



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES

ALEIXO ARAUJO DE LIMA

**AS CRIATURAS DO LADO DE FORA DEIXAM O MUSEU EM ALERTA:
PERTENCIMENTO E PERFORMANCE**

FORTALEZA
2026

ALEIXO ARAUJO DE LIMA

AS CRIATURAS DO LADO DE FORA DEIXAM O MUSEU EM ALERTA:
PERTENCIMENTO E PERFORMANCE

Dissertação de Mestrado Acadêmico em Artes apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior

FORTALEZA

2026

ALEIXO ARAUJO DE LIMA

AS CRIATURAS DO LADO DE FORA DEIXAM O MUSEU EM ALERTA:
PERTENCIMENTO E PERFORMANCE

Dissertação de Mestrado Acadêmico em Artes apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior

Aprovada em: 04/03/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Southern Methodist University (SMU)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Rosa Aleixo de França, e a Beyoncé Giselle Knowles-Carter que juntas sempre me incentivaram a estudar e correr atrás dos meus sonhos, ao meu pai Edson Araujo de Lima, que sempre fez de tudo para que nunca me faltasse nada mesmo nos momentos mais difíceis financeiramente e emocionalmente, e aos três por sempre me aceitar do jeito que eu sou.

Ao Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação e pela dedicação e amizade ao me guiar nessa jornada, o que foi de fato para mim um encontro de almas, pois desde o momento da entrevista de mestrado, me senti super acolhido pela pessoa maravilhosa que ele se mostrou durante essa trajetória.

Aos meus amigos da House of Thyranas, que sempre vão fazer parte de mim, e a rede de apoio que construí nesses quase dois anos morando na cidade de Fortaleza, especial a Geovane Pereira, Lucas Mendes, Mateus Araújo, Guilherme Martins, Emerson Alves, Gregorio Barbosa, e Alencar Santos, a minha amiga e irmã parceira de aventuras no mundo da arte na qual também tenho profunda admiração por seu trabalho, a também artista visual e arte-educadora, Lua Mousinho.

As minhas amigas do setor dos Serviços gerais do Complexo Cultural Vila das Artes, Dona Fátima, Dona Katy, Dona Rúbia, Dona Dany Tadinha e Dona Dany, mulheres fantásticas onde sempre encontrei acolhimento carinho e ensinamento, nesse movimento de aquilombamento e trocas de saberes.

Aos professores do PPGARTES - UFC, que contribuíram ao longo dessa caminhada durante esses dois anos, por meio das disciplinas e debates, trocas de saberes e de afetos, que me ajudaram no desenvolvimento do meu aprendizado.

RESUMO

A pesquisa investiga a presença, recepção e pertencimento de corpos que fogem às normas estéticas e socioeconômicas impostas de forma silenciosa e camuflada, por instituições culturais brasileiras, e espaços urbanos, tendo como palco museus e espaços públicos da cidade de Fortaleza - CE, articulando teoria e prática em uma abordagem autobiográfica e teórico-prática por parte da linguagem da performance, apresentando o trabalho artístico a performance *Álvaro* com fruto dessas investigações. Parte da experiência pessoal do pesquisador como arte-educador e artista visual, marcada por exclusão, vigilância e subalternização. O trabalho apresentado busca compreender como esses mecanismos coloniais e necropolíticos (Mbembe, 2014; 2018) ainda operam, ao mesmo tempo em que exploram práticas de resistência e reexistência inspiradas nos conceitos de aquilombamento (Nascimento, 2020). Dessa forma propõe deslocar gestos e presenças dissidentes para espaços não tradicionais de arte, praças, feiras livres e terminais urbanos, promovendo experiências de aquilombamento contemporâneo como gesto estético, político e afetivo. Metodologicamente, combina narrativas autobiográficas, cartografia sentimental (Rolnik, 1989), tempo espiralar (Martins, 2002) e a linguagem da performance como dispositivo metodológico e político, permitindo mapear práticas de resistência e relações de poder nos espaços culturais e urbanos. O projeto dialoga com artistas como Jota Mombaça, Rosana Paulino, Jandir Jr., etc. Articulando práticas artísticas, educação e performance como formas de tensionar e transformar a hegemonia institucional, promovendo reexistência e solidariedade nos territórios da cidade, buscando compreender a arte como práxis capaz de redefinir modos de ser, habitar e criar subjetividades urbanas.

Palavras-chave: aquilombamento contemporâneo; arte e cidade; corpos dissidentes; descolonização de museus; performance.

ABSTRACT

This research investigates the presence, reception, and sense of belonging of bodies that deviate from aesthetic and socioeconomic norms subtly imposed by Brazilian cultural institutions and urban spaces, focusing on museums and public areas in Fortaleza (CE). Grounded in an autobiographical and theoretical-practical approach through performance art, the study presents the artistic work *Álvaro* as a result of these investigations. It draws on the researcher's personal experience as an art educator and visual artist marked by exclusion, surveillance, and subalternization. The research examines how colonial and necropolitical mechanisms (Mbembe) continue to operate, while also exploring practices of resistance and re-existence inspired by the concept of *aquilombamento* (Nascimento). Methodologically, it combines autobiographical narratives, sentimental cartography (Rolnik), spiral time (Martins), and performance as both a methodological and political device. The project engages with contemporary artists and proposes the displacement of dissident bodies into nontraditional art spaces—such as squares, street markets, and urban terminals—fostering contemporary forms of *aquilombamento* as aesthetic, political, and affective gestures. Ultimately, it articulates art, education, and performance as practices capable of challenging institutional hegemonies and redefining ways of being, inhabiting, and producing urban subjectivities.

Keywords: contemporary *aquilombamento*; art and the city; dissident bodies; decolonization of museums; performance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
1.1	Será que podemos entrar? e, quando entramos, pertencemos?	8
1.1.1	Corpo estranho	8
1.1.1.1	<i>Museu em alerta</i>	10
2	QUILOMBO CONTEMPORÂNEO	28
3	AS CRIATURAS DO LADO DE FORA	59
3.1	O bebedouro é um pódio olímpico	69
3.1.1	<i>Corpo Camaleão-camelô</i>	75
4	ENXERGANDO FORA DO CUBO BRANCO	78
4.1	Do alvo ao Álvaro: instaurando a presença	86
4.1.1	<i>Construindo uma performance</i>	87
4.1.1.1	<i>A Vila como local de acolhimento</i>	118
5	CONCLUSÃO	123
	REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa teórica e conceitual, assim como o trabalho artísticos intitulado *Álvaro*, que apresento nesta pesquisa de dissertação de mestrado, faz parte dos desdobramentos que venho investigando desde meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Plena em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), chamado “*Travessia entre mundos: narrativas autobiográficas de um mediador preto*”. Nele, expus minha experiência enquanto presença de um homem gay, cis, preto, da zona rural, dentro de equipamentos culturais, tanto na condição de funcionário quanto de visitante. Utilizei minha trajetória como arte-educador e artista visual atuante em instituições culturais nas cidades de Recife–PE, João Pessoa–PB e Porto Alegre–RS. Neste trabalho, abordei técnicas de mediação e performance que aprendi observando como camelôs e ambulantes se portavam ao oferecer suas mercadorias em praças e transportes públicos, especialmente no metrô do Recife.

Eram pessoas que eu encontrava diariamente durante meu trajeto, saindo da zona rural do Cabo de Santo Agostinho (Região Metropolitana do Recife), passando por Jaboatão dos Guararapes, indo a Olinda, onde cursava o técnico em Artes Visuais, e chegando até o Instituto Ricardo Brennand, na Várzea, em Recife. Todo esse percurso era feito por diversos modais de transporte público, nos quais eu observava diferentes abordagens desses ambulantes, que faziam uso de apetrechos visuais, trejeitos e até mudanças na expressão corporal para vender suas mercadorias.

A partir dessas trocas e vivências dentro dos transportes, desenvolvi o conceito de “mediação camelô”, que me acompanhou durante os estágios da graduação na Pinacoteca da UFPB, e, posteriormente, me levou à participação na 13ª Bienal do Mercosul - Trauma, Sonho, Funga, em Porto Alegre–RS. Agora, no mestrado, aprofundo as investigações iniciadas no meu TCC, com foco na invisibilidade desses corpos nos espaços culturais, bem como na presença dos grupos de funcionários desses locais, majoritariamente formados por pessoas não brancas e atuantes em funções consideradas subalternas. Como a equipe da segurança, o setor dos serviços gerais, jardinagem, que assim como qualquer outro setor, são essenciais para que um equipamento funcione. Essas inquietações estão sendo discutidas em minha dissertação, por meio da análise de obras e artistas que

também exploram a relação entre o espaço museal e sua capacidade (ou incapacidade) de acolher grupos socialmente marginalizados.

1.1 Será que podemos entrar? e, quando entramos, pertencemos?

Vamos falar sobre *colunainfinita.pdf*, por favor! Olha, a existência desse arquivo tem a ver com eu ser um trabalhador de museus e centros culturais, em especial de eu ter sido um trabalhador precário, desses que acumulam as funções da educação e da orientação de público, sustentando no corpo cansado os cortes de orçamento e as políticas culturais que se preocupam com equipes de mediação cultural somente na medida em que engrossam os números de público atendido, ampliando suas chances de financiamento. Eu daria como marco para *colunainfinita.pdf* um incômodo anterior a sua feitura, quando pedi demissão do museu em que trabalhei por cinco, seis anos. Porque quando saí dele, me vi puto que aquilo tudo que eu e tantas vivemos, entre brigas, reivindicações, incômodos, nosso trabalho, as histórias dos visitantes violentos com quem lidamos... me vi puto que aquilo tudo iria sumir! Ali, percebi não haver políticas, nas instituições de memória em que trabalhamos, que resguardem nossas próprias memórias como suas trabalhadoras. E esse é um exemplo tremendo, eu acho, da aliança escusa entre os museus e a face mais merda desse mundo (Jandir JR., 2021).

1.1.1 Corpo estranho

O trabalho de artistas e mediadores que transformam suas vivências precárias em gesto estético-político adquire um papel central na produção de memória e crítica institucional. A obra *colunainfinita.pdf*, de Jandir Jr., nasceu exatamente desse lugar de incômodo, frustração e denúncia. O artista, ex-trabalhador de museu e educador cultural, conta a gênese desse arquivo a partir da dor de perceber que suas experiências, e as de muitos colegas, seriam apagadas pela falta de políticas institucionais de cuidado e preservação da memória do trabalho. revela não apenas o esgotamento físico e simbólico de quem sustenta os projetos culturais "pelo avesso", mas também aponta para a urgência de criar arquivos que partam do corpo e da experiência, arquivos que, diferentemente dos acervos oficiais, preservem o dissenso e a fratura. Nesse sentido, *colunainfinita.pdf* não é apenas um documento sobre o trabalho; é um gesto de ruptura com a lógica do esquecimento institucional e uma afirmação do direito à memória por parte de quem raramente têm a oportunidade de narrar a própria história de falar dos seus.

Figura 01: 46º Salão de Artes Visuais Novíssimos [curadoria: Cesar Kiraly], 2017, Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro, RJ



Fonte: Bia Gonçalves e Rebeca Rasel - Revista usina, 2017.

Ao pensar no local público penso em algo para todos, porém o fato de tal espaço acompanhar esse título não o torna acessível. Como fica a introdução desses espaços em determinados grupos e áreas marginalizadas, como determinados corpos se sentem acolhidos nesses espaços, quais são os corpos que o ocupam, e quais corpos são vistos dentro desses ambientes como pertencentes e isentos de julgamentos, como são vistos e tratados aqueles que ocupam esses ambientes, e mesmo assim não se sentem pertencentes, não são enxergados, são postos apenas como objetos de salvaguarda, e porque para alguns grupos, os equipamentos de cultura são como solo sagrado inabitáveis, ao chegar perto deles, se sentem como vampiros impedidos de ultrapassar seus muros, e quando entram, se sentem invadindo um local que não os pertencem, uma presença indesejada.

No contexto das instituições culturais, a presença de corpos dissidentes, sejam eles negros, periféricos, trans, queer ou oriundos de experiências precárias de trabalho, expõe o quanto esses espaços continuam operando sob uma lógica de exclusão e normatização. Tais corpos são frequentemente lidos como inadequados ou deslocados, não apenas por destoarem das expectativas institucionais, mas por desestabilizarem a ordem simbólica que sustenta essas estruturas. Como afirma Preciado, “Corpos dissidentes tornam-se corpos estranhos porque não

correspondem às expectativas normativas da sociedade. São vistos como desvios que perturbam a lógica hegemônica” (2014, p. 112).

Ao marcar o desvio, esses corpos revelam os limites do que é considerado legítimo dentro dos circuitos da arte e da cultura. No entanto, é justamente nesse lugar de fricção que surgem práticas de resistência, como as que se manifestam nos trabalhos de mediação cultural, na crítica ou nas performances que tensionam os papéis institucionalizados. O corpo estranho, nesse sentido, não é apenas um corpo deslocado, mas um corpo que denuncia, que incomoda e que propõe outras formas de existir e produzir sentido.

Jandir Jr. fala que as instituições de arte são lugares horríveis e, na melhor das hipóteses, o que elas podem nos oferecer é justamente a faísca da rebeldia, da recusa ou até mesmo a picada do bichinho do arquivo, tomo esse desabafo para mim como um corpo racializado que assim como o dele, compartilha das mesmas queixas. Nossos corpos se tornam peça fundamental nesse importante trabalho de coragem refletindo sobre a fragilidade e fungibilidade do arquivo e da crítica da/em arte contemporânea. De um lado, por ainda estarmos experienciando e construindo tudo isso, aqui e agora; por outro, não podemos dizer que sentimos falta de um pensamento que não se curva às instituições, ele existe, somos nós, mas onde estamos quando não existe a possibilidade de permissão a liberdade não simulada? Ou como coloca Spivak: como ‘persistentemente criticar uma estrutura que alguém não pode (desejar) não habitar’? (Silva, 2021).

1.1.1.1 Museu em alerta

Em 10 anos de experiência como funcionário de equipamentos culturais em diferentes cidades do país, pode sentir na pele como é precária é abusiva a relação desses espaços com grupos específicos de funcionários dessas instituições a depender do setor, uma simples divisão de departamento identificada pela diferença do fardamento, dita o modo o qual você será tratado dentro de tal ambiente, seja pelo visitante externo, seja por seu superior, assim como conseguia enxergar a sensação de incômodo que corpos dissidentes marginalizados causavam ao entrar nas instituições nas quais fui funcionário do setor educativo. O educativo de um museu, assim como os profissionais dos serviços gerais e da segurança, fazemos parte da linha de frente desses equipamentos, o primeiro contato com o

público, seja ele provindo de agendamento por parte instituições, ou seja por visitas espontânea, no qual esses são chamadas “público espontâneo”.

As presenças espontâneas de indivíduos pertencentes a grupos marginalizados eram raras no espaço. Quando ocorriam, no entanto, geravam uma imediata reação de vigilância por parte da instituição. A simples circulação de uma pessoa em situação de rua, o uso do banheiro por uma profissional do sexo ou a entrada de um ambulante, que sobrevive vendendo seus produtos nos arredores, para beber um copo d’água eram suficientes para acionar uma espécie de estado de alerta. Nessas situações, instaurava-se um clima de observação ostensiva, sem qualquer tentativa de disfarce, por parte dos responsáveis pelo local. Os corpos desses visitantes passavam a ser vigiados como se representassem uma ameaça, como se a própria arquitetura do museu os julgasse silenciosamente. Mesmo sabendo que tal local era público tendo sua entrada gratuita a toda é qualquer pessoa que quisesse visitar o local.

Diversas vezes observei o que poderia ser chamado de “corpos estranhos”, sujeitos socialmente marginalizados, simulando ser visitantes regulares nas exposições, performando interesse pelas obras expostas nas galerias e corredores do espaço museal. Suas presenças, breves e silenciosas, muitas vezes pareciam espectrais, como vultos escondendo-se por trás de pilastras, numa tentativa cuidadosa de não chamar atenção. Esse tipo de “encenação” quase sempre tinha um objetivo elementar: acessar o banheiro ou o bebedouro sem sentir-se coagido, observado ou intimidado.

A travessia pelo espaço institucional era, para esses corpos, um ato de resistência silenciosa. Enquanto homem negro e mediador cultural, figura essencial dentro dessas instituições, responsável por estabelecer conexões entre obra, público e museu, era constantemente orientado por superiores a adotar uma postura de vigilância. Em situações específicas, recebia instruções para informar falsamente que os banheiros ou bebedouros estavam em manutenção, com o intuito de inibir o acesso desses sujeitos.

Tal prática evidencia como os museus ainda operam como dispositivos de controle social, acionando seus trabalhadores racializados como filtros simbólicos e operacionais, uma espécie de “totem”, como se nossos corpos fossem utilizados da mesma forma que crucifixos e água benta: instrumentos para afastar aquilo que é

considerado indesejável. Essa lógica excludente remete à crítica de Achille Mbembe (2018), ao tratar da necropolítica como a administração do espaço e do corpo a partir de quem pode viver ou circular com dignidade, e quem deve ser controlado, vigiado ou eliminado do campo de visibilidade pública. Além disso, como observa Grada Kilomba (2019), os espaços culturais e científicos frequentemente legitimam violências epistêmicas e estruturais, mantendo hierarquias raciais e de classe mesmo sob o discurso da inclusão.

Durante o período escravocrata brasileiro, os capitães do mato atuavam como agentes de repressão, sendo contratados por senhores de escravos para localizar e capturar pessoas escravizadas que haviam fugido. Esses indivíduos, muitas vezes negros ou mestiços livres, conheciam bem a geografia local e utilizavam táticas de perseguição para manter a ordem do sistema escravocrata (Almeida, 2005, p.123).

Por diversas vezes, percebi-me colocado no papel simbólico de um "capitão do mato contemporâneo", incumbido de seguir discretamente de forma silenciosa, pelos corredores da instituição, indivíduos que, como eu, pertenciam a grupos racializados e historicamente marginalizados. Acompanhava seus movimentos, muitas vezes utilizando o rádio comunicador para informar sua localização a outros funcionários, que também compartilhavam da mesma condição racial e ocupavam cargos semelhantes.

Essa rede de vigilância informal e racializada, embora velada sob o discurso da segurança institucional, reitera práticas de controle e exclusão. Era como se estivéssemos todos, nós, trabalhadores negros, convocados a reproduzir uma lógica de perseguição simbólica, uma espécie de caçada moral contra corpos que fugiam da norma estética e comportamental do museu, ainda fortemente marcada por ideais eurocêntricos de branquitude normativa.

Tais práticas revelam como os espaços culturais seguem operando sob um regime disciplinador, sustentado por códigos raciais implícitos que definem quem pertence e quem deve ser contido. Como discute Foucault (1975), às instituições modernas se organizam como dispositivos de vigilância que naturalizam o controle dos corpos desviantes. A esse respeito, Abdias Nascimento (2016) já denunciava como o racismo estrutural se infiltra nas instituições culturais, operando na exclusão simbólica dos corpos negros, ainda que sob a aparência de neutralidade.

Além disso, esse lugar de vigilância atribuída ao trabalhador negro revela uma sobrecarga ética e emocional, marcada pela contradição de vigiar aqueles com

os quais se compartilha uma história comum de opressão. Grada Kilomba (2019) afirma que as instituições eurocentradas frequentemente cooptam sujeitos racializados para manter a lógica colonial funcionando por dentro, fazendo do trabalhador negro um "agente da ordem" sob a vigilância do próprio sistema que o oprime. Instituições que utilizam esses corpos como "totem" para vender uma imagem de diversidade e pluralidade em sua ética institucional, mas que, na verdade, limitam esses corpos apenas à publicidade da aceitação por parte da instituição. Contudo, o que é mostrado não é o que se coloca em prática. Quando olhamos para a maioria das pessoas que estão em cargos de destaque e de prestígio, como diretorias e curadorias de instituições culturais no Brasil, percebemos um déficit muito grande de pessoas não brancas.

Figura 02: Mediação na 13ª Bienal do Mercosul - Trauma - Sonho - Fuga



Fonte: Acervo pessoal, 2022

Esse déficit apenas expõe o quanto é contraditório o discurso de pluralidade e decolonização que é apresentado e deixa claro como o comando dessas instituições ainda está nas mãos dos mesmos sujeitos, apenas camuflando,

de forma preguiçosa, a lógica colonial que permanece encravada desde suas gêneses. Essas normas estéticas são camufladas em um discurso clichê de instituições com missão de democratizar o acesso à cultura e as artes de forma plural, para todos.

Por trás disso, se tem uma realidade muitas vezes contraditória ao que se propõe em suas exposições quando se tratando de um espaço museal, o engraçado de tudo, é o fato de que como artista e arte educador, me pegava muitas vezes com essa sensação de *Capitão do Mato*, e ainda tendo que mediar obras de artes e exposições que falavam de temáticas e histórias que fazem parte da minha ancestralidade enquanto pessoa preta e periférica, para o público cativos desses espaços que em sua grande maioria não faziam parte nem de longe dessa realidade, o que criava uma sensação de atmosfera de zoológico, onde eu via instituições como essas abordarem temas de grupos marginalizados, como atração para aqueles que os marginalizam, onde os corpos pertencentes desses grupos que existem e ocupam os lugares para além dos muros das instituições, não sabem sequer que tão sendo tema de exposições, quanto mais se sentirem convidados a entrar e poder observá parte de sua história sendo contada e utilizada como objeto artístico dentro de museus e galerias.

Temos de descolonizar o museu porque temos de justificar sua existência e permanência; temos de descolonizar o museu porque é uma instituição fossilizada, pesada, rígida, “envelhecida”; temos de descolonizar o museu porque nos incomoda. Temos de descolonizar o museu com a história; temos de descolonizar o museu com a cultura; temos de descolonizar o museu com os públicos; temos de descolonizar o museu com a arte; temos de descolonizar o museu porque, caramba, alguém deve descolonizá -lo, seja para limpar sua consciência institucional, seja para seguir uma tendência ou por convicção plena (Cocotle, 2019, p.3).

A citação de Cocotle (2019) evidencia uma urgência crítica em repensar o papel do museu na sociedade contemporânea. A ideia de descolonizar o museu surge não apenas como uma demanda estética ou curatorial, mas como uma necessidade ética e política. Museus, tradicionalmente vistos como espaços de conservação e autoridade sobre o saber histórico e cultural, tornaram-se, com o tempo, instituições “fossilizadas”, marcadas por uma rigidez que exclui vozes dissidentes, narrativas periféricas e identidades subalternizadas.

Ao propor a descolonização, a autora questiona a legitimidade e a relevância desses espaços que muitas vezes reproduzem estruturas coloniais e eurocêntricas sob o disfarce da neutralidade, assim como afirma Abdias Nascimento

(2016). A partir dessa experiência, pude perceber que a visualidade pode operar como uma faca de dois gumes, funcionando simultaneamente como linguagem de reconhecimento e como tecnologia de controle. Tornou-se cada vez mais comum, no interior de instituições culturais, a presença de exposições e produções artísticas que narram a história e a evolução da estética periférica, seja na dança, na moda, na culinária ou em outras expressões culturais.

Esse movimento, em si, não constitui um problema, ao contrário, poderia representar uma possibilidade de deslocamento dos cânones hegemônicos. A contradição se forma, no entanto, quando os corpos responsáveis pela criação e sustentação dessas linguagens permanecem afastados dos espaços institucionais, impedidos de acessar, vivenciar e reconhecer sua própria cultura e resistência legitimadas como arte. Tal dissociação entre estética e corpo evidencia o que autores como bell hooks e Fred Moten identificam como um processo de apropriação cultural no qual a forma é celebrada, enquanto os sujeitos que a produzem seguem marginalizados.

Em diversas situações, tornou-se possível perceber de maneira nítida que os mesmos códigos visuais produzem efeitos radicalmente distintos a depender do corpo que os performa. Visitantes trajando camisa de time, bermuda tática e chinelo, por exemplo, eram tratados de formas divergentes durante a visita às exposições. Quando esse visitante era branco, ou, em alguns casos, um estrangeiro que performava a chamada 'estética de cria', termo utilizado para designar modos de vestir oriundos das periferias, sua circulação pelo espaço institucional ocorria com relativa tranquilidade, sendo frequentemente lida como expressão estética, moda ou exotização cultural. Contudo, quando corpos não brancos se apresentavam visualmente de maneira semelhante, a experiência era atravessada por olhares de suspeição, abordagens veladas e regimes de vigilância. Essa diferença de tratamento explicita aquilo que Judith Butler (2009), compreende como enquadramentos desiguais de reconhecimento, nos quais certos corpos são imediatamente legitimados, enquanto outros são percebidos como ameaça ou desvio. Essa assimetria escancara o caráter estrutural do problema. O que, para alguns sujeitos, configura-se como experimentação estética, consumo cultural ou apropriação simbólica, para outros transforma-se em motivo de perseguição, julgamento e exclusão. A visualidade, nesse contexto, não funciona de forma neutra;

ela se articula a uma lógica racializada de controle dos corpos e dos espaços, conforme analisado por Achille Mbembe ao discutir a necropolítica e a administração diferencial da circulação e da existência. Assim, a visualidade deixa de ser apenas uma linguagem cultural e passa a funcionar como um dispositivo da colonialidade do poder, nos termos de Aníbal Quijano (2005), regulando quem pode ocupar, transitar e ser reconhecido como legítimo dentro das instituições culturais. Trata-se, portanto, de um regime que consome a diferença enquanto imagem, mas rejeita a presença concreta dos corpos que a produzem, reafirmando hierarquias raciais e sociais historicamente sedimentadas.

