epistemes passem a ter mais espaço, assim como abolindo categorias essencialistas.

Podemos trazer como exemplo o debate sobre a utilização do termo “arte primitiva”, que tem sido criticado por ser pejorativo e etnocêntrico, sugerindo que as culturas que produziram essas obras são de alguma forma inferiores às culturas ocidentais. Além disso, o termo é considerado inadequado porque sugere que essas culturas são menos desenvolvidas ou menos sofisticadas do que as culturas ocidentais, quando na verdade essas obras de arte são muitas vezes altamente complexas e ricas em significado simbólico.

Em ‘O Retorno do Real’, Hal Foster (2005) analisa criticamente o termo “arte primitiva”, evidenciando as contradições e complexidades que o cercam. Ele destaca que a designação “primitiva” é carregada de eurocentrismo e colonialismo, o que coloca a cultura ocidental em uma posição de superioridade e estabelece uma hierarquia cultural arbitrária. Essa visão estereotipada e essencialista ofusca a diversidade das culturas não ocidentais e reduz suas produções artísticas a características universais, desconsiderando suas especificidades históricas e sociais. Foster argumenta que o interesse ocidental pela “arte primitiva” muitas vezes reflete desejos da própria cultura ocidental, buscando uma autenticidade que ignore os conflitos contemporâneos. A rotulação de obras como “primitivas” pode ter consequências políticas significativas, pois marginaliza essas culturas e legitima o domínio da narrativa da arte pela cultura hegemônica. Foster questiona a validade do termo “arte primitiva”, propondo uma abordagem teórica que valorize a complexidade e a historicidade das produções artísticas. Ao

invés de essencializar culturas, ele defende uma análise que leve em conta as relações de poder, o contexto histórico-social e a diversidade cultural, superando assim as limitações de uma visão eurocêntrica e colonialista. Para ampliar essa discussão ver: Franz Boas (2015); Robert Thompson (2010).

Alessandra Paiva (2022, p. 30) elenca alguns indícios que sustentam a tese de uma virada decolonial na arte brasileira, como “exposições curadas por indígenas, como “Véxoa: Nós sabemos”, na Pinacoteca de São Paulo (2020), e “Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021); o prêmio Pipa, principal prêmio da arte contemporânea que, em 2021, agraciou majoritariamente artistas decoloniais; grandes projetos de intervenção urbana, como Vozes Contra o Racismo, em São Paulo, em 2020, e CURA, em Belo Horizonte, com a presença de muitos/as artistas negros/as e indígenas; representação de artistas decoloniais por parte de grandes galerias; inúmeras publicações na imprensa especializada e livros; eventos em instituições de arte diversas, como museus e bienais. Em 2022, a Bienal de São Paulo também já apresentou time curatorial de ponta no quesito decolonial: Grada Kilomba, Manuel Borja-Villel, Diane Lima e Hélio Menezes.

É importante ressaltar, que os artistas que Paiva enuncia como decoloniais na citação acima, não condiz necessariamente com a identificação dos artistas. Talvez, como observou Guilherme Marcondes na banca de qualificação desta dissertação em julho de 2024, muitas vezes associamos o termo decolonial a artistas negras/os e indígenas, mesmo que estes não trabalhem necessariamente com essa categoria ou ainda que trabalhem com outras, como pós-colonial como trabalharam pensadores como Stuart Hall (2023), anticolonial como era comum entre os marxistas clássicos, descolonial termo utilizado quase a exaustão pelas academia e arte contemporânea ou contracolonial como trabalhado por Antônio Bispo (2023).

Aqui não teremos como aprofundar muito os debates sobre cada concepção, dada a brevidade do tempo de um mestrado e esse não ser um elemento central na pesquisa, porém, vamos declarar nossa afinidade ideológica e epistemológica maior com as ideias que sustentam o contracolonialismo de Antônio Bispo que define contracolonial como todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, que se manifesta de diversas formas, como a auto-organização comunitária e a reafirmação dos símbolos, das significações e dos modos de vida praticados nesses territórios. E o anticolonialismo marxista que representa a luta contra a dominação econômica e política do Norte contra o sul global, com o objetivo de alcançar a autodeterminação e a independência dos povos colonizados.

Nunca é demais lembrar, que até hoje países como Estados Unidos e França ainda possuem colônias na América Latina.

Olhando especificamente para o Ceará, podemos evocar algumas experiências interessantes que nos últimos anos tem tensionado essa virada por aqui, como: a exposição homoerótica ‘Carta para amante’ de Charles Lessa no SESC Crato em 2017; ‘Terra em transe’ com curadoria de Diógenes Moura em 2018 durante o Fotofestival Solar em Fortaleza e que retorna ao estado em 2023 no Centro Cultural do Cariri onde incorpora a pandemia e a tentativa de golpe do 8 de janeiro; ‘Quilombo cearense’ no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC Dragão) em 2021 que teve curadoria de Guilherme Marcondes e olhou para as obras de artistas racializados no acervo da instituição; ‘Negros na piscina’ na Pinacoteca em 2022 com curadoria de Fabiana de Moraes e Moacir do Anjos, que reuniu obras de artistas como Bispo do Rosário e Mestre Didi.

Já em 2023 podemos citar ‘Hãhãw: arte indígena antirracista’ que é curada por artistas indígenas e reúne mais de vinte artistas de diferentes gerações e contextos da arte indígena do país, como Ziel Karapotó e Denilson Baniwa, que passou pelo MIS e pelo Centro Cultural do Cariri; ‘Trava da Peste’ sobre ser travesti e sertaneja de Isadora Ravena que aconteceu na Casa de Saberes Cego Aderaldo em Quixadá; ‘Corpo, gênero e sexualidade: para que te quero?’ no CCBNB Cariri em Juazeiro do Norte, que reuniu jovens artistas trans, travestis e/ou racializadas; ‘Festa, Baia, Gira, Cura’ sobre as religiões de matriz africana e sua expressão no estado de Jean dos Anjos que aconteceu no Museu da Cultura Cearense (MCC) do Dragão do Mar; ‘Degenerado Tibira: o desbatismo’ realizada na Casa do Barão de Camocim em Fortaleza com curadoria de Eduardo Bruno e Waldirio Castro.

Assim como tantas outras exposições organizadas por corpos dissidentes de forma independente e/ou via as políticas de cultura do estado, as publicações da Revista Reticências e da Plataforma Imaginários, surgimento de editoras independentes, pesquisas acadêmicas, festivais, mostras e diversas outras ações que aconteceram e seguem acontecendo cada vez mais intensamente no estado, inclusive em diversas cidades para além da capital, sobretudo de forma autogestionada pelos agentes culturais, mas também de forma institucional como pudemos ver na breve lista apresentada acima.

Rachel Gadelha (2023, informação não verbal, apêndice D) acredita que produções que exploram temas como raça, gênero, acessibilidade, territorialidade e políticas periféricas estão em destaque, revelando a importância desses debates na sociedade atual. Reflexo de um campo das artes intrinsecamente ligado ao contexto social e político contemporâneo. “Você tem, como

eu falei, jovens artistas periféricos, uma cena nova chegando que está ocupando espaços de criação [...], que estão no Porto Iracema, estão no Centro Cultural Porto Dragão, estão no Centro Cultural Bom Jardim. Tem pessoas oriundas dessas escolas, como a Vila das Artes. Então assim, é uma cena muito... É um caldeirão, digamos assim.” (*ibid.*).

É interessante pensar no tempo de hoje, no momento que a gente vive agora, que é o momento que tenta, de certo modo, ir diluindo esses marcadores, que são marcadores mais violentos, que são esses marcadores que nos compõem, nos forma, nos institui. Então eu acho que essas movimentações que vem com essas questões relacionadas à raça, gênero, a novas perspectivas de circuito, a olhar o circuito não por um eixo hegemônico como o eixo Rio-São Paulo. Começar a observar um circuito por outras extremidades, observar que esse circuito também não é formado pelas bordas, é formado por um centro irradiador e que neste centro tem muita potência e que o Brasil, falando especificamente do Brasil, é um país que invisibiliza muito esse lugar. Tem essa questão também das dificuldades de legitimação de alguns microcircuitos ou de alguns circuitos que não estão nesses centros hegemônicos (Informação verbal)⁵⁵.

Bitu reconhece a força e a presença dos debates de raça e gênero como Rachel, mas para ele esses debates propõem uma reorganização do sistema, que contrariamente vai se apropriando dessas questões para diluí-las. Mas nas duas falas há apenas um reconhecimento de debates de raça a partir de corpos racializados – negros e indígenas – que ocupam um dado território, a periferia. Mas em nenhum momento é falado sobre raça a partir do lugar da branquitude que hegemoniza o campo da arte e o campo social, mas segue sendo ainda um tema muito invisibilizado no Brasil, inclusive na arte.

Agora é claro, que assim como os corpos marginalizados lutaram e lutam por espaço/poder, os corpos hegemônicos lutam pela manutenção do status quo. Isso fica nítido nos ataques feitos por figuras conservadoras, sobretudo parlamentares, mas também da sociedade civil que atacaram diversas ações e eventos culturais no estado, como a Bienal do Livro de 2022, o espetáculo Macaquinhos em 2015 após apresentação no SESC, os ataques sofridos por um estudante de mestrado após realizar uma performance sobre corpo dissidente e velhice na URCA em 2022 que teve imagens gravadas, arbitrariamente, viralizadas em grupos de bolsonaristas e em programas policiais como o Alerta Nacional que era transmitido para

⁵⁵ Cassundé, 2023, informação verbal, apêndice E).

todo o país pela RedeTV!, levando o artista⁵⁶ a abandonar o curso e se isolar em casa por causa das ameaças que recebeu.

Outro caso foi o da exposição ‘Festa, Baia, Gira, Cura’ de Jean dos Anjos no MCC que pintou a frase ‘EXU TE AMA’ em letras pretas imensas sobre um fundo vermelho em uma das fachadas do Dragão do Mar e que virou objeto de discussão na Assembleia Legislativa do Ceará, onde a deputada Doutora Silvana⁵⁷ solicitou que a frase fosse retirada imediatamente, pois atacava sua fé. A deputada queria ainda que a Secult e o Dragão do Mar fossem a Assembleia se explicar.

Ou mais recentemente, já em 2024 o caso da vereadora conservadora de Fortaleza, Priscila Costa, que atacou pelas redes sociais e na Câmara trabalhos de artistas trans, racializados e mulheres que participam da exposição ‘Se Arar’ na Pinacoteca que apresenta um panorama da arte cearense de diversos períodos para o grande público. Segundo a vereadora o que se via na exposição era pornografia para crianças. Ela ataca, por exemplo, o trabalho Agitprop de Aline Albuquerque que é composto por diversas palavras de ordem, onde ela diz que não é arte por possuir frases como “a ejaculação feminina é um direito”, “Marielle vive” e “o agro não é pop”. Ela desrespeita o trabalho da artista Eliana Amorim, uma mulher negra, que traz elementos de sua ancestralidade, chamando depreciativamente de macumba, acusando a exposição de enaltecer as religiões de matriz africana enquanto ataca a fé cristã citando uma performance do coletivo Carnaval do Inferno. Para terminar, a vereadora parte para a transfobia ao questionar o direito de trans, travestis e pessoas não binárias de usarem o banheiro que as identificam⁵⁸.

Poderíamos listar aqui diversos outros casos de censura e perseguição contra artistas e obras de arte na recente história da arte no estado ou mesmo do país, mas esses casos listados dão um panorama do que está em disputa, do que a narrativa hegemônica e oficial quer calar, pois a enfrenta.

Como nos alerta Bourdieu (2006, p. 32) “do lado dos dominantes, todas as estratégias, essencialmente defensivas, visam conservar a posição ocupada, portanto, perpetuar o *status quo*, ao manter e fazer durar os princípios que servem de fundamento à dominação” e ele

56 Que não citaremos o nome para evitar eventuais riscos a integridade do indivíduo que sofreu ameaças de morte por um longo período após o corroído.

57 Entre diversos absurdos já proferidos pela deputada, um que vale citar é quando ela fala em entrevista ao O Povo que o mandato dela pertence ao seu marido, Dr. Jaziel, que é seu mestre, que ele é a cabeça e ela o corpo... Ver no link <https://mais.opovo.com.br/jornal/dom/2018/12/silvana-oliveira-podemos-ampliar-o-escola-sem-partido.html>

58 O vídeo na íntegra pode ser visto no link <https://www.youtube.com/watch?v=nEwmftizd7I>

complementa “não é demais, afirmar que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é *a própria luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza”. (*ibid.*, p. 88)

Ainda podemos, no Brasil, colocar a camada da geografia como marcador de hierarquização, por exemplo, os sulistas e sudestinos alimentam um imaginário onde são melhores que os nortistas e nordestinos ou a ideia de que quem mora em bairro X faz parte da elite e os que moram no bairro Y são os ninguéns, para usar uma expressão do escritor uruguaio Eduardo Galeano.

Um texto interessante para pensar essa tensão entre o eixo hegemônico e o restante do país é o artigo “A arte brasileira não se resume ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo: sotaques poéticos do Nordeste por uma urgente história da arte” dos artistas e pesquisadores Eduardo Bruno, João Paulo Lima e Waldírio Castro (2022, p. 55) onde fazem uma:

Aposta na dimensão plural da produção artística contemporânea do/no nordeste brasileiro, com o objetivo de estabelecer rupturas na/com a história da arte nacional, tradicionalmente narrada a partir do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. [...] o texto costura reflexões acerca do lugar do nordeste no sistema de arte nacional, com debates históricos, poéticos, estéticos, políticos e sociais que se estabelecem entre as regiões nordeste e sudeste (BRUNO; LIMA; CASTRO, 2022, p. 55).

Françoise Vergès (2023) chama a atenção que programas institucionais que se autointitulam decoloniais podem ser apenas uma forma de maquiagem, uma tentativa de cooptar a teoria e prática decoloniais para neutralizá-las, ou até mesmo uma iniciativa destinada ao fracasso caso não leve em consideração a precariedade das condições de trabalho na própria instituição, suas hierarquias de raça, gênero, classe e capacitismo, a procedência de seus acervos, o direito de propriedade que legitima a expropriação e as desigualdades estruturais entre grandes e pequenos museus universais, entre o Norte e o Sul.

Vergès (*ibid.*) explica que o museu universal europeu, mas que pode se aplicar a qualquer instituição pelo mundo que se inspira nesse modelo, é um espaço social total onde todas as lutas – classe, raça, gênero, cultural, ideológica – se enfrentam, mas que a história contada é a dos vencedores ou a partir de seu ponto de vista, demarcando o que estes querem lançar luz, ao apresentar uma história da arte e uma geografia do mundo por meio de suas coleções e exposições, sendo assim uma arma ideológica que se soma a dominação social dentro de um dado território, mas também com ação global. Pensando nas disputas que se dão nesse território, ela cita o caso do MoMA em Nova York onde um movimento de artistas e ativistas em 2021 protestavam contra membros do conselho de curadores que defendiam a política de

ocupação israelense. O movimento, entre outras coisas, denuncia a prática corriqueira da filantropia de capitalistas que lucram com as guerras e limpam suas consciências com doações de valores irrisórios, perto do capital que acumulam, a fundações que gerem museus, escolas e hospitais.

No Brasil, onde o número de pessoas afrodescendentes e indígenas em cargos de curadoria sempre foi ínfimo em relação ao número de homens brancos, [...], ao notar que o Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (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. Entretanto, em maio de 2022, Sandra e Clarissa Diniz (curadora contratada temporariamente) publicaram uma carta na imprensa comunicando seu desligamento do projeto Histórias Brasileiras, no MASP, explicitando a violência institucional do museu ao recusar incluir (com a justificativa de problemas técnicos), na mostra Retomadas, a inclusão das seguintes obras propostas pelas curadoras: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykô com imagens do MST (PAIVA, 2022, p. 30 e 31).

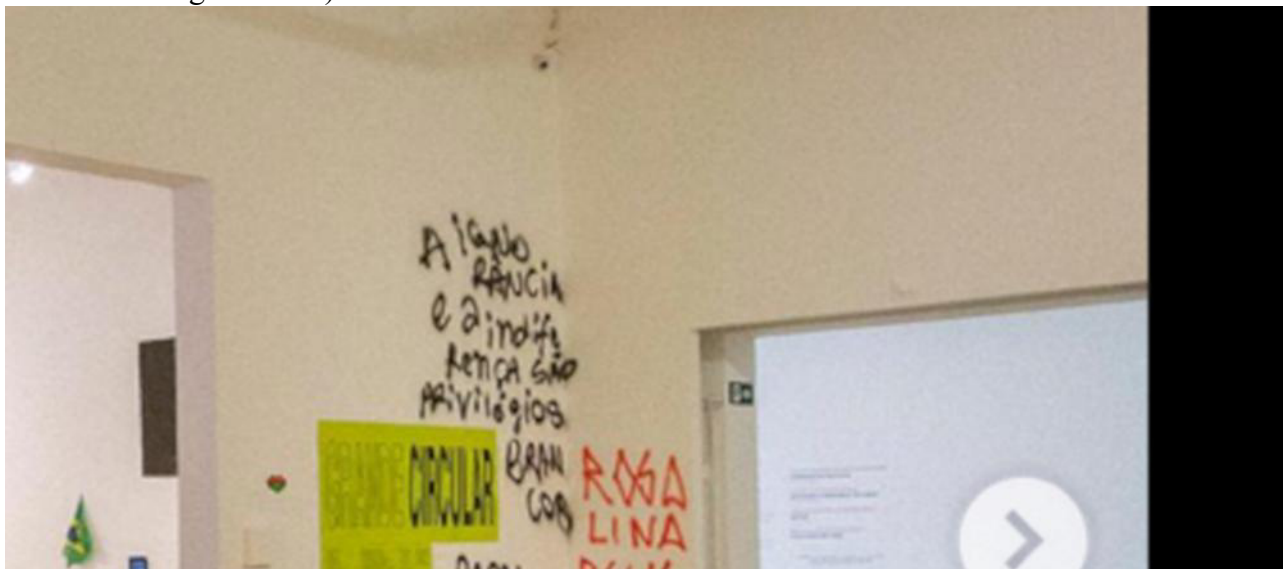
Ou aqui no Ceará as tensões geradas pela exposição coletiva ‘Zona de Remanso: infiltração água e sal’ no MAC Dragão aberta em dezembro de 2019. Parte da proposição curatorial das e dos artistas envolvidos era uma permanente atualização da exposição por meio de intervenções no espaço, assim como convocar que outros artistas também o fizessem. Dessa forma começaram a ser pichadas frases com críticas diversas, sendo algumas sobre a violência em comunidades como Rosalina e Poço da Draga, sobre processos de arte, mas também sobre a branquitude, como podemos ver nas imagens abaixo.

Figura 4: Imagem de parte do MAC Dragão do Mar durante a exposição Zona de Remanso



Fonte: Registros da artista Lina Acácio em seu Instagram @lingadacobra

Figura 5: Detalhe da imagem anterior, onde podemos ver a pichação "a ignorância e a indiferença são privilégios brancos" durante a exposição Zona de Remanso (Ampliação e recorte de imagem nosso)



Fonte: Registros da artista Linga Acácio em seu Instagram @lingadacobra

Podemos ver em trecho do texto de parede da exposição a dimensão política e social que interessava as e os artistas:

“Os trabalhos se debruçam sobre o litoral cearense, um território complexo banhado pelo Atlântico, e as implicações que nos tomam entre mergulhar no conflito, banhar-se e queimar-se sob o sol, inscreve-se na poesia das ondas ao passo que se impõe a urgência de atravessar uma história cindida. Nessa experiência, os corpos dos artistas são atravessados pela imensidão das águas. E se tornam imensos também. Zona de Remanso traz questões sobre como as relações com o Oceano Atlântico vêm sendo orquestradas globalmente: extrativismo das riquezas de suas águas, nas recentes aparições de petróleo em nossa costa, no cruzamento dos navios de assaltantes europeus em direção à América, na expropriação e capitalização de recursos naturais e na consequente devastação criminosa de inúmeras espécies”. (Zona de Remanso, 2019/2020 In: Rufino, 2021, p. 3).

Para além dos pixos que tomaram as paredes do espaço expositivo do MAC e de algumas áreas externas, as próprias obras já causavam desconforto ao status quo e ao público conservador que a visitava. Havia trabalhos que questionavam dura e diretamente a branquitude, como a instalação ‘Molhar eles com chuva ácida, 2019⁵⁹’ de Clébson Francisco, que tinha diversos objetos, entre eles um livro com uma foto da Princesa Isabel e sobre a imagem a frase “eu vou matar” bordada, uma bandeira grande com a frase “mate um barão por

59 Mais informações sobre esse trabalho especificamente e o artista podem ser acessadas em seu site no seguinte link: <https://clebson.com/obras/molharelesfeitochuvaacida/>

dia” pintada e escrito com giz branco sobre uma faixa preta pintada no canto da parede a frase “a branquitude está aqui neste momento, sua presença é real”. Além dos objetos citados compunham a instalação pedras com frases escritas, mapas, desenhos, pregos, livros e outros objetos mais. Para melhor compreensão acessar as imagens no site do artista disponibilizado na nota de rodapé, que não reproduzimos aqui, por questões de direitos autorais.

Exposição essa que era totalmente composta por trabalhos que tensionavam a herança colonial e seus desdobramentos na sociedade capitalista neoliberal na contemporaneidade. E faziam isso não apenas tensionando o público, mas também gerando tensões com o modelo de gestão do próprio Dragão do Mar e do IDM, que o gere. Questionando a falta de diversidade em todos os espaços que compõem o campo institucionalizado da arte estadual.

Maíra Rufino (2021, p. 7) se apoiando no conceito de cultura de Geertz, entende ela como algo público, “sendo o comportamento humano visto como ação simbólica. É neste ponto que o questionamento sobre a branquitude, na exposição, relata a ação simbólica do comportamento humano”. As e os artistas, então, propõem uma nova ação simbólica ao questionar os livros, imagens, narrativas oficiais e a própria gestão cultural, que detêm a ação simbólica hegemônica.

Todas essas exposições decoloniais, sobretudo as independentes que no geral apresentaram poéticas mais contundentes, por vezes com ações diretas de ativismo, como foi o caso de Zona de Remanso, somadas a governos progressistas mais sensíveis a agenda da cultura e que cederam a pressão social contribuíram para uma ampliação da democratização dos processos de distribuição dos recursos públicos da cultura. Por meio da democratização dos processos seletivos e editais do setor, com a ampliação de cotas, sistemas de bonificação, reserva de vagas baseadas na origem territorial e demais mecanismos instituídos pela Lei Orgânica da Cultura tem colaborado para uma virada decolonial na arte cearense, precisamos seguir acompanhando como esse processo se desenrola e como o poder público responderá as pressões que seguem sendo feitas pelo setor cultural.

O fenômeno da “virada decolonial” é uma realidade no Brasil, mas ainda imperam nas instituições culturais os reflexos históricos da desigualdade e segregação social e racial no país. [...] se por um lado, há uma comprovada insurgência de artistas e teóricos(as) explicitamente envolvidos com estéticas e temáticas que versam prioritariamente sobre as questões decoloniais na arte e na sociedade; por outro lado, ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais ainda permanecem modos de operação segregadores e racistas, que se explicitam de diversas maneiras, especialmente, na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca, e pertencentes a classes sociais abastadas. (PAIVA, 2022, p. 31 - 32).

Mas, como argumenta Guilherme Marcondes (2023) os/as artistas negros/as têm buscado alterar as normas de validação e divulgação regentes no cenário artístico nacional, pois entendem que, durante a formação do país como nação, houve não apenas atos de roubo, sequestro e assassinato, mas também um longo período de invisibilidade e desconsideração do trabalho de pessoas negras e não brancas, que se arrasta até os dias atuais. Muitas vezes excluídos dos livros oficiais ou mais famosos de história da arte, os trabalhos estéticos produzidos por artistas negros, indígenas e pardos passaram a ser reconhecidos em outros espaços, embora não alcançassem o mesmo prestígio dos artistas brancos, cuja valorização garantiu sua legitimação em maior escala. Essa legitimação possibilitou a inclusão de seus trabalhos em coleções públicas e privadas, além de serem estudados em cursos livres e acadêmicos.

Podemos assim, chegar a conclusão que de fato vivemos uma série de transformações, inclusive parte delas positivas, no campo da arte, mas que estas não se dão tão rápido quanto gostariam os principais beneficiários delas ou os que acreditam em um mundo mais justo, muito menos acontece de forma pacífica e sem retrocessos, sejam por ataques de eventuais governos e políticos conservadores e fascistas de ocasião, seja pela resistência consciente e/ou inconsciente de sujeitos detentores de privilégios – homens, cis, brancos, héteros, de famílias abastadas – que não querem abrir mão de nenhum deles, o que dificulta o acesso de sujeitos historicamente marginalizados aos espaços decisórios. Vide o caso do MASP com as obras sobre a história do Movimento Sem Terra ou os pixos e obras tensionadoras da branquitude da Zona de Remanso no MAC Dragão do Mar. Então fica a pergunta, até que ponto vivemos de fato essa propalada virada decolonial que alguns agentes tanto do campo artístico quanto do campo acadêmico defendem?

6.1 Corpo que sustenta o mundo: um diálogo sobre vida, identidade, subjetividade e política mediado pelo corpo

Um fenômeno importante desse processo de pesquisa é o corpo. Falamos do nosso corpo, esse que carrega nossas dores, marcas, lembranças, aprendizagens, tatuagens, amores e desejos. Ele que é o primeiro elemento que outra pessoa tem acesso ao se deparar com a gente, sobretudo quando ainda nem nos conhece. Ele que, caso possua certas marcas de cor, gênero e sexualidade, é barrado, violentado e exterminado, sem muitas ou nenhuma consequência. O

qual é carregado de significações culturais que são de diversas ordens – morais, políticas, biológicas, sociais, místicas... “O corpo humano não é um instrumento neutro que se pode empregar de qualquer maneira: ele é um instrumento que está preso a uma certa maneira de ser, de pensar e de sentir.” (Mauss, 2003, p. 384).

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos, e fazer ver uma construção social naturalizada [...] como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade e que se impõe por vezes à própria pesquisa (BOURDIEU, 2021, p. 14 e 15).

O corpo, nosso primeiro marcador, plataforma de mediação direta com o mundo sensível, tem sido atravessado por inúmeras questões nas mais diversas áreas do conhecimento, por exemplo: os estudos de gênero, o *Performance Studies*⁶⁰, os estudos críticos sobre a branquitude, a antropologia social, o esporte e a arte. O corpo expressa inúmeras marcas fenotípicas que se ligam a um conjunto de signos que carregamos em nossa subjetividade, afinal é a partir de como vemos o outro que se estabelecem os preconceitos, as identificações e outras formas de interação no laço social. Dessa forma levantamos a hipótese de que mesmo que os critérios de validação que os agentes reconhecem como impostos pelo campo, partam da experiência de cada um dentro deste, podendo haver certos critérios que um agente reconhece enquanto outro não, acreditamos que seja provável que essas diferenças ocorram também por fatores sociais como raça, classe e gênero.

No caso da arte, aquém do senso comum acreditar que se trata de um campo livre e sem preconceitos, como constata Guilherme Marcondes (2023, p. 21):

Ser homem e branco, ao que indicam as pesquisas que venho realizando, parece ter importância quando o assunto é a legitimação no universo da arte contemporânea brasileira”. E nas pesquisas que o autor faz no acervo do MAC Dragão em 2019 chega a conclusão que o perfil hegemônico no acervo é de “homens, brancos, entre os 40 e os 59 anos, com ensino superior completo, residentes na América do Sul, em especial, no Brasil, na região sudeste, no estado de São Paulo e com representação de seu trabalho por ao menos uma galeria. (*ibid.*).

É entendendo a dimensão que o corpo ocupa no laço social e por consequência nas interações que se desenvolvem dentro de um determinado campo, pois este, qualquer que seja,

60 Departamento de Estudos da Performance da Tisch School of the Arts da NYU, estabelecido em 1980 como o primeiro de seu tipo e atua em campos que vão desde teatro experimental e de protesto, teoria feminista e *queer*, estudos de dança, estudos de som, curadoria de performance e teoria crítica da raça.

mesmo nos casos especiais como o da arte que possuem uma certa autonomia em relação ao campo social, esta é apenas relativa, logo o corpo e sua materialidade afetam os processos de validação profissional que estamos aqui analisando, dito isto, não podemos fazer uma boa análise antes de discutir um tanto a questão.