*Pisamos na prata que nos foi negado toque
com os sapatos que nos acusavam de má
gente. hoje são nossos acessórios de
orgulho e beleza!*

- Aleixo, 2025

Figura 03: Luxo Marginal, Aleixo



Fonte: Acervo pessoal, 2025. Fotografia digital - díptico

Figura 04: Luxo Marginal, Aleixo.



Fonte: Acervo pessoal, 2025. Fotografia digital - díptico

Atrelando esses fatos experienciados enquanto funcionário de equipamento cultural à minha produção artística, venho desenvolvendo obras que expõem essas inquietações que carrego comigo enquanto um corpo que também foge à norma, mas que faz parte de uma pequena parcela que pode acessar esses espaços, mesmo com todos os obstáculos impostos pela lógica hegemônica branca. Dentre as obras que produzi nesse processo de pesquisa, a que mais me atravessa em diversos pontos é o díptico de fotografia digital intitulado *Luxo Marginal* (2025).

A obra insere-se em um campo de disputas simbólicas que envolvem os regimes de visibilidade e os critérios de valor que historicamente estruturam a cultura visual brasileira. Ao apresentar, em close, os pés de uma pessoa negra apoiados sobre uma bandeja de prata, a fotografia desloca objetos e signos cotidianos das periferias urbanas, como chinelos populares (Kenner e Havaianas), óculos juliet e acessórios de búzios, para uma composição visual marcada pela centralidade, solenidade e rigor formal. Esse gesto opera aquilo que bell hooks denomina como um “olhar opositor”, isto é, uma prática visual crítica que emerge da recusa em aceitar representações dominantes e estigmatizantes dos corpos negros. Para hooks, “olhar sempre foi uma forma de resistência para os negros colonizados”

(hooks, 2019, p. 36), especialmente quando esse olhar se volta contra os sistemas que os objetificam e silenciam.

Nesse sentido, *Luxo Marginal*, não apenas mostra, mas reconfigura os modos de ver. A bandeja de prata, historicamente associada ao luxo, à branquitude e às relações de servidão racializadas, passa a funcionar como um pedestal simbólico que sustenta aquilo que foi sistematicamente desvalorizado. Tal composição visual afirma a margem não como espaço de falta, mas como lugar de produção estética e política. Como argumenta hooks, “a margem pode ser um lugar de repressão, mas também é um lugar de resistência radical” (hooks, 2019, p. 23). A obra, portanto, reivindica a estética periférica como produção legítima de sentido, deslocando-a do campo do exótico ou do folclórico para o da autoria e da dignidade.

A presença de objetos como chinelos populares e óculos juliet na imagem convoca uma história de estigmatização profundamente marcada por raça e classe no Brasil. Durante décadas, esses itens foram associados, de forma preconceituosa, à marginalidade, à criminalização e ao desvio moral, sobretudo quando usados por corpos negros periféricos. Muniz Sodré, observa que a cultura dominante opera por meio de “estratégias simbólicas de enquadramento que delimitam quem pode aparecer e de que modo pode aparecer no espaço público” (Sodré, 2006, p. 78).

Esses enquadramentos não são neutros, mas atravessados por relações de poder que definem padrões de respeitabilidade, gosto e pertencimento. *Luxo Marginal*, atua contra esses dispositivos ao reinscrever tais elementos como signos de identidade, orgulho e invenção cultural. A tornozeleira de búzios, por exemplo, ativa uma memória afro-diaspórica que articula espiritualidade, ancestralidade e resistência, conectando o presente periférico a uma história mais ampla de sobrevivência cultural negra. Ao mesmo tempo, o óculos juliet rosa introduz uma dimensão lúdica e dissidente, tensionando normas hegemônicas de gênero, masculinidade e bom gosto. Como aponta Sodré, “a cultura negra no Brasil sempre produziu sentidos a partir da margem, reinventando códigos e deslocando significados” (Sodré, 2006, p. 112). A fotografia, assim, afirma a periferia como espaço ativo de produção simbólica, e não como simples território de tendências externas.

A obra carrega potência crítica que pode ser aprofundada a partir das reflexões de Georges Didi-Huberman sobre o papel político das imagens. Para o

autor, as imagens não são meros reflexos da realidade, mas campos de tensão nos quais se disputam sentidos, afetos e formas de inteligibilidade do mundo. “Dar a ver é sempre um ato político”, afirma Didi-Huberman, pois toda visibilidade implica escolhas, exclusões e hierarquias (Didi-Huberman, 2011, p. 52). Em *Luxo Marginal*, o gesto de dar a ver aquilo que foi historicamente relegado à invisibilidade, ou à caricatura, produz uma interrupção no fluxo normalizado das representações.

A fotografia, nesse sentido, não documenta uma realidade preexistente, mas constrói um acontecimento visual que exige do espectador um reposicionamento ético e político. Ao trazer simbolicamente os pés sobre a bandeja de prata, a imagem convoca uma reeducação do olhar, forçando-o a confrontar seus próprios preconceitos e automatismos perceptivos. Como propõe Didi-Huberman, trata-se de uma imagem que “faz resistência, porque não se deixa consumir facilmente pelo olhar dominante” (Didi-Huberman, 2011, p. 97). Assim, *Luxo Marginal* se torna uma imagem-insurgente, que desafia os regimes de visibilidade hegemônicos.

A análise da obra também pode ser articulada ao pensamento de Achille Mbembe, especialmente no que se refere às políticas de morte e precarização que incidem sobre corpos negros nas sociedades pós-coloniais. Segundo Mbembe, a necropolítica define-se como o poder de decidir “quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2018, p. 71), produzindo zonas de vulnerabilidade extrema onde determinados corpos são sistematicamente expostos à violência, ao abandono e ao apagamento simbólico. No contexto brasileiro, os corpos negros periféricos ocupam frequentemente essas zonas.

Luxo Marginal, propõe uma contra-narrativa a essa lógica ao investir na dignificação simbólica do corpo negro. Ainda que o corpo não apareça por inteiro, sua presença é afirmada com solenidade e centralidade, recusando a associação automática entre negritude e precariedade. O gesto estético de enaltecimento, literal e simbólico, pode ser lido como uma recusa à lógica necropolítica, na medida em que reinscreve o corpo negro no campo da vida, do valor e da beleza. Como afirma Mbembe, “a luta contemporânea também é uma luta pela restituição da dignidade” (Mbembe, 2018, p. 184), e essa restituição passa, necessariamente, pelos modos de representação.

Ao se apresentar como um díptico fotográfico digital, impresso em grande formato e inserido no espaço institucional da arte, *Luxo Marginal*, tensiona não apenas os imaginários sociais, mas também os próprios critérios de legitimação do campo artístico. A obra reivindica o direito à auto-representação e à autoria periférica, deslocando a estética marginal do lugar de tendência apropriável para o de produção epistemológica. Em consonância com hooks, a margem é aqui compreendida como “um espaço de abertura radical” (hooks, 2019, p. 24), onde novas formas de ver, sentir e existir podem ser elaboradas. Dessa forma, a análise da obra contribui para o debate teórico desta pesquisa ao evidenciar como a fotografia contemporânea pode operar como instrumento de resistência, afirmação cultural e produção de conhecimento, especialmente no que diz respeito às estéticas negras e periféricas no Brasil contemporâneo.

Figura 05: Luxo Marginal, dipico exposto - Aleixo.



Fonte: Acervo pessoal. 31º Salão de Artes Plásticas de Praia Grande. Galeria Nilton Zanotti – Palácio das Artes. Curadoria: Ana Kalassa El Banat; Bru Novaes; Alan Yzumizawa.

Figura 06: Pannel da exposição “MAM São Paulo na Pinacoteca do Ceará



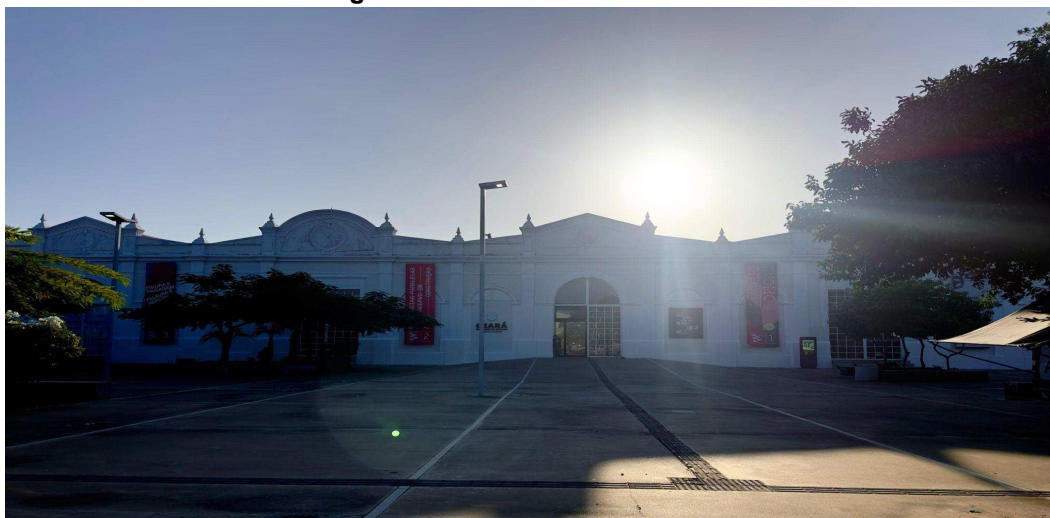
Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Enquanto pesquisador das artes visuais pertencente a um grupo social historicamente marginalizado, torna-se impossível ignorar as dinâmicas institucionais, muitas vezes sutis e invisibilizadas, que operam dentro dos espaços museológicos. Essa percepção se intensifica quando se tem anos de experiência em setores de linha de frente, especialmente em funções que lidam diretamente com o público, como a mediação cultural. Tais vivências permitem acessar camadas profundas da estrutura institucional, frequentemente alheias ao visitante comum, mas evidentes para quem vivencia o cotidiano das engrenagens do museu.

Em minha última visita à *Pinacoteca do Ceará*, um dos maiores e mais recentes museus do estado, fui motivado inicialmente por um interesse pessoal: apreciar a exposição *MAM São Paulo na Pinacoteca do Ceará: Figura e Paisagem, Palavra e Imagem*, que reunia obras de artistas visuais brasileiros, muitos deles negros, como Rosana Paulino, cuja produção é referência incontornável na crítica às estruturas coloniais que moldam a memória, o corpo e a história do povo negro no Brasil. A visita, que tinha como proposta um momento de lazer e fruição estética, rapidamente me colocou diante de questões que ultrapassam o campo da

contemplação artística. Em um dia particularmente chuvoso, marcado por temperaturas mais baixas e sensação térmica acentuada, percebi que o ambiente climatizado do museu intensificava o desconforto térmico. O espaço expositivo estava silencioso, com poucos visitantes. Após circular pelos pavilhões, decidi tomar um café para me aquecer. Durante o percurso até a lanchonete, situada no hall de entrada, observei alguns mediadores e orientadores de público que atuam na instituição, todos uniformizados com casacos adequados, fornecidos pelo museu, como parte de seu fardamento institucional. Apesar disso, ouvi relatos pontuais desses profissionais afirmando que, mesmo com os casacos, o frio era intenso a ponto de provocar tremores em alguns deles. Essa situação revela não apenas a rigidez ambiental do espaço físico, mas também as condições de trabalho enfrentadas por aqueles que mantêm o museu operando. A forma como os diferentes corpos experimentam o espaço é atravessada por hierarquias institucionais, sejam elas funcionais, raciais ou econômicas.

Figura 07: Fachada da Pinacoteca do Ceará



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Como aponta Achille Mbembe (2018), as instituições modernas, ainda que sob a aparência de neutralidade, produzem “arquiteturas do controle”, nas quais o corpo é disciplinado e classificado segundo categorias de pertencimento e poder. Nos museus, tais categorias se materializam nos uniformes, na segmentação dos setores e, sobretudo, na desigualdade de condições de trabalho entre funcionários de diferentes naturezas contratuais. Ao mesmo tempo, como observa Grada Kilomba (2019), esses espaços, mesmo quando dedicados à exibição de obras

críticas ao racismo e à exclusão, continuam reproduzindo, estruturalmente, a lógica que essas obras denunciavam.

Figura 08: Fotografia da obra *Bastidores*, da artista plástica Rosana Paulino, exposta na Pinacoteca do Ceará



Fonte: Acervo pessoal , 2025.

Ao chegar à lanchonete do museu, pedi um café. Quando uma das atendentes me entregou a xícara no balcão, percebi que suas mãos tremiam de frio. A cena me chamou atenção de imediato: notei que não utilizavam nenhum tipo de vestuário adequado para aquele ambiente intensamente climatizado. Na verdade, não usavam sequer fardamento padronizado, vestiam suas próprias roupas pessoais. Apresentei-me e perguntei, com certa surpresa, por que não estavam utilizando os casacos fornecidos pela instituição, considerando o desconforto térmico evidente e a exposição constante aos visitantes.

Com um sorriso discreto, as duas funcionárias responderam que os casacos não lhes eram fornecidos. Segundo elas, o fardamento era privilégio exclusivo dos chamados “contratados do museu”, mediadores, orientadores de público e funcionários dos setores administrativos. Já os trabalhadores vinculados aos serviços terceirizados, como limpeza, segurança, logística e alimentação, não tinham acesso a esse tipo de equipamento básico, mesmo estando submetidos às

mesmas condições ambientais. Questionei, então: “Mas o frio não distingue cargos ou funções, ele ocupa todo o espaço igualmente. Como pode o direito à proteção depender do setor a que se pertence?”.

Uma das atendentes apontou para o alto, pedindo que eu observasse as grandes saídas de ar-condicionado posicionadas diretamente sobre a cafeteria, reforçando o agravamento do problema. Enquanto isso, a outra, visivelmente desconfortável, observava com cautela se algum supervisor se aproximava. Elas ainda relataram que, se desejassem trazer casacos de casa, só poderiam usá-los caso fossem de cores neutras, preferencialmente preto, para manter certa “uniformidade visual” compatível com o fardamento dos funcionários formais.

Essa experiência, embora aparentemente trivial, provocou em mim um sentimento profundo de indignação. Trouxe memórias da época em que atuei como mediador cultural em outro espaço museológico de Fortaleza, para onde me mudei ao iniciar o mestrado em Artes. Em contextos semelhantes, percebia-se claramente a divisão entre “os que pertencem” e “os que servem”, entre aqueles que representam o museu e os que o sustentam invisivelmente. Esse tipo de hierarquização é expressão de um racismo estrutural e de uma lógica colonial ainda operante nos bastidores das instituições culturais.

Essa desigualdade fica ainda mais paradoxal quando lembramos que muitas dessas instituições abrigam exposições de artistas como Rosana Paulino, cuja obra centra-se justamente na denúncia das estruturas de poder que moldam o corpo negro e feminino na história do Brasil. No processo artístico de Rosana Paulino, articulam-se dimensões da identidade pessoal, sobre o que significa ser mulher e ser negra na sociedade brasileira, a partir de questões profundamente vinculadas à sua experiência de vida, reconhecíveis no próprio fazer da obra. A artista usa elementos como a costura e a fotografia para desenvolver uma reflexão mais ampla sobre identidade, memória e herança histórica, como se pode ver na série *Bastidores* (1997) [Fig. 8], obra que pude acompanhar presencialmente na exposição realizada na Pinacoteca do Ceará. Nessa série, Paulino utiliza como suporte o tradicional bastidor de costura ou bordado, montado com tecido, elemento historicamente associado ao universo doméstico feminino.

A escolha do bastidor evoca memórias compartilhadas por muitas mulheres, uma vez que a costura e o bordado constituem práticas que, a depender

do contexto social e cultural, integram o cotidiano doméstico feminino, experiência também vivenciada pela própria artista. Tal dimensão autobiográfica é explicitada quando Paulino afirma: “Sempre lidei com linhas e agulhas, desde pequena. Minha mãe foi bordadeira para ajudar nas despesas da casa. Ver as mulheres trocando pontos, conversando, costurando foi algo muito natural para mim; cresci nesse meio. Posso dizer que amo os fios e as linhas, sejam eles reais, sejam metafóricos” (Paulino apud Furegatti; Tvardovskas; Carvalho, 2018, p. 151).

Ao deslocar essa prática de sua tradição ornamental, marcada por linhas coloridas e motivos florais, Rosana Paulino, reinscreve o bordado enquanto espaço simbólico de afetividade feminina, transformando-o em um mecanismo crítico. Nesse gesto, a artista insere imagens que tensionam o imaginário sobre o feminino e funcionam como argumentos visuais para refletir sobre os lugares historicamente impostos às mulheres negras, evidenciando cotidianos atravessados pelo silenciamento, pela violência e por opressões que, não raramente, se perpetuam de forma intergeracional.

A presença dessas obras em espaços que, simultaneamente, negligenciam as condições básicas de trabalho de seus funcionários racializados e precarizados, expõe a contradição entre o discurso curatorial e a prática institucional. Grada Kilomba (2019) alerta para essa dissonância, ao afirmar que o racismo nas instituições culturais muitas vezes se manifesta de forma sutil, no que ela chama de “violência silenciosa”, presente na exclusão simbólica e material dos corpos racializados. Da mesma forma, Silviane Silva (2020) destaca que a museologia crítica precisa ser atenta não apenas ao que é exibido nas salas de exposição, mas também às condições de trabalho, acesso e permanência de quem atua nos bastidores do museu.

A obra de Rosana Paulino, que estava sendo exposta na mostra do acervo do MAM SP na Pinacoteca, foi o trabalho que mais me marcou durante a visita antes de me dirigir para o Café do museu e escutar esse depoimento vindo de duas mulheres negras de pele clara, que só se sentiram confortáveis de falar sobre sua situação de trabalho, quando perceberam que estavam diante de um ex colega de trabalho e irmão de cor e classe social, que segundo as mesmas, foi a primeira primeira vez que um visitante se mostrou tão preocupado com a situação delas, e

logo perceberam que eu já havia vivido situações parecidas em outros locais, e por isso a identificação e confiança.

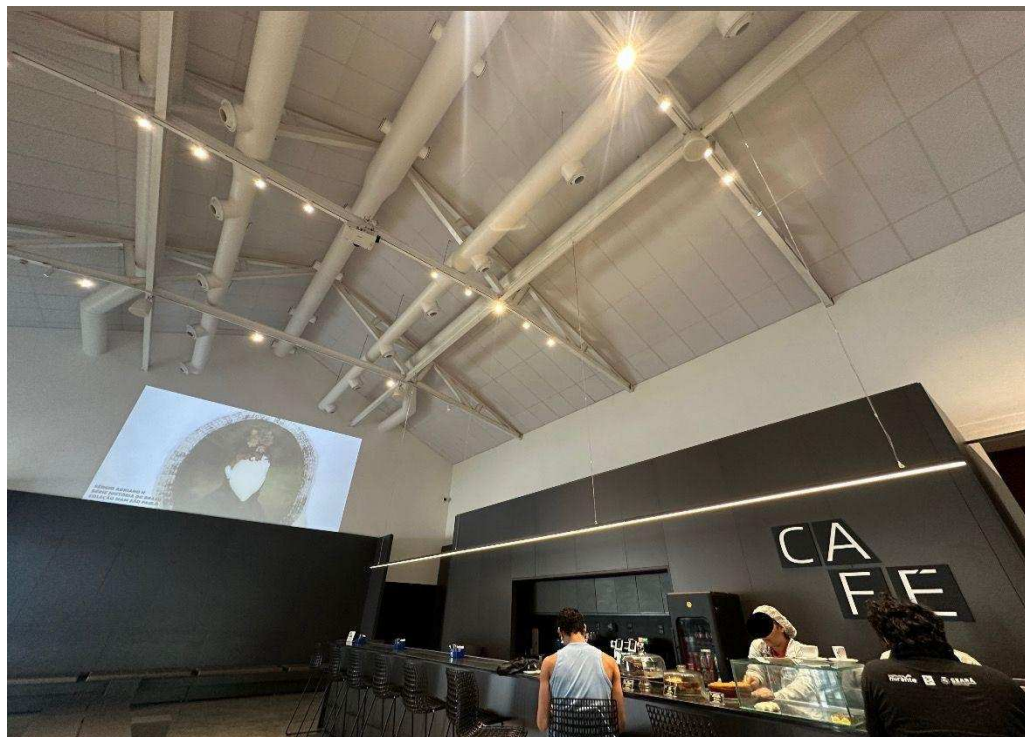
A situação irônica e revoltante relatada, me fez refletir sobre as relações desses grupos precarizados dentro de tais equipamentos, e como só eles entre si conseguem enxergar e entender a dor do outro, esse outro que está ali também como um colega de trabalho que sofre com essa falta de cuidado com seus corpos que, assim como as obras expostas na galeria do espaço, estão também expostos a qualquer tipo de situação. Porém, não são vistos com o mesmo valor, principalmente se fazem parte de categorias de subempregos da instituição, situação abordada nas séries de performance no trabalho de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda de Jandir Jr (2023).

Figura 09: Café da Pinacoteca do Ceará I



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 10: Café da Pinacoteca do Ceará - II



Fonte: Acervo pessoal, 2025

O trabalho de Jandir JR, serve de grande inspiração e referência para a minha pesquisa, principalmente pela proximidade de vivências enquanto área de trabalho e atuação como artista visual e pesquisador das artes. Assim como ele, questiono esse olhar de quem está de fora, e parece só enxergar apenas a glamourização desses espaços compostos pela imponência de suas arquiteturas, com grandes portas e fachadas de vidro, expondo banners com propagandas e frases que ajudam a reafirmá-los como ambientes plurais, distantes de qualquer situação discriminatória e opressiva para todos os grupos.

Simplificando, e de uma forma que os marxistas deveriam entender, o capitalismo racial entende essa brutalidade como a força principal entre as forças de produção, não apenas como uma dinâmica estruturante das relações sociais de produção. Deve ficar claro que não se trata apenas de uma releitura do marxismo para dizer coisas tão mundanas como que a acumulação primitiva nunca terminou ou que não pode haver fim do racismo sem o fim do capitalismo. Esses são meros ajustes à mesma estrutura, como demonstram as recentes leituras equivocadas do trabalho de Cedric Robinson ou Denise Ferreira da Silva. Nessas leituras de raça + capitalismo, o capitalismo racial é entendido como a capacidade histórica do capitalismo de tirar vantagem e promover divisões de raça para explorar e governar. Ele não pode ser eliminado sem uma luta anticapitalista. Mas pode ser isolado como uma relação social de produção, mesmo que determinada. Portanto, nessa estrutura, ela é, em última análise, uma categoria sociológica, separável da acumulação capitalista, mesmo que altamente funcional a ela (Mombaça, 2021, p. 14).

Como afirma Jota Mombaça em seu livro: "Não Vão nos Matar Agora" (2021); não podemos falar de capitalismo sem falar da divisão de classe social gênero e raça, o capitalismo atinge a todos e isso é um fato, porém em alguns grupos marginalizados, ele é mais cruel e severo. A união desses grupos contra essa hegemonia que nos coloca para escanteio mesmo quando estamos dentro de lugares tido como templos de cultura e pluralidade, faz refletir sobre a noção de quilombamento, esse pensamento deixado pelos nossos ancestrais que antes era uma forma de resistência e sobrevivência contra a escravidão, hoje segue vivo como pensamento político e também artístico.

2 QUILOMBO CONTEMPORÂNEO

É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e cada um, o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade." — trecho do documentário *Órí*, 1989.

O conceito de quilombamento manifesta-se de forma potente em situações de resistência cotidiana, como aquelas observadas dentro das instituições culturais. Vejo o quilombamento nas relações de solidariedade entre trabalhadores e trabalhadoras que compartilham condições de precarização, invisibilização e descaso institucional. Ele se expressa no gesto de escuta, de acolhimento mútuo, na construção de laços afetivos e políticos entre colegas que ocupam funções geralmente subalternizadas, como as áreas de limpeza, segurança ou apoio logístico, setores historicamente terceirizados e racializados.

Esse quilombamento ocorre quando nos reconhecemos uns nos outros, quando nos aproximamos para perguntar "você está bem?" e oferecemos, ainda que momentaneamente, um espaço de fala, de cuidado e de respeito. Beatriz Nascimento (1980), afirma que o quilombo não representa apenas um episódio histórico, mas um princípio de organização social, política e cultural do povo negro, baseado na solidariedade e na autonomia.

A experiência pessoal de trabalhar em museus permitiu-me vivenciar esse processo de forma contínua. Apesar de integrar formalmente a equipe de mediação cultural, setor frequentemente visto como "intermediário" entre a instituição e o público, o sentimento de não pertencimento sempre esteve presente.

Figura 11: Vivência promovida pelo educativo da 13ª Bienal Do Mercosul, de forma independente da curadoria do evento, com foco em partilhar experiências vividas entre pessoas não brancas do educativo e de outros setores, no processo de formação de mediadores da Bienal.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Em muitos momentos, as relações mais sinceras e empáticas não ocorriam com colegas de mesmo setor ou hierarquia, mas com os profissionais dos serviços gerais e da segurança, majoritariamente compostos por pessoas não brancas, assim como eu. A copa, os corredores, os momentos de pausa se tornavam territórios de afeto e resistência, onde o café oferecido pelas “tias da limpeza”, expressão carinhosa para designar as funcionárias do setor de limpeza, era, ao mesmo tempo, símbolo de acolhimento e gesto de cuidado coletivo.

Essa construção de laços entre trabalhadores racializados pode ser compreendida como uma forma contemporânea de quilombamento, conceito que remete à resistência negra coletiva desde o período colonial, mas que se atualiza nas dinâmicas urbanas e institucionais atuais. Como afirma Beatriz Nascimento (1980), o quilombo é “uma forma de organização social, política e espiritual” que transcende a fuga do cativeiro e propõe uma reestruturação de vínculos e pertencimentos. Em ambientes como os museus, esse espírito se materializa em estratégias de autoproteção frente à alienação institucional. Quilombo significa

reunião, agregação, resistência e afirmação de uma existência coletiva negra frente à opressão.

A luta coletiva é, nesse contexto, uma das formas mais autênticas de reconexão com a ancestralidade e de fortalecimento identitário. A dor da exclusão e do não pertencimento é uma experiência comum entre trabalhadores negros em instituições culturais. Frantz Fanon (2008) já apontava para essa sensação de desencaixe em sua reflexão sobre o “não-lugar eterno” da pessoa negra em espaços institucionalmente brancos e coloniais, onde a presença negra é tolerada apenas sob condições de apagamento ou subserviência.

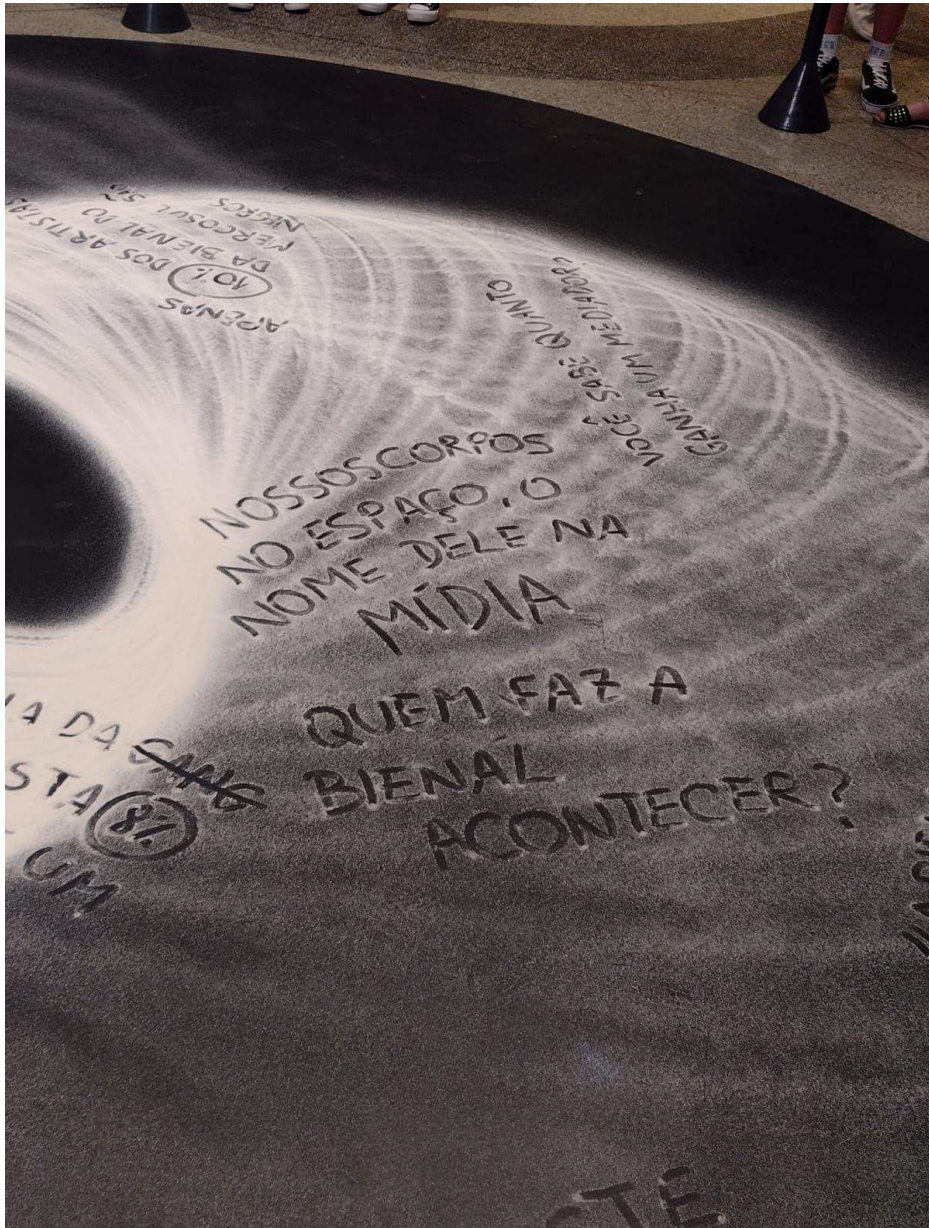
Figura 12: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul no MARGS - Museu de Artes do Rio Grande do Sul - Porto Alegre/RS



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

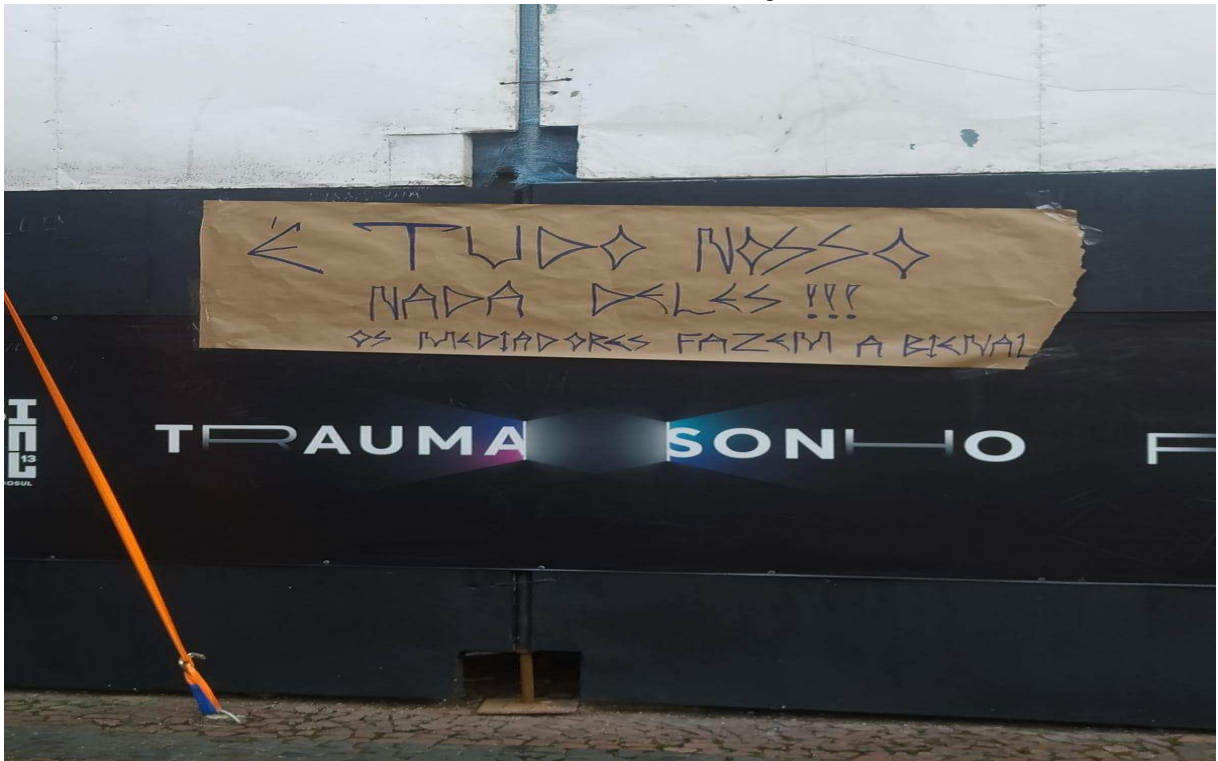
Em 2022, a equipe de mediadores e supervisores do departamento Educativo da 13ª Bienal do Mercosul - Trauma - Sonho - Fuga, edição na qual participei como mediador cultural, divulgou uma carta aberta em 23 de novembro de 2022. A carta foi assinada por 90 mediadores e 14 supervisores que compunham o educativo da Bienal nos 11 espaços que abrigaram o evento, espalhados pela cidade de Porto Alegre (RS). O texto tratava-se de uma resposta a uma infeliz fala do curador da edição, Marcello Dantas, na qual ele chama os mediadores de xenofóbicos por terem se recusado a participar de uma obra do artista britânico de ascendência alemã Tino Sehgal.

Figura 14: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul na Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre/RS



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Figura 15: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul no MARGS - Museu de Artes do Rio Grande do Sul - Porto Alegre/RS



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

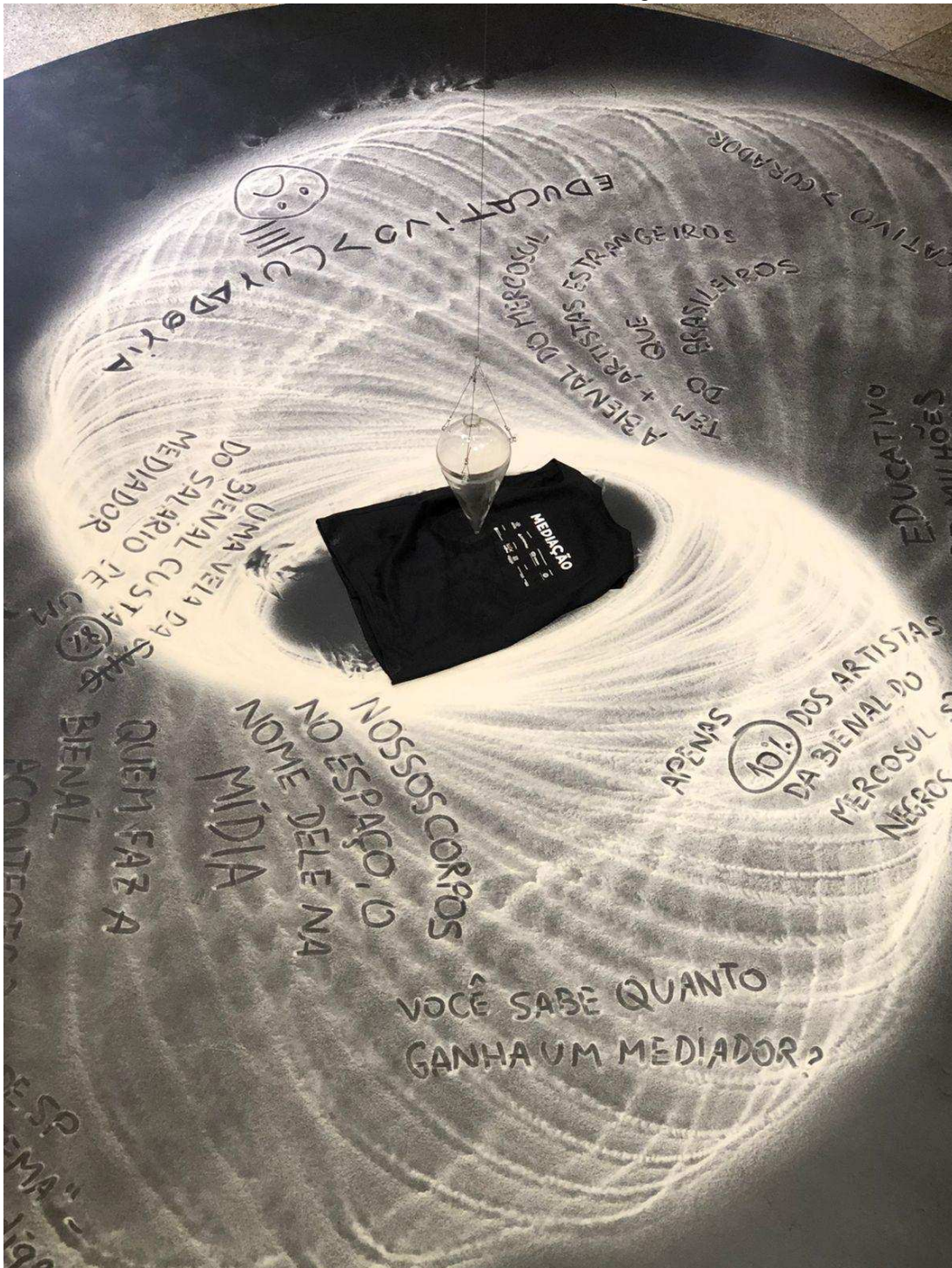
Figura 16: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul no MARGS - Museu de Artes do Rio Grande do Sul - Porto Alegre/RS



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Os mediadores também colaram cartazes criticando o curador e se manifestando a partir da obra *Movimento Pendular* (2014), do artista Felipe Moraes. Nas redes sociais, o artista afirmou ter tido a honra de ver sua instalação tornar-se o “palco simbólico dessas tensões”.

Figura 17: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul na Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre

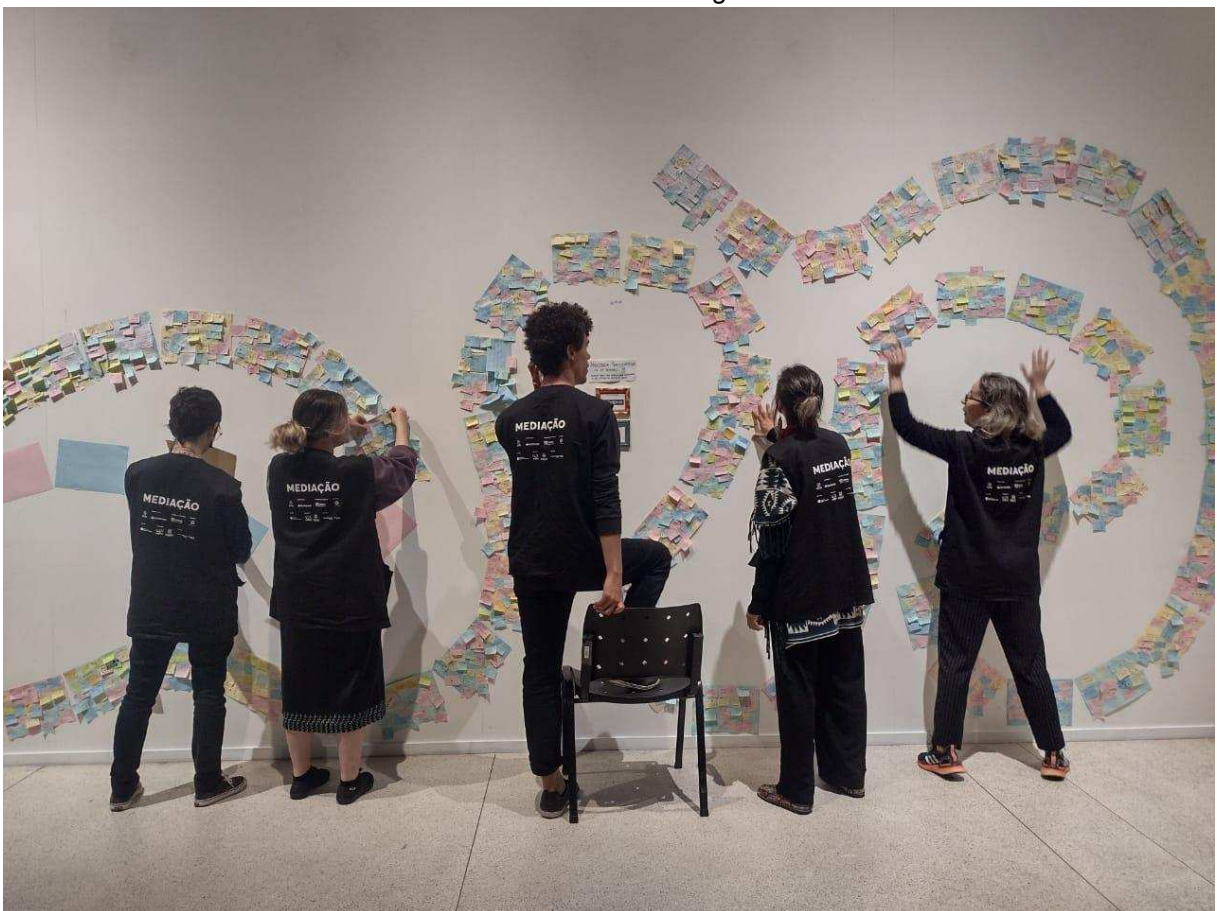


Fonte: Acervo pessoal, 2022.

A união do educativo para rebater e protestar contra o ataque vindo do curador foi um grande exemplo de aquilombamento e proteção entre os seus. No texto *Levante*, de Judith Butler (2017), a autora compreende que os levantes não surgem apenas como explosões momentâneas de revolta, mas como ações coletivas que tornam visíveis condições de precarização antes naturalizadas.

O levante surge quando corpos que historicamente ocupam posições subalternizadas chegam a um limite de suportabilidade e passam a agir em conjunto, transformando a vulnerabilidade compartilhada em força política. Nesse sentido, a união do educativo da 13ª Bienal do Mercosul para rebater o ataque do curador configura-se como um levante simbólico e material. Trata-se de um gesto coletivo protagonizado por um grupo que, embora constitua o alicerce desses grandes eventos culturais, permanece distante dos holofotes e raramente é valorizado institucionalmente.

Figura 18: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal do Mercosul no Memorial do Rio Grande do Sul - Porto Alegre/RS.



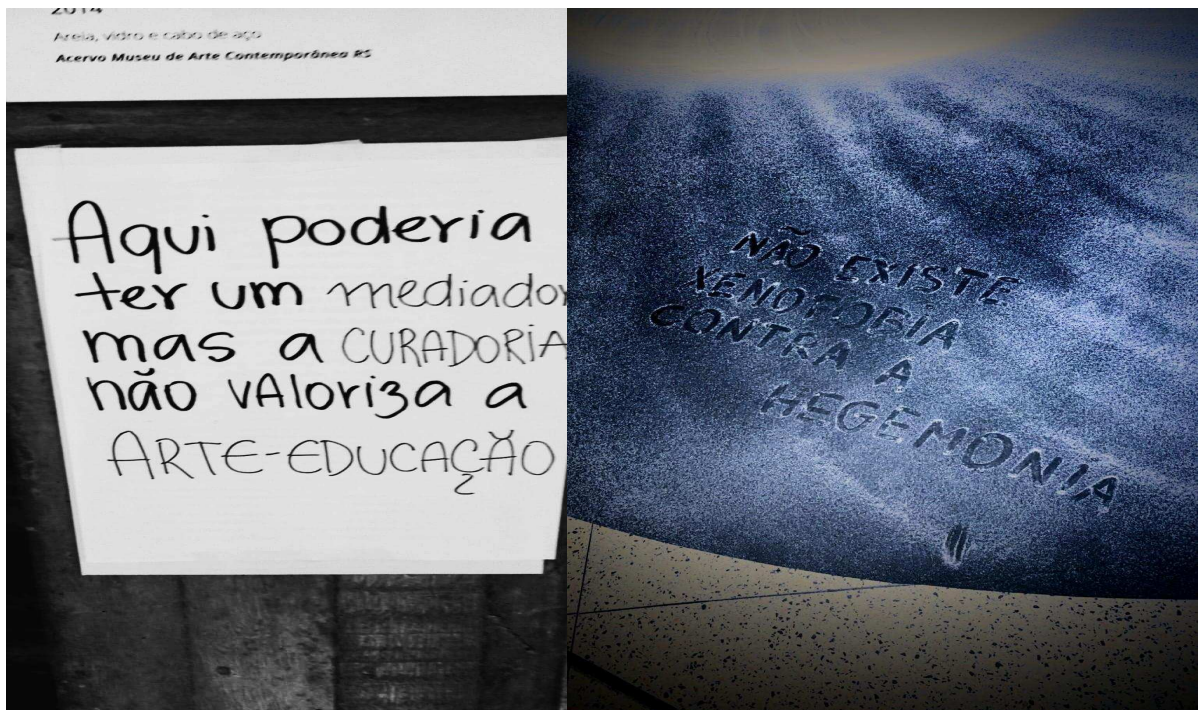
Fonte: Acervo pessoal - 2022

Assim como aponta Butler, o levante não diz respeito apenas à oposição direta a uma autoridade, mas também à produção de visibilidade. A revolta do educativo trouxe à tona mazelas estruturais que o evento ocultava, como a baixa presença de pessoas não brancas na equipe, a precarização salarial e as desigualdades raciais e econômicas que atravessam o campo cultural. Os cartazes produzidos pelos mediadores, especialmente aqueles que, em tom irônico,

denunciavam que o salário do educativo era inferior ao valor de uma vela decorativa vendida no site da Bienal, funcionaram como dispositivos performativos de denúncia, reinscrevendo o protesto no espaço expositivo.

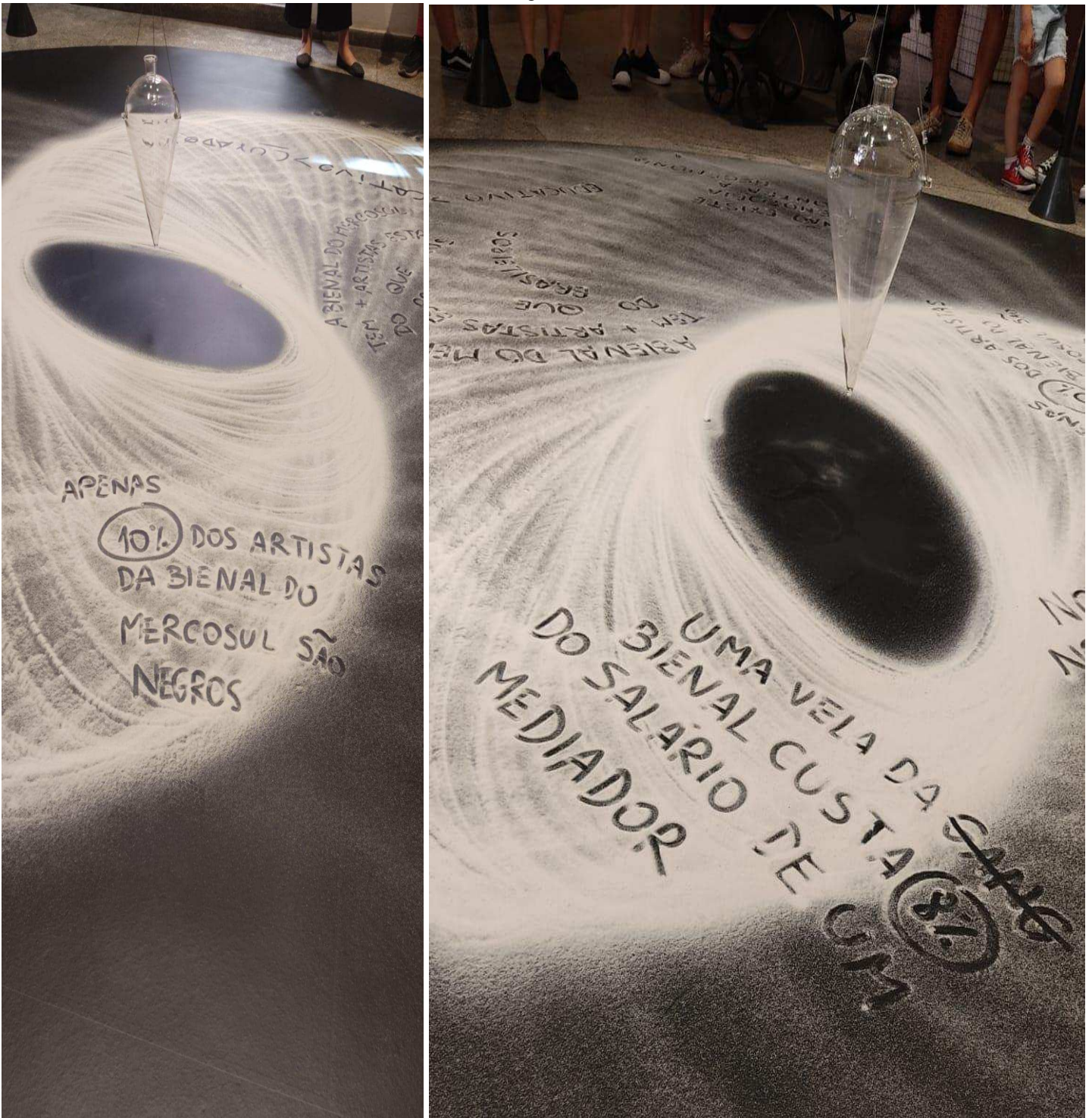
Assim, o movimento do Educativo pode ser lido à luz de *Levante* como uma ação coletiva que articula corpo, trabalho e discurso, transformando a indignação em gesto político. Ao se posicionarem publicamente, os mediadores não apenas resistiram a uma acusação injusta, mas também reivindicaram reconhecimento, dignidade e pertencimento, convertendo a precariedade em força crítica, exatamente como Butler propõe ao pensar quem se levanta, por que se levanta e o que se torna visível quando um levante acontece.