No ensaio ‘As técnicas do corpo’⁶¹, Marcel Mauss, um dos fundadores da antropologia social e considerado o precursor da sociologia do corpo, propõe uma análise do corpo humano como um produto da cultura. Ele argumenta que as técnicas do corpo, ou seja, os modos pelos quais os indivíduos se utilizam de seus corpos, são transmitidas socialmente e variam de acordo com as diferentes sociedades. Ele afirma que uma técnica do corpo é “um sistema de meios e fins que permite ao homem servir-se de seu corpo para agir sobre o mundo ou sobre si mesmo.” (Mauss, 2018, p. 383). Para o autor, as técnicas do corpo podem ser divididas em cinco categorias: repouso e movimento; alimentação; combate; trabalho; e expressão. Ele argumenta ainda que as técnicas do corpo são transmitidas socialmente por meio da educação e da imitação. Elas, no geral, são aprendidas na infância e são incorporadas ao corpo, tornando-se automáticas e inconscientes. “As técnicas do corpo são um fato social total, pois envolvem aspectos físicos, psicológicos, sociais e culturais” (*ibid.*, p. 385), elas “são um elemento importante da identidade social”. (*ibid.*, p. 386)

As psicanalistas Daniela Teperman, Thais Garrafa e Vera Iaconelli (2021, p. 14) em seu livro ‘Corpo’ discutindo sobre o corpo e o mal-estar⁶² refletem que “pela linha da racionalidade, na tese kantiana, a razão deveria levar cada homem a agir em conformidade com a lei moral. Pelo cristianismo, os atos humanos deveriam seguir o seguinte princípio: *ame a teu próximo como a ti mesmo*. No imperativo cristão, o amor por si; no imperativo kantiano, a soberania da razão. O mundo sabe, entretanto, que nem sempre a razão ou o amor ditam os atos entre os homens. A psicanálise se depara com tal fracasso e teoriza sobre isso. [...] O inconsciente age à revelia das universalidades teóricas, e as ações dirigidas ao corpo mostram isso”.

Podemos dizer que o corpo para a psicanálise não é apenas um corpo biológico, mas também um corpo psíquico. Que é experimentado pelo sujeito, através dos sentidos, das sensações e das emoções. Que é investido de significados, através das fantasias e dos desejos inconscientes. Freud (2016) acreditava que o corpo é o local onde a libido, a energia psíquica ligada ao prazer, se manifesta. A libido é a força motivadora do comportamento humano, e ela

61 Texto presente no livro Sociologia e Antropologia que reúne diversos ensaios do pensador. No Brasil podemos encontrar edições produzidas pela Cosac Naify (esgotado), Ubu Editora e Edusp (dividida em volumes).

62 Expressão cara à psicanálise, usada se não primeiro, mas de forma mais marcante por Freud no seu clássico texto ‘O mal-estar na civilização’.

é expressa através do corpo, em forma de desejos, impulsos e fantasias. É também o lugar onde os conflitos psíquicos são vividos. As experiências traumáticas ou dolorosas são registradas no corpo, em forma de sintomas físicos e/ou psicológicos. A psicanálise busca, entre outras coisas, compreender a relação entre o corpo e a mente. Ela acredita que o corpo é um elemento essencial para a compreensão da subjetividade humana.

O corpo é o desafio cotidiano da medicina e da farmacologia, é um campo de pesquisa inesgotável para a biologia, a antropologia, a sociologia. A livre disposição do corpo é uma das determinações jurídicas fundadoras do direito: *habeas corpus*. A arte em geral, e evidentemente a dança em particular, apresentam diversas modalidades de expansão do corpo. O corpo, enfim, representa um lucro insaciável para a moda e o mercado. Podemos até dizer que os limites do corpo e suas possíveis extensões no tempo e no espaço constituem o interesse principal, o desafio permanente, para não dizer a obsessão, da ciência, da filosofia, da religião (TEPERMAN; GARRAFA; IACONELLI, 2021, p. 25).

No texto ‘Corpo e espaço’, Pierre Bourdieu propõe uma análise do corpo humano como um produto da cultura e do espaço social. Ele argumenta que o corpo é uma síntese da socialização, e que é através dele que os indivíduos são capazes de se relacionar com o mundo social, daí ele argumenta que o corpo é um corpo social. Ele explica que o corpo social é “ao mesmo tempo físico e social, um corpo que é marcado pelas marcas da história e da cultura” (Bourdieu, 2001, p. 11) e complementa “um corpo que é produto das relações sociais e que, por sua vez, contribui para a reprodução dessas relações”. (*ibid.*, p. 14)

O corpo também é moldado pelo espaço social. Bourdieu (*ibid.*) afirma que o espaço social é um campo de forças que exerce pressão sobre os indivíduos. Essa pressão pode moldar o corpo, por exemplo, por meio da maneira de andar, sentar e vestir. Ele argumenta que o corpo social desempenha um papel importante na construção da identidade social. “O corpo é um meio pelo qual os indivíduos expressam sua identidade social”. (*ibid.*, p. 12) Por exemplo, a maneira de vestir pode ser um meio de expressar a identidade social de um sujeito. As pessoas que vivem em climas frios tendem a se vestir de forma diferente das pessoas que vivem em climas quentes ou pessoas que passam por uma diversidade de gênero (Butler, 2018b) que muitas vezes utilizam roupas que dizem respeito a sua identidade de gênero e não ao gênero que lhe foi imposto ao nascer.

Judith Butler (*ibid.*) argumenta que o gênero não é algo inato ou natural, mas sim uma construção social e cultural que é performativa, ou seja, é algo que fazemos e que é repetido ao longo do tempo. Ela discute como a diversidade de gênero pode ser vista como uma consequência da rigidez das normas de gênero impostas pela sociedade, que ocorre quando há

uma desconexão entre a identidade de gênero de uma pessoa e o gênero que lhe foi atribuído ao nascer, levando a sentimentos de desconforto e inadequação.

Pensando um pouco sobre o corpo na arte, o artista e pesquisador Guillermo Gómez-Peña nos apresenta uma importante reflexão sobre o corpo, que é o suporte utilizado por diversos artistas em suas produções.

Nosso corpo, e não o palco, é nosso verdadeiro local de criação e nossa verdadeira matéria-prima. É nossa tela em branco, nosso instrumento musical e livro aberto; nossa carta de navegação e mapa biográfico; é o vaso para nossas identidades em transformação perpétua; o ícone central do altar, por assim dizer. Mesmo nos casos em que dependemos demais de objetos, locais e situações, nosso corpo ainda é a matriz da obra de arte. Nosso corpo é também o centro absoluto de nosso universo simbólico – um modelo em miniatura da humanidade (...) – e, ao mesmo tempo, é uma metáfora para o corpo sócio-político maior. Se formos capazes de estabelecer todas essas conexões na frente de uma audiência, esperançosamente outros também as reconhecerão em seus próprios corpos (GÓMEZ-PENÑA, 2005, p. 204, tradução nossa).

A ideia de Guillermo é interessante, pois propõe a ação do corpo como uma espécie de alteridade, de espelho para o outro, que pode ser organizada através de uma cadeia de signos e significações, uma identificação entre artista e público, levando este último a refletir sobre seu estar no mundo através da ação intencional do artista. Podemos retomar a discussão feita por Leandro Konder (2013), onde a arte é reconhecida como uma forma de conhecimento e a interação do público com a obra de arte é a forma como esse conhecimento é ao mesmo tempo produzido e transmitido.

A educação elementar tende a inculcar maneiras de postar todo o corpo, ou tal ou qual de suas partes [...], a maneira de andar, de erguer a cabeça ou os olhos, de olhar de frente, nos olhos, ou, pelo contrário, abaixá-los para os pés etc., maneiras que estão prenhes de uma ética, de uma política e de uma cosmologia (toda a nossa ética, sem falar em nossa estética, assenta-se no sistema dos adjetivos cardeais, alto/baixo, direito/torto, rígido/flexível, aberto/fechado, uma boa parte dos quais designa também posições ou disposições do corpo ou de alguma de suas partes – *e.g.* a “frente alta” ou a “cabeça baixa”) (BOURDIEU, 2021, p. 52).

É esse corpo então, também elemento importante na definição das regras do campo artístico, tendo em vista que o campo social, entre outros fatores se organiza por meio de uma hierarquização étnico-racial, que no caso brasileiro se organiza por meio das características físicas (ou fenotípicas) (Nogueira, 1998), de gênero (não só do ponto de vista da genitália, mas de como esse gênero é expresso pelo sujeito em relação à norma social) e de classe. Vale ressaltar, como já discutido anteriormente, que o fator geográfico também importa no Brasil,

pois um mesmo sujeito pode sofrer variações na forma como é lido racialmente dependendo do seu tom de pele.

Dessa forma levantamos a hipótese (e acreditamos que se comprovou na discussão) de que um agente, além dos atributos profissionais, de caráter mais técnico e objetivo, por isso mesmo quantificáveis e facilmente avaliados em relação a outro agente, terá seus atributos físicos, sua aparência, que é construída socialmente, também levada em consideração. Sendo que, mesmo essas características de certa forma também sendo objetivas, são lidas e interpretadas a partir de como a estrutura social se fixou na subjetividade de cada sujeito, mas geralmente tendendo a reprodução das regras que a estrutura social impõe sobre cada uma dessas características, mesmo que isso ocorra de forma relativamente inconsciente. Digo relativamente, pois na contemporaneidade não há como uma pessoa dizer que não tem conhecimento sobre a existência do racismo e dos debates em torno do assunto, pois estes aparecem em todo o laço social.

7 ARTISTAS RECONHECIDOS NO CEARÁ E CRITÉRIOS DE VALIDAÇÃO DOS AGENTES DO CAMPO

Gostaríamos de começar dizendo que essa pesquisa aqui apresentada, ao passo que trabalhamos o mais exaustivamente possível, ainda tem muito o que ser desenvolvida, dessa forma seguiremos dando desdobramentos e aprofundando o debate sobre o campo da arte no Ceará.

A pergunta que abria o roteiro de entrevista era: para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado? A única indicação que dávamos aos interlocutores era que fossem artistas em atuação, os demais critérios para listar os nomes viriam deles próprios. Dessa forma foram citados 80 artistas, principalmente das artes visuais, performance e teatro, mas também música, moda, cinema, audiovisual e dança, lembrando que hoje muitos artistas atuam em mais de uma linguagem.

Desses 80 nomes, citados pelos 6 interlocutores, apenas 9 foram citados mais de uma vez, sendo que apenas a artista Maria Macêdo foi citada 4 vezes e as artistas Andreia Pires e Isadora Ravena foram citadas 3 vezes cada. Os outros seis agentes que foram citados mais de uma vez, receberam duas menções cada – Mateus Fazeno Rock, Eliana Amorim, Charles Lessa, Pedra Silva, Efraim Almeida e Karim Aïnouz.

É interessante pensar, que Maria Macedo, artista mais citada, é uma mulher negra cis, LGBTQIAPN+ e da região do Cariri, assim como as duas artistas seguintes são uma travesti e uma mulher cis, não encontramos dados suficientes sobre a raça delas, mas ainda assim é interessante pensar como os três nomes mais citados não reproduzem o padrão hegemônico – homem branco cis mais velho.

Uma primeira questão que surge por parte dos interlocutores é problematizar a própria questão que nós lançamos a eles. Todos começaram dizendo que era uma questão muito complexa e difícil de responder. É possível, em algumas entrevistas sentir uma hesitação do interlocutor, talvez por um receio de se comprometer, mas no final todos responderam à questão a seu modo. Alguns, inclusive, antes de responder optaram por já explicar o porquê estavam listando aqueles nomes e outros não, o que viria a ser a segunda pergunta: quais são os critérios que você utilizou para pensar nessa lista?

As duas primeiras perguntas do questionário funcionavam para nós como uma forma de introduzir os interlocutores no problema que estávamos investigando por meio de um exercício reflexivo semelhante ao que fizemos. A primeira questão de forma mais espontânea, quase sem

direcionamentos, enquanto a segunda propunha uma reflexão sobre os critérios que cada um utilizava, o que viria a ser importante mais a frente quando queríamos saber quais os critérios que cada interlocutor percebia como impostos pelo campo, independente de concordarem com esses critérios ou não. Estas duas primeiras perguntas, a nosso ver, colaboraram com uma avaliação do campo mais qualificada por cada interlocutor, pois construímos o roteiro em uma crescente avaliativa: seleção espontânea, análise dos próprios critérios e análise dos critérios do campo, o que ajudou aos interlocutores irem organizando suas ideias e discurso.

A maior parte dos interlocutores optaram por citar poucos nomes, ficando entre 3 e 11 indicações, enquanto um deles citou 56, sendo este o interlocutor que citou também o maior número de áreas/linguagens artísticas. Apresentamos abaixo uma nuvem de palavras com todos os 80 nomes elencados nas entrevistas que aparecem de acordo com o número de vezes que foram mencionados. Quanto maior o nome na imagem mais vezes ele foi citado.

Figura 6: Nuvem de palavras com artistas citados durante a pesquisa.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Mesmo com as ponderações levantadas por todos os interlocutores, estes citaram os artistas e nos explicaram quais seriam então os critérios que utilizaram para listar os nomes. O que ficou mais nítido é que todos em maior ou menor grau, ou melhor, de forma mais ou menos declarada listaram nomes do seu em torno, e aqui quando falamos em torno não é necessariamente sobre amizades, pelo menos não apenas. Partem do entorno como os nomes de referência para seu processo, ou que atuam em sua região, que são objeto de suas pesquisas, que estão minimamente inseridos nos circuitos onde atuam dentro do campo, e claro, em alguma medida por quem tem algum afeto.

O produtor e arte-educador Wandeályson Santos (2023, informação verbal, apêndice F) é quem deixa essa posição mais nítida:

Sempre quando eu estou em algum momento de formação ou algo que eu tenho essa oportunidade de apresentar produções, eu sempre busco de alguma maneira trazer mesmo referências do Ceará. [...] Aqui no Cariri, nos municípios que a gente tem atuado; Crato, Juazeiro, Barbalha, aqui tem tido uma produção muito forte de artistas, inclusive, que entraram dentro do circuito da arte contemporânea e do circuito da arte de um modo geral (Informação verbal)⁶³.

Ao falar de artistas que entraram no circuito da arte contemporânea ele se refere indiretamente a Maria Macêdo⁶⁴, que foi a artista mais mencionada na pesquisa. Ela já foi indicada ao Prêmio Pipa, participou do Programa de Exposições do CCSP, da SP Arte, da Feira ArPa, da Mostra de Arte da Juventude. Foi uma das curadoras da exposição Se Arar, uma das exposições que inaugurou a Pinacoteca do Estado do Ceará, realizou exposições individuais e/ou coletivas no CCBNB Cariri, MAC Dragão, MAC Paraná, SESC Rio, na sede da ONU em Genebra na Suíça, Museu de Arte do Rio, SESC Belenzinho (SP), Goethe-Institut Porto Alegre, entre outros espaços. Participou do LAB de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes, teve projetos aprovados em editais da Secult Ceará e Secult Juazeiro do Norte, onde viveu parte de sua vida. Ela possui também obras nos acervos do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, no Acervo público da cidade de Juazeiro do Norte/CE e no Museu d'água de Belém/PA.

Já Eduardo Bruno Freitas (2023, informação verbal, apêndice C) explica que tem “uma visão muito trazida pela performance, que é o que eu venho estudando, que é o que eu consigo

⁶³ SANTOS, 2023, informação verbal, apêndice F

⁶⁴ Para saber mais sobre a artista acessar o link: <https://linktr.ee/macedomaria>

mapear até enquanto pesquisa” e complementa “tem a ver com a minha pesquisa e com o meu olhar, [...] aquele que atravessa o meu percurso”.

Juliana Tavares (2023, informação verbal, apêndice A), que é produtora e atriz, explica que quando pensa em:

Artista referência, nesse sentido, vem muito essa ideia de romper um certo público apenas de artistas, que é esse núcleo que a gente vivencia, então são artistas que de alguma forma conseguem fazer uma gestão da sua carreira, fazer uma organização, divulgar a sua própria carreira e ela se torna auto sustentável também, que aquilo que ela produz enquanto arte torna aquilo, o trabalho dela de fato, [...] grupos e artistas [que] levam mesmo esse novo trabalho com a cultura muito ao pé da letra e são pessoas que de alguma forma rompem esse lugar, vão para outros públicos (Informação verbal)⁶⁵.

Como podemos perceber na fala de Juliana, o critério dela são artistas e coletivos que de alguma forma ela respeita pelo trabalho sério, mas sobretudo pelo fato de conseguirem levar sua produção para além do campo mais especializado da arte. Algo que muitos artistas têm dificuldade. Ainda nessa fala dela já podemos evocar outro critério que foi recorrente nas falas dos interlocutores, que é a dedicação dos agentes no seu trabalho, assim como o próprio fato de tratar o que fazem como trabalho, independente das dificuldades que o campo impõe aos agentes.

Os interlocutores levantaram, no geral, como critérios que eles utilizaram para montar suas listas de indicações requisitos como dedicação ao trabalho, estudo/pesquisa, circulação do trabalho, poética, algum destaque (seja por meio de instituições e/ou agente legitimadores), diálogo com o que veio antes (ou a cena que lhe formou), vinculação da poética com as questões de nosso tempo, diálogo com suas pesquisas e interesses pessoais, além de em certa medida o afeto, mesmo que esse último tenha aparecido de forma indireta, ou seja, não foi assumido propriamente como um critério.

Bitu Cassundé, talvez tenha sido o que mais se distanciou dos elementos acima, ao dizer que se interessa por artistas de outras gerações e outros circuitos, sendo esses a parte principal dos critérios para a lista que ele indicou. Mas analisando o discurso pudemos perceber que os elementos que os demais citaram diretamente também apareciam em sua narrativa. Por exemplo, ele citou Efraim Almeida, importante artista cearense com larga e consolidada trajetória dentro e fora do país dentro de um campo da arte especializada. Efraim tem uma poética forte, sustentada em uma profunda pesquisa, é bastante dedicado ao seu trabalho, circula

⁶⁵ TAVARES, 2023, apêndice A

em diversos espaços, tem destaque e é amigo próximo de Bitu, ou seja, ele se enquadra em vários dos critérios citados diretamente pelos demais interlocutores.

Pudemos perceber que não houve muitas discordâncias entre os entrevistados. As maiores diferenças disseram respeito mais ao grau de importância dado por cada um a um determinado fator. Por exemplo, no que diz respeito à educação/formação, inclusive informal, todos reconheceram ser algo importante, uma instância legitimadora dentro do campo, porém para Lucas de Lacerda ela teria menos força que outras instâncias como o convite de curadores e a circulação no circuito da arte. Para Juliana Tavares a formação é importante, mas passar pela academia/educação formal vai depender do que cada profissional deseja fazer, para ela a universidade estaria mais voltada para quem quer ser professor, para os artistas que não querem ser docentes ela indica cursos livres, técnicos, mais focados no que se deseja desenvolver de habilidade. Rachel Gadelha fala das formações vinculadas aos equipamentos culturais como espaços formativos em sentido amplo, que inserem os agentes em um circuito de relações/network. Bitu Cassundé coloca como um elemento importante, mas para ele é algo cada vez menos valorizado pelos agentes mais jovens. Wandeályson Santos fala da importância da formação para o domínio dos códigos e linguagens exigidos pelo campo e maturação da poética.

Quando falamos dos critérios impostos pelo campo, independente se os artistas concordavam ou não, eles citaram: network/articulação, circulação/trajetória no sistema, apreensão dos códigos, linguagens e referenciais, planejamento, inserção no mercado, dedicação/esforço, critério afetivo e do gosto.

No que diz respeito a raça como um fator na validação social e profissional dos agentes, nossa hipótese era de que como a categoria não estava sendo mobilizada diretamente seria provável que agentes brancos não a reconheçam como determinante. No entanto, cinco dos interlocutores ao menos tangenciaram a questão racial, mas quando olhamos para as falas que claramente associam fatores sociais como raça a uma maior dificuldade na validação esse número cai para três, sendo que com visões distintas sobre como esse critério é mobilizado dentro do campo. Outra característica dessas falas, mesmo nas que claramente reconhece raça como um fator que dificulta a validação de agentes, é que não tivemos grandes elaborações, parte das falas inclusive possuíam um tom beirando o senso comum. De um campo progressista, é claro, mas ainda assim senso comum.

Wandeályson Santos, por exemplo, relembra que no Brasil as questões sociais como gênero, raça e classe são determinantes. Ele é o único que fala de forma mais taxativa, mas

como já disse sem muitos aprofundamentos. Já Eduardo Freitas reconhece que essas questões são importantes, mas que tem sido incorporada como uma tendência institucional, numa necessidade das próprias instituições se validarem, como uma resposta à pressão histórica de grupos sociais minorizados politicamente que agora possuem pequenos espaços institucionais.

Por fim, Rachel Gadelha (2023, informação verbal, apêndice D) que tem uma visão mais otimista da situação, que diz que um critério importante hoje está:

“Muito ligado a um contexto social e político contemporâneo. Então, assim, tem certas produções artísticas, [...] são muito tomadas pelas questões do campo social. É como se fosse assim, determinadas narrativas hoje são mais interessantes, são mais aceitas, são mais procuradas, são mais pesquisadas. Isso eu observo muito. Então, essas questões de raça, de gênero, de acessibilidade, questões territoriais, das políticas, periféricas, todas essas. É como se tivessem em evidência. Isso é muito interessante.” (Informação verbal)⁶⁶.

Também esperávamos, como levantado nas hipóteses, que as questões de autodeclaração sobre a identidade dos interlocutores suscitariam alguns debates. Os quais apontamos abaixo, mas que infelizmente não tivemos condições de discutir aqui nessa pesquisa, mas que deixam indícios dos próximos passos a serem dados no desenvolvimento da pesquisa, que seguirá tendo desdobramentos.

A primeira questão, essa talvez um pouco mais discutida, é sobre a cisgeneridade. Wandeályson Santos ao responder que era uma bixa não binária levantou alguns pontos interessantes para pensar como a identidade está em construção/desconstrução/reconstrução em um campo de disputa. Ele faz uma defesa da identidade como discurso, como ferramenta de enfrentamento ao *status quo*.

Judith Butler (2018b) explica que a identidade não é uma essência fixa e imutável, mas sim uma construção performática e transitória. Para ela, a identidade de gênero, por exemplo, não é algo que nascemos com, mas sim algo que é feito através da repetição de atos e performances sociais, que se ajustam a normas e expectativas. Para Butler, ao reconhecermos a fluidez da identidade, podemos questionar as categorias rígidas de gênero e as desigualdades que elas produzem.

Uma outra questão que surgiu foi sobre a forma como pessoas brancas se autodeclaram a partir de sua percepção. Numa rápida busca em agregadores de pesquisas científicas vemos já uma quantidade considerável de trabalhos que envolvem as questões de autodeclaração

⁶⁶ GADELHA, 2023, apêndice D

vinculadas a fraudes em cotas universitárias, discutindo a necessidade de bancas de heteroidentificação e questões correlatas. Mas nessa pesquisa nos surgiu um debate sobre a autopercepção do sujeito a partir de questões territoriais e familiares, inclusive o interlocutor deixando claro que em pesquisas oficiais sempre responde a partir de como é lido socialmente. Vejamos abaixo o caso.

Lucas de Lacerda ao responder a questão explica que quando são pesquisas oficiais, ou tipo IBGE como ele disse, responde pessoa branca, mas que sua autopercepção é de pessoa de pele clara. Ele traz para a discussão outras categorias como território e ancestralidade para ajudar a explicar o seu argumento. Apresentamos abaixo uma longa citação da fala dele, mas que acreditamos ser importante para entender a sua premissa:

“Acho o seguinte, a questão racial se conecta com o contexto daquele território. Tem pessoas que vão ser lidas aqui como branca, mas em outro local já vai ser lida de outra maneira [...] cada local tem suas percepções raciais e essas percepções raciais vão ter um impacto na vida dessa pessoa. Eu aqui no Ceará não sofro racismo por conta de que aqui, nesse contexto, a sociedade não me percebe enquanto uma pessoa negra ou pessoa negra parda. Não há essa leitura em mim, entretanto, por conta da minha ancestralidade, do local onde eu moro, no Bom Jardim, minha família inteira é uma família de pessoas negras, inclusive negras retintas. Eu me vejo como pessoa de pele clara. Eu não me considero uma pessoa negra, não me considero uma pessoa parda, mas uma pessoa de pele clara. Mas a nível IBGE eu não posso me considerar uma pessoa de pele clara porque você não tem essa categoria e nem me considerar uma pessoa parda, porque isso também não é, eu estaria mentindo porque eu não sofro racismo, então eu acho que a nível IBGE eu responderia pessoa branca. Mas eu não me vejo dessa maneira. Mas a percepção social sobre mim é diferente.” (Informação verbal)⁶⁷

É sabido que questões territoriais de fato afetam as leituras raciais. Se voltarmos por exemplo ao filme *Bacurau* citado mais acima nessa pesquisa, vemos como a supremacia branca norte americana não lê pessoas brancas nascidas em países latino-americanos como brancas, mas nunca é demais lembrar das conclusões do sociólogo Oracy Nogueira (1998), que divide o preconceito racial em racismo de marca e racismo de origem, sendo o segundo a forma como se estrutura o racismo nos EUA, onde eles ao verem um latino supõe que somos todos mestiços, logo não podemos ser brancos, enquanto no Brasil seria o racismo de marca, onde a cor da nossa pele, somada a outras características físicas, como lábios grandes e cabelos crespos, seriam os fatores determinantes.

⁶⁷ LACERDA, 2023, apêndice B

Lucas, inclusive explica que em questionários oficiais se declara como branco, dado que ele não sofre racismo e sabe que é lido em seu contexto como uma pessoa branca. Nos parece, que o que pode levar Lucas a essa autopercepção, tanto pela entrevista, mas também olhando para outros casos semelhantes que vimos em nossa vivência como agente dentro do campo e mesmo nos estudos críticos da branquitude, é que há um constrangimento entre pessoas brancas progressistas em se assumirem como tal, dado que isso implica reconhecerem que possuem privilégios ou talvez pelo fato de acumularem marcadores sociais que são lidos negativamente pela sociedade, como identidade de gênero, orientação sexual, território e classe, essas pessoas vivem uma contradição constante ao passo que possuem simultaneamente privilégios e desvantagens. Mas essas são hipóteses, como dissemos acima, que não teremos como investigar nessa dissertação.

Lia Vainer Schucman (2012) ao estudar a identidade racial branca explica que a identidade não é uma característica estática, mas sim um processo contínuo de construção e reconstrução social. Ela se caracteriza pela união de elementos como histórias, projetos e significados compartilhados por um grupo, estabelecendo-se em contraposição a outros grupos. A identidade racial branca, nesse contexto, não é homogênea e imutável, mas sim um construto social que se molda a partir de um diálogo constante entre elementos como semelhanças e diferenças, permanência e transformação, raízes e opções. A diferença, nesse caso, não é vista como algo externo à identidade, mas sim como parte integrante de sua formação.

A identidade racial branca é internamente marcada por inúmeras diversidades. E é quando pensamos os brancos entre brancos que surgem outras divisões e diferenças. Classe, gênero, origem, status social e regionalidade.” (*ibid.*, p. 83) Lia vai perceber nos discursos de seus entrevistados que a hierarquização entre os que são mais brancos e os que são menos brancos (ou encardidos como citam alguns de seus entrevistados) estaria em uma ideia de pureza. Ela compreende também que nem todo sujeito branco se identifica com a branquitude, existindo assim uma fissura entre a brancura e a branquitude. “Sujeitos considerados brancos em nossa sociedade passam por um processo psicossocial resultante das mediações que experiencia durante a vida de identificação com a branquitude. Portanto, podemos pensar que eles também podem, por diversas questões, não se identificarem com o lugar simbólico da branquitude, e construir fissuras entre a brancura e a branquitude. (SCHUCMAN, 2012, p. 103).

Essas questões levantadas pela autora podem ser pontos de partida interessantes para entendermos melhor o que leva sujeitos lidos socialmente como brancos a criarem outras categorias para nomearem sua autopercepção racial. Dessa forma, a questão trazida por Lucas nos parece um caminho pertinente para que sejam desenvolvidas pesquisas a partir dos estudos críticos da branquitude, tendo em vista que Lucas não é o único cearense que se autodeclara

como uma pessoa de pele clara, na nossa experiência dentro do campo da arte já pudemos perceber outros agentes em diferentes contextos, posições sociais e de diferentes origens utilizando o termo pele clara ou outros termos como mestiço de pele branca para se auto identificarem racialmente. Fica então este problema de pesquisa para pesquisas futuras.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No geral, nos pareceu, os agentes nunca haviam pensado de forma intencional e direcionada sobre os critérios de validação, mas ficou nítido que eles apreenderam de forma empírica as regras do campo, por meio da vivência, da necessidade de desenvolver habilidades e realizar determinadas ações para conseguirem ir construindo sua legitimação.

No que diz respeito ao nosso problema, pudemos chegar a conclusão que se existe ainda no estado uma dificuldade maior de pessoas negras para acessarem educação, que se mostrou ser um elemento fundamental na formação profissional do agentes para que esses consigam ascender no campo, se pessoas negras ainda seguem sendo as que ocupam em maior medida as condições econômicas mais precárias na sociedade, assim como mitos fundadores de nossa cultura como o estado que aboliu primeiro a escravidão, mas ao mesmo tempo o estado que não tem negros, ainda são presentes na nossa realidade corroboram nossa hipótese de que raça é um fator determinante para a validação de agentes no campo da arte institucional do Ceará.