Figura 19: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal do Mercosul na Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre/RS



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Figura 20: Intervenção proposta pelos mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul na Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre/RS



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

O aquilombamento, nesse sentido, funciona de maneira decisiva na produção artística contemporânea afro-brasileira, configurando-se não apenas como temática recorrente, mas como princípio organizador de práticas estéticas, políticas e institucionais. Mais do que uma referência histórica aos quilombos enquanto

territórios de fuga e resistência, o aquilombamento manifesta-se como uma epistemologia da coletividade, fundada na partilha de saberes, afetos e estratégias de sobrevivência diante da persistência das violências raciais e coloniais. Na arte contemporânea, esse princípio emerge como gesto de reconfiguração da memória, de disputa dos regimes de visibilidade e de criação de espaços simbólicos nos quais corpos negros, dissidentes e historicamente subalternizados possam afirmar modos outros de existência e pertencimento.

Figura 21: Equipe de mediadores da 13ª Bienal Do Mercosul, no MARS - Memorial do Rio Grande Do Sul



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Como em *Bastidores*, de Rosana Paulino, ao se inscrever de forma emblemática nesse horizonte. Ao apresentar imagens de mulheres negras submetidas a procedimentos de costura, sutura e fragmentação, a artista evidencia os processos históricos de silenciamento, controle e violação que atravessam esses corpos desde o período colonial até a contemporaneidade. A costura, elemento central em sua poética, opera simultaneamente como marca da violência e tentativa precária de recomposição: aquilo que foi dilacerado pelo racismo estrutural e pela colonialidade do poder é mantido unido por meio de uma operação que jamais

apaga a ferida. Trata-se, portanto, de uma visualidade que recusa a conciliação e expõe as cicatrizes como evidência da continuidade da violência histórica.

Figura 22: Fotos de funcionários reunidos na copa do Memorial do Rio grande do Sul durante a 13 Bienal do Mercosul- Trauma - Sonho - Fuga



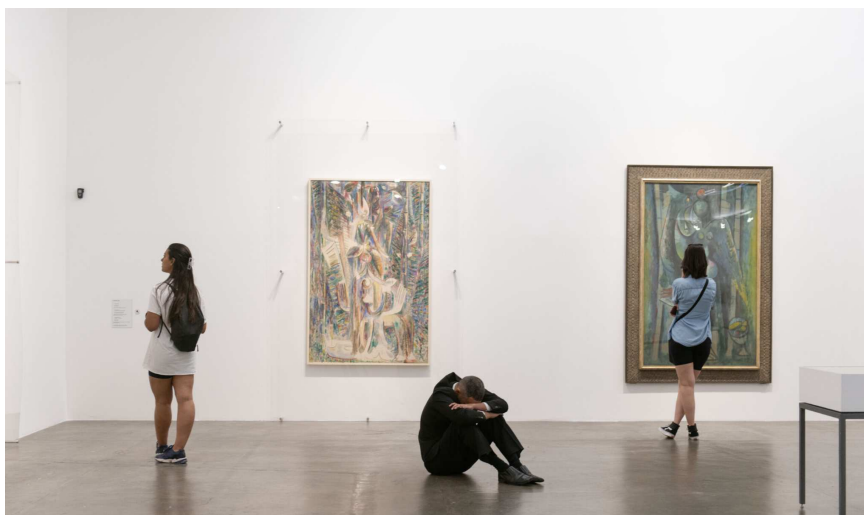
Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Essa operação estética pode ser compreendida à luz das reflexões de Denise Ferreira da Silva (2019), quando a autora problematiza a forma como a modernidade ocidental produz o corpo negro como excesso, resto ou ameaça à ordem. Em *A Dívida Impagável*, Silva demonstra que a violência racial não é um desvio do projeto moderno, mas seu próprio fundamento. A obra de Paulino, ao tornar visível esse corpo historicamente objetificado, constrói um contra-dispositivo visual que tensiona as narrativas hegemônicas da história da arte e da nação, instaurando um espaço de memória coletiva que se aproxima da lógica do

aquilombamento: um lugar de reconhecimento mútuo, onde a dor individual se transforma em experiência compartilhada e politicamente situada.

De modo complementar, a série de performances *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* (2023), de Jandir Jr., desloca essa discussão para o interior das instituições culturais contemporâneas, evidenciando como museus e centros culturais permanecem operando com a lógica de dispositivos de vigilância, controle e hierarquização racial. Ao assumir performativamente a função de segurança patrimonial, papel historicamente ocupado por corpos negros nesses espaços, o artista produz um curto-circuito entre representação e realidade, confundindo o público e expondo a naturalização dessas posições subalternas. O corpo negro, nesse contexto, não é apenas tematizado, mas colocado em ação como agente crítico que revela as estruturas de poder que sustentam a institucionalidade cultural.

Figura 23: Foto da Performance *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* na 35ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/>: Acesso em: 11 de janeiro de 2026.

Essa reflexão dialoga diretamente com Achille Mbembe (2018), quando o autor afirma que a racialização é um dos principais mecanismos de gestão da vida e da morte nas sociedades contemporâneas. No espaço museológico, essa gestão se expressa por meio da vigilância constante sobre determinados corpos, da suspeita permanente e da limitação dos modos de circulação e pertencimento. A performance de Jandir Jr. expõem que o museu, longe de ser um espaço neutro ou universal, é um território racializado, no qual determinadas presenças são constantemente marcadas como deslocadas ou ameaçadoras. Nesse sentido, a noção de

aquilombamento pode ser compreendida como prática que se constitui tanto no confronto direto quanto na criação de brechas no interior dessas estruturas.

Fred Moten (2017), ao discutir a ideia de *fugitivity*, propõe pensar as práticas negras como modos de fuga contínua, que não buscam necessariamente a inclusão plena nas instituições, mas produzem formas alternativas de existência a partir da recusa e do excesso. O aquilombamento, nesse sentido, não se reduz a um espaço físico ou a uma identidade fixa, mas configura-se como movimento, como gesto de confrontar e assim desestabiliza as lógicas normativas do sistema da arte.

Figura 24: PÉ DE LARANJA NEGRA¹, Aleixo, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019. Fotografias digitais, obra díptica - musealizada e premiada pelo Prêmio SESC DE ARTE, 2025.

¹ A obra apresenta um homem negro de pele retinta, de costas e depois de frente, segurando acima da cabeça um saco de laranjas. O gesto é simples, mas carregado de camadas simbólicas. As cores vibrantes, o laranja das frutas, o fundo cerâmico em tons quentes, e a camisa igualmente alaranjada, contrastam fortemente com a intensidade profunda de sua pele. Esse contraste não é apenas estético: ele é político. A imagem nos obriga a encarar o corpo negro como lugar de resistência, de denúncia, de poesia. O homem, com seus braços erguidos, parece carregar mais que frutas, carrega o peso de uma história. A laranja, nesse contexto, deixa de ser apenas alimento. Torna-se símbolo. É o corpo negro usado, explorado, descartado. É o "laranja", aquele que assume culpas que não são suas, que sustenta estruturas que não o contemplam. O espaço, com suas paredes azulejadas em repetição quase sufocante, remete a uma estética de confinamento: banheiros, cozinhas industriais, zonas de trabalho invisibilizado. O cenário revela o lugar simbólico onde corpos negros têm sido historicamente empurrados, à margem, à servidão, ao silêncio. Este retrato transcende a fotografia. É uma interseção entre arte e vida, denúncia e beleza, dor e identidade. Ele nos faz pensar sobre os corpos negros que sustentam economias, constroem cidades, alimentam nações, mas que continuam à margem dos direitos mais básicos. A obra não grita, mas diz tudo. É um retrato de denúncia silenciosa, onde a fruta vibrante encobre o rosto, obscurece a identidade. Um retrato que nos pergunta: quantos corpos negros ainda serão usados como "laranja"? ALEIXO (2019).

Figura 25: PÉ DE LARANJA NEGRA, Aleixo 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019. Fotografias digitais. obra díptica - musealizada e premiada pelo PRÊMIO SESC DE ARTE 2025.

As reflexões de Roberto Conduru (2007) reforçam essa perspectiva ao afirmar que a arte afro-brasileira não pode ser compreendida como um campo homogêneo, mas como um território plural de práticas estéticas e políticas, no qual se articulam diferentes temporalidades, saberes ancestrais, rituais, corporalidades e afetos. Para o autor, trata-se menos de identificar uma estética específica e mais de reconhecer um campo de experiências sensíveis que desafia as classificações

tradicionais da história da arte. Essa pluralidade aproxima-se da compreensão de Lélia Gonzalez (1988), quando a autora propõe a noção de *amefricanidade* como forma de pensar as culturas negras das Américas a partir de suas conexões, deslocamentos e resistências comuns.

Figura 26 e 27: PÉ DE LARANJA NEGRA - Aleixo.



Fonte: Acervo pessoal, 2019. Fotografias digitais. obra díptica musealizada e premiada pelo PRÊMIO SESC DE ARTE 2025.

Figura 28: Registro da performace (sem titulo), na vernissage da exposição Festa de Negro é pra Se Libertar, no Centro Cultural Casa Barão de Camoc



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Ao articular essas perspectivas, torna-se possível compreender o aquilombamento não apenas como resistência política, mas como prática cotidiana

de afeto, cuidado e sustentação coletiva. bell hooks (1995) enfatiza que o amor, o cuidado e a partilha são dimensões centrais das práticas de resistência negra, frequentemente desconsideradas pelos discursos acadêmicos tradicionais. No contexto das instituições culturais, essas práticas manifestam-se nas trocas informais entre trabalhadores negros, nos olhares de cumplicidade, nas estratégias silenciosas de enfrentamento da precarização e da exclusão. São gestos aparentemente mínimos, mas fundamentais para a permanência desses corpos em espaços que historicamente lhes foram negados.

Figura 29: Registro da performance Rotas Nagô, Mostra de experimentos Cênicos - Escola Pública de Teatro da Vila das Artes no Centro Cultural Casa Barão de Camocim.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

É nesse ponto que este debate se conecta diretamente ao escopo desta pesquisa e à minha experiência autobiográfica de pesquisador enquanto arte-educador e artista visual inserido em equipamentos culturais. A vivência cotidiana nesses espaços evidencia como, apesar dos discursos institucionais de diversidade e inclusão, persistem mecanismos sutis, e por vezes explícitos, de vigilância, silenciamento e hierarquização racial. O aquilombamento emerge, então, como estratégia de sobrevivência e de produção de sentido, construída coletivamente nas brechas da institucionalidade, a partir do compartilhamento de experiências, afetos e saberes entre sujeitos que reconhecem em seus corpos a marca da dissidência.

Figura 30: Obra instalação KilomboAldeya, Matheus Ribs, 2025.



Fonte: Acervo pessoal, 2025. Exposição Quilombolas, MCC - Museu de Cultura Cearense.

Dessa forma, o quilombamento configura-se como prática estética, política e existencial que atravessa tanto a produção artística quanto os modos de estar e trabalhar nas instituições culturais. Frente a uma lógica hegemônica ainda estruturada por parâmetros eurocêntricos e brancos, ele funciona como força capaz de tensionar os regimes de visibilidade, pertencer e legitimação, produzindo fissuras que permitem imaginar e ensaiar outras formas de presença negra no campo da arte contemporânea.

Nos intervalos, quando nos reunimos todos na copa, seguranças, tias da limpeza e arte-educadores, vivenciamos momentos de confraternização em que sempre acontecia trocas de informações e conhecimento sobre os setores, sobre

diversos assuntos, focamos sobre os superiores, divisão de alimento entre nós, abraços e risos, encontrávamos um lugar de apoio e escuta.

Ali formávamos o nosso quilombo, nosso momento de acolhimento mútuo, longe da hierarquia dos superiores. Assim como, na época da escravidão, os escravizados fugitivos utilizavam diversas táticas para sobreviver e manter sua liberdade nas florestas, incluindo a formação de quilombos, também criávamos ali uma rede de solidariedade e empatia com o próximo. Compartilhamos afeto, recriando, à nossa maneira, uma forma própria de organização social e cultural. Essas redes foram (e continuam sendo) fundamentais para a resistência e a sobrevivência, como afirma Ynaê Lopes dos Santos (2017).

Os quilombos funcionavam como espaços de resistência ativa, locais onde os africanos e seus descendentes conseguiram reconstruir, de forma coletiva, suas vidas, suas culturas e suas formas de sociabilidade, longe da vigilância e da dominação colonial” (Santos, 2017, p. 224).

O sentimento de quilombamento se intensificava, especialmente, nos momentos em que eu podia exercer um papel de acolhimento para com os meus semelhantes, sobretudo pessoas negras, de cabelo crespo, que circulavam pelo espaço museológico e, ao me verem, estabeleciam uma conexão imediata, marcada pelo reconhecimento e pela identificação. Esse olhar compartilhado, por vezes silencioso, carregava em si uma potência ancestral.

Figura 31: Mediação na 13ª Bienal Do Mercosul - Porto Alegre/RS - II



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Era como se, naquele instante, rompêssemos com a frieza institucional do museu e criássemos um território de afeto, resistência e pertencimento. Era também um gesto de ruptura com a solidão racial que, com frequência, marca os corpos negros em espaços historicamente elitizados e embranquecidos. Esse tipo de encontro, por mais breve que fosse, reafirmava o poder da presença negra nesses espaços. A minha atuação deixava de ser apenas uma função institucional para tornar-se um gesto político e simbólico de reexistência. Ser um corpo negro visível e atuante dentro do museu não só provocava reflexões em quem me via, como

também me fortalecia na minha própria trajetória. O aquilombamento, nesse contexto, transcendia a ideia de grupo e se manifestava como uma rede invisível de proteção, escuta e reconhecimento mútuo, uma forma de reinventar o museu a partir da experiência vivida e da força coletiva que nascia da identidade compartilhada.

Figura 32: Mediação na 13ª Bienal Do Mercosul - Porto Alegre/RS - I



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Havia algo potente e simbólico no simples fato de ver alguém racializado ocupando uma função que não fosse a de serviços gerais ou vigilância, funções tradicionalmente associadas ao subemprego e à marginalização. Ainda que os desafios estruturais fossem evidentes, essas situações me lembravam constantemente da importância da representatividade em espaços historicamente vinculados à colonialidade e à exclusão.

Esse reconhecimento mútuo, mesmo silencioso, contribuía para tornar o ambiente menos hostil e mais habitável, ainda que momentaneamente. Como afirma Djamilia Ribeiro (2017), a presença de corpos negros em espaços de poder, arte e conhecimento funciona como uma ruptura simbólica nas estruturas racistas, pois questiona as normas implícitas de pertencimento e autoridade.

Figura 33: Mediação na Caixa Cultural Fortaleza- Exposição Imperialismo no Brasil



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Figura 34: Mediação sobre a obra fotoperformance “Psicanálise do cafuné: catinga de mulata (Tnacetum vulgare)”, 2017, artista: Janaina de Barros, na 13° Bienal Do Mercosul - Porto Alegre/RS

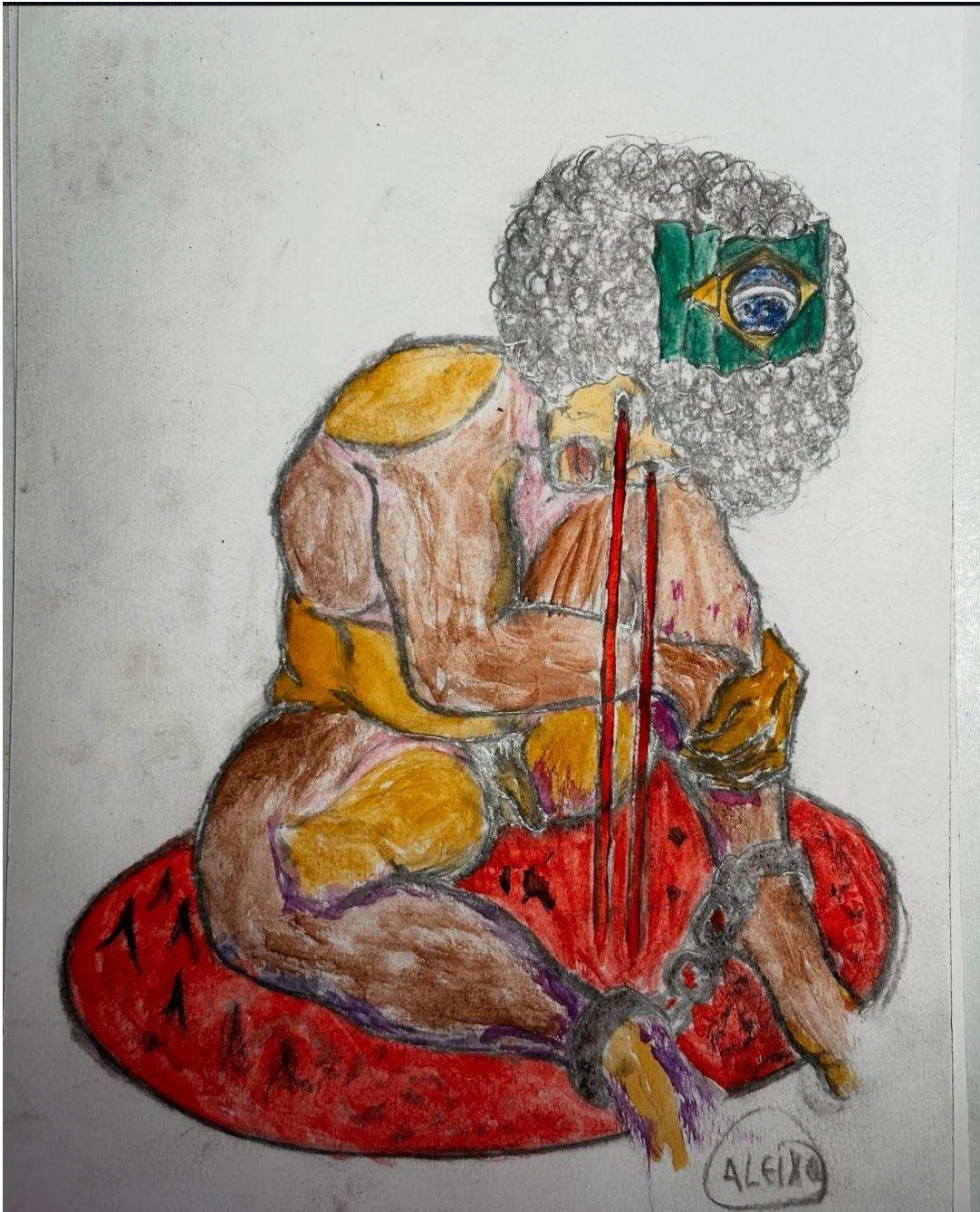


Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Durante trocas espontâneas entre uma galeria e outra, surgiam conversas que extrapolavam o campo da fruição estética para tocar em temas como pertencimento, identidade e ocupação de espaços historicamente negados à população negra. Essas interações revelavam que estar presente em ambientes como museus não é apenas um ato de apreciação cultural, mas também um gesto político de reivindicação territorial.

Como argumenta Sueli Carneiro (2005), ocupar simbolicamente os espaços de privilégio é uma forma de reescrever a história a partir da perspectiva dos que sempre foram silenciados. Essas experiências me ajudaram a compreender que o aquilombamento contemporâneo não se limita a estratégias de sobrevivência coletiva entre trabalhadores racializados nos bastidores da instituição, mas também se manifesta nas micro-revoluções cotidianas, nos olhares cúmplices e nas redes de apoio afetivo que se formam dentro de espaços de memória que ainda carregam os códigos e signos do colonialismo. Como ressalta Lélia Gonzalez (2020), é preciso fazer com que os corpos negros não apenas resistam nesses ambientes, mas também reexistam, por meio da presença crítica e da articulação de novos modos de ocupação e pertencimento.

Figura 35: Bra\$ileirinho, Aleixo.



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Me vejo despido, servido em um prato, banhado em meu próprio sangue, pés acorrentados... Mas, em minha cabeça, me faço memória. E ainda assim posso contar a história deste país!

- Aleixo, 2024.

Na obra *Bra\$ileirinho* (2024), escancaro as marcas profundas e ainda abertas da violência histórica sofrida pelo povo negro no Brasil, articulando corpo,

memória e nação em uma imagem de forte carga simbólica. O corpo representado, despido, acorrentado e banhado em sangue, não se oferece ao olhar como mera vítima passiva, mas como testemunho vivo de um processo contínuo de desumanização que atravessa a história do país desde o período colonial até a contemporaneidade. As correntes, longe de funcionarem apenas como referência direta à escravidão, atualizam-se como metáfora das estruturas que ainda hoje aprisionam corpos negros: o racismo institucional, a precarização da vida, o encarceramento em massa e a negação sistemática da dignidade.

O sangue que escorre não se restringe à ideia de ferimento físico; ele funciona como signo da violência estrutural que se infiltra nas relações sociais, econômicas e políticas. Trata-se de um sangue histórico, acumulado, que mancha o projeto de nação e evidencia que o Brasil moderno foi construído sobre a exploração e o extermínio de corpos negros. A superfície vermelha que sustenta o corpo sugere um chão instável, marcado pela dor, mas também pela permanência: mesmo ferido, o corpo não desaparece. Ele permanece, insiste, ocupa.

Nesse contexto, a presença da bandeira nacional incorporada à imagem, deslocada e fragmentada reforça a crítica à narrativa oficial de identidade brasileira. O símbolo pátrio, historicamente associado a ideais de ordem, progresso e harmonia racial, surge aqui como elemento ambíguo, quase invasivo, evidenciando a contradição entre o discurso da nação e a realidade vivida pela população negra. O cifrão presente no título *Bra\$ileirinho* acentua essa crítica ao revelar o entrelaçamento entre violência racial e exploração econômica, denunciando um país que lucra com a morte simbólica e material de seus corpos dissidentes.

Ainda assim, mesmo imerso nesse cenário de dor, silenciamento e brutalidade, o corpo não se reduz ao lugar da aniquilação. A voz ressurgente, resistente, consciente de si e do seu papel enquanto guardiã da memória coletiva. Essa voz não se manifesta como grito espetacularizado, mas como afirmação firme e persistente de existência. Ao enunciar “Me faço memória”, o eu lírico reivindica o direito à narrativa, recusando a condição de objeto da história para se afirmar como sujeito que lembra, elabora e reinscreve o passado a partir de sua própria experiência. Esse gesto de se fazer memória rompe com a lógica colonial de apagamento, que historicamente tentou controlar não apenas os corpos negros, mas também suas formas de lembrar, narrar e significar o mundo. A memória, aqui, não é

arquivo morto, mas prática viva, encarnada no corpo que sente, sangra e fala. Ao se assumir como guardiã dessa memória, a obra desloca o eixo da história oficial e reposiciona o corpo negro como símbolo ativo na reconstrução do imaginário nacional.

Dessa forma, *Bra\$ileirinho* não se limita à denúncia da violência, mas propõe um gesto de reexistência. O corpo representado, embora marcado pela dor, sustenta uma força ancestral que resiste à tentativa de apagamento. Ele carrega consigo as histórias não contadas, os nomes silenciados e os afetos negados, transformando a imagem em um espaço de confronto e, simultaneamente, de afirmação. Recontar o passado a partir desse corpo é também reivindicar um futuro em que a dignidade, a verdade e a potência negra não sejam exceção, mas fundamento.

3 AS CRIATURAS DO LADO DE FORA

A partir de uma constatação da atual espetacularização das cidades contemporâneas procuro investigar o que considere como um tipo de micro-resistência a esse processo: a própria experiência urbana e, em particular, a experiência corporal da cidade, JACQUES, s.d. 2008.

A corpografia urbana seria uma forma específica, corporal, de psicogeografia, e a deriva, uma das formas possíveis, um exercício entre outros, de errância urbana Paola Berenstein Jacques (2008). A autora assim reflete, sobre a espetacularização contemporânea das cidades, partindo desse ponto, busco investigar formas de micro-resistência que se formam das experiências corporais nesses locais de grande circulação, sobretudo envolvendo grupos marginalizados, em contraposição aos corpos que frequentam equipamentos culturais formais que pertencem a uma norma estética social imposta que os permitem o acesso e a permanência nesses locais.

Essa experiência é estimulada pelo o que podemos denominar de “errância urbana”, o que se configura como um processo que resulta em diferentes corpografias, ou seja, cartografias não visuais, mas inscritas no corpo que vive a cidade. A corpografia urbana nada mais é que uma “grafia urbana”, ou seja, a memória urbana gravada no corpo inviabilizado, que registra a construção visual,

social e verbal da cidade e, simultaneamente, constrói o corpo daquele que a ocupa. Ou seja, a corpografia resultante da experiência corporal dos moradores estabelece as condições disponíveis naqueles corpos para a prática de novas experiências corporais (Jacques, s.d. 2008).

Conforme Jacques (2008), esse paralelo à espetacularização é o que dar forças a criação de uma micro-política de resistência, é nesse momento em que surge uma prática que foge ao método do diagnóstico urbano, assumindo, em vez disso, a deriva e a incorporação corpórea como um ato de resistência ativa.

Essa perspectiva dialoga com Milton Santos (2008), que afirma que aqueles que têm a experiência corporal cotidiana, especialmente dos chamados “homens lentos”, revelam trajetórias alternativas na relação corpo–cidade. Santos enfatiza em seus argumentos, que esses sujeitos, muitas vezes marginalizados pela falta de acesso à velocidade, acabam por experimentar fisicamente o espaço urbano com maior profundidade, insurgindo-se contra o “processo molar de espetacularização”.

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e dos sistemas de objetos artificiais, mas o território usado, isto é, o chão mais a população, a identidade, o sentimento de pertencimento, o trabalho, a moradia e as trocas materiais e simbólicas (Santos, 2002).

Santos deixa claro que “o caminhar [...] transforma o corpo do sujeito e se deixa atravessar pelo corpo da cidade e se transforma e dessa forma esse corpo se transforma na própria cidade”. Com isso toda essa espetacularização leva diretamente à perda da corporeidade e de sua autenticidade chegando a transformar os espaços urbanos em cenários vazios de presenças corporais sem vida sem alma. Existe uma crescente privatização dos processos de homogeneização do espaço público que nos exigem uma reflexão sobre as relações entre urbanismo e corpo, a urbanização sem pensamento social perde seu fator humano, e nos faz questionar para quem e quais, esses espaços se constrói? O território é fundamentalmente um espaço humano, espaço vivido, marcado pela presença, pela memória e pela experiência dos que nele habitam (Santos, 1987).

Com isso podemos ler a cidade a partir dos corpos que habitam e não apenas pelas formas, mas pelas interações vividas, pois são os seres transeuntes que dão vida a cidade. A corpografia urbana expressa-se em suma dessa interação,

o corpo traduz em si a experiência da cidade. O que denomino corpografia, como fusão de “corpo” com “cartografia”, refere-se à suposição de que a experiência urbana é dada no corpo daquele que a percorre, em diversas escalas de temporalidade, e moldada na sua subjetividade, ainda que seja de uma forma involuntária. Essa noção se distingue de dois outros procedimentos:

1. **Cartografia urbana** — o mapeamento planejado, científico, do espaço;
2. **Coreografia urbana** — sequência intencional de movimentos no espaço, como percursos performáticos.

Ao meu ver, cada corpo acumula múltiplas corpografias, marcas de vivências que são de muitas formas distintas nas mais variadas configurações urbanas, que assim estudam os movimentos e gestos, isto é, padrões corporais de ação, podemos com isso decifrar suas corpografias e, a partir delas, reconstruir as experiências urbanas que as geraram. A corpografia não é simplesmente a cartografia feita no corpo, nem a cartografia de uma coreografia, nem tampouco se reduz à coreografia em si. Entendo que a corpografia auxilia na reavaliação e construção do urbanismo. Ela propõe novas formas corporais, incorporadas, sensoriais, e de apreender o espaço urbano, abrindo caminho para intervenções que vão além do desenho urbano tradicional e alcançam a dimensão do sentir e pertencer.

O processo de espetacularização parece estar diretamente relacionado a uma diminuição tanto da participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo (Jacques, 2008, s.p.).

A espetacularização das cidades contemporâneas têm como principal consequência a redução da participação cidadã, provocando de certa forma o esvaziamento da experiência do corpo na cidade, isso faz com que o espaço se transforme em um cenário passivo, o Jacques chama de errância urbana, prática da deriva, estimula experiências urbanas corporificadas, resultando em corpografias mais complexas ao caminhar sem objetivo, o corpo não só atravessa o espaço, mas integra-se a ele, incorporando suas paisagens no corpo, na memória e na súbita falta de controle do percurso.

Em primeiro lugar, se é verdade que uma ordem espacial organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, um lugar onde se pode circular) e

de interdições (por exemplo, um muro que impede de ir mais adiante), então o caminhar atualiza algumas dessas possibilidades. Dessa forma, ele as faz existir e emergir. Mas também as desloca e inventa outras, já que o atravessar, o desviar-se ou a improvisação próprios do caminhar privilegiam, transformam ou abandonam elementos espaciais (Certeau, 1980/1994,s.p.).

Michel de Certeau, discute sobre os fato que os “praticantes ordinários das cidades” (flanelinhas, camelôs, pedestres, e demais corpos que ocupam o espaço urbanos) criam um saber íntimo, subjetivo, sensível e próprio do espaço, que de certa forma contrasta com a abstração da cartografia tradicional. Portanto, a corpografia urbana representa um potencial de instrumentação de resistência, uma micro-política sensorial, que reconfigura o urbanismo de dentro para fora, desde o corpo que experimenta e ressignifica o espaço e dessa forma reafirma sua presença e luta por território.

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e em busca de um lugar próprio. O movimento que a cidade multiplica e concentra faz da própria cidade uma imensa experiência social de falta de lugar, uma experiência que é compensada pelas relações e intersecções desses êxodos, que se entrelaçam e criam um tecido urbano (Certeau, 1980/1994,s.p.).

Segundo Abdias Nascimento, “o corpo que vem da periferia, que carrega marcas de classe, raça e vivência urbana, é um corpo estranho nas instituições, um corpo fora do lugar” (2016, p. 89). Essa afirmação evidencia como determinados corpos racializados e subalternizados continuam sendo percebidos como inadequados ou deslocados dentro de espaços hegemônicos, como museus, centros culturais e galerias. Tais instituições, historicamente estruturadas a partir de epistemologias eurocêntricas, operam como dispositivos de normalização que regulam comportamentos, linguagens e presenças legítimas.

O colonialismo não se contenta em impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. Não se satisfaz em aprisionar o povo em suas malhas, em esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão lógica, ele se volta para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o e o aniquila (Fanon, 2005, p. 243).

Fanon (2008), fala que a condição de “corpo fora do lugar” pode ser aprofundada para quem o corpo negro é produzido socialmente como um problema. Fanon demonstra que a experiência racializada não se limita ao campo identitário, mas se manifesta na materialidade do corpo que ocupa o espaço, sendo constantemente interpretado, vigiado e estigmatizado. Quando corpos negros e periféricos adentram instituições culturais, ocorre um deslocamento uma ruptura que

é simultaneamente espacial e simbólico, pois esses corpos carregam memórias coloniais que tensionam a lógica de neutralidade atribuída a tais espaços. Na minha prática institucional, esse deslocamento se manifesta de forma recorrente, o corpo que trabalha, cria e circula nesses ambientes precisa negociar sua presença, adequando gestos, linguagem e postura para reduzir conflitos ou violências simbólicas. Essa negociação cotidiana evidencia que o pertencimento institucional não é um dado, mas uma construção frágil e condicional. O corpo não apenas ocupa o espaço, mas o produz. Henri Lefebvre (2001) compreende o espaço como um produto social, resultado das relações, conflitos e práticas cotidianas. Nesse sentido, o corpo periférico que circula pela cidade atua como agente ativo na produção do espaço urbano, ainda que sua presença seja frequentemente invisibilizada. Ao mesmo tempo em que transforma o ambiente por meio de sua presença, esse corpo é moldado pelas exigências normativas que o espaço impõe.

A arquitetura dos equipamentos culturais, muitas vezes é marcada por códigos de sofisticação, silêncio e controle, exige do corpo uma adequação específica. Pierre Bourdieu (2007) contribui para essa análise ao propor o conceito de habitus, compreendido como um conjunto de disposições corporais e simbólicas socialmente adquiridas. Nem todos os corpos foram socializados para reconhecer e performar os códigos de legitimidade cultural exigidos por esses espaços, o que produz desigualdades profundas no acesso e na permanência. No contexto da minha produção artística, essa tensão se transforma em matéria poética. O corpo que não se encaixa plenamente na norma institucional passa a operar como linguagem crítica, expondo os limites e contradições do espaço cultural. A obra surge, assim, como um gesto de fricção entre o corpo vivido e a arquitetura simbólica da instituição.

Figura 36: Fachada do Theatro José de Alencar, Fortaleza.



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Ao transitar por diferentes territórios da cidade, indivíduos pertencentes a grupos marginalizados realizam ajustes corporais e subjetivos constantes. Há uma espécie de coreografia inconsciente que envolve postura, fala, vestimenta e intensidade da presença. Esse processo pode ser compreendido a partir da noção de performatividade de Judith Butler (2015), que entende o corpo como um local de repetição e negociação das normas sociais. A chamada “performance do pertencimento” revela estratégias de sobrevivência que visam minimizar riscos de violência simbólica ou material. No entanto, essa adaptação não elimina o conflito; ao contrário, evidencia a tensão permanente entre a norma e a diferença. Na minha experiência institucional, essa performance se torna exaustiva, pois exige vigilância constante sobre o próprio corpo, ao mesmo tempo em que reforça a consciência crítica sobre os mecanismos de exclusão em operação.

Achille Mbembe (2018) contribui para essa discussão ao analisar as formas contemporâneas de gestão dos corpos racializados. Para o autor, a circulação, o controle e a vigilância são elementos centrais na produção das desigualdades urbanas. O corpo periférico que circula por espaços institucionais carrega consigo uma história de interdições que se atualiza no presente por meio de olhares, abordagens e suspeitas. A dinâmica urbana é sustentada por sujeitos que, mesmo sem reconhecimento institucional, exercem papéis fundamentais na cidade. Dentre eles, destacam-se os trabalhadores informais, especialmente os ambulantes (camelôs). Esses sujeitos desenvolvem um conhecimento prático e sensível da cidade, apropriando-se de suas brechas legais, fluxos e ritmos.

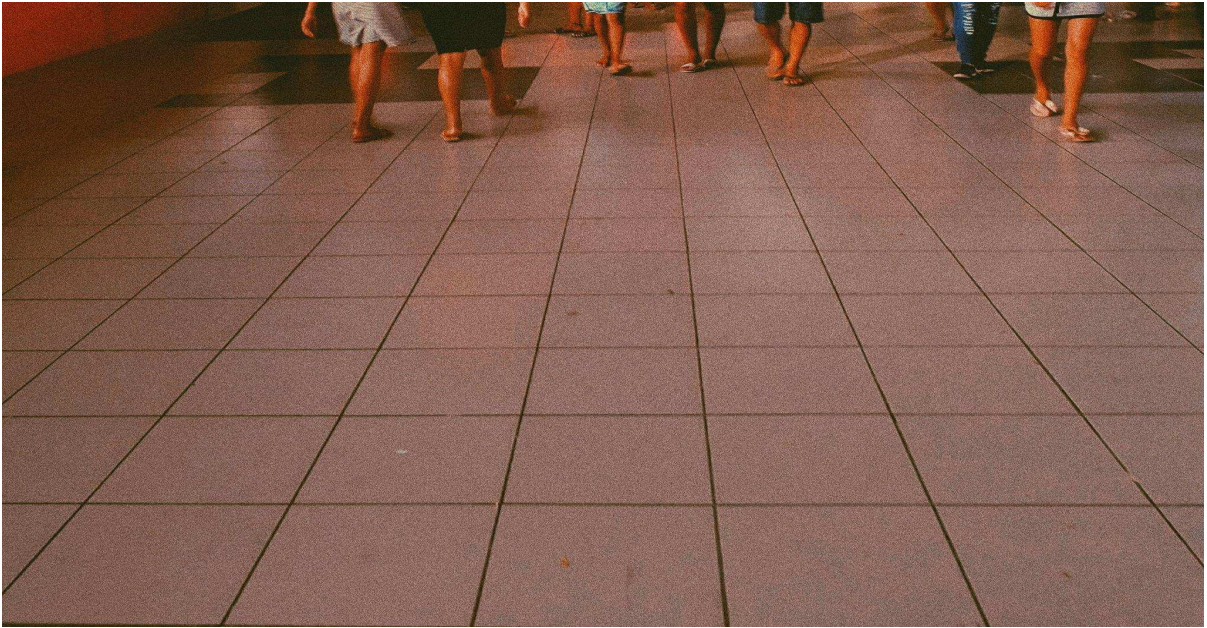
Milton Santos (2008) aponta que o espaço urbano é apropriado de forma desigual e continuamente reorganizado pelas práticas cotidianas dos que o habitam de modo criativo. Os trabalhadores informais produzem uma outra cartografia da cidade, baseada no uso e na sobrevivência, em contraste com o planejamento oficial. Essa dinâmica pode ser analisada a partir da distinção entre estratégias e táticas proposta por Michel de Certeau (2014). Enquanto as estratégias pertencem às instituições e ao poder hegemônico, as táticas caracterizam as ações daqueles que operam nas margens. O corpo do trabalhador informal, assim como o corpo do artista periférico dentro da instituição, atua de forma tática, negociando constantemente sua presença e visibilidade.

Pensar o corpo periférico e racializado nos equipamentos culturais públicos implica reconhecer que esses espaços são atravessados por disputas históricas e políticas. A presença desses corpos tensiona as fronteiras simbólicas da cultura institucionalizada e evidencia a necessidade de repensar modelos de acesso, pertencimento e legitimidade. Na articulação entre prática artística e experiência institucional, o corpo deslocado torna-se um dispositivo crítico capaz de revelar as contradições das instituições culturais. Ao ocupar esses espaços, ele reivindica o direito à cidade e produz fissuras nos regimes de visibilidade que sustentam a exclusão (Lefebvre, 2001). Reconhecer essa potência é fundamental para a construção de práticas culturais verdadeiramente democráticas.

Nesse sentido, os camelôs, são verdadeiros cartógrafos invisíveis da cidade. Eles elaboram percursos próprios, criam rotinas adaptadas às dinâmicas de circulação e consumo, desenvolvem sistemas alternativos de ocupação e

ressignificam os espaços de passagem, como calçadas, entradas de estações e proximidades de museus. Essas trajetórias não se dão aleatoriamente: seguem lógicas territoriais que envolvem segurança, visibilidade, fluxo de pessoas e redes de solidariedade. Assim, esses sujeitos também performam o espaço, transformando-o e sendo transformados por ele, com base em suas experiências e estratégias de sobrevivência.

Figura 37: corredor do shopping central - Fortaleza/CE



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Em vista disso, a noção de pertencimento nos espaços culturais precisa ser repensada não apenas a partir dos sujeitos que “entram” ou “frequentam” esses ambientes, mas também por aqueles que circundam, sustentam e os tornam possíveis, mesmo que à margem da legalidade ou da visibilidade institucional. A cidade é, portanto, palco de múltiplas cartografias, algumas reconhecidas, outras silenciadas, mas todas fundamentais para compreendermos como se constrói o espaço público no Brasil.

Figura 38: Entrada da Estação Recife/PE.



Fonte: Acervo Pessoal, 2025.

No contexto urbano contemporâneo, o ambulante, frequentemente nomeado como camelô, atua como um sujeito performático por excelência, cuja existência se constrói na tensão constante entre mobilidade, vigilância e negociação simbólica. Diferentemente de outros trabalhadores formais que ocupam espaços previamente autorizados e regulados, o camelô produz sua presença a partir de deslocamentos contínuos, leituras rápidas do ambiente e ajustes corporais imediatos. Sua atuação não se limita à venda de mercadorias, ela envolve a encenação cotidiana de um corpo que precisa ser, ao mesmo tempo, funcional,

adaptável e estrategicamente legível aos olhos do controle urbano. Para estar presente e circular em espaços de alta vigilância simbólica e material, como museus, centros culturais, teatros, bibliotecas ou áreas patrimonializadas da cidade, esses corpos desenvolvem estratégias corporais e performativas que lhes permitem existir na ambiguidade entre o visível e o invisível. A cidade, nesse sentido, não é um espaço neutro, mas um território hierarquizado, no qual determinados corpos são naturalizados como pertencentes, enquanto outros são constantemente interpelados, suspeitos ou expulsos.

O camelô aprende, portanto, a ler esses códigos e a ajustar sua performance de acordo com o contexto, modulando gestos, posturas, vestimentas, expressões faciais e até mesmo o ritmo do caminhar. Em muitos casos, torna-se necessário simular um outro corpo, mais aceitável, mais neutro, mais próximo do ideal normativo do “visitante legítimo”. Essa simulação não visa o reconhecimento ou a visibilidade plena, mas, paradoxalmente, o apagamento momentâneo. Passar despercebido é, aqui, uma estratégia política de permanência. Ao diluir os marcadores que o identificam como trabalhador informal, periférico ou racializado, o camelô busca suspender, ainda que provisoriamente, os dispositivos de controle que regulam o acesso e a circulação nesses espaços. Trata-se de um exercício refinado de autocontenção e cálculo corporal, no qual qualquer excesso pode significar a interrupção violenta da presença.

Esse processo pode ser compreendido como uma forma de camuflagem social, em que o corpo negro, periférico e informal se transforma momentaneamente em outro para não ser lido como ameaça, desordem ou deslocamento. A camuflagem não apaga as condições estruturais que produzem a exclusão, mas funciona como uma tática micropolítica de sobrevivência. Ela evidencia como a cidade exige, de certos sujeitos, performances constantes de adequação para que possam simplesmente existir em determinados territórios.

O corpo, nesse contexto, torna-se um campo de disputa, atravessado por expectativas raciais, de classe e de gênero que determinam quem pode ocupar o espaço público sem ser coagido. Tal fenômeno pode ser interpretado como uma performance de sobrevivência, na qual o corpo encarna práticas simultâneas de adaptação e resistência frente às barreiras impostas pelos espaços de cultura institucionalizada. Embora esses espaços se apresentem discursivamente como

abertos, democráticos e inclusivos, na prática eles operam segundo lógicas excludentes, baseadas em noções implícitas de decoro, consumo e pertencimento.

O camelô, ao adentrar esses territórios, desestabiliza essas normas, mesmo quando tenta se ajustar a elas. Sua presença revela as contradições entre o discurso institucional e a materialidade do controle cotidiano. Como aponta Richard Schechner (2013), toda performance envolve uma negociação constante entre presença e representação, entre aquilo que se é e aquilo que se mostra. No caso do camelô, essa negociação é intensificada pelas assimetrias de poder que atravessam o espaço urbano. O que se mostra nunca é aleatório, é resultado de uma leitura precisa das possibilidades e dos riscos. O corpo performa não apenas para vender, mas para continuar existindo, circulando e acessando territórios que lhe são, historicamente, negados.

O camelô age, assim, como um performer urbano cuja corporeidade oscila entre o fantasmagórico e o camaleônico. Fantasmagórico porque sua presença é tolerada apenas enquanto não perturba a ordem visível do espaço, camaleônico porque precisa mudar de cor, forma e comportamento conforme o ambiente. Essa performance é sempre regulada por normas explícitas e implícitas de classe, raça e estética, que delimitam o que é aceitável. Ao mesmo tempo, ela revela a potência inventiva desses sujeitos, que transformam a precariedade em linguagem corporal e a exclusão em estratégia de permanência. Dessa forma, compreender o camelô como performer urbano permite deslocar o olhar da ilegalidade ou da informalidade econômica para as dimensões simbólicas e corporais de sua atuação. Trata-se de reconhecer que, no cotidiano das cidades, a sobrevivência de certos corpos depende menos de direitos assegurados e mais da capacidade de performar adequadamente diante de regimes seletivos de visibilidade. O camelô, ao negociar constantemente sua presença, expõe as fissuras do espaço urbano e evidencia que a cidade é, antes de tudo, um palco de disputas, onde existir já é, por si só, um ato performativo e político.

3.1 O bebedouro é um pódio olímpico

O corpo que se constrói e se sustenta no espaço da rua, território marcado pela incerteza, pela disputa de atenção e pela necessidade constante de invenção, aprende a operar por meio da intensidade. Gestos largos, vocalizações,

improvisações e estratégias de sedução do olhar tornam-se ferramentas de sobrevivência cotidiana. Trata-se de um corpo treinado para a exposição, para o risco e para a negociação direta com o outro. No entanto, ao atravessar os limites dos espaços institucionalizados da cultura, esse mesmo corpo passa a ser vigiado por um regime distinto, que não apenas reorganiza sua presença, mas procura domesticá-la.

Museus, centros culturais e galerias, apesar de se apresentarem como espaços públicos e democráticos, operam a partir da lógica de conduta implícitas, historicamente construídas para acolher determinados sujeitos e afastar outros. Nesses ambientes, o corpo que excede a norma, seja por sua racialidade, por sua condição de classe, por sua performatividade ou por sua maneira de ocupar o espaço, é frequentemente percebido como inadequado. O que na rua é potência, nesses territórios passa a ser lido como incômodo. O corpo que antes precisava aparecer, agora é convocado ao apagamento, à contenção de gestos, à modulação da voz, à neutralização de sua presença.

Essa transição não se dá de forma explícita, mas por meio de micro violências cotidianas, olhares que vigiam, seguranças que acompanham deslocamentos, perguntas aparentemente inocentes que funcionam como dispositivos de controle, “posso ajudar?”, “o senhor está acompanhado?”, “qual exposição veio visitar?”. A experiência do espaço cultural torna-se, assim, uma prova contínua de legitimidade. Antes mesmo de acessar as obras, o corpo precisa provar que pertence.

Nesse contexto, o acesso a direitos elementares, beber água, utilizar um banheiro, sentar-se por alguns minutos, deixa de ser automático e transforma-se em uma conquista mediada por autorização simbólica. É nesse ponto que o bebedouro se afirma como metáfora central. Objeto funcional, banal e teoricamente disponível a todos, ele revela, na prática, uma hierarquia de acessos. Para certos corpos, aproximar-se do bebedouro implica atravessar uma série de barreiras invisíveis: o medo da interpelação, a antecipação do constrangimento, a suspeita permanente de que aquele gesto simples será interpretado como excesso ou abuso. O ato de matar a sede, então, deixa de ser um direito e assume a forma de uma vitória excepcional.

O bebedouro converte-se em pódio olímpico, onde cada gole d'água simboliza a superação de provas simbólicas que reafirmam desigualdades

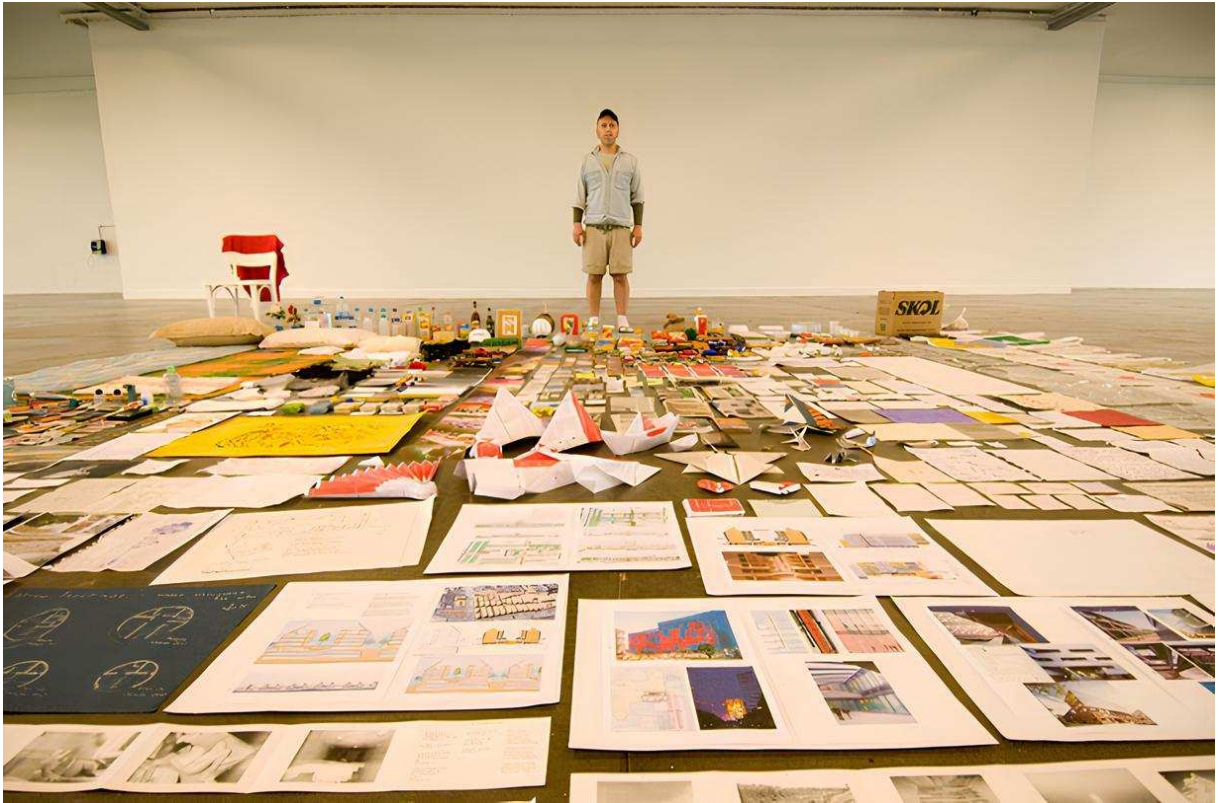
estruturais. A medalha conquistada não é apenas a saciedade momentânea, mas a autorização provisória para existir naquele espaço. Esses mecanismos de exclusão não operam de maneira aleatória. Eles são sustentados por filtros estéticos, raciais e de classe que regulam a presença nos espaços culturais. O chamado “perfil de visitante” ainda se prende em uma imagem profundamente eurocentrada, branca, silenciosa e economicamente estabilizada. Trata-se de um corpo que sabe como circular, como olhar, como se comportar e, sobretudo, como não chamar atenção. Homi Bhabha (1998) nos ajuda a compreender esse processo ao apontar os “regimes de visibilidade” que estruturam os espaços pós-coloniais: sistemas que não apenas definem quem pode ser visto, mas também quem deve permanecer invisível para que a ordem simbólica se mantenha intacta.

Nesse sentido, o museu não é apenas um espaço de exposição de obras, mas um território de produção de subjetividades. Ele educa o olhar, disciplina o corpo e organiza o campo do possível. Aqueles que não se enquadram nos parâmetros esperados são constantemente lembrados de sua condição de estrangeiros internos, mesmo quando o espaço é público. A hospitalidade institucional, portanto, revela-se condicional e seletiva, operando mais como tolerância do que como direito pleno. É justamente nesse ponto de fricção que a performance se afirma como prática crítica potente.