Mas, não podemos deixar de falar, que em que pesem todas as desvantagens acumuladas socialmente pelas populações negra e indígena no estado, as diversas políticas que vêm sendo implantadas nos últimos anos têm contribuído para uma redução dessas desigualdades.

Nossa primeira hipótese era de que: os critérios de validação que os agentes reconhecem como impostos pelo campo, ou as regras do campo, partem da experiência de cada um, podendo haver certos critérios que um agente reconhece enquanto outro não. É possível que essas diferenças ocorram também por fatores sociais como raça, classe e gênero. Todavia, é natural existir regras gerais que se impõe a todos os agentes, não necessariamente da mesma forma, porém a mesma regra.

No capítulo acima tratamos um pouco das diferenças de critérios elencados pelos interlocutores, mas no geral pudemos notar muito mais semelhança do que diferença. Como já falamos o que mais se diferenciou foi o grau de importância dado a cada critério.

Ficou nítido pelas entrevistas que um dos principais critérios de validação ainda é o critério afetivo. Os agentes que ocupam espaços de poder – gestores, programadores, curadores, etc. – dentro das instituições do campo tendem a pautar em suas programações agentes com quem tem relações pessoais de amizade ou que se afinam a sua visão de mundo.

As amizades, como é comum, tendem a ser construídas com pessoas que se assemelham socialmente, que tendem a possuir uma visão de mundo semelhante. Me explico, uma pessoa

que cresceu no Meireles⁶⁸, por exemplo, que estudou em colégios frequentados pela elite econômica da cidade, que frequentam espaços de sociabilidade – clubes, academias, restaurantes, etc. – acessíveis apenas a quem possui uma certa faixa de renda, que não precisou trabalhar enquanto estudava, que não precisou pegar ônibus... dificilmente se tornará amiga ou compartilhará da mesma visão de mundo de uma pessoa que vive na comunidade do Campo do América, mesmo essa comunidade sendo no Meireles, pois mesmo esses sujeitos vivendo no mesmo bairro, o que é morador da comunidade não teve acesso aos capitais exigidos para transitar nos espaços privilegiados do bairro.

Se esse é ainda um critério imprescindível para que os agentes possam acessar as pautas de equipamentos culturais e se sabemos que as pessoas que ocupam os espaços decisórios nestes equipamentos são comumente oriundas desses espaços que detêm mais capitais simbólicos, sociais, culturais e econômicos, como é o caso do Meireles em nosso exemplo, fica nítido que os agentes culturais que partem de outros espaços de sociabilidade, como o Campo do América, vão enfrentar muito mais dificuldades para conseguirem acessar os equipamentos culturais com seus trabalhos e vão precisar trabalhar muito mais acessar esses espaços, que um outro agente pode conseguir ao encontrar casualmente o seu amigo gestor em um restaurante.

No Ceará, como tratamos na dissertação, existe ainda muita disparidade social entre pessoas negras e brancas, como fica claro nos dados discutidos do IPECE (2020), onde a maior parte das pessoas que ocupam as faixas de pobreza e extrema pobreza são negras enquanto as que ocupam majoritariamente as classes médias e altas são brancas.

O critério afetivo é colocado junto ao do gosto pelos interlocutores, pois o gosto, assim como outras características de um sujeito, é construído socialmente. O nosso contexto sócio-histórico vai moldando o que consideramos bom. Nossos capitais social, cultural, econômico e político afetam diretamente o que reconhecemos como arte e quem pode ser considerado artista.

O que leva a uma outra imposição do campo que é o network, que está totalmente imbricada no que estamos falando acima. Todos os agentes precisam fazer network para acessar os espaços, ou seja conhecer as pessoas que coordenam os espaços, criar boas relações e afins, mas os agentes partem de posições distintas, onde os que vem das camadas populares, que são em sua maioria negros, vão precisar construir muitas dessas relações do zero, correndo atrás de reunião, tentando acessar espaços de sociabilidade que não eram acostumados a acessar, a incorporar certos códigos de comportamentos e linguagem que não lhe é natural, enquanto para

68 Bairro da elite econômica de Fortaleza.

os agentes que veem das camadas mais abastadas, geralmente as mesmas dos que ocupam os espaços de poder nos equipamentos, precisam fazer bem menos esforço para construir sua rede de network, pois a mesma vem sendo montada desde suas primeiras inserções nos espaços de socialização, como a escola.

No entanto, podemos concluir a partir das interlocuções, que dado o histórico de lutas de setores minorizados politicamente e marginalizados historicamente, tem conseguido abrir certas fissuras no campo por meio de suas lutas, o que tem feito com que as instituições tenham procurado pautar artistas e obras que tratem sobre questões raciais, identidades de gênero, feminismo, acessibilidade e outras lutas sociais. Essa conclusão é corroborada também pelas políticas públicas construídas no Ceará nos últimos anos visando a democratização de acesso aos recursos, como as cotas nos editais e editais específicos.

Fica claro também uma necessidade de domínio por parte dos agentes de um conjunto de códigos de postura, ferramentas discursivas e referenciais teóricos para poderem acessar os espaços, se não estes podem ser isolados ou mesmo impedidos de entrar.

Outra hipótese que mobilizou essa pesquisa era de que como a categoria raça não seria mobilizada explicitamente nas entrevistas e historicamente a questão racial no Brasil ser tratada como um problema dos negros, esperávamos que, no geral, agentes brancos não reconhecessem raça como um fator determinante. Mas também imaginávamos que agentes racializados, mulheres, pessoas com deficiência ou que pertencessem a qualquer outro marcador social que determine uma posição inferior dentro da hierarquia social neoliberal tenderiam a reconhecer fatores sociais, para além dos fatores econômicos, como determinantes nos processos de validação.

Mas na prática, cinco dos interlocutores pelo menos citaram a questão racial durante a parte da entrevista que era sobre o nosso problema de pesquisa, mas quando analisamos as falas percebemos que cai para três os interlocutores que associam diretamente fatores sociais a uma maior dificuldade na validação, sendo que dois citam raça e outras questões e o outro usa o termo “percurso identitário” e usa como exemplo a questão da identidade bixa. Lógico, com visões distintas sobre como esse critério interfere nos processos de validação. Vale destacar, como já falamos no capítulo anterior que uma característica dessas falas, mesmo nas que claramente reconhecem raça como um fator que gera desvantagem na validação de agentes, é que não tivemos grandes elaborações sobre como isso ocorre, parte das falas inclusive possuíam um tom próximo ao senso comum.

Esse reconhecimento, mesmo que tangencial, do fator raça por parte de todos os nossos interlocutores, isso quando consideramos a fala de Lucas que vai discutir mais detidamente raça na parte do questionário de autodeclaração de identidade da entrevista, se deu pelo fato de todos os entrevistados possuírem algum marcador social que representa desvantagem. A única pessoa hétero cis branca entrevistada, era uma mulher, que de alguma forma como esperávamos tenderia a reconhecer os fatores sociais. Todas as demais pessoas eram LGBTQIAPN+. Dessa forma pretendemos nos desdobramentos dessa pesquisa dialogar com agentes que sejam homens cis brancos e hétero, para compreender como estes pensam.

A nossa última hipótese, de que as questões de autoidentificação étnico-racial, identidade de gênero e orientação sexual, que estavam na segunda parte do roteiro de entrevista, poderiam levantar questões interessantes, tendo em vista a pluralidade de discussões que têm sido feitas acerca dessas temáticas, se comprovou, mas como falamos anteriormente, não conseguimos dar conta de discuti-las nessa dissertação, todavia, seguiremos trabalhando em cima dos problemas que surgiram aqui em novas investigações.

Esperemos, verdadeiramente, que essa pesquisa possa colaborar de alguma forma com os debates sobre questões étnico-raciais e cultura no estado do Ceará, tanto na academia quanto na construção das políticas públicas. Que possa colaborar com o processo de racialização de pessoas brancas, mas não uma racialização paralisada pela culpa, e sim uma racialização que compreenda os benefícios que adquiriu como pessoa branca e que a partir daí possa colaborar para o fim da divisão racial na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila; DO REGO, Francisco Cleiton Vieira Silva; DURAZZO, Leandro. A escrita contra a cultura. **Equatorial–Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**, v. 5, n. 8, p. 193-226, 2018.
- ADAMS, Tony E.; HOLMAN JONES, Stacy. Telling stories: Reflexivity, queer theory, and autoethnography. **Cultural Studies? Critical Methodologies**, v. 11, n. 2, p. 108-116, 2011.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Prefácio da edição brasileira. In: HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**. Veneta, 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.
- AVELAR, Ana. Pontos de contato: processos artísticos, sem hierarquias, coletivamente. In: **Bienal Naifs do Brasil 2020: ideias para adiar o fim da arte**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020.
- BAMBIRRA, Vania. **Teoría de la dependencia: una anticrítica**. Mexico City: Ediciones Era, 1978.
- BAMBIRRA, Vania. **El capitalismo dependiente latinoamericano**. Siglo xxi, 1999.
- BARBALHO, Alexandre. Os modernos e os tradicionais: cultura política no Ceará contemporâneo. **Estudos de Sociologia**, v. 12, n. 22, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem triangular do ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual del artista-etc**. Beco do Azougue, 2013.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTOS, Maria Aparecida Silva (Org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, p. 25-58, 2014.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In W. Benjamin, *Illuminations* (pp. 217-251). New York: Schocken Books, 1936.

BOITO JUNIOR, Armando. As bases políticas do neodesenvolvimentismo. São Paulo: Fórum Econômico da FGV, 2012.

BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racism without racists**: Color-blind racism and the persistence of racial inequality in the United States. Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para a teoria dos bens simbólicos. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A doutrinação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Editora Vozes, 2023.

BRANDÃO, Lívio Diego Duarte. [Lívio do Sertão]. LAB Artes Visuais Escola Porto Iracema das Artes – Etapa Formativa. Crato e Fortaleza: [s.n.], 2019. 1 diário de bordo.

BRANDINO, Luiza. **Futurismo**. Brasil Escola, 2023. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/artes/futurismo.htm>>. Acesso em: 05 de outubro de 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 24 de mai de 2024.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 12 junho de 2023.

BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm. Acesso em: 6 de maio de 2024.

BRUNO, Eduardo; LIMA, João Paulo; CASTRO, Waldírio. A arte brasileira não se resume ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo: sotaques poéticos do nordeste por uma urgente história da arte. *REVISTA POIÉISIS*, 23(39), 55-72. <https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.52943>
BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Mauad Editora Ltda, 2015.

BUENO, Ramos Maria Lucia. **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

BUENO, Maria Lucia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho; DABUL, Ligia. Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 6, n. 12, p. 266-289, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018a.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018b.

CÂMARA, Antônio da Silva; BÔAS, Glaucia Villas; BISPO, Bruno Vilas Boas. A sociologia da arte e suas controvérsias. **Caderno CRH**, v. 32, n. 87, p. 469-473, 2019.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. 2014. 290 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 29 jan. 2025. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2015.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Entrevista V**. [23 de set. de 2023] Entrevistador: Lívio Diego Duarte Brandão. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (1 hora e 21 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice E dessa dissertação.

CEARÁ. **Lei nº 16.197, de 17 de janeiro de 2017**. Dispõe sobre a instituição do Sistema de Cotas nas Instituições de Ensino Superior no Estado do Ceará. Fortaleza, CE: Diário Oficial do Estado, 2017. Disponível em: <file:///home/livio/Downloads/LEIZNZ16.197ZZ2016.pdf>. Acesso em: 6 de maio de 2024.

CEARÁ. **Lei nº 17.432, de 25 de março de 2021**. Institui política pública social e afirmativa consistente na reserva de vagas para candidatos negros em concursos públicos destinados ao provimento de cargos ou empregos no âmbito dos órgãos e das entidades do Poder Executivo Estadual. Fortaleza, CE: Diário Oficial do Estado, 2021. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ce/lei-ordinaria-n-17432-2021-ceara-altera-a-lei-n-17432-de-25-de-marco-de-2021>. Acesso em: 6 de maio de 2024.

CEARÁ. **Lei nº 17.969, de 17 de março de 2022**. Altera a Lei n.º 15.552, de 1.º de março de 2014, para ampliação da composição do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará – CEPC. Fortaleza, CE: Diário Oficial do Estado, 2022. Disponível em: <https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/7138-lei-n-17-969-17-03-2022-d-o-17-03-22>. Acesso em: 7 de maio de 2024.

CEARÁ. **Lei nº 18.012, de 1 de abril de 2022.** Institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura – SIEC. Fortaleza, CE: Diário Oficial do Estado, 2022. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ce/lei-ordinaria-n-18012-2022-ceara-institui-a-lei-organica-da-cultura-do-estado-do-ceara-dispondo-sobre-o-sistema-estadual-da-cultura-siec>. Acesso em: 6 de maio de 2024.

CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. **Ceará, estado da cultura: 2015 a 2022.** – Fortaleza: Secult/CE, 2022.

CERON-ANAYA, Hugo; PINHO, Patricia de Santana; RAMOS-ZAYAS, Ana. A conceptual roadmap for the study of whiteness in Latin America. **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, v. 18, n. 2, p. 177-199, 2023.

CHAVEZ, Minerva S. Autoethnography, a Chicana's methodological research tool: The role of storytelling for those who have no choice but to do critical race theory. **Equity & Excellence in Education**, v. 45, n. 2, p. 334-348, 2012.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias:** a interseccionalidade como teoria social crítica. São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum.** São Paulo: Cosac Naify, p. 15-28, 2005.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

PEREIRA, Elisabete Monteiro de Aguiar. Universidade no contexto da América Latina: 90 anos da reforma de Córdoba e 40 anos da reforma universitária brasileira. **Políticas Educativas–PoEd**, v. 2, n. 1, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1986.

CASTRO, Thiago Silva de. A origem nórdica do cearense e os efeitos da branquitude no estado do Ceará. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 12, n. 2, 2022.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do brasil.** - 27ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

LACERDA, Lucas Oliveira de. **Entrevista II.** [14 de set. de 2023] Entrevistador: Lívio Diego Duarte Brandão. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (1 hora e 13 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice B dessa dissertação.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo: Editora Jandaíra, 2021. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

SANTOS, Antônio Bispo dos; PEREIRA, Santídio. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio** (1897). Lisboa/São Paulo: Editorial Presença/Martins Fontes, 1973.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

DURKHEIM, Émile. “Representações individuais e representações coletivas” (1898) In: Sociologia e Filosofia. São Paulo: Ícone, 2004.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, v. 1, n. 4, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARTHING, Stephen; CORK, Richard. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, p. 212, 2011.

FELINTO, Renata. A ideia do naïf como estratégia decolonial. In: **Bienal Naifs do Brasil 2020: ideias para adiar o fim da arte**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020.

FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. **Catirina minha nega, Teu sinhô ta te querendo vende, Pero Rio de Janeiro, Pero nunca mais ti vê, Amaru Mambirá**: O Ceará no tráfico interprovincial–1850-1881. 2005. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Ceará.

FERNANDES, Florestan. **Sociedade de classes e subdesenvolvimento**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015a.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015b.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. Expressão Popular co-edição Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa: ensaio de interpretação sociológica**. Editora Contracorrente, 2020.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Editora Contracorrente, 2021.

FERNANDES, Florestan; BASTIDE, Roger. **Branços e negros em São Paulo**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

FIGUEIREDO, Ângela; GROSGOUEL, Ramón. Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário. **Sociedade e Cultura**, v. 12, n. 2, p. 223-233, 2009.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Mello. **Cena**, (7), 77. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961> FOSTER, Hal. O retorno do real. **Revista concinnitas**, v. 2, n. 8, p. 162-186, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FRANÇA, Lusirene Celestino. Racismo e invisibilidade negra: o legado da emancipação da escravidão no Ceará. **Dia-Logos: Revista Discente da Pós-Graduação em História**, [S. l.], v. 17, n. 1, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/article/view/77067>. Acesso em: 3 maio. 2024.

FREITAS, Eduardo Bruno Fernandes. **Entrevista III**. [15 de set. de 2023] Entrevistador: Lívio Diego Duarte Brandão. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (1 hora e 6 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C dessa dissertação.

FREUD, Sigmund. **A negação**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund Freud (1901-1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. Obras Completas. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

FUNES, Eurípedes Antônio; RODRIGUES, Eylo Fagner Silva; RIBARD, Franck. **Histórias de negros no Ceará**. Imprensa Universitária, 2023.

GADELHA, Rachel de Sousa. **Entrevista IV**. [22 de set. de 2023] Entrevistador: Lívio Diego Duarte Brandão. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (37 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice D dessa dissertação.

GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre Almeida. Política e produção cultural no Ceará (1960-2014): a formação de um campo. **Estudos de Sociologia**, v. 1, n. 23, p. 53-86, 2017.

GARRIDO, Francisco Airton Martins et al. " **Tudo muda e com toda razão**": a canção como forma de expressão e defesa do novo na música popular brasileira na década de 1970. Análise do elepê Alucinação (1976) do cantor e compositor Belchior. 2018.

GONZALEZ, Lélia. (1979). **O papel da mulher negra na sociedade brasileira** (mimeo, Spring Symposium the Political Economy of the Black World. Los Angeles, 10-12 maio de 1979).

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. **Lugar de negro**, v. 3, p. 9-66, 1982.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista ciências sociais hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: introdução ao estudo da filosofia e a filosofia de Benedetto Croce 01. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: Maquiavel. Notas sobre o estado e a política 03. Civilização Brasileira, 2023.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 54, p. 147-156, 1999.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 29, n. 01, p. 93-107, jun. 2003. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022003000100008&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 13 fev. 2024.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2023.

HASENBALG, Carlos; SILVA, Néelson do Valle. Raça e oportunidades educacionais no Brasil. **Cadernos de pesquisa**, n. 73, p. 5-12, 1990.

HOMEM, Maria; CALLIGARIS, Contardo. **Coisa de menina?**: Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo. Campinas, SP: Papirus Editora, 2019.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IANNI, Octavio. **Estado e Planejamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

IANNI, Octavio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias**, p. 176-187, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua de 2019**. Brasília: IBGE, 2019. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso em: 12 junho de 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3108/cd_2022_alfabetizacao.pdf Acesso em: 24 de maio de 2024.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. (IPECE). Fortaleza – Ceará: Ipece, 2020.

KAUFMAN, Dora. A força dos “laços fracos” de Mark Granovetter no ambiente do ciberespaço. **Galaxia**, n. 23, p. 207-218, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRUPSKAYA, Nadezhda Konstantinovna. **A construção da pedagogia socialista**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

LAPLANTINE, François. **A Descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LEAL, Augusto. **Entrevista – Arte e Trabalho** – Simões Filho/BA, 1 de maio de 2024. Instagram: @augustojleal. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C6cXZqevRqh/?img_index=1. Acesso em 6 de maio de 2024.

LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). **Anais III ENECULT**, p. 1-11, 2007.

LELO, Thales Vilela; CAMINHAS, Lorena. Desinformações sobre gênero e sexualidade e as disputas pelos limites da moralidade. **MATRIZES**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 179-203, 2021. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v15i2p179-203. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/179801>. Acesso em: 12 jun. 2023.

LICEU de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115540/liceu-de-artes-e-oficios-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LIMA, Deborah Rebello; COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. Políticas Públicas de Cultura e Movimentos de Resistência: O Caso da Secult-CE (2015-2018). **Anais XV Enecult**. Salvador: Ufba, 2019.

LOPES, Ronald; OLIVEIRA, Jairo Carioca de. Racismo à brasileira: os abjetos do Desmundo na Psicanálise. **Revista Saberes da Amazônia**, v. 7, n. 13, 2022.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MARCONDES, Guilherme. **Arte e consagração: os jovens artistas da arte contemporânea**. 2018. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARCONDES, Guilherme. Derrubar para edificar: presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. **Sociologias**, v. 25, p. e-soc124311, 2023.

MARIANO, Alessandro Santos; PAZ, Thaís Terezinha. **LGBT Sem Terra: rompendo cercas e tecendo a liberdade**. Ed. dos Autores, 2021.

MARINETTI, Feliopo Tommaso. **Manifesto futurista**. (1909, 20 de fevereiro)

MARQUES, Janote Pires. A invisibilidade do negro na história do Ceará e os desafios da Lei 10.639/2003. **Poiésis-Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação**, v. 7, n. 12, p. 347-366, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. **A Ideologia Alemã**. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2010a.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

MATTIUZZI, Michelle. Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como ato político. [Entrevista concedida a] João Gabriel Tréz. **Jornal O Povo - Vida&Arte**, Fortaleza, 6 mar. 2018. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>. Acesso em 6 de maio de 2024.

MATTOS, Geísa; ACCIOLY, Izabel. ‘Tornar-se negra, tornar-se branca’ e os riscos do ‘antirracismo de fachada’ no Brasil contemporâneo. **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, p. 1-12, 2021.

MATTOS, Geísa. O luxo da Aldeia. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 21, p. 28-40, 2022.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior: apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo: Editora Todavia SA, 2017.

MENEZES, Margareth. Canal da Secult Ceará. Solenidade de transmissão do cargo da Secretaria da Cultura do Ceará. YouTube, 26 de jan. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YX-ellDE0hI>. Acesso em: 13 de ago. de 2024.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O Desafio do Conhecimento**. Pesquisa Qualitativa em Saúde. 6a Ed. Rio de Janeiro: ABRASCO, 1999.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneir; Pólen, 2019.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Org.), **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2016.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito de marca**: as relações raciais em Itapetininga. São Paulo: Edusp, 1998.

PAIVA, Alessandra Mello Simões. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, v. 21, n. 1, p. 29-50, 2022.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul/dez, 2014.

PEÑA, Guillermo Gómez. En defensa del arte del performance. **Horizontes antropológicos**, v. 11, n. 24, p. 199-226, 2005.

PEÑA, Guillermo Gómez. La Pocha Nostra: un manifiesto en constante proceso de reinención. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 43, n. 1, p. 106-108, 2007.

PETO, Lucas Carvalho; VERISSIMO, Danilo Saretta. Considerações acerca do problema da corporeidade em Marx. **Memorandum: Memória e História em Psicologia**, v. 31, p. 193-205, 2016.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2011.

PRASHAD, Vijay. Os BRICS podem mudar o equilíbrio de forças, mas não mudam o mundo sozinhos | Carta semanal 33 (2023). **Tricontinental: Institute for Social Research**. Online, 21 de set. de 2023. Disponível em: <<https://thetricontinental.org/pt-pt/newsletterissue/cartasemanal-cupula-brics-joanesburgo/>>. Acesso em: 18 de ago. de 2023.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

PUCU, Izabela. **Arte como Trabalho (e Vice-Versa)**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de pesquisa em História e Crítica de Arte da UFRJ, Rio de Janeiro, 2017

QUEMIN, Alain. A ilusória abolição das fronteiras no mundo da arte contemporânea internacional. **Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte**, v. 1, n. 2, p. 91-124, 2008.

QUEMIN, Alain. Estrelas da arte contemporânea: uma análise sociológica da fama e da consagração através dos rankings nativos do Top Artists in the World. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 66, p. 18-51, 2017.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. **Cadernos de Nosso Tempo**, v. 2, n. 2, p. 189-220, 1954.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do branco brasileiro. In: RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica a sociologia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 171-192.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Negro sou**: A questão étnico-racial e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos (1949-73). Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

Revista Cult. (2022, 20 de abril). Oquei, vocês venceram: batatas fritas! In: Dossiê Brasil: manifestos. [Dossiê]. Revista Cult. <https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-modernismo-fora-do-eixo-rio-sp/>

RIBEIRO, Cleilson Pereira; BARBALHO, Alexandre Almeida. Democratização do acesso à Cultura no Ceará: a experiência dos editais de Cultura. **Inovação & Tecnologia Social**, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 5–16, 2020. DOI: 10.47455/2675-0090.2020.2.5.4836. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/inovacaotecnologiasocial/article/view/4836>. Acesso em: 11 maio. 2024.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

RUFINO, Máira Rocha . Etnografia de uma exposição do museu da arte contemporânea do Ceará. **Revista Encantar** - Educação, Cultura e Sociedade, Bom Jesus da Lapa, v. 3, p. 01-17 - e021009, 2021.

SANT'ANNA, Tiago (Ed.). **Ayrson Heráclito-Yorùbáiano**. Pinacoteca de São Paulo, 2022.

SANTOS, Guilherme Marcondes dos. Arte contemporânea e legitimação: o caso das jovens artistas. **cadernos pagu**, p. e206012, 2020.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.

SANTOS, Milton et al. **Território e sociedade: entrevista com Milton Santos**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2001.

SANTOS, Wandeályson Dourado Landim. **Entrevista VI**. [22 de out. de 2023] Entrevistador: Lívio Diego Duarte Brandão. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (38 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice F dessa dissertação.

SCHUCMAN, Lia Viener. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistna. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Alexandre Felipe Nascimento; FERREIRA, Daniel da Silva. **Criação Lírica, Vulnerabilidade e resistência:** Uma análise discursiva do álbum "Alucinação" de Belchior. Orientadores: Ana Cleide Vieira Gomes Guimbal de Aquino; José Elias Pereira Hage. 2023. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - Português) - Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus Belém, PA, 2023.

SOUZA, Maria Aparecida de. **Desigualdades de gênero, raça e classe.** São Paulo: Cortez, 2010.

SPEAKMAN, Maile. Little Wynwood: whiteness, tourism, and gentrification in Havana's San Isidro neighborhood. **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, v. 18, n. 2, p. 358-368, 2023.

TAVARES, Juliana de Aguiar. **Entrevista I.** [12 de set. de 2023] Entrevistador: Lívio Diego Duarte Brandão. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (1 hora). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A dessa dissertação.

TEPERMAN, Daniela; GARRAFA, Thais; IACONELLI, Vera. **Corpo.** São Paulo: Autêntica Editora, 2021.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit:** African & Afro-American art & philosophy. New York: Vintage, 2010.

WEBER, Max. **Economia e sociedade.** Brasília: Ed. UnB, 1991 (vol. 1).

WEBER, Max. **Economia e sociedade.** Brasília: Ed. UnB, 1999 (vol. 2).

APÊNDICE A – Entrevista I – Juliana Tavares

1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?

Alice dote, acho que ela é incrível a forma como ela desenvolve também os trabalhos. Jamile Queiroz. Nossa tem muita gente. Eu vou pensar muito de Fortaleza, porque é a minha vivência. Andréa Pires também. Gyl Giffony é uma referência como artista, gestor e produtor também. Grupo Ninho, aí no Crato. O Galpão da Cena, que é um espaço que fica em Itapipoca do Gerson Moreno, que tem toda uma articulação muito interessante também da cultura. Tem o Ayrton Pessoa, que é um cara incrível da música, criação de trilha sonora pra cinema, teatro, gosto muito também.

É muita gente, mas de destaques eu estou lembrando muito dessas pessoas. Porque eu acho também que existem alguns núcleos com arte, tem umas pessoas que se destacam mais com outros públicos mais diversos e fora da bolha. E tem alguns artistas que eu acho que ainda se destacam dentro de bolhas ainda do mundo artístico. Eu eu estou tentando encontrar pessoas que eu acho que de alguma forma quebram um pouco a bolha do mundo artístico. E o outro grupo que eu gosto, que é o Pavilhão da Magnólia, com a Casa Absurda, que é um espaço independente de Fortaleza, que eu acho que eles têm uma superorganização, um planejamento e é um grupo incrível. Então acho que eu citaria essas pessoas a princípio.

2) Quais são os critérios que vocês utilizou para pensar nessa lista?

Quando eu penso em artista referência, nesse sentido, vem muito essa ideia de romper um certo público apenas de artistas, que é esse núcleo que a gente vivencia, então são artistas que de alguma forma conseguem fazer uma gestão da sua carreira, fazer uma organização, divulgar a sua própria carreira e ela se torna autossustentável também, que aquilo que ela produz enquanto arte torna aquilo, o trabalho dela de fato, uma prioridade no trabalho dela. Então acho que esses grupos e artistas levam mesmo esse novo trabalho com a cultura muito ao pé da letra e são pessoas que de alguma forma rompem esse lugar, vão para outros públicos, pessoas que dificilmente podem acessar arte. Foi mais nesse critério mesmo.

3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?

Eu acho que hoje, eu posso citar de alguma forma... É porque que tem dois campos, dois olhares, tem tanto essa validação no sentido de, como eu falei muito, da arte enquanto prioridade na sua vida, no seu trabalho, e mesmo que você trabalhe com diversos produtos, o que você faz, você está vivendo com a arte e com a cultura enquanto prioridade, se você vive daquilo. Eu acho que, de alguma forma, isso valida socialmente o fato de você trabalhar, como é o meu caso, por exemplo, assim, eu trabalho com cultura 100%, eu não trabalho com outra coisa, eu gero enquanto artista, produtora, eu gero produtos, então dou aula de produção, dou aula de teatro, estou fazendo um evento, uma obra ou coisa assim, mas eu estou vivendo disso. Eu acho que fui percebendo enquanto validação pessoal pra minha família, pros meus amigos, pro ciclo de pessoas, que a validação ela surge daí, quando você toma aquilo com uma propriedade e prioridade na sua vida.

E uma outra validação social que até acho que pode ser meio chato falar isso, mas é uma realidade, que é a exposição na internet, isso de alguma forma valida o seu trabalho. Pelo menos eu percebi muito isso porque na pandemia, principalmente, quando eu criei a produtora Flutuante, foi na internet e ainda é na internet que eu consigo muito dos meus clientes, por exemplo, como produtora de eventos etc., mediar artistas. Então a validação, ela também acontece na internet, quando eu tô ali divulgando e vendendo meu trabalho, que faz parte dessa minha estratégia da cultura enquanto propriedade, para mim, enquanto uma prioridade também. Então eu acho que esse campo do virtual, da internet, de alguma forma valida socialmente, não tem como a gente fugir hoje disso.

4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores, programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).

A primeira coisa que me vem é o Mapa Cultural do Ceará, que é essa plataforma de mapeamento de coletivos, artistas e tal. Ali eu acho que foi uma forma interessante da gente conhecer e quantificar esses produtores, técnicos, artistas, as pessoas que trabalham no meio da cultura. Então eu acho que é uma forma de fortalecimento o Mapa Cultural nesse sentido, tanto

de organização das inscrições que já facilitou, mas também para a gente entender, por exemplo, profissionais do teatro, entender quantas pessoas estão agindo ali. É uma forma de você estar se divulgando, então eu acho que o Mapa Cultural, que foi uma iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado, de alguma forma ajuda e impulsiona. Nesse sentido, as pessoas que estão trabalhando com a área da cultura, entendendo enquanto plataforma.

Eu, por exemplo, falando muito de uma questão pessoal minha, na Flutuante, desde a criação em 2020, sempre busquei muito também divulgar profissionais mulheres. Essa foi uma coisa que eu sempre carreguei comigo, tanto está contratando profissionais como de estar divulgando. Então várias vezes, por exemplo, nas redes sociais, eu já divulguei currículos e prestadoras de serviços pra poderem trabalhar. E oficina de produção cultural com mulheres também, que eu ministro, é uma forma de impulsionar, no sentido de que eu enquanto produtora não dou conta dos projetos artísticos sozinha, então vou formar mulheres, vou ajudar mulheres a se formarem em produção para elas, produzirem seus próprios trabalhos.

Existe esses espaços independentes também na cidade, como os que eu até já citei: Galpão da Cena, Casa Absurda, Casa Ninho, a Casa da Esquina. Esses espaços são uma forma de fomentar esses trabalhos também. Porque eu fico pensando assim, o que é que faz um coletivo de artistas fazer uma gestão de um espaço? Porque é muita demanda. É muita demanda. Então, existe essa necessidade de organização do próprio grupo, mas existe também uma necessidade de estar ali fomentando outros grupos e outros artistas. É o que eu vejo todos esses espaços fazendo. Por exemplo, em Itapipoca a gente tá com um projeto que eu estou produzindo um grupo de Itapajé de dança e fizemos uma parceria com o pessoal de Itapipoca do Galpão da Cena e a galera super solícita pra receber. Essas trocas, eu acho que é isso mesmo, é uma rede de arte de trabalhadores da cultura que se ajudam nesse sentido, porque é o que nos resta, a gente se ajudar minimamente.

Eu fico pensando nos campos de atuação cultural. Eu sinto que aqui em Fortaleza, por exemplo, existe esse campo da cultura independente, que eu também estou muito fortemente ligada, que são artistas que vivenciam muito os editais de cultura, esses fomentos de recursos públicos, e existe o campo da cultura que é gigantesco, que são desses grandes festivais, dessas grandes empresas de publicidade, de entretenimento e que muitas vezes uma coisa não acessa a outra. Existe essa disparidade. Eu de alguma forma fui quebrando um pouco essa bolha, hoje consigo transitar um pouco mais entre as duas coisas, mas para mim ainda é difícil acessar, por exemplo, esses grandes, essas grandes empresas de eventos culturais. Para mim não é uma coisa muito fácil, porque já existe ali indicações e pessoas que já trabalham ali

dentro daquele formato, que é diferente desse formato aqui independente. Não que o Zepelim não possa ser considerado um festival independente de música, por exemplo, mas ele tem vários patrocinadores. Ele já tem uma predisposição a receber patrocinadores que é muitas vezes bem diferente do que acontece com os artistas independentes.

Mas eu não sei se existe um agente ou um grupo de pessoas que fortaleça essa barreira. Eu acho que não existe, mas também não sei como que isso se rompe de alguma forma. Então, não consigo pensar em agentes ou coletivos de pessoas que não fortaleçam. Eu acho que não existe uma coisa de se meter para não dar certo. Eu não consigo enxergar dessa forma. Não hoje em dia, talvez há uns 10 anos atrás, há uns 8 anos atrás, no teatro eu sentia um pouco mais essa dificuldade de alguns profissionais compartilharem coisas suas, principalmente produtores. Eu tenho um pouco essa lembrança de algumas pessoas específicas que já vinha de um tempo e tinha essa dificuldade de compartilhar, hoje eu já acho que as pessoas estão mais facilmente querendo se ajudar, pelo menos na minha concepção, eu sou uma pessoa que estou disponível e percebo que essas trocas, elas são recíprocas também.

Refletindo um pouco nisso que você vem comentando, acerca da validação, também como um acesso aos espaços, aos editais, as pautas culturais, enfim, você acha que o surgimento cada vez maior desses espaços independentes por todo o estado, geridos por artistas ou por produtores também independentes, e por independentes tô querendo dizer não vinculados a instituições públicas, oficiais ou grandes empresas, você acha que isso pode ser uma resposta ao não acesso por parte de um setor do campo artístico e esses espaços institucionais ou não necessariamente?

Acho que não necessariamente, até porque essa lógica de sedes de espaços culturais independentes existe há muito tempo. Porque se a gente for pensar, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, são pouco mais de 50 anos, mas antes disso, já deveriam existir espaços independentes nesse sentido. E aí claro que funcionando de outra forma, porque o que eu vejo na realidade de Fortaleza, por exemplo, é que muitos desses grupos, que tem espaços independentes, eles estão dentro dos editais de cultura. E aí eu fico pensando que um espaço muitas vezes fortalece o grupo para fazer as suas atividades. Eu penso muito nesse sentido também. Ter uma sede, ter um espaço, faz com que você consiga fazer uma gestão e fortaleça mais o seu coletivo para se sustentar, enquanto fazedor de arte. Por exemplo, o Pavilhão da Magnólia, o Teatro Máquina quando estava na Casa da Esquina, eu participava de um grupo

alguns anos atrás e a gente ficou um tempo residindo na Casa da Esquina, que na época era o Bagaceira e o Teatro Máquina e a gente acompanhava muito o movimento dos grupos, de como funcionava e na época o Grupo Bagaceira tinha ganhado um edital nacional e o Máquina já tinha circulado em outros países, outros espaços, então eu percebia que ali foi uma experiência de sede muito interessante de pensar, caramba, esses coletivos têm um local para produzir e eles de fato não precisam dessas instituições no sentido de espaço para ensaios e tal. O que eu acho que, ao mesmo tempo, são muitos coletivos, muitos artistas para poucos espaços aqui na cidade. Então, é muito interessante quando o artista consegue ter a sua própria sede, porque ali ele vai ter o seu tempo e o seu espaço para poder produzir as suas coisas e se auto sustentar com aquilo ali. Acho que também é mais uma forma de fortalecer, porque de fato tem os teatros na cidade, mas que não são suficientes. Os espaços não são suficientes para receber a quantidade de artistas. Então, de alguma forma cada grupo vai entender o que é melhor para si, pode ser que um grupo realmente diga, é melhor ter uma sede, porque ali eu vou produzir as minhas coisas, porque o Estado não me ajuda nisso, pode ser também que seja isso.

Mas eu vejo e percebo de colegas, que tem esse movimento de ter seu espaço justamente para ser mais uma forma de fomentar a cultura na cidade e também de ter o seu espaço de trabalho mesmo, que é o ideal. Eu já tive algumas experiências de sede, já tive escritório também como produtora, para mim era muito importante ter essa diferenciação da minha casa e me deslocar para o trabalho, que a gente trabalha muito em casa muitas vezes. Então eu acho que é mais nesse sentido que o estado, a cidade, o município não dá conta, as secretarias não dão conta, principalmente se tratando da Secretaria de Fortaleza não dá conta da quantidade que deveria dar. Tanto de recurso quanto apoio e falando assim de equipamentos públicos, a gente vê um sucateamento de vários espaços. É difícil até para a gente se apresentar, imagine para ter um local para ensaio, produzir... Isso é bem delicado, então eu acho que é mais um sentido mesmo.

Ainda um pouco nas instituições. As universidades com os cursos de arte que a gente tem no estado, as especializações, pós-graduações, corpo docente e a imprensa no geral cumprem algum papel nesse processo de validação?

Os cursos acadêmicos são importantíssimos. Eu acho importantíssimo as universidades nessa validação. Eu sou uma cria da universidade, porque eu me formei no IFCE em Teatro, fiz mestrado na UFC e eu sou uma pessoa que gosto minimamente da academia,

assim, eu já gostei mais, hoje em dia estou com as minhas ressalvas por uma questão minha mesmo, mas a minha passagem pela universidade foi importantíssima, principalmente porque eu tinha acabado de sair da escola, então foi uma coisa enorme que eu alcancei para poder chegar ali e ter essa vivência. E aí eu acho que vai muito de cada profissional, de cada estudante de como vai se dar aquilo. Porque eu tenho amigos que não se dão bem com a universidade, não terminaram, não se deram bem, por conta de N fatores. Então, eu acho que é importante o curso acadêmico, principalmente se você quiser ir para esse lado de dar aulas na escola, que é o que o mercado no Ceará basicamente enxerga a arte. Até tem alguns bacharelados, mas a grande maioria é licenciatura, em teatro a gente basicamente só tem licenciatura em Fortaleza, não sei se tem bacharelado de teatro em outra cidade do Ceará, não conheço. Porque o mercado começou a entender que pra trabalhar com arte tinha que ser na escola. Então assim, pra mim foi importante, e é até hoje, porque eu sou arte educadora, dou aula também. Então eu acho que se você quiser seguir profissionalmente é importante que você tenha essa passagem pela academia, porque eu tenho essa vivência de chegar numa escola da prefeitura e está dando aula de artes, mas eu sei que a professora de português, deu durante 10 anos aula de artes, sendo que ela fez uma pós-graduação, passou um ano ou dois anos fazendo uma pós em artes e se viu na condição ali de durante 10 anos ser professora de artes. E aí eu fico pensando nesse desequilíbrio que existe, mesmo pessoas formadas em artes muitas vezes não conseguem ser locadas em escolas para dar aula de artes e outras pessoas de outras disciplinas acabam pegando essa carga horária. Então acho que existe uma desvalorização que acontece também na Secretaria de Educação e aí acho que falta equilibrar melhor. Isso pensando profissionalmente na licenciatura.

Agora se a gente for pensar um artista independente que acha que tem que passar pela universidade para poder seguir a carreira como artista eu já acho que não tem essa necessidade. Vai muito do seu objetivo, eu tenho amigos que estão ali fazendo um monte de coisas, trabalhando para caramba, atores que estão trabalhando com empresas grandes, ganhando bem e que desistiram da universidade, não se identificaram e foram fazendo as coisas. E dentro da lógica que elas foram construindo de trabalho, enquanto metodologia de trabalho, e onde elas querem estar, não necessita de diploma para estar ali. Conheço pessoas que estão vivendo assim e está tudo ok, está tudo certo. Então acho que varia muito do objetivo que você quer. Eu acho que a academia ela fortalece, mas é muito a parte do objetivo de cada pessoa, então acho isso bem complexo nesse sentido. Não acho que é obrigatoriedade, mas eu penso na minha, na minha vida profissional, por exemplo, eu terminei o mestrado, já fiz pós, já fiz técnico e sei lá o quê. Eu tenho vontade de fazer o doutorado pra ter mais uma coisa na minha vida, que

daqui a 30 anos, 20 anos, se eu quiser seguir a vida acadêmica como professora aí eu vou ter o meu doutoradozinho lá. Eu penso dessa forma, ter mais uma opção na minha carreira que eu posso seguir.

A imprensa, eu acho que ela tem um papel fundamental na divulgação, mas ultimamente eu sinto que existe uma certa resistência a certas produções. Conversando com outras profissionais que são assessores de imprensa já tinham falado, por exemplo, desse retorno pós pandemia da dificuldade que estava sendo ter acessos aos jornais, das pautas de cultura. Muitos profissionais foram demitidos e tal. Isso de uma forma bem ampla. Então assim eu penso também a mesma coisa, é muita gente fazendo arte, fazendo cultura pra pouco espaço, pra muita divulgação que existe. Tem os blogs independentes que são interessantes, mas eu estou falando assim de grandes mídias assim, Diário do Nordeste, jornal O Povo e tal.

Mas eu já vi público que a pessoa que não é do teatro, não é das artes chegar no espetáculo porque viu no jornal impresso. Então, eu acho que ainda hoje rádio, TV, essas coisas é um meio muito interessante e uma forma de validação. Porque se eu coloco o meu trabalho ali na TV Verdes Mares, meio-dia no programa lá de entretenimento, nossa passou por uma pauta, passou por uma curadoria e se aquele artista está na TV é porque de alguma forma ele faz um bom trabalho. E aí existe também um pouco esse romantismo da TV, que é muito forte aqui no Brasil, das novelas... Então a TV, a imprensa, eu acho que ainda é esse meio muito forte de validação, falo por experiência própria também, da minha família que eu falo brincando que minha mãe e meu pai só entenderam que eu trabalhava com teatro quando me viram no jornal, vendo minha foto lá, o nome Juliana Tavares espetáculo tal, aí então eles disseram, eita ela trabalha com teatro mesmo, ela saiu no jornal ou então quando eu vou fazer uma publicidade, vou fazer um comercial, dizem ela trabalha mesmo como atriz, ela tá no comercial da TV, então eu acho que ainda existe essa validação meio romântica de alguns públicos e de você sempre ouvir “aí quando é que tu vai fazer novela? Quando é que tu vai pra Globo?” Aí eu falo brincando, eu não vou mais pra Globo, quero ir pra Netflix agora. Isso ainda é muito forte, aquela coisa de se você não é visto, você não é lembrado ainda, é algo muito forte. Então você tem que estar produzindo, fazendo muita coisa e acho que a internet entra no meio disso, porque hoje eu vejo os Instagram do jornal O Povo e tal. Tanto que quando sai uma matéria, sei lá, sai uma besteira no Fortaleza Ordinária, nessas contas alternativas, eu vejo a divulgação, que é isso, é impressionante. Então eu acho que ainda é muito forte, porque a imagem é muito forte. E a imagem ela pode, seja virtual ou na TV, ela pode fortalecer, como ela pode também destruir aquele grupo, aquela obra.

E aí a gente pode citar, por exemplo, que não segredo para ninguém do espetáculo Macaquinhos na Mostra Cariri de Culturas. Um clássico no meio cultural, do tanto que o Sesc modificou todo seu evento por conta de um vídeo vazado na internet, de uma situação que foi gravada no modo errado, no momento que não era pra ser, não era pra ser divulgado e aí a gente vê o poder da mídia nesse sentido que pode fortalecer, mas também pode destruir. Por N motivos. Aí eu entraria em outras camadas, daquelas pessoas que adoram criticar, dizer que não é arte, mas ao mesmo tempo são pessoas que não consomem arte ou consomem mais sem nenhum tipo de valorização com artistas independentes. Mas aí a gente entraria numa outra pauta muito grande, um outro ponto.

Mas sobre os equipamentos públicos do estado eu também penso a mesma coisa que é muita gente pra pouco incentivo financeiro e estrutural. Eu sou muito fã da cultura brasileira em todos os sentidos e eu tenho consumido muita cultura brasileira, música, filme, teatro, porque é muito meu trabalho também. Então ultimamente estou consumido até demais, mas sempre quero consumir mais. No meu Spotify é música brasileira porque a gente tem produzido coisas muito boas, muito incríveis, de boa qualidade e na qualidade de N fatores, de divulgação, de comunicação, de conceito, de entregas... Eu acho que as pessoas, elas estão fazendo independente disso e eu sempre falo para as pessoas nos meus cursos, galera, edital de cultura, não é a única forma de financiamento do seu projeto e nem deve ser a única forma, porque o edital de cultura, ele é seletivo, ele é um processo seletivo, o edital de cultura ele não vai conseguir contemplar tudo. Você não vai conseguir pagar seus boletos, pagar o seu aluguel todo mês só vivendo de edital. Eu desconheço alguém que vive assim. Acho que há algum tempo atrás pessoas viveram dessa forma, porque, por exemplo, a gente não tinha um sistema de cotas. Tinha um certo sistema onde um monte de gente que bastava escrever um pouco melhor, que a gente já sabe o perfil desse tipo de pessoa que era contemplado em todos os editais, bastava a pessoa escrever um pouco melhor, no sentido de estruturar a ideia e pronto, vai ganhar todos os editais de cultura. Hoje a coisa ela é bem diferente. Ela se tornou de fato mais seletiva, mas também mais democrática.

Eu já ouvi várias pessoas falando sobre a problemática das cotas, falando dessa questão, tanto de pessoas brancas que falam do sistema de cotas, como de pessoas não brancas que falam também dessa dificuldade do processo de heteroidentificação, pessoas que são pretas e aí na hora da avaliação é dito que não é. Aí tem todo esse movimento que também precisa ser revisto, porque é algo muito novo. Eu lembro de até ano passado de instituições grandes aqui fazendo o processo seletivo para trabalhar e galera criticando o processo heteroidentificação porque não

sabiam analisar, não sabiam fazer direito. Tá todo mundo meio ainda aprendendo a passos lentos como tornar isso bem mais democrático, mas eu acho que o Estado, ele tem essa obrigatoriedade pensando nessa realidade no Brasil que a gente vive, de pensar a história do Brasil como um todo. Das políticas culturais, os estados e municípios, o governo, ele tem essa obrigatoriedade de incentivar mesmo, porque é um dinheiro que volta, tudo que entra para a gente enquanto o trabalho da cultura volta para o Estado de uma forma ou de outra.

E tem aquele clássico, pensarmos o que é que seria do mundo sem cultura, sem arte. É isso que eu sempre tento levar para as pessoas. O que é que seria de você se não ouvisse uma música, não visse uma série? Parece uma besteira, mas é muito real, então, eu acho que existe uma validação nesse sentido. Ah, tem também, a questão de um projeto ser aprovado no edital de cultura, o peso que isso dá, porque novamente, pensar que ele passa por um processo de curadoria, aquele projeto passou por uma curadoria, por uma seleção, passou por pessoas que disseram “esse projeto, ele tem um valor social, um valor comunitário, um valor cultural” então é uma validação também nesse sentido de “o meu projeto foi aprovado”. Todo mundo que passa em edital acha a coisa mais maravilhosa do mundo, porque além de ser um incentivo financeiro, é uma forma de dizer, caramba, o meu projeto, entre tantos outros, passou, estavam a procura disso. Eu penso dessa forma. Eu fico feliz. Quando o projeto foi aprovado, digo, caramba, então deu certo. Que massa, que bom. Então é uma forma também.

Eu só não acho que a gente tem que levar os editais de cultura como a grande validação do nosso trabalho. Eu sempre falo isso nas minhas oficinas de produção, nas minhas aulas de produção cultural, galera edital não é a única estrutura, não é a única forma. A gente sabe que isso é importante, que todo mundo merece ter acesso a isso, o acesso realmente é pra todo mundo, todo mundo pode se inscrever, mas se eu não passar no edital como é que eu me fortaleço para financiar isso de outras formas.

Só antes da gente passar pra última pergunta tu falou uma coisa que eu fiquei querendo que tu falasse mais, se tu puder. Porque tu acha que pra algumas pessoas a universidade ainda é esse lugar que meio tem que passar por. Por mais que você tenha dado exemplos de amigos que vivem bem, trabalham e tal, sem ter que passar pela universidade, ainda existe essa ideia para algumas pessoas que a universidade é importante.

Eu acho que ainda existe, mas hoje pelo menos as pessoas que eu costumo conversar não vejo mais tanto peso assim, mas também eu acho que existe alguns fatores, talvez as pessoas que eu converse hoje, que vivem de cultura e que não passaram pela universidade e não tem

essa necessidade de passar, são pessoas que já estão quase com os seus 30 anos, que já estão no seu corre, já estão fazendo seus trabalhos e aí não sentem essa necessidade. Mas eu, por exemplo, das vezes que eu já dei aula, até ano passado tava dando aula pra adolescente, aula de teatro, aí eu já vejo essa vontade de estar na universidade. Depois das aulas um ex-aluno meu vem “Ju, eu quero muito entender como é trabalhar com teatro, não sei o que. Aí eu sempre indico o CPBT, sempre digo esses cursos menores e tal. Mas eu fortaleço, eu sou a pessoa que sendo um adolescente sempre digo, galera tem os cursos de teatro, tem as universidades, curso de dança, de música, mas não é a única alternativa também para você fazer. Eu gosto de trazer essa questão, não é a única forma possível de você trabalhar, já entrar na universidade. Mas eu sinto hoje de algumas pessoas que eu já conversei de não terem essa necessidade de estar, mesmo porque há 10 anos atrás, quando eu entrei na universidade, quando fiz graduação no IFCE, tinha pessoas na minha turma com quase 40 anos, eu era uma das mais novas da minha turma, eu tinha 17 anos, tinha eu e mais um outro colega, mas todo mundo ali era 25+, 30, tinha gente com 40 anos e que tinha essa necessidade, essa vontade de estar na universidade, de estar ali fazendo a graduação por N motivos.

Hoje como também o sistema mudou, hoje é pelo Enem, na época que eu entrei era o vestibular próprio, então na época tinha essa questão também. Hoje eu chego lá no IFCE no curso de teatro é uma galera muito jovem, assim que nunca nem pisou no palco, porque entrou pelo Enem e aí deu certo lá a sua nota e entrou porque está na universidade, que é oportunidade de estar na instituição federal. E aí chega esse outro público. E aí é o momento que a gente vai entender, daqui a 10 anos, como é que vai estar o mercado da cultura, porque é um outro público que está se formando. Outros profissionais que estão se formando com outras cabeças com outras pessoas, que já vem de uma geração internet, já vem uma geração virtual, então eu tenho muita curiosidade para saber como é que vai ser. Porque de 10 anos para cá já mudou bastante. A universidade tem essa cara mais jovem, que estão saindo da escola e tal. Eu acho que é um caminho meio complexo nesse sentido. Eu não consigo dizer que a universidade vai ter a melhor forma de você alcançar trabalhar na cultura. Eu acho que não é por aí, mas é uma forma interessante, a depender do seu objetivo, do que você quer seguir. Eu defendo a academia muito também no sentido de pesquisa. De fortalecimento, que você pode ter uma estrutura mínima para desenvolver sua pesquisa, por ter uma bolsa para estar pesquisando. E é um trabalho, é um processo de escrita, você tem essas entrevistas, tem tudo isso. Mas para mim fazia sentido enquanto artista, fazer aquela pesquisa e não só apenas pelo diploma.

5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

É de alguma forma, eu acho que os critérios que são utilizados vão ser muito do que eu acredito e do que eu tive que acreditar no decorrer do que eu tive que me apropriar, no decorrer desses anos trabalhando com cultura. Uma das coisas que hoje para mim faz muito sentido e que às vezes eu achava que era difícil acessar, é o network, a comunicação, isso para mim é o fundamental de uma validação do seu trabalho. Porque hoje eu sou muito consciente da rede de contatos que eu fui criando ao longo do tempo e dos lugares que você tem que estar e que você acha que deve estar. Então pensando muito em mim, mais de uma forma geral e também da coisa que eu comentei de quem não aparece não é lembrado, tem muito esse sentido social, por exemplo, além de estar nos trabalhos, eu me sinto muito nesse lugar de ter que estar também apreciando o trabalho de outras pessoas e de estar assistindo o trabalho de outras pessoas, de estar indo para os espetáculos de teatro, de ir para os eventos fazer aquela social.

Isso hoje é um ponto da minha vida que eu preciso estar nesses lugares para que as pessoas me vejam e percebam que eu trabalho é com arte, é com cultura e que eu também consumo aquilo. E eu Juliana, acho que eu preciso mesmo ver o que é que está acontecendo, porque a cultura ela se modifica muito rápido, ela vai se transformando muito rápido. A cada ano a gente tem mudança, equipamento novo, é gente nova chegando e é obra nova e tal. Então acho que esse lugar de consumir arte é uma forma de validação de você trabalhar e consumir. E eu lembro muito, por exemplo, na época de faculdade, do tanto que eu enquanto aluna julgava os professores de teatro que não faziam peças de teatro, que não iam assistir as peças de teatro. Isso para mim ficou muito marcado, quando a gente olhava, a pessoa da aula a 20 anos de teatro, mas a gente não vê esse professor pisando no teatro para assistir peças nossas, para assistir teatro, não via os professores fazendo isso. Então isso é uma coisa que eu acho que tem a ver, que é você estar nesses espaços sociais e estar ali minimamente socializando e conversando e fazendo contatos. Hoje eu vejo o tanto que isso é fundamental no que você quer mostrar o seu trabalho.

Partindo pra uma coisa profissional. Acho que os próprios estudos, planejamento, organização, você entender minimamente de administração, de organização financeira, esses detalhes, isso tem muito a ver com o seu trabalho e eu acho que muitas pessoas na área cultural

querem se afastar disso, das partes mais burocráticas, de produzir e de autogerir seu trabalho e que eu acho que é fundamental. É uma das coisas que de alguma forma vai colocar o seu trabalho pra frente. Essas organizações, planejamento estratégico, todas essas outras coisas que eu tive que aprender na marra, que era importante, porque senão o seu trabalho, a sua carreira, ela não se sustenta. Se você minimamente não sair daquela bolha de pensar que seu trabalho com arte é viver o seu processo criativo, ele também é sobreviver do processo criativo, da obra que vocês estão fazendo, mas ele também é sobre autogestão, é sobre gestão de grupo, planejamento, organização, financeiro e comunicação. São todos esses pontos que eles ajudam no desenvolvimento de todo o seu trabalho.

E também essa questão do social que eu comentei parte muito de uma relação ética. Desses cuidados de onde você quer estar, de onde que você acredita que aquilo vai te alimentar profissionalmente. Então, acho que a ética entra nesse sentido também, dessa validação.

APÊNDICE B – Entrevista II – Lucas de Lacerda

1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?

Tá, eu vou falar de maneira bem espontânea, que vem da minha mente. É uma pergunta difícil essa, eu digo assim, dependendo da posição da pessoa dentro do circuito artístico, no meu caso, enquanto que eu estou atuando na curadoria pode parecer que eu estou privilegiando uns mais que outros. Por mais que eu tenha minhas preferências, claro, todo mundo tem, mas eu acho que no trabalho da curadoria também existem outros critérios, que não só as minhas preferências pessoais. Às vezes, é uma preferência de um mote curatorial que é muito maior do que eu. Então eu queria botar essa nota de rodapé, que eu vou dizer artistas que eu vejo que tem um destaque e que eu acho que tem realizado um trabalho muito interessante, de fato comprometido na produção artística cearense. De cara me vem Diego de Santos, Andreia Pires, é no teatro e na dança, na música me vem também a Mumutante [Muriel Cruz], Mateus Fazeno Rock, Getúlio Abelha, mas ao mesmo tempo também acho interessante outras manifestações da música, como a Banda Glamour, Luxo e Selvageria, que eu acho incrível, mas não tem tanta iniciativa. No campo da moda David Lee é um grande nome assim, importante para discutir a moda. Outras referências importantes nas artes visuais: Zé Tarcísio, Francisco de Almeida, é difícil porque são tantos nomes... Eu vou responder mais do campo das artes visuais, porque é o campo onde eu atuo e que eu tenho mais propriedade pra falar sobre. Efraim Almeida, com certeza, Cláudia Sampaio, o Coletivo Mestre Noza, Gerson Ipirajá, Anderson Moraes, Naiana Magalhães, Simone Barreto, Charles Lessa, Jared Domício, Aroldo Saboya, Narcélio Grud, Luiz Hermano, Linga Acácio, Artur Bombonato, tô falando só aos vivos, Eduardo Frota, Valéria Américo, Descartes Gadelha, Maria Macêdo, Terroristas del Amor, Aline Albuquerque, Karim Aïnouz, Babinski, Clébson Francisco, Juno B, Trojany, Pedra Silva, Coletiva Carnaval no Inferno, Acidum, Isadora Ravena, Sabine Cavalcante, Sy Gomes, Amanda Nunes, Bárbara Matias, Eliana Amorim, Arivanio Alves, Coletivo Tamain, Kulumym-açu, Merremii Karão Jaguaribaras, Iago Barreto, Noá Bonoba, Ruy Relbquy, Aparecidos Políticos, Sérgio Gurgel, Mestre Júlio, Marcos Martins, Manoel Graciano, Paula, Lui Fontenele.