Diversos artistas visuais e performers urbanos têm se dedicado a explorar essa tensão entre corpo, cidade e pertencimento, utilizando o próprio corpo como ferramenta de enfrentamento simbólico. A performance, ao insistir na presença, expõe aquilo que a instituição tenta neutralizar, o conflito, a diferença, o excesso.

A artista brasileira Roberta Estrela D’Alva, por exemplo, articula em suas práticas a oralidade, a corporeidade e a ocupação do espaço público como formas de questionar a exclusão histórica de corpos periféricos das narrativas oficiais da cultura. Suas performances não pedem licença; elas instauram presença. Ao fazer isso, deslocam a noção de quem pode falar, quem pode ser ouvido e quem pode ocupar centralidade nos espaços urbanos e culturais.

Figura 39: A bondade de estranhos, Maurício Ianês (2008)



Fonte: Disponível em: <https://bienal.org.br/bienal-polemica/> Acesso em: 13 de Janeiro de 2026.

Maurício Ianês aprofunda esse embate ao submeter o próprio corpo a situações de extrema vulnerabilidade dentro do espaço institucional. Em *A bondade de estranhos* (2008), o artista permaneceu por treze dias nu no edifício da 28ª Bienal de São Paulo, dependendo integralmente da ação do público para sobreviver. Ao abdicar de qualquer forma de proteção simbólica associada à figura do artista, Ianês escancara a fragilidade das estruturas de cuidado e expõe o quanto a instituição se sustenta na ideia de autonomia e autossuficiência, esses valores estão profundamente alinhados à lógica liberal e colonial do sujeito moderno.

Figura 40: A bondade de estranhos, Maurício Ianês (2008).



Fonte: Disponível em: <https://bienal.org.br/bienal-polemica/> Acesso em: 13 de Janeiro de 2026.

Já Jandir Jr., em *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* (2023), opera uma crítica direta à vigilância institucional e à racialização dos corpos dentro do museu. Ao assumir o papel do “funcionário invisível”, figura essencial, mas sistematicamente apagada, o artista revela como a presença negra é frequentemente aceita apenas quando associada ao trabalho subalterno e ao controle do outro. Sua performance desloca o olhar do público para aquilo que sustenta silenciosamente o funcionamento da instituição, evidenciando o museu como espaço atravessado por relações de poder, disciplina e exclusão.

Esses artistas desestabilizam a neutralidade institucional e evidenciam que o espaço cultural é um campo de disputa permanente. Tornam visível aquilo que o museu insiste em invisibilizar, a desigualdade estrutural que regula o acesso, a circulação e o pertencimento. Assim, o bebedouro, como o banheiro, o banco, o corredor ou a simples permanência, revela-se como signos políticos de primeira ordem. Ele evidencia que, para determinados corpos, o cotidiano ainda se organiza como uma sequência de provas, avaliações e negociações constantes.

Figura 41: Foto da Performance Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.



Fonte: fotografia de Levi Fanan Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/>: Acesso em: 13 de janeiro de 2026.

Viver, circular e matar a sede tornam-se atos atravessados por esforço, vigilância e resistência. A olimpíada não é exceção, é a regra. E o pódio, longe de celebrar a vitória, expõe a violência normalizada que transforma direitos básicos em conquistas extraordinárias. Ao longo de minha trajetória, a aprendizagem sobre performance ocorreu, sobretudo, na rua, em coletivos, em meio a públicos e corpos diversos, atravessando de forma direta e sensível os fluxos urbanos. Esses espaços, marcados pela circulação constante, pela improvisação e pelo contato imediato entre corpos, configuram aquilo que Hélio Oiticica compreende como campo de vivência e experimentação. Para o artista, “*o museu é o mundo*” (Oiticica, 1986,s.p.), deslocando a arte do espaço institucional fechado para o cotidiano e para a experiência direta com o ambiente.

Nesse sentido, a rua deixa de ser apenas cenário e se tornar uma estrutura que motiva a ação, solicitando do corpo uma resposta contínua, relacional e sensível. Nos ônibus, estações de metrô e vagões, passei a observar atentamente a atuação dos ambulantes e camelôs, compreendendo seus gestos, deslocamentos e inflexões vocais não apenas como estratégias econômicas, mas como práticas performativas que emergem da leitura atenta do espaço e do outro, atualizando-se a cada encontro. Essas ações, realizadas em intervalos mínimos, muitas vezes entre

uma estação e outra, evidenciam uma temporalidade própria da performance urbana, baseada na urgência, no risco e na adaptação constante.

O ambulante, ao identificar rapidamente o perfil do transeunte, aciona uma coreografia mínima composta por palavras, gestos e objetos, reorganizada a cada nova situação. Essa lógica dialoga diretamente com a noção de “estado de invenção” formulada por Oiticica, quando afirma que “o que importa não é o objeto, mas a experiência vivida” (Oiticica, 1986, s.p.). Assim como nos *Parangolés*, nos quais “a obra só existe no ato corporal de quem a veste” (Oiticica, 1986, s.p.), desse modo as performances cotidianas só se realizam plenamente na interação com o público e com o espaço coletivo.

O corpo, nesses contextos, deixa de ser suporte passivo e torna-se agente criador, produtor de sentido em tempo real. Compreender essa dinâmica foi fundamental para perceber que a performance, seja no espaço institucional ou no urbano, opera como acontecimento vivo, no qual corpo, tempo e ambiente se entrelaçam de maneira indissociável, instaurando zonas de fricção entre arte, vida e política.

3.1.1 Corpo Camaleão-camelô

Esses vendedores ambulantes carregam seus produtos junto ao corpo, transformando-se em verdadeiros *Parangolés*, equipamentos vestimentários-perfomáticos que, como define Hélio Oiticica, se ativam a partir do movimento e da interação com a circulação urbana (Oiticica, 1967). Da mesma forma, o camelô modifica sua vestimenta, seus dizeres e até sua sonoridade, conforme os objetos que exhibe.

Figura 42: Registro da obra/ performance Parangolé do artista Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/RJ



Fonte: Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>. Acesso em:
29 de setembro de 2024.

Na medida em que vende, seu corpo muda, ao se livrar de mercadorias, as cores e volume do corpo alteram-se também. Esse processo performático é também um modo de afirmação, corpos historicamente marginalizados usando técnicas de visibilidade para existirem num território que, muitas vezes, não lhes é destinado.

Nos equipamentos culturais, essa performance urbana é convocada a silenciar-se. O corpo periférico, que na rua se permitia ser visível e barulhento, no museu é forçado a adotar o gesto da neutralidade, vestir-se discretamente, falar com cautela, ocupar o mínimo de espaço físico, como quem se camufla para sobreviver

(Schechner, 2013). Um corpo “ideal” no museu é aquele que não chama a atenção. Mas esse mesmo corpo, quando em seus territórios de origem, utiliza sua presença performática como forma de resistência e autonomia.

Roberto Conduru afirma que a arte afro-brasileira deve ser compreendida a partir de sua pluralidade de gestos, saberes, crenças, afetos e estratégias de existência, recusando qualquer tentativa de enquadrá-la como um campo homogêneo ou estilisticamente fechado (Conduru, 2007). Para o autor, trata-se de uma produção que se constitui como experiência viva, atravessada pelo corpo e por seus modos de presença no mundo, em que o fazer artístico se confunde com modos de agir, de ocupar espaços e de produzir sentidos no cotidiano (Conduru, 2007). Esse entendimento permite trazer a análise para as performances periféricas da rua, onde o corpo-camelô cria seu próprio mecanismo estético e simbólico a partir da urgência, da improvisação e da leitura sensível do espaço urbano. Assim como nas proposições de Hélio Oiticica, em que *o museu é o mundo* e a obra só se realiza plenamente na vivência corporal (Oiticica, 1986), essas ações de rua instauram uma cena efêmera na qual corpo, ambiente e público se complicam.

Nesse contexto, o corpo-camelô pode ser compreendido como um corpo em estado de performance contínua, cuja ação se constrói na relação direta com o outro, ativando gestos e discursos ajustados a cada situação. Tal dinâmica aproxima-se da noção de performatividade formulada por Judith Butler (2018), para quem o corpo é constituído por atos reiterados que produzem sentido no espaço social. Ao mesmo tempo, essas práticas dialogam com o conceito de *corpo-tempo* elaborado por Leda Maria Martins, segundo o qual os gestos e deslocamentos corporais operam como formas de inscrição da memória e da ancestralidade no presente (Martins, 2003). Assim, as performances de rua podem ser compreendidas como extensões vivas do que Conduru identifica como uma estética afro-brasileira plural e processual, na qual o corpo atua simultaneamente como suporte, arquivo e linguagem, evidenciando que a performance, para além do campo institucional da arte, aparece situada e profundamente enraizada nas experiências afro-diaspóricas de reinvenção no espaço urbano.

Artistas contemporâneos brasileiros também dialogam com essa tensão entre o corpo que se faz visível na cidade e o corpo que precisa desaparecer nos espaços institucionais. Roberta Estrela D’Alva, por exemplo, em suas performances

urbanas, trabalha com o deslocamento dos corpos periféricos no espaço público como ato de visibilidade e afirmação política. Jandir Jr., com sua série *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* (2023), reproduz a tensão da vigilância racial nos museus, mobilizando o próprio corpo como objeto e agente performativo para questionar a normatividade institucional. Já o coletivo Cabeças de Cuia, de Fortaleza, realiza intervenções urbanas que questionam a exclusão de corpos e memórias periféricas do espaço público, reforçando a potência política dos modos urbanos de existir.

Essas práticas nos convidam a repensar os regimes de visibilidade, num espectro que vai da performance libertadora na rua até o gesto silenciado no museu. Seja em ruas ou equipamentos culturais, trata-se de modos de existir e resistir, transformando o espaço por meio do corpo. A discussão sobre pertencimento, resistência e composição de novas cartografias urbanas encontra, nesses corpos-performers, pistas para reescrever o espaço público como um território plural.

As novas formas de mobilização artística que transgridem o âmbito tradicional das instituições culturais podem enriquecer significativamente os estudos em arte-educação e performance, especialmente quando consideram as experiências de corpos marginalizados atuando em territórios comumente percebidos como periféricos ao circuito artístico e institucional. Para compreendê-las, é essencial identificar não apenas seus lugares de ocorrência, mas também suas especificidades socioculturais (Basbaum, 2006).

4 ENXERGANDO FORA DO CUBO BRANCO

A expansão das linguagens na arte contemporânea permite a incorporação de elementos extrínsecos, pessoais, corporais, urbanos, dentro de contextos performativos. Trata-se, por exemplo, dos ambulantes ou camelôs, que, por meio de suas práticas verbais, visuais e corporais, tornam-se agentes performativos urbanos. Observando essas pessoas em meu cotidiano, percebi que meu próprio trabalho articula-se entre uma dimensão artística e uma prática performativa, interagindo diretamente com o outro e propondo novos olhares sobre a performance.

Esses métodos, nascidos à margem da academia e de instituições formais de arte, revelam-se para a arte-educação. Trata-se de técnicas de

acolhimento sensível a públicos diversos, pautadas em linguagens de presença não-textuais, que se assemelham a formas de performance estética corporificadas. Segundo Fontes (2018), cada microcultura urbana elabora modos específicos de comportamento, delimitados pelas transições anunciadas por fronteiras invisíveis, como a descida e subida em diferentes estações de transporte público.

O conceito de microcultura, “valores e símbolos de um grupo restrito ou segmento de consumidores” (Blackwell; Miniard; Engel, 2005, p. 329), remonta ao campo da sociologia e dos estudos de consumo, mas pode ser bem aplicado aos espaços urbanos de atuação artística e comercial informal. Não se trata de romantizar a atividade ambulante, marcada por disputas acirradas por espaço e renda, mas de reconhecer que esses corpos periféricos constroem modos próprios de ligação com seus territórios. É isso que lhes permite “resistir e criar espaços afetivos, espirituais e culturais para suas vidas e comunidades” (Araújo, 2014, p. 123). Tais lugares são “territórios de resistência”, conforme aponta Teixeira (2008, p. 77), onde a disputa central é econômico-simbólica. Nesses territórios, os dinamizadores performativos, os parangolés ambulantes, alteram constantemente suas estratégias, baseando-se na leitura visual dos perfis de pessoas que passam. O ambulante João Victor Silva, 22 anos, declarou: “a gente não pode controlar o barulho, né, porque todo mundo tem que vender o seu, aí tem que falar mais alto, para ganhar mais atenção!” (Recifrando Histórias do Centro do Recife, 2017).

Póca sal e doce é cinquenta!”, costuma-se ouvir todos os dias em qualquer estação do metrô de Recife. A pipoca, um dos produtos mais populares para venda no local, é frequentemente comprada como um lanche rápido durante a viagem, às vezes até com uma garrafa de água, também comprada lá, para acompanhar (Neto, 2017).²

Essa verbalidade específica estimula a reflexão sobre corporeidade e linguagem própria dos grupos camelôs/ambulantes. Em termos territoriais, estabelece-se uma relação física e simbólica do ser humano com o espaço, mobilizando saberes múltiplos de disciplinas como História, Geografia, Sociologia, Psicologia e Antropologia e Artes. Assim, o espaço molda a construção do “eu” e do “eu social”, combinando identidade individual e visual coletiva, ou seja, reforçando a territorialidade do grupo. Mesmo que desorganizados ou invisibilizados, esses

² Fragmento disponível em site <https://recifrando.wordpress.com/page/4/>, acessado em 16 de setembro de 2023

grupos constantemente buscam contribuir com trocas simbólicas, corpóreas e discursivas, articuladas como ação performativa na formação de saberes.

Figura 43: Tania Bruguera Movimento Internacional de Imigrantes Queens, Nova York 2011.



Fonte: Disponível em: <https://creativetime.org/projects/immigrant-movement-international/> Acesso em: 13 de Janeiro de 2026.

Teixeira (2008, p. 80) reforça que o território é também um campo de negociação simbólica e de construção cultural compartilhada. Diversos artistas visuais questionam essas mesmas tensões entre corpos marginalizados, territórios urbanos e equipamentos públicos. A cubana Tania Bruguera, em seu trabalho *Immigrant Movement International* (2010–2020), ocupou espaços públicos para articular diálogos sobre migração e invisibilidade urbana.

Figura 44: Ambulantes/camelôs no vagão do metrô do Recife/PE - I

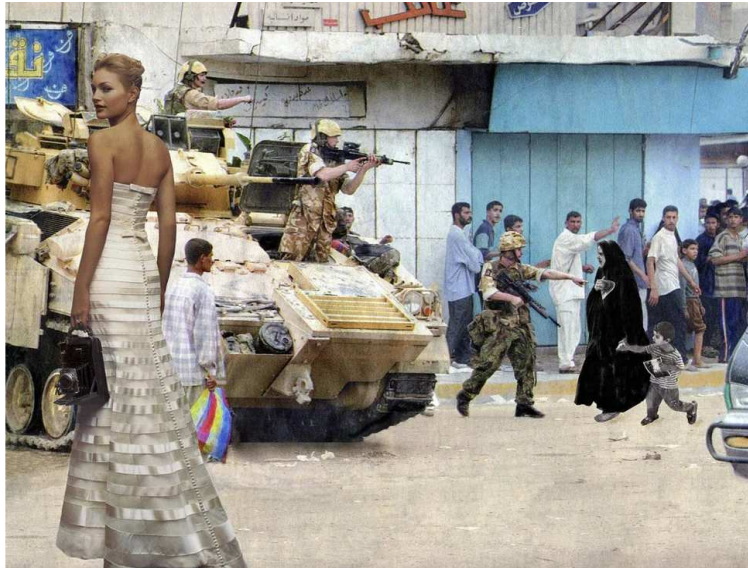


Fonte: Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/ambulantes-vendem-salame-pentes-e-escova-de-dentes-no-metro-do-recife.shtml> Acesso em: 29 de setembro de 2024.

Outro exemplo é Martha Rosler, com suas ações de colagens performativas em metrô e trens, expondo os corpos anônimos e frequentemente invisíveis do transporte público (Rosler, 1983). Esses artistas, assim como as práticas ambulantes, desafiam os regimes de visibilidade instituídos nos espaços públicos e culturais, para tornar visíveis vozes e corpos historicamente marginalizados. Ao deslocar formas de vida para dentro de territórios formais, eles ampliam a noção de cidade, de instituição e do urbano.

Figura 45: Colagem de Martha Rosler, 2012



Fonte: Disponível em: <https://www.55sp.art/news/2017/11/5/martha-rosler> Acesso em: 13 de Janeiro de 2026.

Figura 46: Ambulantes/camelôs no vagão do metrô do Recife/PE - II

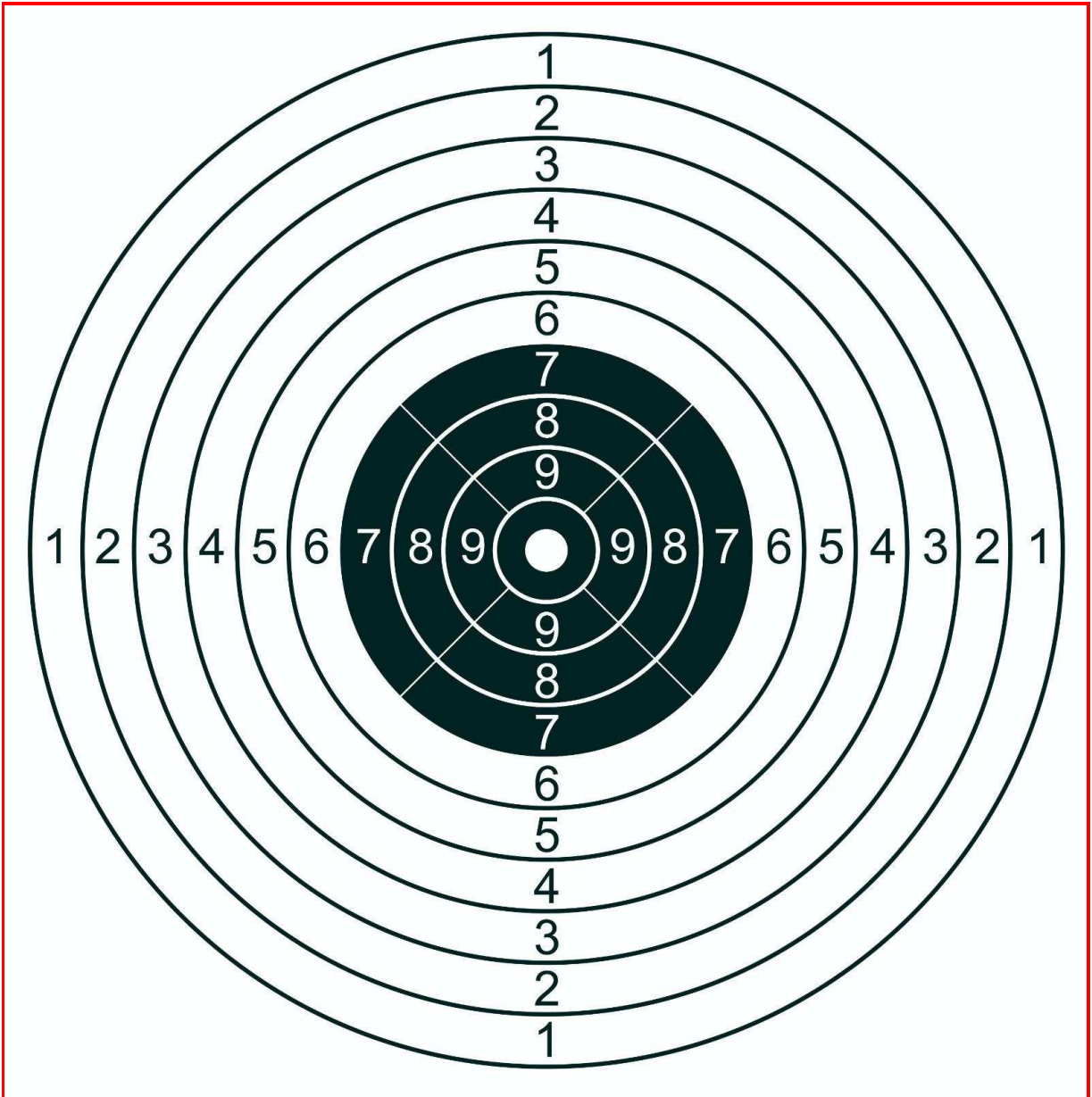


Fonte: Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/ambulantes-vendem-salame-pentes-e-escova-de-dentes-no-metro-do-recife.shtml> Acesso em: 29 de setembro de 2023.

Toda a construção dessa visualidade urbana compositiva molda meu processo criativo enquanto artista e orienta minha atuação como pesquisador nas artes da performance, voltada especialmente para espaços museológicos de Fortaleza. A cidade, com sua tessitura estética, social e arquitetônica, aparece como agente ativo nas práticas artísticas que desenvolvo, funcionando não apenas como pano de fundo, mas como matéria viva que informa e impulsiona meu trabalho. Em exposições de arte contemporânea, eu busco assim incorporar reflexões sociais e sensoriais que provoquem o público a se reconhecer em trajetórias similares às vividas por corpos historicamente marginalizados, como sujeitos racializados, periféricos, dissidentes de gênero ou em situação de vulnerabilidade social.

Figura 47: Estudo de construção de performance - Aleixo Fortaleza /CE - I



Fonte: Acervo Pessoal - 2026

Figura 48: Estudo de construção de performance - Aleixo Fortaleza /CE - II

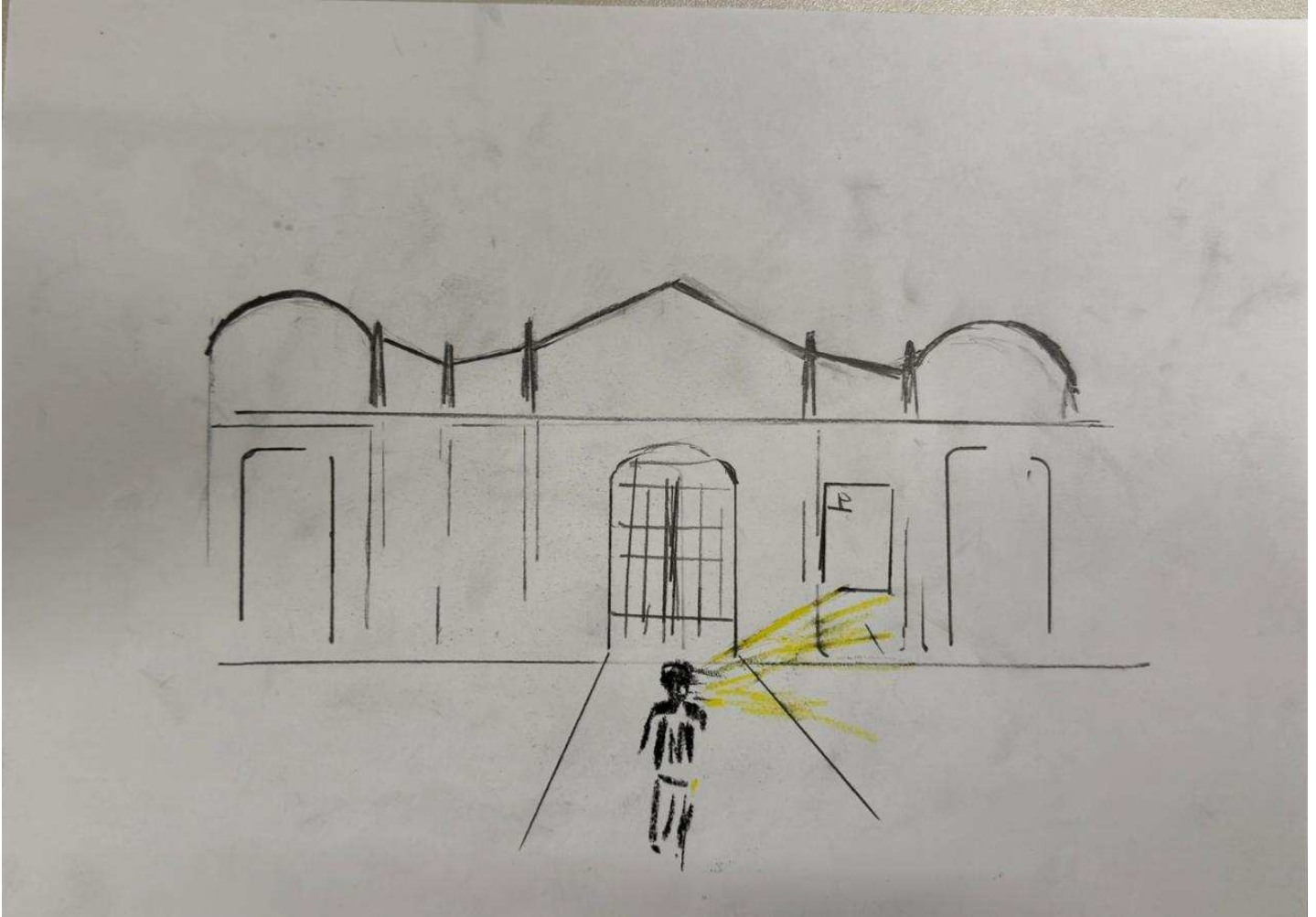


Fonte: Acervo Pessoal - 2026

Essas experiências, muitas vezes silenciadas nos circuitos institucionais de arte, emergem em minhas ações performativas como uma tentativa de inscrever outras narrativas no espaço museológico, ressignificando-o como território de escuta, diálogo e conflito. A partir dessas experiências, desenvolvo processos performáticos ancorados em referências bibliográficas que problematizam a

presença de “corpos estranhos” tanto em museus quanto em espaços públicos. Segundo Burnham e Kai-Kee, é fundamental “convidar o espectador a observar as obras como se fosse a primeira vez” (2005, p. 70), prática que estimula a escuta ativa, o envolvimento sensível e a reconstrução da percepção.