2) Quais são os critérios que vocês utilizou para pensar nessa lista?

Alguns critérios são o engajamento da pessoa na sua produção artística, pessoas que eu vejo que de fato o engajamento de vida e que nem sempre é fácil, apesar das dificuldades, a pessoa insiste naquilo. Os nomes que citei vão ter perfis muito diferentes, onde o acesso é mais fácil pra alguns que para outros. Mas independente, a pessoa ela insiste naquilo. Acho que isso é um ponto, essa insistência da pessoa em continuar a sua produção artística. O segundo ponto é que eu vejo que essa pessoa, ela dialoga com o repertório, ela não tá, digamos assim, querendo inventar a roda completamente, mas ela tá criando a partir de um diálogo com os que vieram antes dela e com os que estão vivos junto com ela, e também um diálogo com uma espécie de uma produção do futuro, que já está sendo ensaiada agora no presente. Essas pessoas que eu citei, elas têm um diálogo muito forte com a tradição, por mais que seja reinventada, tem um diálogo com a cena atual, mas ao mesmo tempo também um diálogo com uma produção mais global. Também sinto que há um... Eu acho que são essas pessoas nesse sentido, porque tem pessoas que eu vejo que não estão querendo dialogar, estão muito ensimesmadas. E eu vejo que essas pessoas [que citei], estão sendo rede. Isso é um outro critério. Eu acho que o terceiro critério também é a circulação dessas pessoas. Nas instituições, nas exposições, a circulação desse trabalho, isso também foi um critério. E o quarto critério pra mim é a força do trabalho, não é no sentido moral, se o trabalho é bom ou ruim, não é isso, mas se esse trabalho está afiado com as questões do nosso tempo, que é um trabalho urgente, pungente, pulsante, que é um trabalho que de fato está comprometido com as questões. E eu falo comprometido não no sentido panfletário, não apenas, mas às vezes o trabalho está comprometido com contemporâneo estudando a partir da paisagem, da palavra. Existem muitas maneiras de fazer isso. Foi um pouco desses critérios, talvez tenha outros que eu não esteja pensando, mas acho que foi um pouco isso. Essa insistência de permanecer, de encarar isso como um trabalho mesmo, que apesar de tudo, das dificuldades, a pessoa insiste nesse trabalho doloroso mesmo, o diálogo que tem que tem realizado, a circulação e a força do trabalho.

3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?

Essa validação vem sempre pelo outro, por mais que você se auto valide, dentro do mundo da arte isso não serve de nada, porque o mundo da arte tem suas próprias regras. A questão é, quem inventou essas regras? Quem inventou essas regras que regem esse mundo e que vão dizer quem entra e quem não entra? Quem consegue criar essas regras é quem está no

poder e quem de alguma maneira acessa o poder econômico, também compreendendo que o mundo da arte não está separado do mercado e que esse mercado também é integralizado a nível global, porque essas coisas vão se auto afetando. Então, tem uma questão de circulação de dinheiro, portanto, poder econômico e de poder simbólico, tudo ali junto para criar essas regras do mundo da arte, que ainda hoje é uma legitimação. Talvez a mais forte é a institucional, a instituição, ela tem essa grande força de legitimar essas pessoas. Fulaninho já expôs na Bienal [de São Paulo], já tem um carimbo da Bienal, fulaninho expôs não sei aonde... Parece que a questão é sobre o acesso, quanto mais você conseguir acessar instituições, de difícil acesso, mais validado você vai estar. Se você não acessa as instituições, e existem diversos tipos de acesso, você não vai estar validada. É um pouco essa lógica perversa. Outro tipo de validação, que é uma validação do seu saber, que é um saber que não vem das instituições formais de ensino. Digamos assim, saberes ancestrais, saberes outros que não são aprendidos na universidade, na escola, digo na educação formal. Também entendendo como são os debates minoritários, com toda a sua importância, também foi transformado em um certo produto por algumas instituições que necessita produzir isso como produto e as instituições, elas de fato necessitam consumir isso, muitas vezes é uma atitude consumista que de fato não tá, digamos assim, realmente comprometidas com as questões. As instituições dificilmente estão comprometidas. Elas estão muito mais cumprindo uma agenda, porque elas também querem se validar. As instituições também querem se validar a níveis maiores. Então, uma instituição menor vai querer chamar atenção das instituições maiores, então ela vai cumprir essa agenda e ela vai também necessitar de artistas que ocupem esses locais de fala, ocupem esses locais que só eles possam acessar. É o que faz manter uma lógica da precarização, porque essas artistas, elas dificilmente conseguem uma ascensão econômica por causa de receber um cachê muito pequeno e continua na precarização. É um outro critério aí pra de acesso, que também se envolve mercados maiores, como todos as instituições também cumprem esse papel de criar essas embalagens, pra esses produtos. Eu diria que as instituições e o mercado, em suma, quem tem poder. Museus, galerias, no meu caso, das artes visuais, essas grandes instituições, essas instituições macropolíticas de fundações. Uma exposição para mim que não é uma instituição, uma exposição, seminários, congressos, ações formativas. É espaços de programação dentro das instituições.

4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores,

programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).

As instituições, claro, cumprem esse papel, mas a instituição tem intermediários que fazem um pouco esse papel. A crítica hoje é fraca no sentido de que ela não tem tanto espaço. A gente não tem mais espaço no jornal, a crítica perdeu muita força porque ainda tinha essa coisa de dizer o que é que prestava, o que não prestava, o que é que deve ser visto, o que não é para ser visto. A crítica tinha uma força, um poder muito grande que hoje não tem mais. Hoje a crítica pra mim, é ainda uma dessas legitimadoras, mas com menos força do que antes. Ela ainda tem uma força, mas menos do que antes e tal hora ela fica muito refém da produção de uma fortuna crítica que serve a história da arte, serve a pesquisa. A curadoria, já vejo que ela tem uma carga de validação maior, porque a curadoria pressupõe uma pesquisa. E se pressupõe uma pesquisa, pressupõe que você tenha um estudo na área, uma expertise, uma inteligência. Então, é uma pessoa intelectual, geralmente essa pessoa passou por uma formação, é como se tivesse uma pessoa especialista dizendo esse artista está validado. A curadoria tem mais força do que a crítica hoje na validação, tanto que, por exemplo, tem instituições como a Unifor [que organiza a Unifor Plástica], ela não vai por si só conseguir validar se ela não convidar o mediador que vai estar na curadoria, que está entre a instituição e as artistas. É uma pessoa para fazer essa mediação. É uma pessoa que representa a instituição, mas não é a instituição, é um curador, geralmente convidado, que empresta ali para instituição todo o seu conhecimento, expertise e validação. E aí valida um grupo de artistas, é isso que acontece na Unifor Plástica, a cada 2 anos vem uma curadoria e vai validar um conjunto de artistas que vai dizer os artistas daquele momento que tem uma produção mais forte e interessante. E aí ocorre uma validação, por conta desse reconhecimento. Passar em edital, ter edital aprovado não valida tanto assim, não tem tanta força, porque também uma coisa é que o edital tem uma certa democracia, porque todo mundo pode se inscrever, de certa maneira, tem muitas aspas, porque ele não chega a todo mundo. Tem artista que não tem acesso à internet, não tem mapa cultural etc., mas é uma coisa que qualquer pessoa que tem essas ferramentas ela se inscreve. Diferente de uma curadoria que é por convite, é completamente diferente. Não é uma coisa que você vai até lá, é que você foi notado, é diferente. A coisa veio até você. Quando a coisa vem até você, isso já muda completamente, não é que você foi aprovado no edital que você trabalhou pra ser aprovado, você trabalhou e você foi aprovado. É diferente quando você recebe um convite, acho que tem muito isso quando esses espaços vêm por convite, não porque você trabalhou no projeto

e teve essa aprovação. Então, pra mim, o edital não tem tanta força nesse sentido. Outra coisa que também legitima é você estar nesses espaços de saber, porque saber também é poder. Então, como o saber também é poder, se você ocupa locais de difusão de saber, de ensino, o local que você de fato detém saber você também detém poder, conseqüentemente. E aí, novamente, são vários saberes, tem saberes que você consegue na academia, mas tem saberes que não se consegue na academia. São saberes ancestrais, saberes que vem do seu modo de vida, do seu território, são outros saberes. E esses outros saberes também vão ter a sua carga de poder, se a gente pensar na lógica que as instituições necessitam desses saberes pra poder cumprir uma agenda. Também tem isso, o saber que você vai ter. Mas eu acho que os principais agentes continuam sendo as instituições, curadores e colecionadores. Para uma determinada cena o colecionador é importante. Se um artista ele vende bastante o preço dele já vai aumentando, se o trabalho é colecionável pra um outro circuito, o colecionador, ele é um fator importante pra determinar, inclusive, se esse artista vai se manter ou não. A academia perdeu força da legitimação, porque, de certa maneira, hoje a gente tem quase uma inflação de novos profissionais formados. Eu sinto que a academia, ela ainda é legitimadora, mas não tanto como antes. Antes tinha uma força muito maior. Essas relações de força, elas vão mudando ao longo da história. A curadoria tem crescido muito, mas também acho que vai chegar o momento que ela vai cair. Porque é isso, as coisas estão em movimento.

Como você vê o papel da educação informal, de espaços como a Escola Porto Iracema das Artes e Vila das Artes.

O saber valida sempre, é mais uma questão de intensidade. Não é que não valida, é claro que valida, mas em comparação a outras validações, tem uma força menor. Não quer dizer que não tenha força, mas é menor. Esses cursos básicos te dão um certo saber que te dá um certo poder, mas muito pouco em comparação a uma graduação, ao mestrado, ao doutorado. Mas ainda assim, você terminar todo o percurso acadêmico, ter um doutorado, hoje em dia, isso em relação ao mundo da arte, tem pouco poder em comparação com o que era antes. Hoje é muito mais a sua trajetória, as instituições onde você passou do que um doutorado. A pessoa hoje chega a ter um doutorado, mas ela não passou pelas grandes instituições, ela não vai ser olhada, ela não vai ser vista. As instituições tem mais força de legitimação, as curadorias. A formação agrega saber, mas comparado as outras com menos força.

Você poderia comentar um pouco sobre a imprensa?

A imprensa tem uma importância muito grande na validação, muito grande mesmo, na minha opinião, porque a imprensa é um reconhecimento a nível mais coletivo, uma coisa que vai pra imprensa porque ela já tem uma importância coletiva muito grande. Só o fato de você sair numa capa ou sair numa matéria, isso já te diz que tem uma importância coletiva na sociedade, você está ali como se estivesse acima dos acontecimentos banais, a imprensa tem essa força, mas por sua vez, a imprensa também é feita por pessoas que estão lá escolhendo o que vai entrar. Se você tem aquela rede de pessoas que vão te colocar ali dentro no jornal ou nos canais de divulgação que hoje são digitais também, você vai ter uma validação, acaba você contratando uma assessoria de imprensa, que é fundamental nesse processo. Tanto que tem artistas que trabalham com assessores de imprensa, que estão ali o tempo inteiro trabalhando para que eles estejam o tempo inteiro da mídia. Eu conheço uma artista que, por exemplo, vai sair uma coisa, está numa exposição, a imprensa já vai escolher a foto daquela pessoa, porque o assessor de imprensa dela já se envolveu para escolher a foto dela para estar lá no jornal, entendeu? Então assim, a assessoria de imprensa hoje acaba se tornando uma coisa muito importante também. Outro ponto também que eu sei como é que vai entrar na sua pesquisa, mas acho que é uma questão também do algoritmo, hoje a gente tem também o algoritmo como essa entidade abstrata que a gente não conhece muito bem, mas ela está ali operando a quem vai entregar o seu conteúdo. Ele faz esse papel de difundir sua imagem e tem suas regras que não são tão nítidas pra gente, por exemplo, o reels [do Instagram] sai da bolha, o reels ele é feito pra sair da sua bolha e chegar a mais pessoas. Tem artistas que de fato investem muito nesse tipo de conteúdo pra conseguir um alcance maior e conseguir um alcance maior validado mais. Tanto de seguidores são coisas que a gente sabe que não mede a força do trabalho da pessoa, mas isso acaba se tornando uma outra camada legitimadora. Se a pessoa ela é seguida por um milhão de pessoas, então ela tem um reconhecimento de um grande público e acaba que isso é uma outra camada de validação, a quantidade de pessoas que seguem, quase que são seguidores tipo de religião, né? Seguem aquela pessoa que é uma entidade, ela é seguida por uma multidão. Tem essa questão algorítmica do Instagram, com essa ferramenta que se torna uma ferramenta de você divulgar sua galeria de trabalho. Também é uma ferramenta legitimadora.

Teria alguma instituição ou agente com poder extraordinário de legitimação?

Continua sendo as instituições no Ceará, principalmente as instituições. No campo das artes visuais, a gente tinha até então o MAC, como essa grande instituição é aí agora com os novos equipamentos, tem o MIS, a Pinacoteca e o Centro Cultural do Cariri, talvez essas outras instituições que estão nascendo e que também tem uma força muito grande, principalmente porque a gente tem uma coisa de dar mais valor ao que é novo, sendo que o novo muitas vezes é o velho maquiado, mas enfim, então tudo que é novo a gente regala os olhos. Então hoje eu sinto que as essas novas instituições, elas têm mais força do que as antigas. Só por conta de serem novas e terem mais investimento. Tem uma concentração de capital maior e também uma possibilidade de realizar exposições com muito mais investimento, então acabam sendo mais legitimadoras. O MAC continua sendo uma muito grande, o Museu da Cultura Cearense, a Unifor Plástica, a Pinacoteca do Ceará, o MIS, o Centro Cultural do Cariri e o CCBNB. O Salão de Abril perdeu força de legitimação porque é aquela lógica do da chamada pública, então eu sinto que tudo que vem por chamada pública acaba perdendo força. Diferente da lógica de que é alguém olhando para você e não você ficar indo lá, chamar a atenção da pessoa, mas é alguém que te olha.

5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

Eu vou falar com muita sinceridade. Para mim, o critério que ainda hoje opera de maneira muito forte é o critério afetivo e do gosto. Esse o critério que eu vejo sendo aplicado. Não estou dizendo que os critérios profissionais de trajetória, de força, não são levados em consideração. São levados, mas eles não são os principais. Eu falo isso porque nos ambientes onde eu convivo o critério é esse. Não é o critério que eu sigo. Eu não sigo esses critérios, particularmente, quando eu vou fazer algum tipo de escolha, os critérios, eu sempre crio naquele projeto, cada projeto para mim, ele pede uma invenção de critérios específicos, porque eu não acredito em ausência de critérios. Eu não acredito nisso, mas eu não acredito também no critério anterior. Cada proposta é um critério que você tem que criar, mas tem que criar. Só que tem pessoas que não cria critério nenhum. O critério dela é o mesmo de sempre, que é o critério afetivo, que são os meus amigos, o critério do gosto, que é isso é o que eu mais vejo acontecer mesmo. Outro critério que também conta muito é a trajetória da pessoa, quantas instituições ela acumula nas costas, quanto mais instituições ela puder acumular nas costas dela, mais fácil ela

vai acessar os espaços, mais poder ela vai ter. Dentro desse jogo eu tento jogar com outras regras, busco jogar com outras regras. Nas regras que eu acredito que não são essas, mas infelizmente são essas que fazem a máquina girar e que estão fazendo a máquina girar e que estão operando. Eu estou um pouco descrevendo como é essa realidade que às vezes a gente vai ter que jogar com essas regras só para poder ter o acesso e às vezes a gente vai conseguir mudar as regras. A gente consegue trapacear, é isso que me interessa. Como é que a gente consegue trapacear as regras?

Questões sobre a identidade do interlocutor.

Quando a pesquisa é tipo IBGE, por exemplo, eu pessoa branca, assim a nível IBGE, mas a minha autopercepção é enquanto pessoa de pele clara. IBGE pessoa branca, minha autopercepção, eu me considero uma pessoa de pele clara.

Eu estou usando o critério IBGE, então eu vou colocar branco, mas se tu puder comentar um pouco. Me gerou uma questão, uma curiosidade, porque é um pouco recorrente algumas pessoas no estado usarem um termo pele clara.

Porque eu acho o seguinte, a questão racial se conecta com o contexto daquele território. Tem pessoas que vão ser lidas aqui como branca, mas em outro local já vai ser lida de outra maneira e outro local de outra maneira. Enfim, cada local tem suas percepções raciais. E essas percepções raciais vão ter um impacto na vida dessa pessoa. Eu aqui no Ceará não sofro racismo por conta de que aqui, nesse contexto, a sociedade não me percebe enquanto uma pessoa negra ou pessoa negra parda. Não há essa leitura em mim, entretanto, por conta da minha ancestralidade, do local onde eu moro, no Bom Jardim, minha família inteira são uma família de pessoas negras, inclusive negras retintas. Eu me vejo como pessoa de pele clara. Eu não me considero uma pessoa negra, não me considero uma pessoa parda, mas uma pessoa de pele clara. Mas a nível IBGE eu não posso me considerar uma pessoa de pele clara porque você não tem essa categoria e nem me considerar uma pessoa parda, porque isso também não é, eu estaria mentindo porque eu não sofro racismo, então eu acho que é a nível IBGE eu responderia pessoa branca. Mas eu não me vejo dessa maneira. Mas a percepção social sobre mim é diferente.

Nesse lugar, vou dar um exemplo. Moro no Bom Jardim e eu já fui parada pela polícia várias vezes, mas não foi porque eu fui lido enquanto uma pessoa negra, entendeu? Não foi por causa disso, foi porque eu moro no Bom Jardim. Então, assim, várias vezes a polícia chegava nos ônibus, isso era cotidiano, fazia a gente descer e passava a mão no nosso corpo. A

questão de que eu passava 2 horas pra chegar na universidade porque não criava nenhuma rota do Bom Jardim até o Pici, não acessava os pontos culturais da cidade, tudo era longe, tinha que voltar cedo, enfim. Então teve uma série de fatores que impactaram na minha vida, que são também por conta de um imaginário racial que joga naquele espaço, mas hoje, com os ambientes que eu convivo nos ambientes artísticos que estão na sociedade como um todo, a percepção sobre mim, a percepção dos outros sobre mim, é de uma pessoa branca, mas a minha auto percepção, olhando pra minha história de vida, pra as pessoas da minha família, etc., é de uma pessoa de pele clara, e pensando nessa pele clara também no projeto de embranquecimento, já que meu pai é branco e minha mãe negra.

Eu me identifico com uma pessoa não binária, não gosto dessa expressão, mas é o melhor termo que eu consigo agora, é talvez a categoria que é minimamente inteligível, você fala e a pessoa entende, algumas pessoas, né? Dentro do contexto que eu estou ali circulando, dá para entender, mas não é a categoria que eu acho que mais expressa como eu me vejo. Não me vejo enquanto homem, nunca me vi como homem, porque o que me falavam era para eu virar homem, então eu acho que eu nunca virei, nunca consegui performar, nunca consegui ser. Não me vejo como mulher também, não vejo nenhum dos dois. Acho a palavra não binário tão estranha, isso porque tem a negação, pelo não parece que não tem uma afirmação, parece que tem que estar sempre negando uma norma. Eu não gosto de supressão, entendeu? Mas é a que se tornou inteligível no momento, depois eu posso mudar.

A sexualidade é uma coisa que está sempre também em movimento, então eu posso dizer que eu tenho uma tendência, uma tendência ao androssexual, mas eu digo uma tendência não é uma regra, é uma atração por corpos lidos como masculinos, mas também é problemático. Por exemplo, eu sinto uma atração majoritariamente por homens cis, mas também por homens trans, mas majoritariamente por homens cis. Mas eu também sinto atração por mulheres trans, travestis também. Mas existe uma diferença também de intensidade assim nisso. Eu me considero uma pessoa pansexual com uma certa tendência androssexual.

APÊNDICE C – Entrevista III – Eduardo Bruno Freitas

1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?

É assim, eu tenho uma visão muito trazida pela performance, que é o que eu venho estudando, que é o que eu consigo mapear até enquanto pesquisa, porque é óbvio que se a gente for pela grande mídia, vão vir nomes como Wesley Safadão, né? Então assim, para fugir disso, porque eu acho que o grande artista ele é muito... é muito complexo de pensar o que é o grande artista. O grande artista é aquele que você considera grande, por que a produção dele tem uma certa validação para você ou grande artista é aquele que acessa a mídia popular ou que está nos museus de reconhecimento? Então assim, por isso que eu digo, se você for pensar na mídia popular, você vai falar Wesley Safadão, mas para mim, o que tem a ver com a minha pesquisa e com o meu olhar, talvez uma das maiores artistas que eu identifico é a Maria Macêdo. Assim, eu acho que é uma artista que tem produzido, de forma bastante potente no estado e que tem trazido um olhar bastante crítico também, porque desloca do eixo da capital, né? Então é uma pessoa que eu realmente acho que tem uma produção de grande impacto, de grande relevância pro estado. Eu também acho que se a gente for pensar no campo do teatro, por exemplo, porque a Maria Macêdo é das artes visuais e da performance. No campo do teatro, um nome que na minha cabeça sempre vem muito forte, principalmente pelo que construiu nos últimos anos e nessa relação também de transferência de espaço, é a Vanéssia [Gomes], eu acho que ela é um nome que é muito forte, que tem uma produção, uma pesquisa, bastante relevante e que também tá nesse âmbito acadêmico, então acho que é um nome que também me lembra muito. Se a gente for para o campo das artes visuais, eu tenho conseguido acompanhar alguns trabalhos, da Marília Oliveira, que é uma artista que tem uma produção bastante interessante também, então assim, acaba que talvez tinham pessoas que tenham cruzado o meu caminho também, que por isso eu tenho tanta propriedade para reconhecer e falar, né? Eu sei que outros nomes vão aparecer e que eu também conheço. Por exemplo, se eu for falar do teatro, você pode lembrar da Andreia Pires ou até mesmo do Silvero [Pereira], que aí é isso que eu falo, de uma certa forma, entra também nessa mídia social de grande impacto. Nas artes visuais, por exemplo, uma artista que eu acho que tem tido um percurso bastante relevante de pesquisa, a Isadora [Ravena], que tá no campo das artes visuais, da performance. Então, eu acho essa pergunta um pouco complexa de responder nesse sentido, porque eu fico com medo de estar tendencioso para aquilo que eu olho, para aquilo que eu reconheço a partir de um lugar de pesquisa. Mas eu

sei que muitos nomes surgem e aí para talvez finalizar essa resposta, eu acho que o Ceará tem uma produção atual muito forte. Eu acho que isso tem impactado de grande forma o local da gente reconhecer novos nomes ou pessoas que estejam vivas, né? Para além daquelas que já passaram, sei lá, como Belchior, que aí vai ter alguém que fala Belchior ou a Letícia Parente. Enfim, essa outra geração. Não sei se respondi, mas se fosse ficar com um nome, o primeiro nome que eu sempre falo é o da Maria Macêdo. Um dos maiores nomes que eu reconheço do estado atualmente que esteja viva e produzindo agora.

2) Quais são os critérios que vocês utilizou para pensar nessa lista?

É, eu acho que eu uso 3 critérios, que é isso que eu até falei no começo. Eu acho que existe um critério que é aquele artista que acessa a mídia popular, que é aquele que você vai ter como referência por meio de uma mídia popular como a TV ou a rádio, que chega a você mesmo que você não queira. É um critério que é por meio talvez até do poder do capitalismo mesmo. Como o capitalismo interfere na tua opinião pública ou essa falsa opinião pública construída pela repetição de um mesmo nome através do capital. Tem um outro critério que eu uso, que é aquele que atravessa o meu percurso. E tem um terceiro que é esse percurso não utilizado por meio das mídias sociais, mas aquele que eu encontro no museu, na galeria, nos catálogos que fazem falas públicas e que eu consigo ser atravessado e ele atravessa o meu percurso. E tem um que talvez para mim, enquanto pesquisador, seja o mais forte, que é aquilo que atravessa a minha pesquisa. Então assim, óbvio que a minha pesquisa, ela vai ter um olhar viciado para performance. Então, eu acabo reconhecendo os artistas da performance como meu eixo de reconhecimento do estado. Talvez uma pessoa da música pudesse citar um artista da música. Sei lá, é que eu não, não vejo, não escuto, não tenho referência. Então eu acho que o meu olhar enquanto pesquisador, desde o mestrado é viciado com isso, acaba trazendo esse lugar. Então, por exemplo, talvez agora, como no doutorado a produção da Maria Macêdo tem sido muito forte para mim eu tenha falado o nome dela. Se tivesse me perguntado há 3 anos, 4 anos, que eu tava no mestrado, talvez o nome da Sílvia Moura tivesse vindo. Então eu reconheço que o meu lugar de pesquisador traz um vício nessa resposta.

3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?

É complexo. Eu acho que a validação profissional enquanto artista ela tem 2 lugares. Acho que de uma certa forma a arte tem uma necessidade de confirmação pelos pares. Então, assim, a gente tem uma necessidade de ser confirmado pelos pares e de ser aceito pelos pares, mais do que talvez, por exemplo, um grande médico vai ter necessidade de ser confirmado pelos pares. Vai acontecer, mas o que vai validar eles são os seus pacientes normalmente. Quando você vai procurar um médico, você procura uma pessoa atendida por ele para saber se ele é um bom médico e não vai procurar um médico para dizer se o outro é bom. Isso acontece, mas a validação acontece também pelos pacientes. Isso não é tão verdade na arte. A validação não vem principalmente pelo público, no campo da arte contemporânea, dessa arte que foge um pouco desse espaço da mídia, a validação principal vem pelos pares e aí eu acho que isso é uma coisa que a pessoa acaba buscando, os pares validarem. Tem um outro campo de validação e que a pessoa precisa buscar, que é um pouco hoje em dia, querendo ou não, e isso é pro lado bom e pro lado ruim, que é a influência do poder acadêmico. Tipo a universidade, querendo ou não, os cursos de artes têm trazido uma influência sobre o processo de algumas pessoas. Antigamente você tinha poucos artistas que tinham acesso a graduação. Uma pós-graduação hoje em dia você tem isso. Muitos artistas tem ali uma graduação na área de artes, até porque a gente já tem no estado do Ceará alguns locais que a pessoa pode ter acesso a graduação, seja no Cariri, seja em Fortaleza, seja até à distância. Muitas pessoas recorrem a graduação à distância e também uma pós-graduação. Não que isso seja uma única possibilidade, mas eu acho que isso nos últimos anos tem impactado a validação artística. Impactado esse lugar. E eu acho que talvez por último, ainda há uma coisa que eu não sei se eu concordo tanto, mas ainda há essa ideia de fazer parte dos grandes eventos, ou os grandes espaços, como, por exemplo, no MASP se você é das artes visuais, ter apresentações na Bienal de Dança se você é da dança, fazer parte de algum festival de teatro. Isso acaba validando um pouco esse percurso desse artista, porque isso vai de uma certa forma, trazendo uma chancela. Óbvio que isso daí também, hoje em dia, está sendo questionado, mas ainda é um espaço de validação. Teve uma pessoa que veio falar comigo que ela falou assim: “Ah, como é que eu faço um portfólio porque eu não expus em um museu?” e aí eu falei assim, mas tu faz lambe, pra quê que tu precisa estar no museu? Fotografa os lambes, diz onde é que está a rua que está, bota a descrição do trabalho e está aí, tu tem um portfólio, isso é teu portfólio. A pessoa achava inimaginável fazer um portfólio, porque ela nunca tinha participado de nenhuma exposição em museu. Isso aconteceu há pouco tempo e aí é interessante perceber, é uma pessoa nova, de 22 anos, então ela é de uma geração atual, mas ela ainda tem como estrutura mental entender que o portfólio dela ou o

percurso dela como artista só teria valor ao estar nesse lugar [museu]. Então eu atrelaria inicialmente essas 3 coisas, uma validação pelos pares, segundo talvez, na contemporaneidade, um percurso acadêmico de alguma forma, e por último, a participação em grandes eventos ou em espaços institucionais já é estabelecido. E digo estabelecido não só no percurso de tempo, porque a Pinacoteca vai fazer um ano ainda, mas estabelecido no sentido de ter um poder institucional, do renome que está por trás daquele equipamento, seja Secretaria, seja o local que ela pertence enquanto bairro histórico, enfim, acho que é por aí.

4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores, programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).

Tem uma coisa que eu acho que eu poderia também ter respondido na anterior, que eu vou aproveitar para retomar essa tua pergunta, que eu acho que o Ceará tem uma coisa muito específica, tem até aquela música que eu não sei de quem é agora, mas até que o Bitu fez uma exposição que é aquela “Amanhã se der o carneiro / O carneiro / Vou m’imbora daqui pro Rio de Janeiro”; talvez um dos grandes agentes de validação no Ceará é você ter feito alguma coisa fora. A gente é um bairrista ao contrário. Assim, às vezes você pode ter feito uma exposição enorme dentro de Fortaleza, mas você fez uma participação numa exposição lá em São Paulo, Rio ou outro país, nossa isso da uma grande validação. Eu não sei ainda muito bem por que a gente mantém isso, mas eu acho que tem essa coisa ainda. A crítica é um espaço que tem caído nos últimos anos, antigamente você tinha, por exemplo, o Magela [Lima] no teatro, que fazia textos para jornal e tudo, tinha alguns nomes aí das artes visuais. Eu não sei se a crítica tem esse espaço, não sei se a gente tem esse olhar tão forte pra algum tipo de curador nas artes visuais, um curador em específico que definisse o nome, talvez eventos, por exemplo, ah participou do Salão de Abril, mesmo que todo mundo saiba que o Salão de Abril entrou numa decadência, ainda é um marcador. Eu percebo que você vai ver a minibio de algumas pessoas que participam do Salão de Abril e elas colocam, então, se elas colocam é porque elas acreditam que aquilo é um marcador importante ou então os festivais. Não sei se edital valida o percurso desse artista, porque muitas vezes os editais, eles podem ser de ações pulverizadas, tipo, sei lá, se você tem um edital para você fazer apresentações ou performances ou exposições na periferia não sei se isso vai validar tanto teu trabalho no sentido macro, porque ainda tem essa dimensão

entre periferia e centro. Em diversos aspectos não sei se ganhar muitos editais vai validar, mas talvez seja um caminho para validar o teu bolso, porque eu também não sei se a validação caminha paralelo com a manutenção financeira dessa artista. Isso a gente também precisa desassociar, vão ter artistas que podem estar super validado e não tem uma condição financeira equiparada a essa ideia de validação. Artistas que você vai ver fazendo vaquinha online, que vão estar às vezes em situação de precariedade, sendo precarizado, mas que de uma certa forma estão validados dentro do circuito. Então, eu não sei se existe o agente, mas se existir esse agente ele é um agente sem rosto, no sentido de não ser mais talvez uma pessoa, mas talvez ser uma soma de relações institucionais que aquela pessoa consegue confluir, ações institucionais, que passa pela universidade, que passa pelo poder público, que passa pelos pares. E aí volta um pouco para resposta anterior, eu ainda acho que esses três agentes: universidade, poder público e os pares vão validar. Mas eu não sei se hoje em dia a gente uma pessoa, tipo assim, a Luisa Cella foi na minha exposição então validou a minha exposição, o Bitu fez uma curadoria minha validou a minha produção. Não sei se essas pessoas têm tanta força pra isso atualmente, mas eu sei que se a Luisa vai, se o Bitu faz, se um professor X escreve um texto, acho que a somatória dessas coisas, mas eu não sei se a gente uma figura, uma pessoa específica, talvez até pelos próprios editais, que proporciona que nós possamos fazer os nossos próprios processos, eu não consigo identificar nenhuma pessoa específica ou um agente específico.

Tu falou já da universidade e do poder público, as instituições públicas. Mas eu queria ouvir também, o que é que tu pensa da imprensa nesse papel de validação?

Eu acho que a imprensa não tem mais força. A imprensa hegemônica, a gente vê que, por exemplo, os dois maiores jornais do estado são O Povo e o Diário do Nordeste, O Diário só tem online. O povo cada vez mais vendendo menos. Óbvio que a gente busca isso até por uma demanda, por exemplo se você tá trabalhando com edital, você busca essa assessoria de imprensa nessa intenção de uma certa forma dar uma devolutiva pro poder público. Mas assim, às vezes eu acho que as redes sociais cumprem o papel de você conseguir mais público do que às vezes essas grandes estruturas de comunicação. Até porque, e aí mais uma vez, depende do que que você está falando. Eu estou falando de uma produção de performance, arte contemporânea, para um show de humor é super necessário, porque a grande massa vai ter acesso e interesse mais rápido por aquele material. Ontem eu tava até vendo um vídeo sobre comunicação de esquerda e aí eu tava achando muito interessante porque ela lincava quatro itens para essa ideia do que seria uma comunicação de esquerda e aí falando porque que a

comunicação de esquerda acaba sendo uma comunicação mais difícil: ser contra o senso comum, ter que desarticular o que o senso comum acredita. Então, por exemplo, se eu faço um divulgação no Diário do Nordeste ou n'O Povo sobre a exposição que a gente acabou de fazer, os comentários são na sua grande maioria falando mal, então ele não vai direcionar aquele público para ir, diferente se sai lá o show de humor do sei lá, do Whindersson Nunes, o show de humor do Whindersson Nunes vai ser super bom sair ali no Diário ou n'O Povo, porque as pessoas vão comprar ingresso, vão acessar e vão dizer “ah, eu quero ir”. Eu acho que é muito complexo, aí eu volto com essa coisa que eu estava vendo, com essa comunicação de esquerda, a comunicação de direita, e aí não dizendo que o Whindersson Nunes é de direita, mas que quem responde a uma ideologia dominante, que é a ideologia de direita, ela vai ser muito mais rapidamente absorvida e acessada enquanto uma comunicação que traz questões de esquerda ou dissidentes ou historicamente minorizadas, para quebrar um pouco esses nomes ela vai ter muito mais resistência nessa grande mídia. Até o Waldirio [Castro], quando fez a especialização dele estudou os comentários que as pessoas fizeram sobre a censura que a gente sofreu no Centro Cultural do Banco do Nordeste. Então, por exemplo, quando a nossa censura foi publicizada, o que acontece é o oposto, a gente sofre mais violência, porque as pessoas começam a dizer “isso lá é arte / bem-feito / dinheiro público está sendo usado para besteira”. Então, isso validou nossa produção? Ao contrário, é claro que impacta no sentido amplo que a nossa discussão chega nesse lugar, mas eu quero dizer assim, o acesso ou a busca por esse trabalho vem por outra via, vem pela via da desvalorização. Eu acho que para uma produção que é do lugar de onde eu falo, a grande mídia, ela tem um interesse sim, porque isso traz para gente uma clipagem para edital, para o poder público, mas eu não sei se ela atrai público, é destaque realmente no sentido amplo.

Eu fiquei pensando nesse exemplo que tu deu da pesquisa de Waldirio, do trabalho de vocês ‘Em terra de homofóbicos casamento gay é arte’ que quando o processo da censura foi exposto na mídia, teve um processo de depreciação, também de ataque e tudo mais de violência, mas aí eu te pergunto, porque eu não sei necessariamente como é que isso se deu para vocês; a despeito da censura e de uma reencenação da violência que vocês sofreram no equipamento que passa pra mídia, onde os clientes daquele veículo de comunicação começam a atacar vocês, não fez também um processo de colocar vocês em mais evidência? E não é consenso isso na arte, mas não tem na arte um lugar de quando você tá em evidência, quando gerou um certo incômodo, quando você gerou um certo debate social, isso não é também um processo de

validação? Não estou dizendo de validação social no sentido de que a sociedade vai passar a validar o trabalho, mas validação dentro do campo, de que aquele processo que vocês sofrem talvez não faz com que o restante do campo olhe para vocês e diga, talvez tenha uma coisa interessante nesse trabalho?

Mais ou menos. Isso é bastante complexo porque vai ter um local do campo que, por exemplo, se a gente for falar do poder público, vai ter medo. Então assim, isso acaba muitas vezes a fechar algumas portas, tipo, nossa até onde essa galera vai? Às vezes isso acontece o oposto, tipo, a gente nunca mais foi chamado para estar em nenhum Centro Cultural do Banco do Nordeste, provavelmente isso vai se repetir por muito tempo, até hoje a gente, mesmo com a mudança de governo, a gente nunca recebeu nenhum tipo de pedido de desculpa ou de esclarecimento do Centro Cultural Banco do Nordeste nem dos curadores envolvidos nessa exposição. Um deles, quando vê a gente em espaço público, vira a cara e não fala, eram três curadores, uma dessas pessoas não fala com a gente, é como se a gente não existisse, talvez porque isso causou um grande problema interno para ela dentro do banco. A gente até brincou, teve um edital a pouco, quando saiu que essa pessoa estava na banca, eu falei, se eu soubesse, eu não tinha nem mandado que provavelmente ela não faria a seleção de mais nenhum trabalho da gente, pelo que eu vejo a resposta social dela, pode ser que por dentro seja outra coisa, mas eu não tenho como acessar por eu não sou psicólogo dessa pessoa. Isso é muito estranho. Tem uma coisa na cultura que você tem que ser um agitador social até um ponto; pessoas como a Silvia Moura que já tem um amplo percurso, ela consegue acessar, mas ela também é ao mesmo tempo... São duas pressões, sabe? É uma força dupla, por isso ela acessa, mas por isso ela não acessa. Então essa coisa ela é muito dúbia. Você pode, por isso, acessar e por isso não acessar. Ela te deixa num lugar muito bifurcado, muito duvidoso. É diferente daquela pessoa que ela está sempre meio que no meio, que ela não passa do tom para nenhum canto. Isso eu acho uma inteligência emocional incrível. Eu percebo que, por exemplo, falando de mim, enquanto agente eu acho que eu estou nesse lugar aqui, por ser quem eu sou eu acesso e por ser quem eu sou, eu também não acesso. É usado essa moeda, ela pode ser usada nas duas faces muito rapidamente e muito facilmente. Tipo, nossa essa pessoa entrou no Jornal Nacional e eu também uso isso como uma arma, uma estrutura de diálogo, por exemplo, agora no Degenerado Tibira, o Instituto Iracema queria, ao meu ver, censurar a exposição, ele queria colocar classificação 18 anos, em uma exposição que não tinha nenhum motivo para ser 18 anos, e aí num diálogo com eles, eu falei, se vocês quiserem colocar uma placa de 18 anos vocês vão colocar, mas eu não

vou colocar porque eu já fui censurada. Eu não vou reproduzir isso sobre outros artistas. Aí eles não foram, porque eles devem pensar assim, essa doida vai fazer alguma coisa se a gente colocar essa placa de 18 anos na entrada da exposição, então eu acho que a gente também vai jogando com isso. A gente não é agente passivo não, a gente é versátil. Então assim, a gente está nesse lugar de receber e ser atingido, mas também a gente vai começando a entender como é que são as estratégias de disputa e em que momento isso pode vir ser usado como um validador da sua fala, mas eu finalizo nessa perspectiva, que se torna um ponto de que você pode acessar ou deixar de acessar devido a na mesma moeda e na mesma medida e às vezes no mesmo lugar.

5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

Eu não sei se o estético é uma questão, até porque o que é o estético? Está bem em disputa e bem em discussão. Não sei. Eu não sei até que ponto isso realmente é de grande impacto hoje em dia e nem sei até que ponto isso foi de impacto em algum momento. Eu acho que talvez uma das coisas que é mais importante é esse tal network, essa linha de conexão de trabalho, isso é uma coisa que vai funcionar muito, isso vai te dar uma possibilidade muito grande. Outras coisas são os ventos das tendências, que é menos sobre estética e talvez sobre aquilo que falei antes da gente começar a entrevista, que eu vou retomar, porque eu sei que nesse momento é necessário, que é esse evento das estéticas por um percurso identitário que eu compreendo e acho que ele é válido, em alguns momentos eu também sou uma das pessoas que vai estar dentro dessa discussão, até como a gente acabou de falar do “O que pode um casamento gay?” que é um trabalho identitário, de uma certa perspectiva, quer discutir ou que parte de uma identidade para discutir, mais do que discutir a identidade, mas que parte da identidade para discutir. Mas eu acho que vai ter, por exemplo, a gente tem uns ventos, de uma certa tendência e essa tendência ela é imposta pelo poder econômico, pela validação da própria instituição, por uma pressão social, então você vai ver que uma pressão social historicamente vai colocando algumas coisas e essa instituição vai tendo que aderir. Não sei até que ponto ela vai aderir de forma real. Você vai ter um centro cultural como o Porto Iracema, que tem hoje em dia cota para pessoas pretas, pessoas do interior, enfim, ter algumas cotas, mas até que ponto essas cotas impactam, por exemplo, o corpo de trabalhadores em grande escala? Como é que ele impacta

o lugar dos grandes trabalhadores? Mas aí eles vão se utilizar disso. Então assim, eu estou chamando de tendência, mas não no sentido da moda ou pensando que isso é imposto sobre essas pessoas no sentido reducionista, mas essa tendência no sentido de como aquelas instituições, até para resguardar a instituição, ela vai abrir pequenos espaços pra esses lugares que historicamente a população vem reivindicando. Esse lugar é muito forte hoje em dia. As instituições usam isso de forma a se validar. Aí é o contrário, como essas pessoas servem como instrumento de validação para essas instituições. Isso certamente vai transformar pessoas em agentes culturais de relevância muito rápido, porque essas instituições precisam de certas pessoas e como elas não os tinham ou não as reconheciam, elas vão buscar rapidamente no campo e vão trazer para si para se validar e aí que às vezes falam muito mais sobre essa instituição de tentar manter o poder. A gente fez essa atualização do capitalismo, essa atualização do poder neoliberal para se estabelecer e se manter. Porque ele é um poder extremamente inteligente. Isso impacta muito o networking que eu digo, ou essa linha de conexões, enfim, de alguma forma ele é extremamente importante porque a gente sabe que há ainda muitos espaços que não são acessados igualmente por todos, para não dizer todos os espaços. Então você ter esse, esse network ou essa linha de contato, ela pode produzir que você consiga circular, que você consiga acessar certos lugares. Acho que isso talvez seja também um grande ponto de relevância. E aí, como é que você tem acesso a isso? Você pode ter acesso a isso por uma coisa historicamente construída, tipo, você é uma pessoa que tem um processo familiar de privilégios, a família tem uma condição financeira, porque eu acho que às vezes a gente que tá aqui eu considero que eu sou uma pessoa da base, certo? Não considero que eu sou uma pessoa da elite econômica ou da elite social, então, eu sofro muito para chegar em a certas pessoas pra conseguir o acesso a essas pessoas, mas se você já caminha numa certa elite social, essas pessoas fazem parte do seu circuito naturalmente, você vai ter acesso a elas num bar, no restaurante, vocês frequentam a mesma academia, seus pais talvez sejam amigos e são essas pessoas que realmente impactam. Às vezes a gente fica pensando naquela pobre pessoa que é um produtor de uma OS, que agora tá conseguindo trabalhar na produção ou que é um programador ali que conseguiu entrar de alguma forma, mas não são essas pessoas que geram impacto, essas pessoas elas têm pequenos impactos, mas se você faz parte de um grande circuito, se você circula nesse grande circuito, você vai conseguir perceber que certos nomes estão sempre dentro circuito, que eu chamo do privilégio de nunca ficar desempregado. Que é aquela pessoa que ela consegue sair de um trabalho pro outro na cultura, sem nunca saber o que é uma CLT ou um edital, porque ela está sempre ali, conseguindo girar. Então assim, esses

lugares são o real networking. Às vezes a gente fica no nosso ah, porque eu conheço o Lívio e aí eu consigo participar do Sindicato da Performance, ou ah, eu conheço o Eduardo, então eu vou conseguir participar do Imaginários, ou eu conheço fulano e eu vou conseguir fazer uma apresentação, sei lá, até mesmo na Bienal de Dança, que é um grande evento, mas é um evento privado, de uma certa perspectiva. E aí esse network, dá um certo valor, mas eu não sei se ele realmente é o valor. Às vezes a gente fica numa disputa muito pequena e não entende que lá em cima os nomes da pirâmide, nessa pirâmide estrutural, com algumas questões, obviamente, mas esses grandes nomes da pirâmide se mantêm e aí quem acessa esse network é quem vai realmente ganhar espaço, impacto de forma grande no sistema, ocupando um local de gestão de grande privilégio, ocupando um reconhecimento artístico e financeiro grande, enfim. Então acho que esses locais, eles são realmente o grande networking, mas todo mundo vai produzir seus pequenos ou grandes networking. E por último acho que atualmente tem uma coisa que a gente tem tentado e aí eu realmente acho que eu, você e outras pessoas somos agentes nisso, que é essa construção de nós por nós. Tentar construir um espaço que vai gerar um encontro entre essas pessoas que estão nessa base ou que caminham em diferentes graus nessa base dessa pirâmide cultural. Esse lugar tem tentado construir um pouco uma horizontalidade nessa perspectiva, processos cada vez mais abertos, processos cada vez com um número maior de pessoas, processos que cada vez mais confrontam esse lugar de validação que feito por uma tendência do capitalismo e de como isso vai ser estabelecido, mas que vão buscar de certa forma, construir locais de aliança e de comunhão mesmo, de como é que a gente se fortalece, como é que a gente se articula, como é que a gente se mantém. Talvez para algumas pessoas nós já sejamos essas pessoas de validação, e aí é como ocupar esse lugar de forma escorregadia. Aí para finalizar, eu lembro muito essa fala da minha defesa do mestrado, uma professora falou assim “ah, você fala muito com essa questão de discutir instituição, poder público, que a performance vai tencionar, mas ela também pode ser capturada e tudo, o que você pensa sobre isso”. A grande questão para performance é quanto tempo eu posso ficar no lugar. Eu respondi algo assim: quanto tempo eu posso ficar num lugar para que o que me fez querer estar nesse lugar não mude para eu querer me manter nesse lugar? Então é talvez isso seja a maior dificuldade que a gente tem que ter, porque em algum momento começa a ter menos sobre estar nesse lugar para gerar atenção e cada vez mais para se manter nesse lugar, para se estabelecer enquanto pessoa que começa a ser agente de validação. Eu tento fugir disso. Talvez pra algumas pessoas eu seja um agente de validação ou eu posso já ter me posicionado dessa forma por

diversas instrumentalizações do poder que vão ser inseridas ao discurso. Mas é como eu tento agir contra isso.

Eu trabalho com arte a muitos anos e ainda não compreendi como o campo funciona. Eu estou falando isso até para dizer que talvez seja exatamente porque eu sempre me percebo dentro de um lugar que é o jogo. As regras do jogo mudam mais rápido do que o que eu consigo acompanhar. E eu acho que isso é uma estratégia muito importante pra captura das nossas vidas. Então, acho que eu não sei se eu entendo muito bem como isso funciona. Eu sei que eu também não sou um agente totalmente passivo nessa situação, mas eu às vezes me perco muito, me perco nesse processo. Talvez o que eu mais me perco nisso tudo é aquilo que eu falei na resposta 3 ou 4, que é entender como ter uma certa inteligência emocional para esse jogo, porque ele é um jogo bastante desgastante, porque se você passar um pouco da linha, você volta muitas casas, tem um certo lugar limítrofe que você tem que se manter para conseguir ser palatável para o jogo.

O pico da pirâmide vai se mantendo. São pessoas que historicamente vão ter privilégios sociais, econômicos. A gente discute pouco dentro da cultura, e aí eu vou parecer bem marxista nesse momento, mas a gente discute pouco dentro da cultura, as relações de classe econômicas. Você vai ter, por exemplo, uma discussão de gênero, você vai ter mulheres ocupando locais de poder na cultura. Mas qual o local de classe dessas mulheres? Qual o percurso financeiro e social delas? São mulheres da base realmente, né? Então assim, às vezes eu acho que algumas discussões vão sendo apropriadas por esse poder para se manter, mas de uma certa forma aquela classe social que é dominante financeiramente é que vai estar ali.

Questões sobre a identidade do interlocutor.

Aí esse daí eu vou botar uma outra opção. É, eu venho trabalhando numa perspectiva de que é a bicha é uma identificação de gênero. E aí eu vou responder isso rapidamente por quê? Porque eu acho que a cisgeneridade, principalmente do homem cis, ela tem um binário entre cisgeneridade e heterossexualidade, esses dois componentes compõem a identidade do homem cis. E aí eu acho que a bicha, até no discurso mais simples do cotidiano, ela é sempre deslocada ou ela tem que buscar uma cisgeneridade masculina e de homem, que nem aquela fala simples da sala de aula, que é na minha sala de aula tem 3 homens em 4 bichas. Então quando a pessoa fala isso, ela consegue desassociar a bicha do homem. O gay não, o gay talvez ele busca uma cisgeneridade, mas a bicha que eu venho reivindicando o local e pensando no

local, diferente do homem cis pode fazer parte do escopo da masculinidade, como também pode fazer parte do escopo da feminilidade. Eu não sei se é uma identidade não binária, talvez sim, mas eu prefiro dizer bicha do que não binária por hora.

Essa ideia que eu coloquei da bicha como gênero pode servir como orientação sexual. Mas aí eu acho que nesse caso, pode manter o homossexual porque está dentro desses corpo.

APÊNDICE D – Entrevista IV – Rachel Gadelha

1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?

Deixa eu só entender, esse campo que você fala é o campo das artes, é o campo dos artistas... qual é o campo exatamente que você fala?

Estamos trabalhando com o campo artístico do estado do Ceará, então entram todos os agentes aí, de todas as linguagens. Essa questão, nesse sentido, é para você enquanto indivíduo, que também faz parte desse campo, quais seriam os principais artistas em atuação, independente da linguagem.

Tá, então assim, primeiro, eu acho que o campo é muito amplo. Se a gente for falar em campo das artes, eu acho que a gente tá falando de artistas, mas tá falando também de produtores, tá falando de técnicos, tá falando de gestores, de secretários municipais, estaduais, de instituições, os conselheiros do CEPC. Esse campo hoje no Ceará e no Brasil como um todo, é um campo bem amplo, complexo, onde são vários atores atuando e impactando uns nos outros, interferindo uns nos outros. Muitas vezes em momentos de tensão, de tensionamento, de disputa, mas também de coalizão. Então, é bem amplo e se for fazer um estudo assim, é importante levar isso em conta. Aí posto isso, esse campo também tanto impacta nas políticas públicas como também é impactado pelas políticas públicas. E diante disso, digamos, de uns anos pra cá, são várias. Aí nós já falamos dos artistas, mas assim, são vários agentes que atuam nesse campo e que a gente pode falar.

Então, quando fala assim: quais os artistas mais importantes, eu pergunto, de que esfera? Porque hoje você tem um movimento de artistas periféricos forte. Você tem um movimento de artistas que tem um mercado ou um campo de mais evidência, uma posição de mais evidência. Que tem uma vida para além do Estado, do financiamento e dos equipamentos. Os próprios artistas, eles interagem em diferentes nichos. Então você tem, por exemplo, o pessoal da banda de forró, que tem um tipo de nicho. Você tem um Marcos Lessa, por exemplo, que se apresenta em eventos, festas em pequenos teatros ou locais onde tem o público disposto a pagar. Você tem um Mateus Fazeno Rock, que tem um público específico, que tem um circuito que tá se aventurando, saindo de Fortaleza, indo pra outros mercados. Você tem, como eu falei, jovens artistas periféricos, uma cena nova chegando que está ocupando espaços de criação em Escolas, que estão no Porto Iracema, estão no Centro Cultural Porto Dragão, estão no Centro

Cultural Bom Jardim. Tem pessoas oriundas dessas escolas, como a Vila das Artes. Então assim, é uma cena muito... É um caldeirão, digamos assim. Você tem os artistas mais identificados com segmentos sociais, culturas tradicionais, às vezes trabalhando numa esfera de ONGs, de projetos sociais.

Uma outra esfera, outra coisa são as linguagens artísticas. Então o campo da música é um, o campo do teatro é outro, das artes visuais, do audiovisual. Então só pra te mostrar que é um campo bem complexo, com vários atores. E é difícil dizer assim quem é que são os artistas de destaque. Eu acho importante perceber esses diversos campos e tentar identificá-los por esses segmentos, entendeu?

Aqui nessa primeira questão a gente deixa bem aberto para que o interlocutor responda da forma que achar melhor. Reelaborando e questionando um pouco a própria formulação, como você tem feito, mas ela tem muito mais uma intenção de a gente ver quem que os interlocutores citam.

Essa coisa da validação, continuando aquilo que eu tava falando, são diferentes mecanismos ou ambientes de validação. Então, por exemplo, a gente vê artistas que tem uma validação no circuito de público. A gente tem artistas que tem validação nos produtores para equipamentos culturais. A gente deve reconhecer isso. Alguns que estão sempre se apresentando nos equipamentos. A gente tem artistas que tem essa validação no próprio nicho onde atuam, na comunidade, nos territórios, que representam os segmentos e tem aquela força que vem daquele segmento, aquele coletivo, aquele território. Principalmente esses artistas periféricos que vem com esse coletivo junto. A gente tem validação nos ambientes políticos, por exemplo, artistas ou grupos que estão mais engajados na disputa política, estão participando dos debates de lei, em conselho estadual, em grupos de trabalho que fazem a pressão política. Não é política pequenininha de balcão, é política mesmo. Também tem validações diferentes. Então é como eu te falei, são vários ambientes que colaboram pra essa diversidade do campo e essa diversidade de validações.

3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?

Pois é, uma novidade que eu acho agora é que o Ceará hoje já tem algumas escolas de arte, ele tem alguns ambientes que propiciam esse percurso, digamos assim. Você tem o Theatro José de Alencar, do curso princípios básicos de teatro; você tem a Escola Porto Iracema, que tem cursos básicos, mas tem laboratórios de criação; você tem a escola Vila da Música; você tem o Porto Dragão, que faz um trabalho com artistas periféricos também; você tem o Centro Cultural Bom Jardim, com laboratórios. Então a gente vê que uma parte, uma expressiva parte desses artistas orbitam também em torno dessas escolas. E tem também a Vila das Artes que não é do estado, mas tem um papel fundamental. As próprias universidades, então assim, esse ambiente de formação em artes, tem sido, um ambiente que tem feito uma diferença. Também nessa inserção e na legitimação nesses ambientes, além do contato com o professor, conhecimento da sistematização de um ambiente de aprendizado, de criação, também são ambientes de relacionamento, de *network*, de contatos, de acesso a ampliação de repertório simbólico. Então eu acho que tudo isso, essas escolas, elas também têm proporcionado um ingresso de uma nova geração de artistas com novos repertórios e atributos que também faz uma diferença. Eu observo que essas pessoas que fizeram esses percursos formativos se posicionam com mais consistência no campo, acessam o mercado com mais ferramentas.

Então você acredita que de fato, o acesso à formação mais formal, por assim dizer, nas universidades, e podemos chamar de informal, mas uma formação mais artística, disponibilizada nessas escolas de arte que a gente tem no estado fazem diferença?

Com certeza faz uma diferença.

4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores, programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).

Institucionalmente, eu acho que a Secretaria da Cultura tem hoje um papel muito importante na indução dessas políticas. No direcionamento, na formação desses campos ou no impulsionamento de um setor ou outro, eu acho que a Secretaria da Cultura, aí por meio das suas políticas, das suas leis, dos seus editais, dos seus equipamentos, dos seus programas; a Secult hoje é bem importante. Conhecer como está se dando. Aí eu digo, Secretaria da Cultura e agora com outros agentes como o Ministério da Cultura, a Funarte. O Instituto Dragão do Mar

como a OS mais antiga de cultura do país, como gestora de 14 equipamentos culturais tem esse papel relevante, por meio dos equipamentos. Então, por exemplo, aquilo que eu te falei antes, sinto que para os artistas existem percursos e existem sim. É talvez um local de legitimação maior, por exemplo, um artista ser aceito no laboratório de criação da Escola Porto Iracema. Representa, digamos, um artista de excelência em potencial. Eu vejo isso na prática. Um artista se apresentar no Cineteatro São Luiz tem uma repercussão simbólica para o artista. Um artista se apresentar no Dragão do Mar tem uma repercussão simbólica. Ou um artista se apresentar no Museu de Arte Cearense ou na Pinacoteca. Então, assim, existem realmente instituições, equipamentos que dão esse, digamos assim, que visibilizam. Algum tipo de valor.

Existem também, é interessante, artistas que não ficam também restritos a esse campo do Ceará. Por exemplo, eu até estava acompanhando artistas como a Rosa Primo, são pessoas que furam a bolha e pegam editais da Funarte, editais do Itaú, editais de outras coisas que estão fazendo circuitos no Brasil inteiro. O artista hoje ele é assim também, um artista barra gestor de carreira, um artista barra empreendedor, um artista também, que busca outras possibilidades, porque você tem artistas que vão atrás desse outro lugar, que extrapolam, que tenham lugar no Ceará, mas vão em busca de outros, ou seja, que existem para além do estado, das suas políticas. Tem artistas que ficam 100% dependendo do estado, que ficam cobrando o edital, que é quase como se o Estado fosse responsável pela carreira dele, pela gestão dele. Só existe debaixo daquele guarda-chuva. E tem artistas que criam um cenário e um campo pra si que pode até se aproximar da Secult, ou dos equipamentos, mas que digamos tem uma dinâmica própria aqui mesmo na capital ou no interior, que de vez em quando a gente vê alguém que furou a bolha.