Figura 49 : Estudo de construção de performance - Aleixo Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal - 2026

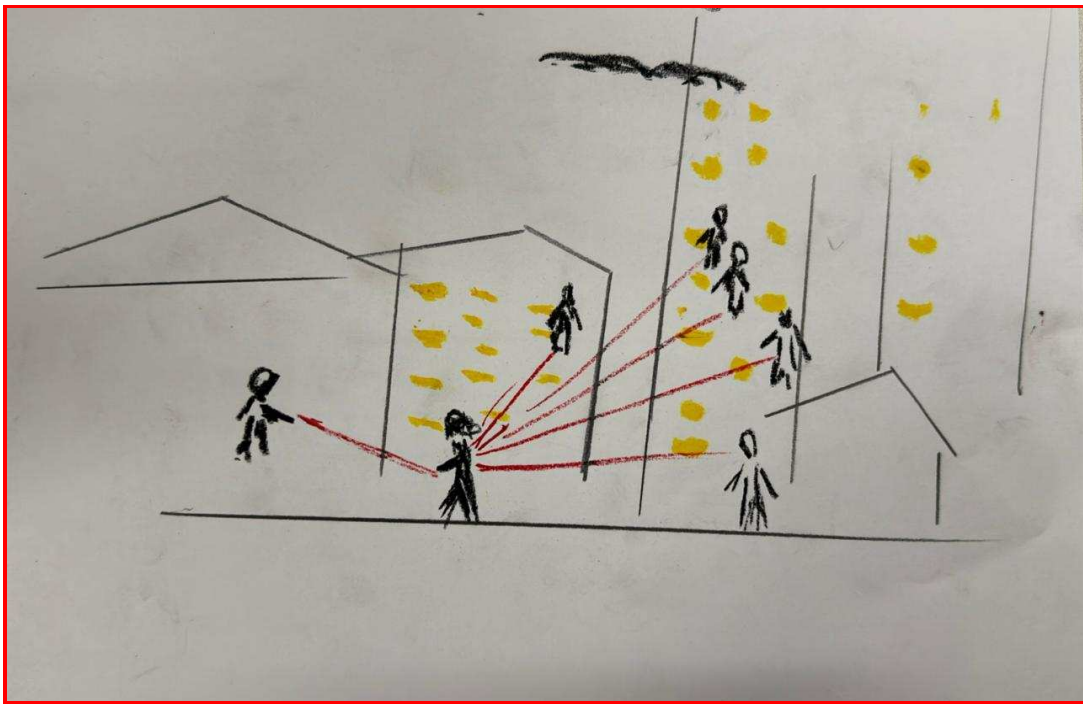
Essa perspectiva se alinha com minha proposta de mediação-performativa, que visa confrontar as fronteiras entre os lugares institucionais, historicamente excludentes, e os territórios urbanos vividos e experienciados por sujeitos periféricos. O museu deixa, então, de ser apenas um espaço de contemplação e passa a ser um campo de disputa. Artistas contemporâneos como Paulo Nazareth, Rosana Paulino e Éder Oliveira, têm explorado essas tensões entre corpo periférico e espaço institucional de maneira contundente, desestabilizando narrativas hegemônicas e provocando rupturas nas lógicas museológicas tradicionais. Assim, minha prática se insere nesse campo expandido da performance, como meio de reconfiguração do sentido político e

estética dos modos de ver, estar e habitar o campo espacial urbano da cidade e com isso acessar os e seus mecanismos culturais.

Talvez os museus sejam de fato um organismo vivo. e como alguns organismos, muitos deles já nascem doentes, e é contagioso, essa doença é passada através dos seus criadores de forma hereditária, o que nos resta é continuar estudando formas de curá-los. Aleixo (2026)

4.1 Do alvo ao Álvaro: instaurando a presença

Figura 50: Estudo de construção de performance - Aleixo Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Minhas investigações teóricas, tendo como material de estudo minha trajetória artística e acadêmica, articuladas à teóricos e artistas citados ao longo da dissertação, desaguarão na construção de um trabalho artístico que utiliza a linguagem da performance como eixo central. Esse percurso investigativo parte da compreensão da prática artística como campo de produção de conhecimento, no qual experiência, corpo e reflexão crítica se entrelaçam. Assim a performance emerge, nesse contexto, não apenas como um meio expressivo, mas como uma metodologia de pesquisa que tensiona as fronteiras entre teoria e prática, permitindo

que o corpo atue como arquivo, suporte e agente político. Ao dialogar com referenciais teóricos e práticas artísticas contemporâneas, o trabalho se configura como um desdobramento direto das questões levantadas ao longo da pesquisa, incorporando procedimentos, conceitos e problematizações discutidos no âmbito acadêmico. Dessa forma, a obra performática *Álvaro* (2026), resulta de um processo de amadurecimento conceitual e sensível, no qual a investigação teórica não se limita à análise discursiva, mas se materializa em ações, gestos e presenças que ativam o espaço e o tempo como dimensões fundamentais da experiência artística.

4.1.1 Construindo uma performance

Tiro ao Álvaro³

De tanto leva frechada do teu olhar
 De tanto leva frechada do teu olhar
 Meu peito até parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao Álvaro
 Não tem mais onde furar
 Não tem mais
 De tanto leva frechada do teu olhar
 Meu peito até parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao Álvaro
 Não tem mais onde furar
 Teu olhar mata mais do que bala de carabina
 Que veneno estriquinina
 Que peixeira de baiano
 Teu olhar mata mais que atropelamento de automóver
 Mata mais que bala de revólver
 De tanto leva frechada do teu olhar
 Meu peito até parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao Álvaro
 Não tem mais onde furar
 Não tem mais
 De tanto leva frechada do teu olhar
 Meu peito até parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao Álvaro

³ Fonte: [LyricFind](#) Compositores: Joao Rubinato / Oswaldo Molles
 Letra de Tiro Ao Álvaro © Editora e Importadora Musical Fermata do Brasil Ltda.

Não tem mais onde furar
Teu olhar mata mais do que bala de carabina
Que veneno estriquinina
Que peixeira de baiano
Teu olhar mata mais que atropelamento de automóver
Mata mais que bala de revólver

A canção “*Tiro ao Álvaro*”, de Adoniran Barbosa (1960), ganhou grande repercussão na voz de Elis Regina, e pode ser interpretada como uma metáfora irônica da paixão avassaladora. Nela, o olhar da pessoa amada é comparado a tiros que atingem e ferem o peito do eu lírico, intensificando a ideia de um amor que machuca e deixa marcas profundas. O próprio título da canção forma um trocadilho com a expressão “tiro ao alvo”, recurso criativo e irônico utilizado por Adoniran e pelos intérpretes da música para driblar a censura da ditadura militar, substituindo “alvo” por “Álvaro” devido à semelhança sonora entre as palavras. Ao longo da letra, o compositor recorre a hipérboles para afirmar que o olhar da pessoa amada “mata mais” do que veneno ou bala, transformando o peito do eu lírico em uma verdadeira “tábua de tiro ao Álvaro (alvo)”, já sem espaço para novas feridas. Essa construção metafórica permite uma leitura que ultrapassa o campo amoroso, abrindo espaço para uma interpretação social e política.

A sensação constante de ser atingido por olhares, de vigilância, julgamento e controle pode ser relacionada à experiência de corpos racializados e de corpos que fogem às normas hegemônicas, que frequentemente se sentem observados e marcados como alvos pela vigilância institucional. O sentimento de carregar um “alvo nas costas” torna-se, assim, uma vivência cotidiana que acompanha esses sujeitos onde quer que estejam. Como forma de resistência à censura nos anos 1960, Adoniran Barbosa alterou o termo “alvo” para o nome próprio “Álvaro”, evitando perseguições políticas, já que a palavra original poderia remeter diretamente aos opositores do regime militar. Esse gesto criativo dialoga com as estratégias de sobrevivência desenvolvidas por grupos marginalizados, que discorro sobre, durante todo o texto. Mecanismos esses, de grupos que historicamente inventam suas próprias defesas e suas tecnologias sociais para acessar determinados espaços e romper, ainda que de maneira camuflada e silenciosa, com sistemas que operam para mantê-los à margem. Assim batizei minha obra performance de *Álvaro* (2026), fruto das discussões que proponho em

minha dissertação, nela busca sintetizar as reflexões que venho provocando ao longo do texto. Interrogo, sobretudo, de que maneira os museus e demais instituições culturais reagem ao se depararem com a presença de um corpo que foge à lógica hegemônica que sustenta seus alicerces. Essa investigação se articula, ainda, com a forma como esses mesmos corpos são percebidos nos espaços públicos da cidade de Fortaleza–CE, frequentemente vistos como incomuns ou tornados invisíveis, mesmo quando inseridos em práticas artísticas, considerando feiras, terminais urbanos e estações de metrô, como territórios de saberes e resistência da cidade.

Figura 51: Performance Álvaro, praça do Ferreira - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Em *Os Subterrâneos* (2013), Fred Moten e Stefano Harney discutem a noção de saberes incomuns: conhecimentos que se produzem para além dos muros da academia e das instituições de arte, mas que, por não se enquadrarem nos regimes oficiais de validação, acabam sendo desconsiderados ou tornados

imperceptíveis. Esses saberes, no entanto, não são menos relevantes. Ao contrário, foram justamente os conhecimentos adquiridos em minhas travessias por diferentes centros urbanos, nas diversas cidades em que vivi, que moldaram minha formação como artista e pesquisador.

Figura 52: Performance Álvaro, praça do Ferreira - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Na performance, em seu primeiro momento, coloco meu corpo em trânsito e instauro a presença por espaços de grande circulação da cidade de Fortaleza. Vestido com uma camisa com um alvo pintado em minhas costas, sigo pelas ruas utilizando uma máscara de LED, na qual são projetadas frases que funcionam como disparadores de reflexão sobre os espaços e sobre os corpos que os ocupam.

- *Sou uma criatura do lado de fora⁴*
- *Meu corpo é camaleão*
- *Meu corpo é mapa*
- *Ainda sou invisível*
- *Aqui todo dia*
- *Minha presença assusta*
- *Também carrego saberes*
- *Também ensino*
- *Lá dentro, só como obra*
- *Nós causamos ruído*

Figura 53: Performance Álvaro, praça do Ferreira - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Durante todo o percurso, sou seguido por três artistas performers, trajados com terno e gravata, simulando seguranças. Eles mantêm uma distância aproximada de cinco passos do meu corpo e apontam lasers vermelhos em minhas

⁴ Frases projetadas na Praça do Ferreira e Praça José de Alencar no centro de Fortaleza - CE, 2026

costas, tentando constantemente atingir o alvo, me seguindo com passos sincronizados.

Figura 54: Performance Álvaro, praça do Ferreira - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Entre esses três performers, um deles, também um homem negro, diferencia-se dos demais, é o único a utilizar óculos transparentes, revelando o rosto, e também o único que, embora vestido como segurança, calça chinelos. Os outros dois performers utilizam óculos escuros que cobriam toda a face, reforçando a ideia de anonimato e vigilância institucional que atua de forma silenciosa.

Figura 55: Estudo de construção de performance - Aleixo Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

A figura do segurança com o rosto exposto funciona na performance, como metáfora das inúmeras situações em que fui colocado na posição de vigiar ou perseguir os meus próprios em instituições que trabalhei. Nesse sentido, diálogo com Grada Kilomba, que em *Memórias da Plantação* (2019) discute os mecanismos coloniais que continuam operando na sociedade contemporânea, especialmente aqueles que se valem de corpos racializados que ocupam determinados lugares de destaque para atuarem, também, como ferramentas de controle e opressão sobre outros corpos racializados.

O chinelo da marca Kenner que eu e o performer com o rosto a mostra utilizamos na execução da obra, é o mesmo presente na obra *Luxo Marginal* (2025), assim como a tornozeleira de búzios. Ao trazer esses elementos, aciono símbolos recorrentes da minha produção artística para reforçar a construção desse meu alter

ego por meio da performance negra, porém situado em um lugar de constante vigilância.

O chinelo, que na periferia ressurge como símbolo de empoderamento, status e afirmação identitária, associado à cultura periférica, torna-se também um marcador social que ativa olhares de controle, suspeita e julgamento em determinados espaços. Seu significado, portanto, não é fixo, mas depende diretamente de qual corpo o calça. Quando associado ao corpo negro em circulação no espaço urbano, ou em equipamentos culturais, especialmente fora dos territórios onde esse objeto é socialmente legitimado, o chinelo passa a funcionar como um signo de leitura racializada, evidenciando as dinâmicas de vigilância, criminalização e hierarquização dos corpos.

Figura 56: Performance Álvaro, praça do Ferreira - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Será que podemos entrar?⁵

Quando entramos, pertencemos?

Sou uma criatura do lado de fora

Museu em alerta

Eu não pertença

É público, mas é para todos?

Corpo estranho no espaço

O bebedouro é um pódio olímpico

Não me sinto convidado

Meu corpo é um totem para você?

É sobre mim, mas eu não posso ir ver!

É sobre mim, mas é para quem ir ver?

Os seguranças não precisam saber de arte

O povo da limpeza não pode aparecer na foto

A vernissagem não é para vocês

O Povo da Limpeza não precisa entender saber de arte

⁵ Frases projetadas na Caixa Cultural Fortaleza, Pinacoteca do Ceará e Praça da Estação das Artes, 2026

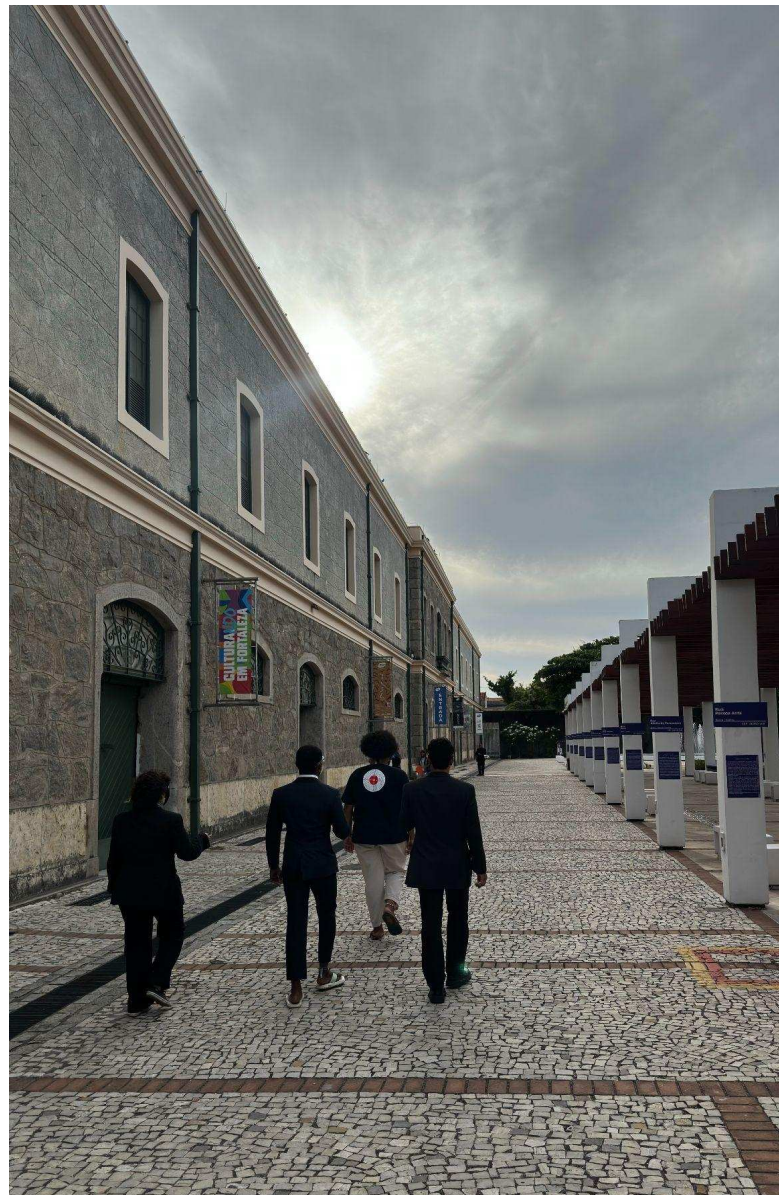
Figura 57: Performance Álvaro, Comunidade do Poço da Draga- Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

No segundo momento da performance, proponho instaurar essa presença diante de equipamentos culturais da cidade, especificamente a Caixa Cultural Fortaleza e a Pinacoteca do Ceará. A escolha desses espaços não é aleatória. A Caixa Cultural Fortaleza, por exemplo, foi o primeiro lugar em que atuei profissionalmente na área da cultura após me mudar para a capital cearense para cursar o mestrado em artes, se tornou para mim um território fundamental de reflexão para a elaboração deste trabalho e para a escrita da dissertação.

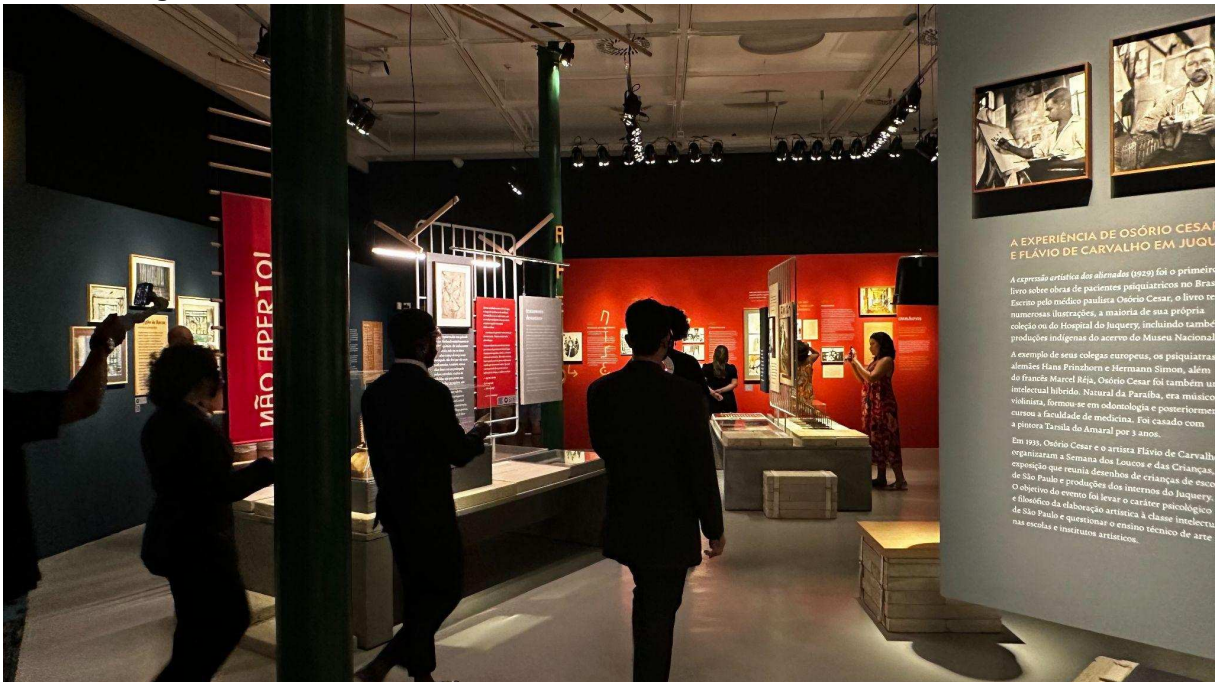
Figura 58: Performance Álvaro, Caixa Cultural Fortaleza - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Trata-se de um espaço que foi palco de inúmeros atravessamentos vividos por meu corpo enquanto artista, ao ocupar a função de mediador cultural. Essas experiências evidenciaram tensões relacionadas às noções de pertencimento, ocupação e resistência, questões que não se restringem à minha trajetória individual, mas que atravessam também outros corpos racializados que compõem a geografia social do entorno onde a Caixa Cultural está inserida.

Figura 59: Performance Álvaro, Caixa Cultural Fortaleza - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Apesar de se apresentar como um equipamento público, o edifício impõe, de maneira explícita e simbólica, barreiras à circulação desses corpos em seu território, delimitado por muros que configuram uma espécie de fortaleza de pedra erguida na entrada da comunidade do Poço da draga em Fortaleza, à qual o acesso é historicamente restrito. Quando esse acesso ocorre, o museu entra em um estado quase que instantâneo de alerta institucional, marcado por práticas de vigilância e por formas sutis de perseguição, frequentemente disfarçadas sob o discurso da segurança patrimonial.

Figura 60: Performance Álvaro, Caixa Cultural Fortaleza - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Essas dinâmicas revelam como a presença de determinados corpos nesses espaços ainda é percebida como um corpo estranho, ativando mecanismos de controle que tensionam o próprio sentido de público atribuído a essas instituições.

Figura 61: Performance Álvaro, Caixa Cultural Fortaleza - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Durante a performance, enquanto caminhava pelas galerias expositivas, eu me deparava com visitantes que se assustavam com a minha presença e com a presença constante das três figuras trajadas de segurança que me seguiam pelo

espaço expositivo do local. Em diversos momentos, eu me colocava em posição em frente a esses corpos que também ocupavam esse espaço, estático diante de alguns deles, enquanto a máscara em meu rosto projetava as frases citadas anteriormente.

Trago na performance essas frases como um ponto de partida para reflexão sobre aquele espaço e sobre como ele se coloca diante desses corpos que compõem a geografia local que permeia a cidade, muitas foram efetivamente proferidas por funcionários que ocupavam cargos hierárquicos superiores no período em que integrei o quadro do setor educativo da instituição. Algumas foram direcionadas diretamente às pessoas que compunham a equipe do educativo; outras, a trabalhadores de setores considerados, dentro da lógica institucional, como de menor prestígio.

Figura 62: Performance Álvaro, Caixa Cultural Fortaleza - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Ao reinscrever essas falas no corpo e na imagem da performance, o trabalho não apenas expõe a violência simbólica que atravessa as relações institucionais, como também transforma a memória dessas experiências em matéria estética, política e sensível. Coloco meu corpo como suporte, resistindo e funcionando como arquivo vivo dessas tensões, ativando no espaço expositivo uma cena de confronto silencioso entre a presença, memória, vigilância e poder, e deixando uma pergunta para aqueles que observam e para a instituição, quem pode pertencer?

Figura 63: Performance Álvaro, Caixa Cultural Fortaleza - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

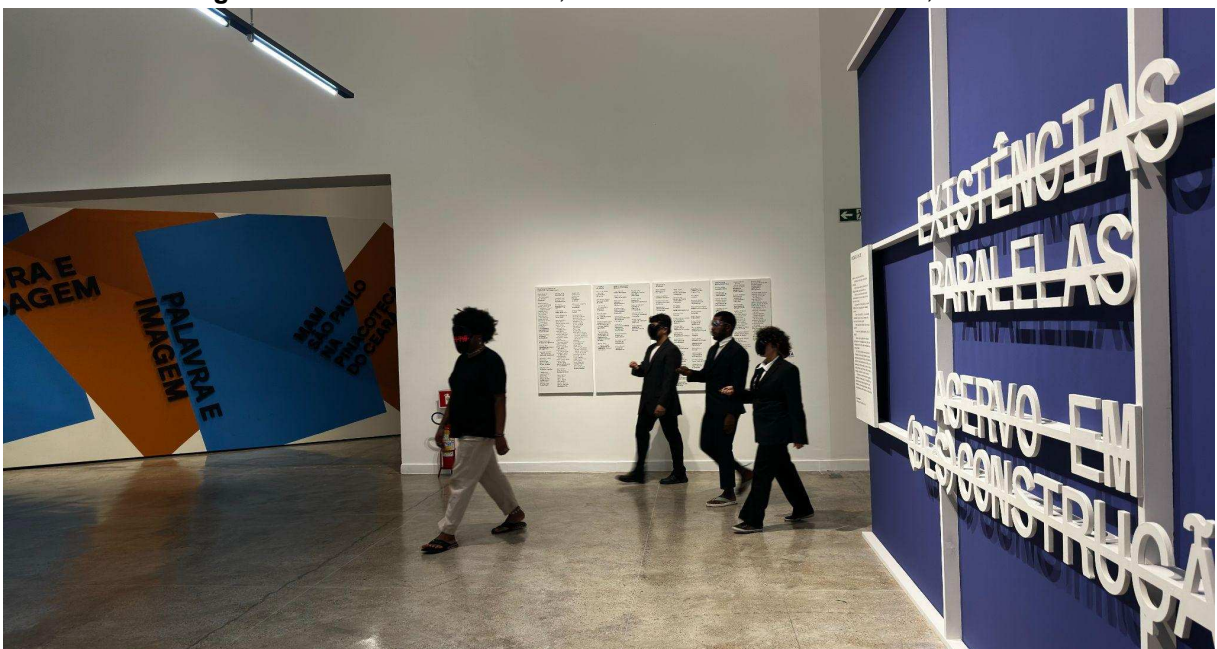
Na continuação do segundo momento da performance, seguimos para à Praça da Estação das Artes, dando continuidade à performance que havia se iniciado no Poço da Draga, passando pela Caixa Cultural Fortaleza, me deparo com uma extensa fila de espera para a abertura dos portões da gare. A concentração de pessoas se formava porque estava prestes a acontecer um show que integrava a programação das prévias carnavalescas da Estação das Artes.