De vez em quando vemos escritores, por exemplo, o escritor tal lá do interior ganhou um prêmio, o cara ganhou um prêmio diretamente nacional, o prêmio mais importante; é um cara que não tá no circuito, que não tá aqui esperando pelo edital, que não tá reclamando, que não tá no CEPC ou nos equipamentos necessariamente. São essas possibilidades todas. Mas sim, tem instâncias que são mais legitimadoras para a grande maioria. Mas isso não quer dizer que todos estão dentro desse guarda-chuva. No caso, o poder público do estado, os equipamentos culturais, as OSs, a Secult e suas instituições, elas são importantes. Mas não são as únicas, também porque tem esse outro caminho, mais nacionalizado, por assim dizer.

E tem também as universidades. Eu acho que as universidades de arte, os cursos de arte também são. Então são vários nichos, que dialogam entre si em determinados momentos e que legitimam.

Eu queria que se você pudesse comentar um pouco como é que você vê Rachel, o papel da imprensa cearense no papel de colaboração para validação ou invalidação de artistas no campo cultural cearense.

Eu acho que imprensa tem um papel. Num determinado momento, ela foi protagonista, ela apontava, hoje a sensação que eu tenho que a imprensa vai a reboque. Eu não vejo crítica nem matérias que apontem para outras coisas, outros olhares, outras possibilidades que deem conta da imensidão e da diversidade desse campo. A imprensa tradicional está muito defasada e eu acho que ela pega o mais fácil, o mais óbvio, ou um evento ou quem tem relações pessoais. Eu sinto isso é, eu não vejo ela tão, digamos, nesse jogo de forças que eu falei, eu acho que a imprensa é um dos menores nesse sentido e que ela mais reverbera isso que acontece nesses outros campos. Agora as mídias, as redes sociais, talvez elas sim. Aquele artista que sabe trabalhar elas, que tem a visão do que está acontecendo na política, o artista que tem essa coisa de ir atrás de furar a bolha, o artista que consegue trabalhar com organização da gestão dos seus processos, que consegue dominar o edital, se inscrever no edital, acompanhar os editais, mas também que faz esse olhar para além do estado, que também trabalha as redes sociais e tal, ele tem muito mais chance de se posicionar e se articular do que esse artista que fica em casa esperando sair uma matéria no jornal.

5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

O que que acontece não é necessariamente o que eu acho que talvez seja o mais correto. Primeiro, eu observo que o campo das artes hoje, que é validado, que é ofertado a sociedade, está muito ligado a um contexto social e político contemporâneo. Então, assim, tem certas produções artísticas, eu acho que até a grande maioria, são muito tomadas pelas questões do campo social. É como se fosse assim, determinadas narrativas hoje são mais interessantes, são mais aceitas, são mais procuradas, são mais pesquisadas. Isso eu observo muito. Então essas questões de raça, de gênero, de acessibilidade, questões territoriais, das políticas, periféricas, todas essas. É como se tivessem em evidência. Isso é muito interessante. Então, determinados

produtos artísticos ou determinados artistas, hoje tem essa repercussão ampliada, ocupam esse espaço. Isso é uma coisa.

Outra é ainda que aquelas pessoas que sabem fazer mais articulação, que sabem articular mais as relações pessoais, infelizmente, eu acho que ainda contam mais do que deveriam. Então aquelas pessoas, os circuitos afetivos, os gostos individuais, o gosto de um gestor, a amizade de um gestor, às vezes favorece tais artistas. As políticas públicas, também cumprem um papel, por exemplo, os mestres de cultura. Aonde o estado valoriza e incentiva, também repercute na prática, isso é uma outra coisa que a gente tem tentado fazer. Que trabalhar mais os conceitos. Quais são os conceitos dos equipamentos, quais são as suas políticas de ocupação? Quais são as suas políticas de curadoria? Quais são as vocações dos equipamentos? Quais são os públicos dos equipamentos? Para quem é essa programação? Para que realmente a política reflita assim, uma pluralidade maior de artistas, campos, de espectros. Porque às vezes, por esse conjunto de coisas que eu falei, são muito as mesmas pessoas que estão em determinados lugares.

Eu escuto as pessoas falarem. É como se tivesse como serviço em circuito de consagração, que outros querem acessar e não sentem facilidade. Então eu acho que a gente, assim como gestor, tem que pensar nisso, amplitude de público e amplitude de artistas em todos esses lugares, não ser os mesmos que estão em todos os lugares. Então pra isso a gente precisa ter dados, pra isso a gente precisa conhecer. Pra isso a gente precisa pensar na vocação de cada equipamento, nas formas, aperfeiçoar as formas de seleção. Eu sei que esse esforço existe, mas eu acho que é uma coisa que a gente tem que estar sempre se questionando, tem que estar sempre além.

APÊNDICE E – Entrevista V – Bitu Cassundé

1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?

É complicado falar em principal, porque existe o principal para diferentes lugares, eu não posso dizer que fulano é o principal porque são tantas realidades diferentes dentro de um circuito, e esse circuito é um circuito formado por naturezas diferentes, por agentes diferentes, por formas de atuação diferentes, então é muito complexo você legitimar uma pessoa como sendo o principal artista daquele circuito. Eu sou um pesquisador que me interesso muito por artistas de outras gerações, de outros circuitos, artistas que não estão em evidência no circuito. Me interessam artistas que foram muito importantes noutras décadas, noutros momentos em que não conseguiram conduzir o processo para ter um lugar mais coeso dentro desse sistema, que é um sistema extremamente burguês, que é um sistema extremamente formatado dentro de perspectivas eurocêntricas, dentro de perspectivas de arte norte-americanas. É uma perspectiva que vem totalmente de fora. Não é uma perspectiva criada dentro de um pensamento sobre arte relacionada a construção local. Então a gente sempre deve entender essa questão como a questão que nos foi imposta. É um sistema que vem de fora e é um sistema que vai também se apropriando dos sistemas locais e impondo condições. É interessante pensar no tempo de hoje, no momento que a gente vive agora, que é o momento que tenta, de certo modo, ir diluindo esses marcadores, que são marcadores mais violentos, que são esses marcadores que nos compõem, nos forma, nos institui. Então eu acho que essas movimentações que vem com essas questões relacionadas a raça, gênero, a novas perspectivas de circuito, a olhar o circuito não por um eixo hegemônico como o eixo Rio-São Paulo. Começar a observar um circuito por outras extremidades, observar que esse circuito também não é formado pelas bordas, é formado por um centro radiador e que nesse centro tem muita potência e que o Brasil, falando especificamente do Brasil, é um país que invisibiliza muito esse lugar. Tem essa questão também das dificuldades de legitimação de alguns microcircuitos ou de alguns circuitos que não estão nesses centros hegemônicos. Quando a gente pensa em nordeste, a gente pensa sempre em imagens muito forjadas pelo outro sobre o Nordeste. A gente pensa muito, quando fala em circuito de arte brasileira, uma imagem muito formada por um lugar do outro, que sempre está mais articulado a essa perspectiva eurocêntrica ou norte-americana. Que vai compondo toda essa paisagem na história da arte brasileira, mas é interessante pensar também esses lugares que vão se articulando por outras formas, por outros

meios, por outras naturezas. Então, quando você me pergunta quais são os artistas do Ceará que são destaque dentro de uma perspectiva, aí eu lhe perguntei, qual perspectiva, temos inúmeras perspectivas. Temos uma perspectiva mais voltada para um circuito de arte institucional, que é um circuito de arte de que está vinculado a um sistema internacional de feiras, de galerias, de bienais. Se você me perguntar quem é o artista do Ceará que hoje está mais articulado dentro desse sistema, é Efraim Almeida. Ele está dentro de coleções internacionais, faz parte de uma importante galeria aqui do Brasil, tem galeria internacional, está presente dentro de um sistema de arte institucional muito poderoso no Brasil. As principais instituições têm obras dele, as importantes coleções privadas têm obras dele. Então, é um artista que está em contínua pesquisa e produção e que lança livro e que está dentro de uma articulação sempre muito fluida dentro dessa questão toda. Então tem essas perspectivas. Se você me pergunta quem é um artista cearense que está dentro mais de um lugar conceitual, que articula a universidade, que articula outros circuitos e que não vende muito em galeria, mas está dentro dessa perspectiva, eu diria que Yuri Firmeza é esse artista que está dentro desse lugar que vai transitando por diferentes circuitos, que não é esse circuito macro, mas é um circuito importante também de pensar essas outras hegemonias desse próprio circuito, se você me perguntar quais são... Aí a gente pode passar para uma outra perspectiva, que seria quem são esses artistas jovens que estão dentro desse novo circuito, que é um circuito que se articula mais por esse centro, não muito pelas bordas, que é um circuito que vai se operando dentro de um lugar mais independente, mais colaborativo, mais articulado dentro dessa perspectiva de raça e gênero, que é o circuito que se preocupa com essa questão da inclusão, com essa questão da linguagem neutra. Então daí a gente pode pensar outra paisagem de pessoas que estão dentro desse lugar também, tipo Maria Macêdo, a gente poderia citar como uma artista que é destaque dentro desse circuito, que é um circuito que é bastante respeitado dentro de uma perspectiva conceitual, mas é um circuito que não é articulado dentro de uma perspectiva de venda, dentro de uma perspectiva de inserção dentro de uma perspectiva de visibilidade no sentido financeiro, em relação ao mercado da arte, em relação ao mercado macro que eu estou falando, de venda, de retorno de galeria, de circulação, de bienal, essas coisas. Se a gente for pensar, quais foram os últimos artistas cearenses que participaram de bienal, faz um tempo que a gente não tem a inserção de jovens produções dentro, mesmo os consagrados. É interessante pensar isso, como essas representações, e a gente está pensando a partir de uma perspectiva de um cânone extremamente ortodoxo, uma bienal, pode se questionar muito desses modelos de apresentação, de articulação desse circuito, mas uma bienal ainda hoje é uma grande vitrine pra essa articulação entre o

circuito nacional e internacional, de visibilidade, de interesse de colecionador e do próprio mercado. É interessante da gente pensar o Ceará nessa perspectiva, porque é um estado hoje extremamente privilegiado dentro do Brasil, no sentido institucional. Hoje, o Ceará é o estado do Brasil com mais investimento institucional, mais investimento em equipamentos públicos vinculados a diferentes linguagens. O Porto Iracema completa 10 anos e eu acredito que nenhum artista que participou, como artista dos laboratórios de artes visuais, foram inseridos dentro de uma bienal ou dentro de um grande sistema legitimado por esse circuito ortodoxo. É interessante observar isso. Como o Ceará é desarticulado dentro dessas representações, não estou dizendo que as pesquisas dos artistas não têm capacidade de estar lá, às vezes não é isso que faz um artista acessar esses espaços, tem outras vias, tem outros desvios. As coisas são muito orgânicas, dentro de diferentes realidades, entre diferentes percursos as coisas vão se articulando. Eu vejo o Ceará hoje como um lugar muito fértil dentro dessa perspectiva de ter bons equipamentos, com estrutura, para que o artista possa utilizar essa estrutura no desenvolvimento de uma pesquisa, no desenvolvimento de um trabalho no desenvolvimento de novos interesses. É interessante ver também que a velocidade institucional e a velocidade desses equipamentos articularem não é a mesma velocidade de inserção desses artistas dentro do circuito. São percursos inversamente proporcionais se você faz uma relação imediata com Recife, com Pernambuco, é extremamente desigual essa relação entre o Ceará e o Pernambuco nas questões de representações. Não que os artistas de lá sejam melhores do que os do Ceará, mas os artistas de lá são mais articulados dentro desse circuito, os artistas de lá conseguem adentrar a sistemas que me parecem, até onde eu acompanhei nos artistas que eu tive mais aproximação da minha geração e de gerações que eu tive muito próximo, não chegaram ao nível de articulação dos artistas pernambucanos, no lugar de residências internacionais, falar inglês, estar representado por boas galerias e sessões em bienais. Então, a gente vê que a coisa também não se dá apenas no lugar do investimento institucional de equipamento, que as coisas vão se operando também através da potência das pesquisas, através do poder de articulação desse próprio circuito e de um circuito maior, da própria articulação individual do artista de saber entrar, gerir e subverter esses próprios caminhos, outros caminhos.

Talvez eu esteja sendo até irresponsável nessa minha reflexão rápida, mas eu não me lembro se alguém do Porto de Iracema entrou na Bienal [de São Paulo]. Eu acho que a questão não é institucional, porque o investimento institucional existe. Eu trabalhei nos 5 primeiros anos do Porto Iracema. Eu sou da equipe fundadora do Porto Iracema. A gente trouxe os principais profissionais de crítica, de curadoria e pensadores da universidade para dentro do

Porto Iracema para que esses agentes conhecessem a dinâmica do Porto, conhecessem a produção do Ceará. Isso em articulação com o Museu de Arte Contemporânea. Isso foi feito e isso é feito, trazer pessoas. Mas às vezes você traz pessoas, e essas pessoas não são aproveitadas como deveriam ser. Às vezes os artistas não se organizam também como deveriam se organizar para estar diante desses agentes. Então, existem milhões de lugares que a gente pode refletir. O que eu trago é essa reflexão de que está havendo investimento no sentido da formação, agora eu começo a pensar, será que é necessário continuar investindo em formação? Eu vejo uma juventude que parece que já nasce pronta e que não está a fim de se formar, não quer saber do que já aconteceu, do que já foi feito. Está muito autocentrada dentro da sua bolha. É engraçado porque nas artes visuais são bolhas individuais. E essas últimas gerações são gerações que estão dentro de outras bolhas. Então fica um movimento bem estranho. Uma vez eu fui interpelado violentamente no Porto Iracema por um artista, dizendo que não era mais formação, não era mais formação que deveria ser feito. Eram outros movimentos nesse momento complexo também de pré pandemia, daqueles anos tortuosos que a gente passou. Mas eu fiquei muito impactado, porque eu sou de uma geração que foi uma geração que batalhou muito por repertório, para minha geração a palavra-chave era repertório. A gente não tinha acesso, não tinha internet, não tinha computador, a gente só tinha acesso a algo através de livro impresso, que não chegava com tanta frequência. Eu venho desse lugar de pensar que é através dos processos formativos e da composição de um repertório que eu posso alimentar um repertório que eu tenho, um repertório que está no meu lugar, que está na minha vizinhança, e que a partir dali eu posso criar, pensar, refundar. Minha geração foi uma geração que lutou, que batalhou para que essas escolas todas fossem construídas, claro, porque é a minha geração era uma geração totalmente fora de contexto institucional, a gente não tinha instituição nenhuma que nos amparasse dentro desse lugar da formação, então existia lacunas de formação em todas as linguagens. O Instituto Dragão do Mar surge nesse sentido, nasce desse lugar de o Ceará ser um estado que precisava imediatamente de investimento nesse lugar da formação, do repertório, desse contato com outros agentes, com agentes de fora. Quando eu chego no Porto Iracema, a gente tá nessa energia de pensar esse lugar, de construir essas possibilidades de novos repertórios, de novas relações de comunicação, essas relações mais dialógicas, relações mais orgânicas, através desses processos mais direcionados de orientação, os processos formativos. Mas eu não sei até que ponto funciona ou funcionou. A minha questão é, se a gente for pensar dentro de uma visão neoliberal de circuito institucional e a gente for contabilizar as inserções potentes, poderosas, a gente não vai ter um bom resultado. A gente não vai ter uma paisagem

que se destaque dentro do Nordeste, Bahia e Pernambuco vão estar na frente, mas há uma disposição, há um investimento. Se você perguntar onde é que está a questão, eu não sei. Se formos olhar, basicamente o pouco que tem rompido dentro dessa lógica de acessar outros lugares são os curadores. Mesmo assim pouco. Mesmo o Lucas de Lacerda, que é um jovem curador que tem começado a circular um pouco por São Paulo. Mesmo a minha inserção é uma inserção pequena ainda. Talvez até por desinteresse meu de também saber o caminho e ter desviado do caminho de certos lugares que eu não tive a fim de estar, de entrar, de tentar construir um campo pra mim. Talvez certos lugares que eu não acessei tenha muito a ver também com os caminhos que eu escolhi.

É interessante, em outra lógica e em outra perspectiva, pensar também que houveram e houve e há outras bolhas e outros lugares de produção que funciona e que tem um destaque maior. Dentro de uma lógica que não seja essa lógica normativa de um circuito de arte institucionalizada. Se a gente for pensar por outras perspectivas, por uma perspectiva mais de práticas de decolonialidade, a gente chega num resultado mais favorável, no sentido de destaque, inserção. Quando a gente pensa esses movimentos desse circuito é um movimento bem turbulento, porque é acionado por diferentes agentes, por diferentes lugares, uns lugares mais agitados, outros mais brandos. Então tem tudo isso.

3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?

Diferentes lugares de legitimação. Existe a legitimação pelos pares quando o próprio entorno artístico indica e aponta aquela pessoa como uma representação potente daquela geração, existe a legitimação que se dá através do próprio circuito mais institucional. A legitimação que vai se dando através das próprias instituições, da inserção em importantes exposições, importantes coleções, em importantes feiras, importantes bienais. Então esse conjunto de critérios e de inserções é que vão conduzindo e legitimando. Aquilo que a gente pode entender por sucesso. Mas sucesso é um conceito muito variável, porque você pode ter é um sucesso financeiro e vender muito e não ser legitimado dentro de um circuito especializado, como Romero Britto. Ele vende muito, tem um processo de replicar aquele formato de uma forma extremamente hábil e mercantil, mas não está inserido dentro de importantes feiras, de importantes bienais, de importantes acervos no Brasil. Existem legitimações que são mais

intelectuais, que a própria universidade legitima, que é dentro de um processo de conceito filosófico, que não é um artista de venda que tem rentabilidade de dinheiro, mas é um artista extremamente respeitado dentro daquele universo do pensamento, da reflexão. É um capital simbólico muito reconhecido. Capital simbólico, absolutamente reconhecido, mas não vende. É representado pela galeria, mas não vende, não tem grana, é professor universitário, consegue fazer outras, que é o que Ricardo Basbaum vai chamar de artista-etc., que é aquele artista que tem que englobar inúmeros outros papéis, para se autogerir, para se autoinsere. É artista curador, é artista produtor, é artista mediador, é artista educador. Tem inúmeras possibilidades da gente pensar essas legitimações, que são através de um circuito mais institucionalizado e também desses micro circuitos. Aqui no Cariri, pode ter uma legitimação local para determinados artistas, que é entendido apenas nos códigos daqui, para outros sistemas talvez não entendam aquele artista como um artista importante ou bem-sucedido dentro de um contexto macro, existe essas diferenças também. Quando a gente pensa em legitimação, é interessante pensar em legitimação a partir de que, porque a gente pode ir também articulando diferentes leituras sobre esses processos de legitimação. O artista pode ser legitimado por seus pares, pode ser legitimado por diferentes outros aspectos de um circuito que vão dando esse movimento a ele dentro dessa engrenagem. O processo de legitimação se dá também pelo público, Romero Britto é legitimado pelo público e pelo sistema de vendas, talvez o artista brasileiro que mais venda. Então, ele é legitimado em diferentes lugares. Quando a gente botou Romero Britto dentro da exposição À Nordeste, era para refletir justamente essas questões de um artista do nordeste que passa por uns processos de legitimações em uns lugares e noutros não, e trazer a própria condição de réplica ou de fraude das pessoas que se apropriam da metodologia daquelas máscaras que ele vai geometrizando as formas e imprimindo no mundo inteiro e as pessoas que se apropriam daquilo e também vão construindo outros trabalhos e utilizando da própria prática e técnica dele para também se legitimar pelo menos como sobrevivente. Quando você vai para qualquer litoral, para qualquer capital litorânea do Nordeste ou do Brasil, você encontra pinturas com as estamparias geometrizadas de Romero Britto, de todas as tipologias, é interessante pensar esse personagem, que é um personagem muito curioso para você refletir sobre esses diferentes processos de legitimação.

Se a gente pensar dentro de uma perspectiva da linguagem do cinema, a gente podia chegar em Karim Aïnouz. Seria essa figura acima de todo mundo, que tem uma grande inserção internacional e que está começando cada vez mais a inserir as suas realizações dentro de um circuito extremamente poderoso e de primeira grandeza do cinema, sendo reconhecido pelo

público internacional. Karim é um artista plástico também. Então, se a gente pensar de uma forma mais objetiva, eu diria que Karim e a Efraim ocupam esses lugares. É interessante pensar também numa linearidade que um artista tem, Efraim mantém esse lugar linear das inserções, das exposições, das bienais, das publicações. Então pensar também por esse paradigma, é interessante.

4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores, programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).

A gente vem de uma geração onde a crítica de arte é totalmente fragilizada diante de um protagonismo que ela já teve em outro momento. Esse poder de legitimação, a partir de uma crítica, vai cada vez mais se desviando para o lugar institucional, o lugar do curador, esse é o movimento que vai acontecendo nos últimos tempos. Pode ser que daqui a pouco mude de novo e vá para outro lugar, para outro sistema. Mas se a gente for refletir sobre o que vai acontecendo desde Mário Pedrosa a vários outros pensadores e críticos e que a gente não tem o reposicionamento dessas figuras dentro de um sistema de imprensa, de um sistema de uma revista sobre crítica que perdure no Brasil, que a gente sabe que é extremamente frágil esse lugar que essas edições iniciam e também se encerram com muita facilidade. Eu diria que a universidade também é um lugar muito importante dentro desse dessa instância legitimadora de poder ir também abrindo caminhos para que diferentes naturezas de pesquisas de diferentes posicionamentos, vá se legitimando. Então eu diria que essa proliferação de aberturas de cursos de artes e de universidades, de algum modo, também vai ampliando a possibilidade de surgimento de novos artistas. De surgimento de pesquisas bem estruturadas e posicionadas dentro de vários lugares desse sistema. É interessante pensar esse redimensionamento que teve a inserção de universidades, de institutos federais, de cursos de artes, de cursos livres, como é o próprio Porto Iracema, outros cursos, processos formativos que vão também trazendo novas possibilidades e perspectivas para um campo. Eu vejo com muita simpatia os departamentos de arte, mesmo como espaço de disputa extremamente violento que a gente vê e a gente sabe, mas também como um espaço que vai possibilitando esse lugar da construção do repertório, da reflexão, das relações, de diálogos que vão se estabelecendo e até mesmo as relações de conflito também. Se você for pensar, aqui no Cariri, a importância que teve, mesmo com todas as

dificuldades, a implementação desses cursos de arte na URCA, a chegada de alguns professores, de alguns agentes, com novas perspectivas, com novas epistemologias, com novas possibilidades de articular. No sentido de que esses professores já vêm com circuito mais aberto, já tem relações institucionais, então a ativação da universidade é um lugar importante para que esses outros agentes sejam legitimados. Eu acho que cada vez mais a universidade necessita pensar essas estratégias, porque você vê uma universidade que forma 25 profissionais de arte visuais por semestre ou por ano, mas é interessante que a própria universidade reflita onde esses profissionais vão atuar, mesmo que não estejam direcionados para um bacharelado, para pesquisa, que sejam vinculados a uma licenciatura, acho que é função da universidade pensar nessa questão da inserção e fazer cada vez mais essas relações institucionais para que sejam abertas novas perspectivas de atuação desses profissionais em outros lugares. Não adianta só abrir curso. É necessário também que a universidade pavimente um percurso para que essas pessoas tenham onde se projetarem, construam a sua própria legitimação dentro de um circuito de arte. A universidade é um agente legitimador e que precisa estar vinculado também a outros sistemas legitimadores. É muito bacana quando um artista jovem de universidade consegue se inserir dentro de importantes exposições, importantes programas de residência, é destaque internacional e isso reflete o processo de investimento da universidade. Então é algo que eu vejo cada vez mais necessário, esse reposicionamento da universidade, pensando num circuito também mais amplo.

A imprensa, já foi bem mais protagonista em décadas anteriores, bem anteriores. Quando havia um sistema de arte mais estruturado para o pensamento crítico e que esse pensamento era veiculado por esses sistemas e havia abertura nesses veículos e protagonismo nesses veículos para essas vozes, o que foi ao longo do tempo se diluindo e se direcionando para outros lugares. Vejo a imprensa hoje como um lugar de visibilidade ou de vitrine mais do que de reflexão e de posicionamento crítico diante daquele artista ou daquela pesquisa, a imprensa está mais dentro de um programa de divulgação. Faz tempo que não me recordo de um posicionamento crítico, que não seja um posicionamento favorável, porque a crítica se articula dentro de uma perspectiva também de um agente que é colocado ali como uma pessoa capaz de fazer uma análise de um processo. Não estou dizendo que essa análise vai ser correta sempre. Sempre é uma análise a partir de uma perspectiva, a partir de uma leitura, a partir de uma relação afetiva também. Cada vez mais isso foi se diluindo e você vendo matérias que são matérias mais publicitárias, de eventos, quase um release que você manda e que se reconstitui, do que uma leitura crítica, de uma pesquisa, de uma exposição, de uma bienal. Então pra uma

leitura crítica é necessário um envolvimento, é necessário uma aproximação com aqueles conteúdos, com aqueles percursos que os curadores trazem em determinadas exposições. Você hoje tem poucas revistas de arte que trazem esse posicionamento que é talvez o que a gente possa entender como o exercício da crítica, pensando na ARTE!Brasileiros e na seLecT como talvez 2 lugares que eu me lembre, que traga esses processos de reflexão. Há uma década atrás, existia uma revista que era publicada de 2 em 2 meses ou de 3 em 3 meses, que era Tatuí, que era organizado por Clarissa Diniz e por Ana Luiza Lima, lá em Pernambuco, que era uma revista de crítica. No início dos anos 2000, tinha a revista Número, que era uma revista vinculada a USP. A turma lá de São Paulo que participava, Cauê Alves, Thais Ebit, tinha uma série de curadores, Juliana Monachesi, uma série de curadores que estavam se articulando naquele circuito naquele momento e que desenvolveram essa publicação. Depois teve a revista Brava, que abrangia todas as linguagens e fazia aquelas indicações de programação. Mas, você pensar essas perspectivas da crítica relacionadas a outras décadas, a outros agentes, é bem diferente, porque havia também uma abertura dentro do próprio circuito para que esse agente tivesse protagonismo. Tanto na veiculação desse material quanto no próprio respeito dos outros agentes e da legitimação dos agentes com aquele crítico. Inclusive com o que ele dizer, tem algum valor no sentido de as pessoas irem ou não de acordo com que ele dissesse. Bárbara Heliodora, que era uma das principais críticas de teatro do Brasil, era a principal pesquisadora e a profissional que mais refletia sobre Shakespeare no Brasil, Bárbara Heliodora era temida pelas suas críticas, porque eram críticas muito duras, tidas como injustas, violentas. Essa prática exige exercícios críticos de escrita que podem ser articulados dentro de uma publicação dentro de um catálogo, que nem sempre é divulgado com amplitude que aquelas críticas tinham e o respeito que aquelas críticas tinham no Jornal da Tarde, no Rio de Janeiro. Que as pessoas ficavam esperando uma crítica para ver o que aquele personagem, que era colocado de uma forma muito caricatural, iria escrever sobre aquilo. Então, o crítico foi se transformando em outros agentes, no curador, no catálogo, na instituição, no texto de parede, na velocidade da internet, no Twitter, no achismo. Hoje o Twitter às vezes cumpre um papel mais importante que a imprensa tradicional. Às vezes um Twitter de determinada pessoa dá um poder e uma reconfiguração de um resultado de arte, seja um filme, uma exposição ou uma peça teatral, de uma forma muito mais explosiva do que uma crítica feita num jornal impresso. É interessante pensar como essas coisas vão mudando.

Falando de instituições acho que o Dragão do Mar cumpriu esse papel por um tempo. Infelizmente, o Dragão do Mar hoje passa por um processo de precarização e necessita de uma revisão urgente em todos os aspectos de conceituais e estruturais, para se reinventar

dentro da própria construção de um novo equipamento, que é um equipamento que tem uma estrutura e investimento maior e maior visibilidade. Mas eu diria hoje que esse equipamento é a Pinacoteca do Estado do Ceará, inclusive com a mirada para fora do estado. Hoje o Brasil olha com mais atenção o equipamento. O equipamento brasileiro hoje de maior atenção dentro desse sistema é essa movimentação em torno da Pinacoteca do Estado do Ceará. Nem a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a nova que foi construída, a Pinacoteca Contemporânea teve uma reverberação diante da daqui e em relação à estrutura e ao investimento. A Contemporânea é mais sem graça do que a original. Hoje, no Ceará e no Brasil, grande equipamento de destaque é a Pinacoteca do Estado do Ceará. Se a Pinacoteca tiver boas articulações institucionais e um bom pensamento contemporâneo para colocá-la dentro perspectivas de articulação nacional, ela tem toda a possibilidade de ser esse lugar. Mas isso vai depender de administração, isso vai depender de articulação institucional. Isso vai depender de várias coisas. Estrutura física e poder ela tem, pelo menos por hora. É o lugar do Brasil hoje de maior destaque e tem conseguido uma coisa que é rara na arte, que é, ao passo que ela cumpre um papel institucional, crítico, relevante, muito grande, ela também tem atraído um público mais popular? Um público menos ligado a fortuna crítica, a academia, menos especializado, por assim dizer. Você tem tido uma visitação de público popular muito grande dentro da Pinacoteca. Pensando como é que ela reverbera também uma leitura do Ceará e do Brasil para o próprio estado. Acredito que aqui também, no Centro Cultural do Cariri, quando tiver tudo funcionando vai ter um papel muito importante no Brasil, principalmente nas artes cênicas, com a imponência e com a importância desse teatro. E é a mesma coisa se tiver uma boa administração e um pensamento em perspectiva e em relação institucional, em pensar para fora também, eu acho que pode ser uma grande plataforma de visibilidade e ser uma grande referência no Brasil.

5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

É interessante pensar que esse campo é formado por alguns lugares que são bastante articuladores desse próprio circuito. A gente não tem em Fortaleza uma galeria vinculada ao grande circuito contemporâneo. Temos Multiarte, que tem uma prática e uma política mais

voltada para o mercado, que não é o mercado da arte contemporânea. Nós temos aquela Leonardo Leal, não conheço, que tem essa articulação com artistas mais jovens e tal. Então, acho que em Fortaleza falta algumas questões relacionadas à formação de novas coleções particulares. Pessoas ricas que comprem, que sejam educados a entender que formar coleção é interessante para o seu patrimônio. Talvez falte esses estímulos desses ricos se interessarem mais por arte. Que não seja apenas Portinari e Di Cavalcanti, que não seja Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, entender que existem outras produções. Em relação à formação de coleção, o interesse de compra é muito vinculada a esse mercado secundário, que é esse mercado que vende esse tipo de arte, que a Multiarte é especialista em vender, nesse tipo de produção. Falta muito esse pulo do gato. De um circuito de interesse dos próprios ricos e milionários, porque talvez esse seja um lugar interessante de pensar que esses ricos e milionários cearenses estão muito voltados para o mercado Rio-São Paulo, os investimentos que eles fazem é comprar um trabalho e doa para a Pinacoteca de São Paulo, compra um trabalho e doa pro MASP. A questão do Ceará talvez esteja nesse lugar também de os próprios agentes do dinheiro não olharem com mais generosidade para o próprio lugar e não patrocinarem mais eventos, salões, bienais, publicações, para pensar a própria produção do lugar, porque você não vê nenhuma fundação de Fortaleza milionária que a gente sabe que tem, fazendo esse tipo de articulação. Faz com o eixo Rio-São Paulo. A família é representante do conselho da Bienal de São Paulo, mas você não vê a articulação disso reverberando no circuito de arte cearense. Então, passa pelo poder e se o poder não está interessado nesse lugar de uma produção jovem, não está interessado numa articulação de um oxigênio nesse circuito, a coisa também não vai funcionar. O Leonilson é outra questão, eu acho que eles fazem muito por Leonilson, os ricos do Ceará. Mas em relação a jovem produção, nada. Isso é muito grave, no sentido de que não há uma educação, uma aproximação, um entendimento de que esses personagens de muita grana são extremamente importantes. Para que o circuito se destaque para fora do estado e para fora do Brasil, coisa que o povo de Recife sabe fazer muito bem. Que os ricos de Salvador sabe fazer muito bem com a sua própria história, com as suas próprias colonialidades que eles destacam. Então o Ceará, ele é muito deficitário nesse lugar. Não é só culpa do poder público, existe também essas articulações que não se conversam e que não constrói uma potencialização no coletivo. Eu não acho que a questão esteja em falta de investimento público, de edital. Eu acho que foi investido. Eu estou falando do Ceará. O Rio Grande do Norte está ruim, o Pernambuco está ruim, o nordeste todo está ruim, mas o Ceará, ele vem de várias gestões de contínuos investimentos em arte e educação e que frutificou muito bem. Eu também trago a responsabilidade para o setor

privado e para esses milionários, que são muito articulados dentro de uma estrutura de circuito nacional e que não olham para o seu próprio território, no sentido de pensar também a Unifor me parece. A Unifor tem uma grande coleção de arte. Parece que agora tá construindo um grande museu lá no campus para acondicionar essa coleção, vamos ver se a partir da monumentalidade de um museu, de uma instituição, essas articulações possam vir, porque se ficar só Unifor Plástica... Eu sempre acho muito pouco o que eles fazem, que eles poderiam fazer muito mais, porque eles são muito poderosos. E tem uma coleção bastante significativa, muito significativa para o Brasil, não é nem só para o Ceará.

APÊNDICE F – Entrevista VI – Wandeályson Santos

1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?

Tem bastantes, né? Eu acho que é enquanto pesquisador das artes e também como arte educador, eu sempre tenho esse processo de reconhecer as produções daqui mesmo. Primeiramente da minha volta, então, sempre quando eu estou em algum momento de formação ou algo que eu tenho essa oportunidade de apresentar produções, eu sempre busco de alguma maneira trazer mesmo referências do Ceará. Mas eu tenho me atentado muito a apresentar essas produções e reconhecer essas produções aqui mesmo do interior. Aqui no Cariri, nos municípios que a gente tem atuado, Crato, Juazeiro, Barbalha, aqui tem tido uma produção muito forte de artistas, inclusive, que entraram dentro do circuito da arte contemporânea e do circuito da arte de um modo geral. E aí tem Maria Macêdo, que é uma pessoa que eu trago sempre, pela discussão que ela traz, territorialidade, dessa migração. Eliana Amorim, que é uma outra artista daqui da região, o Charles Lessa, que é um artista que tem atuado muito no campo da pintura, mas que através dela tem trazido discussões, acerca do cotidiano, acerca das dissidências, que é um dos temas que atravessa um pouco do que eu tenho pesquisado e produzido também, enquanto um artista dissidente. Tem outros nomes que tem atuado. Tem a Pedra [Silva], que é do teatro, mas atua no campo da performance, acho que é um nome que tem andado por esses lugares e a gente tem visto ela atuando em várias localidades. Do Ceará, tem a [Isadora] Ravena, que também tem produzido, é uma artista travesti que tem trazido essas questões muito pontual e objetivas, cirúrgicas nesse sentido de reconhecer as travestis enquanto articuladoras de conhecimento e produção artística também. Tem muitos na realidade, no Laboratório Bixórdia a gente tem articulado esse mapeamento, pelo menos a partir daqui mesmo, entendendo também esse deslocamento do centro como o lugar que a gente atua. Não pensando só esse eixo, enfim, que é estabelecido Rio-São Paulo. Nesse trabalho do Laboratório, um exemplo, a gente conseguiu fazer um material em 2019 com essa catalogação, de artistas, mas especificamente que trabalhasse com algumas questões de corpo e gênero, que atravessasse essas discussões. E aí tem o Alex Sousa, tem a Vita da Silva, que é uma artista travesti, que vem aos pouquinhos conseguindo construir essa carreira na arte, agora mais recuado, mas também uma pessoa que tem uma produção muito significativa. Tem o Caju também, que é um artista que vem se destacando, trazendo essas questões também da não binaridade no trabalho, tem o Lívio, lógico, um artista também que vem fazendo essa discussão através da performance, inclusive é uma

das pessoas que tem articulado nessa discussão mais fortemente aqui na região, que inclusive era uma área que a gente não discutia tanto, não se aprofundava tanto e aí acho que através das suas produções, especificamente com o Sindicato, que é um evento organizado também por você, que vem também nessa perspectiva de apresentar e trazer esses artistas também, deslocar também de outros centros e fazer esse intercâmbio, tanto com artistas daqui como de fora. Suyane [Santos] também, soupixo, que é uma artista também, que vem produzindo mesmo que ali no seu lugar, timidamente e tal, mas vem fazendo ao longo de muito tempo também. E eu acho que tem outros, que se eu for lembrando em algum outro momento, eu posso ir falando.

2) Quais são os critérios que vocês utilizou para pensar nessa lista?

A partir do meu lugar, da minha região, do que eu venho desenvolvendo enquanto pesquisa e de atuação, é os critérios que eu tenho tido para poder trazer essas pessoas. Porque que eu vou buscar referências tão distantes se aqui na minha região tem. E aqui no meu lugar mesmo, falando do Cariri, aqui mesmo tem essas potências criativas e que discutem questões pertinentes e que também em outras localidades as pessoas estão discutindo, então assim, eu acho que o critério maior mesmo é esse. É trabalhar com as referências que estão mesmo ao meu lado. É porque também é uma tática de quando você traz essas questões, por exemplo, em uma formação ou numa exposição, como foi as que a gente desenvolveu tanto na Quebrada Cultural como no Bixórdia. A gente não precisa ir muito longe para poder conseguir encontrar artistas que produzem e que tem uma produção estética e visual madura, com arcabouço teórico também e que produzem trabalhos tão bem, tão bons quanto de outras localidades. Então assim, acho que na realidade, primeiro é criar esse intercâmbio entre nós mesmos nessa troca, se apresentar, porque por mais que a gente diga assim, estamos aqui próximo, mas eles não têm essa interação, é mais nesse sentido mesmo de trazer essa troca entre nós mesmos daqui, até pensando em fortalecer mesmo esse circuito, porque acho que quando o corpo se torna mais coletivo nesse sentido, acho que tem um outro ganho. Então também é uma outra proporção. Seria basicamente isso e também entendendo a seriedade do trabalho das pessoas e também entendendo a importância que apesar de ser artistas novos, mas eu acho que é importante também esse lugar dessa visibilidade, desse retorno também do trabalho, porque muitas vezes a gente vê que tem artistas muito bons, mas que não são reconhecidos porque não tem espaço, não tem visibilidade, não teve oportunidade, então acho que nesse sentido, nesse lugar mesmo de trazer esses trabalhos que são considerados talvez a margem para dentro da discussão e aí

vão aparecer outros nomes, como Dinha [Fonsêca], Fluxo Marginal, são pessoas que não estão no miolo da coisa, mas acho que a ideia de provocar é isso. É a partir desses critérios, de trazer pro meio, pros espaços que a gente atua enquanto produtor, enquanto artista, enquanto curador, enquanto provocador pra discussão da cena da arte contemporânea daqui.

3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?

Quando a gente fala de validação, a gente está falando de currículo, mas o que é que valida na realidade uma pessoa? Na verdade, é muito complexa essa pergunta, mas o que valida um agente, um produtor, um artista, primeiro é o que ele elabora, o que ele faz, e aí eu acho que o que ele se propõe na realidade articular, enquanto um agente. Aí vão entrar outros critérios, que na realidade, para a gente ser validado como um agente dentro dessa área, a formação, acho que ela é muito essencial, no sentido de ah, eu não necessariamente sou da área da arte, mas eu acho que qualquer pessoa que se propõe a ser um agente dentro dessa área, primeiro é a formação. A formação, a pesquisa, o estudo. É uma área que lida com várias outras áreas, não só da arte. É esse momento de formação, que é a partir dela que a gente vai enfim criando experiências, compreendendo outras metodologias de produção, outras metodologias de fazer nesse lugar onde a gente tem a troca. Onde a gente tem a possibilidade de criar. Então assim, acredito muito nessa formação contínua, inclusive, eu particularmente, sou uma pessoa que sempre, apesar da correria, mas sempre tô tentando ali, tá acompanhando a discussão, tá acompanhando as produções, ah, vai ter um curso e aproveitar também essa onda tá tendo muita formação gratuita. Então a gente tem aí o Porto Iracema, a gente tem aí o Centro Cultural do Cariri, a gente tem aí espaços independentes, a Quebrada, a gente tem a Escola Itaú, que tem possibilidades de a gente se formar gratuitamente, compreender como é que se articula esse mercado. Depois prática, acho que a gente só consegue operar isso e colocar em prática, depois que a gente absorve, troca e aprende é colocar em prática. A gente tem que começar a se inserir nos espaços, que também é uma outra dificuldade. Se você não tem esse processo de informação, de compreensão, de troca, de diálogo, a gente não consegue se inserir, porque é uma cadeia que a gente tem que tá ali em movimento. O currículo, ele é basicamente isso, porque ele válido nesse sentido, ele vai apresentar ali o que é que você atuou, enquanto área de pesquisa, de conhecimento, de informação, e também apresenta o que você fez de projetos,

projetos que você conseguiu captação de recursos e, por exemplo, a gente não é um agente não validado. Hoje eu entendo assim, é muito difícil uma pessoa que não tem uma experiência, não tem informação. Formação que eu digo, não é só em arte, mas nessas formações é inclusive entendendo uma exposição com formação, tudo que tenha elaborado algo sobre arte que a gente acaba sendo um agente. Eu acho que na realidade é a partir da provocação da formação e buscar meios de como fazer isso agora, porque você tem que compreender ali os códigos básicos. Como é que eu monto isso, como é que eu organizo isso? Eu acredito que a pessoa consegue, lógico, só que eu acho que é um outro modo operar isso. Como é que a gente se organiza, como é que eu me torno um agente sem compreender ali os códigos, como é que a gente opera para poder organizar isso? Eu acho que basicamente o que valida é isso, formação e atuação. E aí a gente vai conseguir organizar isso tudo no currículo, entrega no portfólio. Na realidade, eu acho que são esses dois documentos que burocraticamente validam um agente.

4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores, programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).

Eu acho que sim. Na realidade, não sei se é felizmente ou infelizmente, mas eu acho que desse sistema. Eu acho que inclusive o rolê de referencial ao trabalho do outro, nesse sentido, tanto na escrita como apresentando, eu acho que é um processo de validação. Por exemplo, quando eu escrevo um projeto que eu quero inserir essas pessoas, eu estou validando. Querendo ou não, eu estou. Eu estou fazendo um processo de validação quando a gente está fazendo ali uma curadoria de exposição que a gente seleciona pessoas pontuais, é um momento de validação, na academia do mesmo jeito. Na academia, acho que principalmente, quando a gente cita a pessoa no TCC, cita ela num artigo, se traz ela numa entrevista. Eu acho que também é um processo de validação, porque se caracteriza como algo afirmativo, um documento mesmo. Um curador, quando ele faz esse rolê de convidar, de trazer um artista para compor uma residência é um momento de validação, aí eu acho que a instituição tem esse papel importante porque principalmente ela tem, por exemplo, um aporte financeiro. Então ela pode trazer um artista, convidar ele para uma residência entra com essa contrapartida de investimento e aí no final de tudo ele termina com o trabalho elaborado, com com alguma coisa. Isso é um processo de validação, eu entendo que isso é um processo de validação e as instituições, elas

têm muito esse peso de carimbar quem é e quem não é esse agente. A universidade também tem esse papel. Na realidade, acaba caindo nisso, de tem que ter uma pessoa que valide. Eu acho que tem isso, porque já faz parte desse processo mesmo, do sistema. A gente sempre tem que ter alguém ali, não necessariamente, mas me parece isso também, que sempre tem que ter alguém ali que tem que validar o seu trabalho porque senão ele não vai conseguir chegar nesse espaço em tal lugar.

Eu acho que todos os equipamentos culturais cumprem um papel, mas eu acho que essas que trazem uma proposta de laboratório, como o laboratório do Porto ele é, na realidade um processo de validação, porque, por exemplo, ele traz novos artistas, que muitas vezes tá ali atuando em uma outra localidade, uma outra geografia e aí ele traz esse artista. Eu vou dizer a partir do que eu percebo aqui e do que eu percebi depois que esses artistas passam por esse lugar, por essa escola de formação, por essa escola de apresentação, seja lá de apresentar o seu trabalho, de se inserir dentro de uma programação. Ele começa a chegar em outros lugares, porque se torna essa rede, a gente aparece ali dentro desse lugar que tem uma importância dentro do circuito, dentro dessa cadeia cultural, de formação, de fruição, de apreciação, é assim um momento de validação. Porque, por exemplo, a partir dele, a gente consegue ver depois que essa pessoa começa a circular em outros circuitos, em outros trabalhos e outras exposições. Então acho que quem passa por esses lugares tem essa chancela, acho que abre mais possibilidades, abre mais portas para os artistas que sabem também aproveitar essa oportunidade.

5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

Primeiro trabalhar um bocado, primeiro trabalhar muito que aí acho que tudo isso que eu falei desde o início, basicamente é o que é imposto, né? Tanto pra gente ser validado enquanto um agente dentro desse lugar eu acho que fica muito mais difícil. Não que impossível, mas fica muito mais difícil a gente conseguir chegar nesses lugares, enquanto artista, enquanto curador, enquanto produtor, enquanto gestor, se a gente não passa por essas articulações que são oferecidas por esses espaços, que ali são oferecidos pra gente, que não deixa de ser uma imposição, por que o que é que diz quem é produtor e quem é artista? O que é que diz, o que é

curador? Tudo isso eu acho que são essas várias camadas, primeiro tem que ter essa articulação com os espaços, com os agentes, com os equipamentos. A gente tem que estar o tempo inteiro atento a tudo. A regimento, a proposta, protocolo, edital, a coisas, enfim, que vão sendo propostas elaboradas e aí se a gente não acompanha essa cadeia de coisas a gente vai ficando meio que desinformado, desatualizado e a gente não consegue meio que acompanhar o que está sendo proposto ali ou o que está sendo oferecido. Por exemplo, os editais, se você não é uma pessoa que tá ali o tempo inteiro lendo, buscando, vendo o que é, acompanhando os outros agentes, acompanhando as outras produções. Essa movimentação é de compreensão, de estudo, é de formação, de encontro. Porque senão a gente não consegue acessar as políticas públicas, porque é um lugar muito elitizado, existem os códigos que operam aquilo ali e se a gente não compreende o mínimo das operações particular, por exemplo, um projeto artístico, um projeto de residência, um projeto cultural de algo que quer desenvolver, é através desses equipamentos. Porque tem outros modos que vão obrigando a gente, de certo modo, a compreender por que senão você não consegue acompanhar, você não consegue acessar. Por exemplo, esse ano a gente viu essa explosão de equipamentos de investimento na cultura, mas não foi todo mundo que conseguiu acessar. Por que essas pessoas não conseguiram acessar também? Porque eu acho que tem esse rolê também, é porque é um campo burocrático. Se a gente não compreende minimamente esses códigos, a gente não consegue operar dentro do que está sendo proposto pelas instituições, pelo estado, pelos equipamentos.

Tem outros fatores, as questões sociais. Como é que é a possibilidade dessas pessoas? O primeiro é compreender o que é a arte. Então se você não tem esse bom caminho no sentido de conseguir ter acesso a formação que é básica, a escola que é básica... A gente vive no Brasil, então não tem como falar de acesso sem falar dessas questões sociais que é atravessada de gênero, de cor, de classe social. Se a gente não tem acesso mínimo, a gente não vai conseguir ter o acesso básico do que é proposto e do básico conseguir chegar em outros lugares mais altos ou que vai exigir mais da gente na organização mesmo, da ideia de como é que eu posso ser um artista. Como é que eu vou chegar nesse lugar? E aí eu acho que o papel das escolas, por exemplo, dos centros que propõe formação, que propõe troca, acho que é exatamente isso, é de dar possibilidades pra essas pessoas. Entendo que o estado do Ceará vem investindo muito nesse lugar mesmo, de possibilitar o acesso através dos equipamentos públicos a essas pessoas que em outro momento não poderiam. Por exemplo, a Quebrada, ela não é um espaço institucional, ela não é uma organização que tem investimento nem privado e nem público, mas ela nasce desse desejo também. Como é que eu posso partilhar, compartilhar com

a periferia uma formação em arte? Como é que eu posso compartilhar com a periferia uma exposição? É um outro lugar, mas ela também vem nesse viés de tentar possibilitar isso. E aí entendendo os equipamentos, todos que a gente citou ao longo da entrevista, o Ceará principalmente, venho percebendo esses equipamentos como possibilidade também de validar o trabalho de pessoas que não poderiam produzir que nunca poderiam ser validadas ou nunca poderiam estar numa galeria e eu acho que através exatamente desses espaços públicos eu posso ter uma pequena possibilidade. Uma oportunidade para essas pessoas possam se compreender: “não quero seguir essa carreira” ou “eu quero seguir essa carreira” ou a partir disso despertar ela para um outro campo de atuação, que é bem amplo, não somente ser artista, não somente ser curador, não somente ser produtor, enfim, dentro da arte tem é uma ramificação de coisa. A gente pode atuar em muita coisa e aí é importante o que esses equipamentos têm possibilitado, apesar das suas dificuldades em cada lugar, porque que ainda tem muito, porque é um rolê mesmo de partilha, que a gente vive na realidade num sistema muito excludente e que a gente sabe que é uma pequena classe que consegue acessar grandes exposições, uma boa escola de formação. Quem é que tem dinheiro para fazer um curso bom de pintura? Ué, quem tem dinheiro, né? Mas aí eu acho que através da universidade pública, dos espaços, tem possibilitado esse primeiro momento, estar em contato as pessoas, sendo o interesse dela se interessar em ser um agente dessas várias áreas ou não, mas eu acho que esses equipamentos têm, na minha visão, tem sido esse lugar porque, inclusive, eu sou fruto disso. Falo muito dessa perspectiva porque é exatamente isso, se eu não tivesse entrado na universidade pública, eu acho que hoje eu não estaria aqui no Centro Cultural do Cariri, atuando como arte educador, não estaria construindo essa carreira de produtor que consegue passar por instituições aqui dentro do Cariri. Não teria essa percepção de me compreender enquanto artista. Foi através desses equipamentos que eu consegui me encontrar dentro, me formar, trocar ideias, compreender outros mundos que eu não conhecia. A gente não tem esse acesso mínimo, básico, não tem; é impossível, porque a gente sabe como é articular tudo isso e é muito gigante o mercado. A gente sabe que um artista, ele é movido por essa movimentação de espaços, de lugares, de trocas. E aí eu acho que esses equipamentos são sobre tudo isso e ainda tem possibilitado isso, mas mesmo assim tem essas questões sociais, tem essas questões que fazem da abertura ou não, para essas pessoas entrarem ou não dentro dessa área, entrarem ou não, ser validados ou não, tem essa importância. Compreendo, sim, que esses equipamentos têm esse papel e fazem na realidade, eles validam, porque é isso, quando a gente tá num evento, a primeira coisa que se faz numa apresentação é um momento que a pessoa fala uma biografia, um currículo resumido, aquilo ali, esse momento

ali é um momento de validação. Porque ele tá dizendo assim, ó, essa pessoa aqui, ela é boa nisso, essa pessoa aqui, ela passou por esse caminho, fez isso, fez assado pra tá aqui.

Questões sobre a identidade do interlocutor.

Olha, eu tenho me compreendido com uma pessoa bicha não binária, no momento eu tenho estado nesse lugar, eu tenho me entendido nesse lugar, dessa bixa não binária. Não entendendo essa lógica da binaridade que você tem que afirmar a partir dessa leitura do que precede a coisa, que para ser homem tem que estar com esse vestimento, para ser mulher tem que estar com aquele. E, por exemplo, pensando com Francisca⁶⁹, ela estava também nesse lugar, como é que eu me compreendo uma pessoa no binária ou onde é que eu posso é entender sobre isso? Aí eu disse, mana, basicamente é como você se identifica, enquanto artista, acho que isso nem entra aí, mas já trocando essa ideia, Marta⁷⁰ tinha me perguntado isso “tu se vê, se compreende com uma pessoa não binária?”. Eu acho que quando a gente desde pequeno, por exemplo, eu sempre fui uma bicha muito afeminada, sempre carreguei essa feminilidade desde sempre, não é que eu me compreendo como mulher, me compreendo como um homem, mas eu sempre fiquei nesse lugar de não me compreender como nada, aí acho que através da minha produção, do meu entendimento, da minha pesquisa, como um processo mesmo de desobediência, já que a gente traz tanto essa questão da desobediência da norma, começou a me incomodar nesse sentido, me afirmar pessoa cis, porque o tempo todo dizendo as cis que mata, são cis, compreendendo também de onde é que surge tudo isso, aí eu fiquei tipo assim, nossa, eu não quero mais me afirmar como uma pessoa cis. Exatamente compreendendo nesse lugar da desobediência. Eu quero me afirmar como pessoa não binária que é pra ir contra, pra ser contra a norma. Então assim, eu quero me afirmar como uma pessoa no binária, e isso não desrespeita a se vestir como mulher ou se vestir como um homem. Mas é como eu tenho me entendido, é um processo que eu tô me compreendendo também no decorrer da vida.

⁶⁹ Nome fictício, para preservar a identidade de uma terceira pessoa citada, mas que não participou da pesquisa diretamente.

⁷⁰ Outro terceiro citado, utilizamos nome fictício.

ANEXO A - Roteiro para entrevistas

Antes de começar com as perguntas fazer uma fala mais geral de orientação.

- 1) Para você quais os principais artistas, que estejam em atuação de preferência, do estado?
- 2) Quais são os critérios que vocês utilizou para pensar nessa lista?
- 3) Como você acredita que se dão os processos de validação profissional dentro do campo artístico? Quais são os procedimentos pelo qual o agente deve passar para que a validação aconteça?
- 4) Existe algum agente ou instituição que compõe o campo que cumpra algum papel significativo na validação dos outros agentes? Como professores, críticos, curadores, programadores, gestores e/ou como as universidades/instituições de ensino, imprensa e poder público (editais, pauta nos equipamentos etc.).
- 5) Quais os critérios que você acredita serem utilizados para analisar se um determinado agente se enquadra nas regras do campo e dessa forma ser determinado se ele será validado como um agente reconhecido pelo conjunto? Sejam critérios profissionais, sociais, culturais, políticos, estéticos e/ou éticos.

Perfil

- 1) Identificação étnico-racial.
☐ Negro Preto ☐ Negro Pardo ☐ Branco ☐ Amarelo ☐ Indígena
- 2) Identificação de gênero.
☐ Mulher Trans ☐ Mulher Cis ☐ Travesti ☐ Pessoa Não binária ☐ Homem Trans
☐ Homem Cis
- 3) É pessoa com deficiência?
☐ Sim ☐ Não
- 4) Qual sua orientação sexual?
☐ Assexual ☐ Bissexual ☐ Heterossexual ☐ Homossexual ☐ outro: _____

*** Solicitar os currículos e minibió para colaborar com a montagem dos perfis.

ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da Pesquisa: Análise dos processos de validação profissional de agentes no campo artístico cearense.

Pesquisador Principal: Lívio Diego Duarte Brandão

Professora Orientadora: Dr^a. Geísa Mattos de Araújo Lima

1. **Natureza da pesquisa:** o sr. (sra.) está sendo convidado (a) a participar desta pesquisa que tem como finalidade compreender quais são os processos pelo qual um agente passa para ser reconhecido social e profissionalmente no campo artístico no estado do Ceará, buscando compreender qual o papel dos agentes e das instituições que compõem o campo, mas também entender se existe algum fator social para além do campo que contribui para a validação ou invalidação dos agentes dentro do campo.
2. **Participantes da pesquisa:** a população-alvo da pesquisa são agentes culturais que atuam no Ceará, tanto de forma independente quanto institucional, com atuação em diversas cidades do estado. Ex: gestores, curadores, produtores e artistas. Devendo ser entrevistados entre 10 e 15 agentes.
3. **Envolvimento na pesquisa:** ao participar deste estudo o sr. (sra.) permitirá que o pesquisador Lívio Diego Duarte Brandão utilize suas respostas na pesquisa. O sr. (sra.) tem liberdade de se recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para o sr. (sra.). Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa através do e-mail e/ou telefone do pesquisador do projeto.
4. **Sobre as entrevistas:** a entrevista consiste de um roteiro semi estruturado com perguntas qualitativas, onde o entrevistado tem liberdade para desenvolver sua resposta. Tem duração aproximada de 40min. As entrevistas terão seu áudio gravado para garantir que os dados não se percam, todavia apenas suas transcrições serão utilizadas. Desejamos utilizar o nome real do entrevistado nas análises, porém se o entrevistado preferir utilizaremos um nome fictício.
☐ Permito utilizar meu nome real ☐ Utilizar um nome fictício
5. **Riscos e desconforto:** a participação nesta pesquisa não traz complicações legais. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com

Seres Humanos conforme Resolução no. 196/96 do Conselho Nacional de Saúde. Nenhum dos procedimentos usados oferece riscos à sua dignidade.

6. **Benefícios:** ao participar desta pesquisa o sr. (sra.) não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este estudo traga informações importantes sobre o funcionamento do campo artístico, de forma que o conhecimento que será construído a partir desta pesquisa possa colaborar com os debates realizados pelos agentes culturais, assim como possa colaborar eventualmente com a formulação de políticas públicas para o setor, onde o pesquisador se compromete a divulgar os resultados obtidos.
7. **Pagamento:** o sr. (sra.) não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto preencha, por favor, os itens que se seguem.

Obs: Não assine esse termo se ainda tiver dúvida a respeito.

Consentimento Livre e Esclarecido

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, _____, RG _____, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento, e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

Assinatura do Participante da Pesquisa

Assinatura do Pesquisador

Contato do Pesquisador Principal:

Lívio Diego Duarte Brandão

liviodosertao@gmail.com

(88) 99990-1549