Figura 64: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



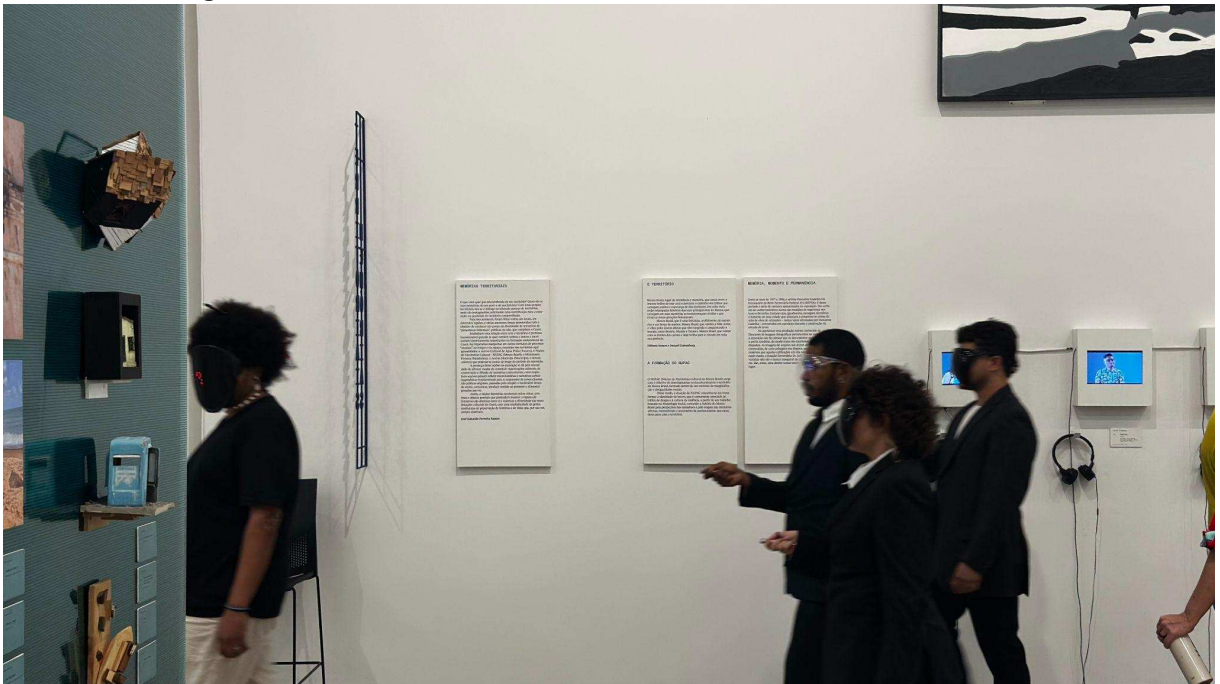
Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 65: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 66: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Diante desse cenário, optamos por seguir inicialmente em direção à Pinacoteca do Ceará. Entramos no museu e passamos a circular por seus espaços expositivos sem qualquer autorização prévia por parte da direção da instituição. Enquanto artista, essa ausência de autorização constituiu um elemento central na construção da performance *Álvaro*.

Figura 67: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

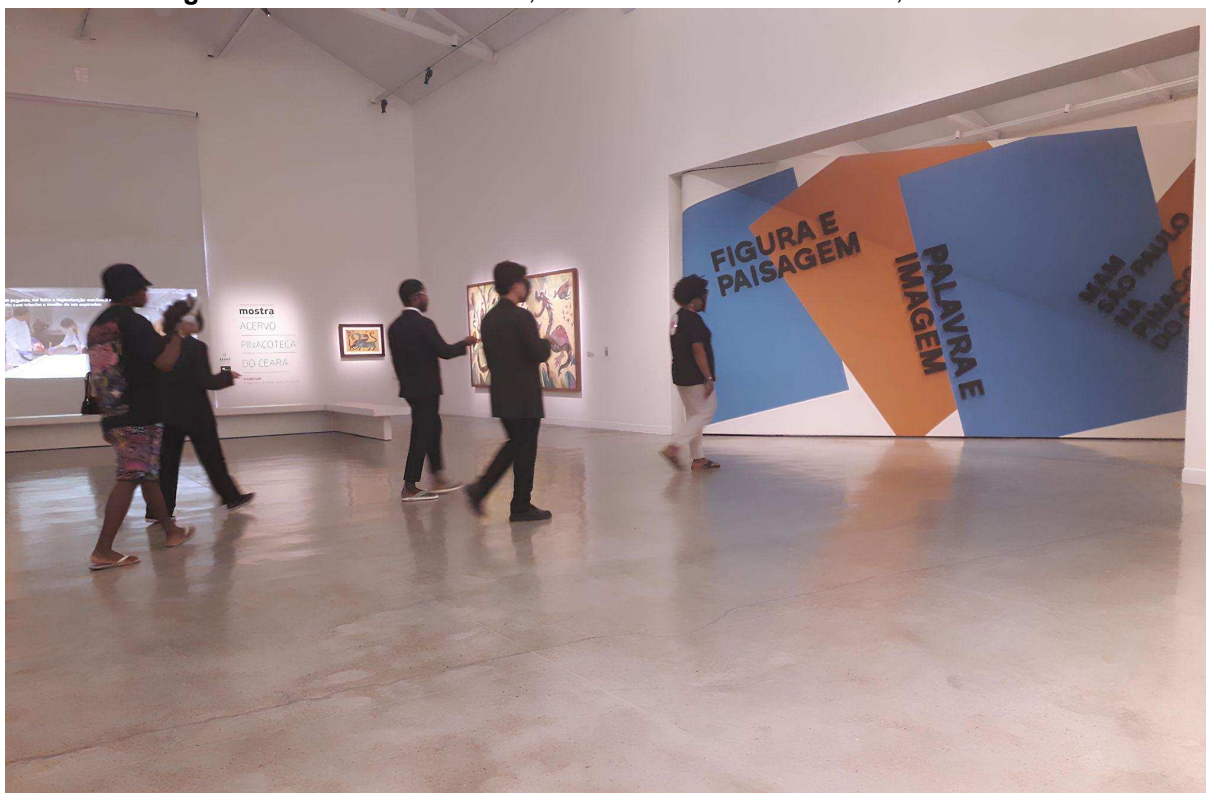
Assim como os corpos que circulam cotidianamente diante, e muitas vezes à margem, dessas instituições culturais, e que precisam constantemente acionar mecanismos de camuflagem, quase assumindo a condição de espectros fantasmagóricos para, por exemplo, conseguir acessar um banheiro destinado aos visitantes sem se sentirem coagidos ou deslocados, nossa presença buscava tensionar esses mesmos limites.

Figura 68: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



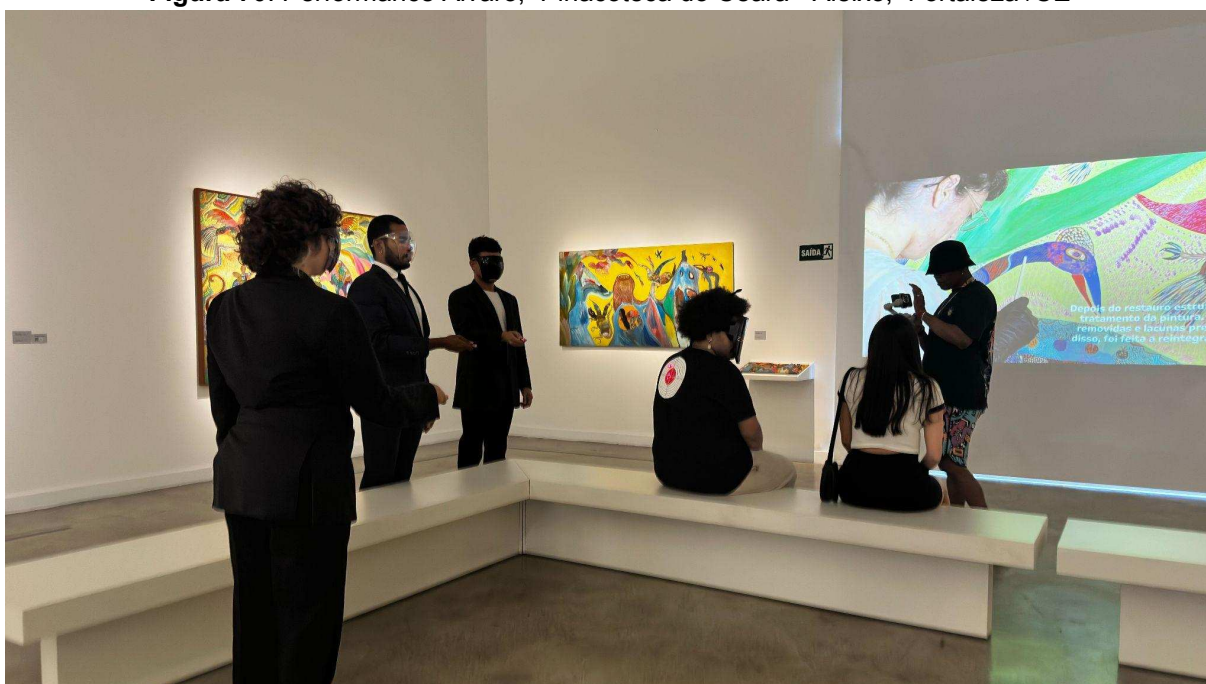
Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 69: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 70: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

A performance teve o interesse em experimentar até onde conseguiríamos avançar dentro do museu, por quanto tempo conseguiríamos circular livremente pelas exposições, quais espaços nos seriam permitidos ou

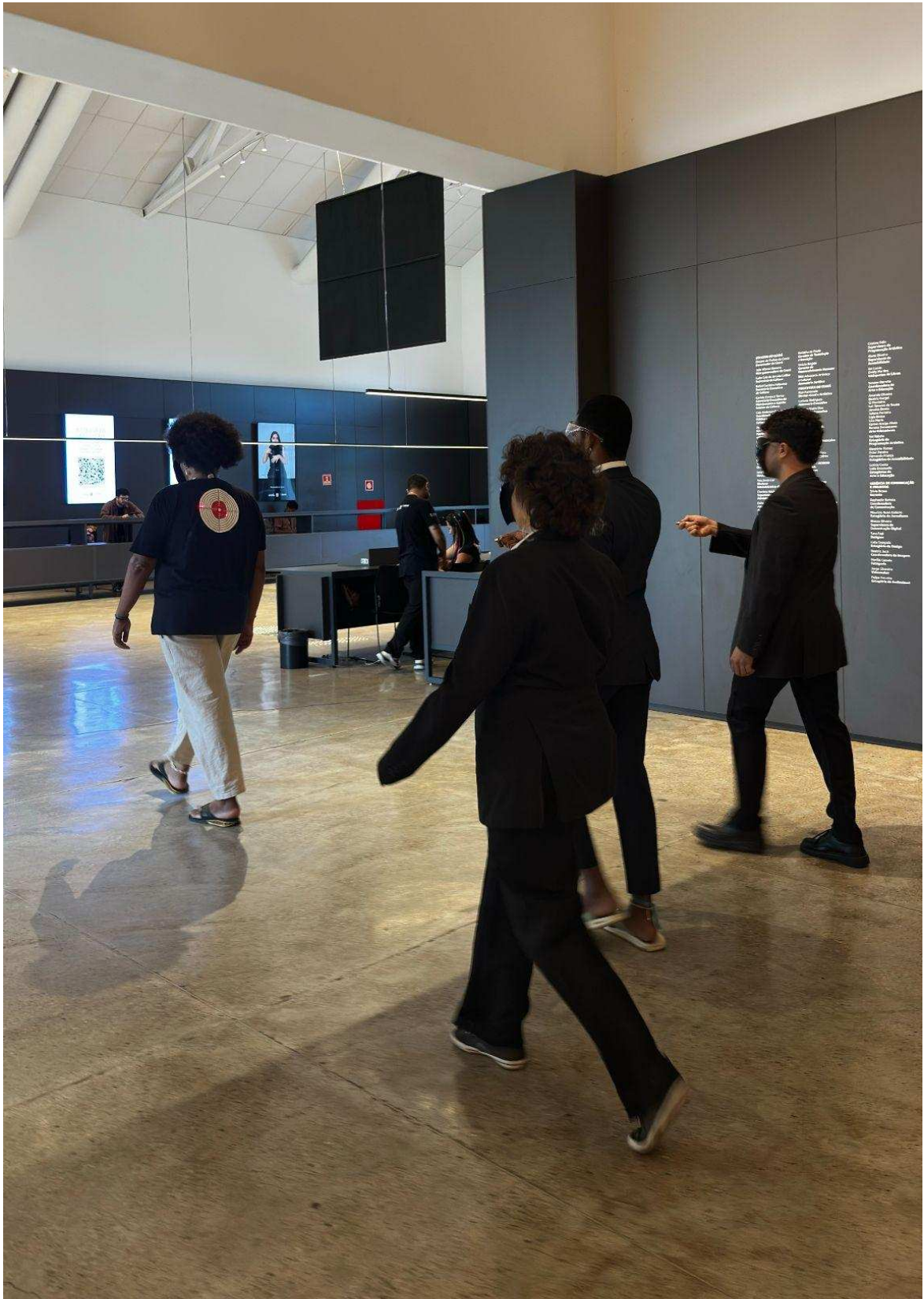
negados, e quantas pessoas visitantes conseguimos atrair a atenção para ler e se questionar com as frases que estamos exibindo, antes que a instituição, por fim, nos convidasse, ou nos forçasse, a nos retirar.

Figura 71: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 72: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

A permanência no espaço ocorreu sob constantes momentos de tensão, pois, à medida que avançávamos pelas galerias, o número de seguranças

patrimoniais e de funcionários de outros setores aumentava gradualmente. Esses profissionais iam se somando aos espectadores presentes no local justamente no momento em que a obra estava sendo ativada, formando ao nosso redor uma espécie de rebanho humano que nos acompanhava a cada deslocamento. Essa presença coletiva, silenciosa e vigilante, intensificava a atmosfera de controle e expectativa, tornando cada passo mais carregado de significado à obra.

Figura 73: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 74: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 75: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Queríamos adentrar cada vez mais profundamente a instituição, avançando não apenas em termos espaciais geográficos, mas também simbólicos, na tentativa de alcançar, de maneira metafórica, a gênese dos alicerces de construção e o topo da pirâmide da hierarquia institucional. Ao provocar e sustentar a tensão gerada por essa circulação insistente, buscamos acionar uma reflexão crítica acerca de quais corpos são considerados esteticamente e socialmente aceitáveis dentro dos padrões de acesso a locais como esses, e não só o acesso ao espaço no sentido literal da palavra, mas também no sentido de questionar quais corpos têm acesso à cultura ao espaço da arte institucionalizada como um todo, bem como interrogar as razões históricas, de políticas e institucionais que sustentam essas escolhas e exclusões.

Figura 76: Performance Álvaro, Pinacoteca do Ceará - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 77: Performance Álvaro, Praça da Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 78: Performance Álvaro, Praça da Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Por fim, encerramos a performance ao sair do museu e seguir em direção ao centro da praça, posicionando-nos em frente à fila formada diante da Estação das Artes. Ali, passamos a interagir com o público enquanto a multidão tentava decifrar e ler o que estava sendo projetado na máscara em meu rosto. Enxerguei esse

momento final como meio de intensificar o contato direto com os corpos que aguardavam do lado de fora da instituição, criando uma zona de fricção entre expectativa, curiosidade e estranhamento das figuras incomuns presentes.

Figura 79: Performance Álvaro, Praça da Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026

Figura 80: Performance Álvaro, Fachada Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Em seguida, escolhemos de forma intuitiva, um ponto cego da praça, um espaço menos visível, para onde caminhamos de forma contínua e silenciosa até que nossos corpos gradualmente desaparecessem do campo de visão da multidão.

No gesto de dobrar a esquina, simbolicamente evocamos a experiência de tantos outros corpos considerados estranhos ou dissidentes, que circulam cotidianamente pelas fachadas desses equipamentos culturais, mas que não conseguem ocupá-los ou se sentir pertencentes, e muitas vezes, sequer se sentem convidados a fazer parte desses espaços. Esse desaparecimento final funcionou como um comentário visual e político sobre ausência, exclusão e os limites impostos à presença de determinados grupos marginalizados nas instituições culturais.

Figura 81: Performance Álvaro, Fachada Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 82: Performance Álvaro, Praça da Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

Figura 83: Performance Álvaro, Praça da Estação das Artes - Aleixo, Fortaleza /CE



Fonte: Acervo Pessoal, 2026.

4.1.1.1 A Vila como local de acolhimento

Durante esse caminho percorrido, encontrei um refúgio em um lugar inusitado que, embora aparentasse ser apenas mais do mesmo, revelou-se para mim uma grata surpresa. O lugar em questão foi a Vila das Artes, equipamento cultural gerido pelo Instituto Iracema de Arte e Cultura, em parceria com a Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor). Na Vila, fui convidado a assumir o cargo de assistente de coordenação da Escola Pública de Artes Visuais, instituição recém-inaugurada, há pouco mais de um ano antes da minha contratação, realizada por meio de edital público de seleção.

A Vila das Artes é constituída por cinco escolas, Música, Dança, Audiovisual, Teatro e Artes Visuais, todas oferecendo programação gratuita de formação artística para o município de Fortaleza e sua região metropolitana. Trata-se de um espaço que articula formação, criação e difusão artística, ampliando o acesso às linguagens artísticas e fortalecendo a política pública cultural da cidade. No início, confesso que imaginei que seria apenas mais uma experiência semelhante às que já havia vivenciado em outros equipamentos culturais, marcadas por frustrações, microagressões e formas sutis de segregação que operam silenciosamente por trás de seus muros. Muitas vezes, esses ambientes são revestidos por discursos institucionais de acolhimento e diversidade que não se sustentam na prática cotidiana, permanecendo apenas como narrativas performáticas, como já foi citado ao longo deste trabalho. Essas contradições institucionais dialogam com o que Grada Kilomba identifica como mecanismos de manutenção do racismo estrutural nos espaços de poder, nos quais a presença negra é permitida, mas constantemente tensionada e vigiada. Segundo a autora, “o racismo não é apenas um sistema de opressão externa, mas um conjunto de práticas cotidianas que se repetem e se naturalizam” (Kilomba, 2019, p. 80). Carregando essas experiências anteriores, assumi a função adotando um *modus operandi* quase defensivo: chegar, realizar meu trabalho, receber meu salário e tentar, ao máximo, não me deixar atravessar novamente pelas violências simbólicas que costumam estruturar o ambiente profissional no campo cultural.

Até então, eu não conhecia o equipamento cultural em questão. Minha inscrição no processo seletivo foi motivada principalmente pela questão salarial e

pela função, que dialogava diretamente com minhas competências profissionais. Tratava-se também de um novo desafio, pois nunca havia atuado no setor burocrático da cultura. Minhas experiências anteriores estavam ligadas sobretudo à arte-educação, à mediação cultural e à participação em equipes educativas de museus e bienais. Na coordenação de uma escola de artes visuais, no entanto, os desafios são outros: planejamento pedagógico de cursos de longa duração e cursos livres, organização de palestras e *workshops*, produção e montagem de exposições, elaboração e gestão de editais, contratação de artistas e articulação institucional. Era uma dinâmica completamente distinta daquela que eu conhecia até então.

Contudo, foi na Vila das Artes que encontrei um lugar genuíno de acolhimento. Um espaço onde funcionários, sejam eles da equipe de serviços gerais, da manutenção dos jardins, da segurança, da secretaria ou da direção, são tratados com respeito e dignidade. O clima de harmonia, de comunidade e de cuidado coletivo atravessa o cotidiano institucional, produzindo um ambiente que pode ser compreendido a partir do conceito de aquilombamento, elaborado por Beatriz Nascimento. Para a autora, o quilombo não se restringe a uma experiência histórica localizada no passado colonial, mas constitui uma forma contínua de organização social e política negra. Beatriz Nascimento afirma que “o quilombo é uma instituição social alternativa criada pelo negro, que se reproduz enquanto necessidade de sobrevivência física e simbólica” (Nascimento, 2006, p. 119).

O aquilombamento, portanto, é um gesto de criação de territórios de proteção, pertencimento e autonomia, que se atualiza em diferentes contextos, inclusive nos espaços urbanos e institucionais contemporâneos. Na Vila das Artes, esse aquilombamento não se dá de forma declarada, mas se manifesta nas práticas cotidianas, nas relações de trabalho e na ética institucional baseada no cuidado e no reconhecimento mútuo. Trata-se de um espaço onde o trabalho não está dissociado da dimensão humana, rompendo com lógicas institucionais que historicamente desumanizam corpos negros. Essa leitura aproxima-se também do pensamento de Abdias do Nascimento, para quem o quilombo deve ser entendido como um projeto político de reorganização da sociedade.

Segundo o autor, “o quilombismo propõe uma sociedade fundada na solidariedade, na justiça social e na valorização da cultura negra” (Nascimento, 1980, p. 23). Ali, pude testemunhar corpos que fogem às normas tradicionais

ocupando posições de liderança e tomada de decisão: pessoas negras e não brancas em cargos de coordenação e direção dentro de um equipamento cultural de grande relevância para a cidade. Essa presença tensiona o que Grada Kilomba define como os “lugares autorizados”, nos quais determinados corpos são historicamente legitimados a falar e decidir, enquanto outros são silenciados. Para a autora, “estar fora do lugar é uma experiência comum para sujeitos racializados em instituições brancas” (Kilomba, 2019, p. 56).

Nas reuniões coletivas, momentos destinados à escuta e ao alinhamento entre as equipes, todos os funcionários participam por meio de dinâmicas horizontais, nas quais a própria direção se senta no chão junto aos demais trabalhadores. Trata-se de um gesto simples, mas profundamente simbólico, pois, naquele instante, as hierarquias institucionais são temporariamente suspensas em favor de uma construção coletiva baseada no respeito, na escuta e na igualdade. Esse gesto cotidiano pode ser lido à luz do pensamento de bell hooks, quando a autora afirma que “a construção de comunidades de aprendizado exige práticas de cuidado, escuta e reconhecimento da experiência do outro” (hooks, 2013, p. 36).

Assim, a Vila das Artes se configura como um território onde o quilombamento se materializa como prática viva, ressignificando o espaço institucional e transformando-o em um lugar de pertencimento, proteção e produção coletiva de conhecimento e cultura. Ao observar o cotidiano da Vila das Artes, torna-se possível identificar essa dimensão criadora do quilombamento nas pequenas práticas institucionais: na escuta ativa entre colegas, na valorização de todos os trabalhadores, independentemente da função exercida, na presença negra em cargos de decisão e, sobretudo, na recusa de uma lógica institucional baseada no medo, na competição e na desumanização. Essas práticas não são neutras; elas produzem um território simbólico que se aproxima do que Beatriz Nascimento compreende como espaço quilombola.

Outro aspecto central no pensamento da autora é a relação entre quilombo e tempo. Beatriz Nascimento propõe uma leitura não linear da história, rompendo com a noção de progresso contínuo que sustenta a narrativa colonial. Para ela, o quilombo opera em um tempo próprio, um tempo espiralar, no qual passado, presente e futuro se entrelaçam. Segundo a autora, “o tempo do quilombo

não é o tempo do opressor; é um tempo de permanência e reinvenção” (Nascimento, 2006, p. 130).

Essa concepção de temporalidade é especialmente potente quando aplicada à análise de instituições culturais contemporâneas. A Vila das Artes, enquanto equipamento público, está inserida em uma lógica estatal moderna, burocrática e normativa. No entanto, as práticas cotidianas descritas anteriormente instauram fissuras nesse tempo institucional hegemônico, abrindo espaço para um outro ritmo de convivência, escuta e decisão. O quilombamento, nesse contexto, não nega a instituição, mas a reconfigura desde dentro, produzindo um tempo institucional mais humano e menos violento para corpos historicamente marginalizados.

Beatriz Nascimento também enfatiza a centralidade do corpo negro como território de memória e resistência. Para a autora, o corpo é o primeiro espaço de quilombamento, pois carrega marcas históricas, afetivas e políticas da diáspora africana. Ela afirma que “o corpo negro é o documento vivo da história do quilombo” (Nascimento, 2006, p. 136). No contexto da Vila das Artes, a presença de corpos negros em posições de liderança não pode ser compreendida apenas como um dado estatístico ou uma conquista representativa. Trata-se de uma reconfiguração simbólica profunda, na qual corpos historicamente associados à subalternidade passam a ocupar lugares de autoridade, decisão e cuidado coletivo. Essa ocupação não se dá sem tensões, mas produz efeitos concretos na forma como o espaço é vivido e percebido por todos que o atravessam.

Essa afirmação dialoga diretamente com a proposta pedagógica da Vila das Artes, que articula formação artística, prática experimental e troca de saberes. Ao reconhecer artistas, educadores e trabalhadores como produtores de conhecimento, o espaço rompe com hierarquias epistemológicas tradicionais e se aproxima de uma lógica quilombada de aprendizagem. O saber não está centralizado, mas circula, constrói-se no encontro e se transforma na relação com o outro.

A experiência vivida na Vila das Artes pode ser lida, portanto, como a construção de um espaço onde a vida negra não apenas sobrevive, mas encontra condições para florescer. O respeito entre os trabalhadores, a escuta nas reuniões coletivas e a valorização da diversidade de corpos e trajetórias produzem um

ambiente que contrasta com a lógica institucional tradicional, muitas vezes pautada pela vigilância, pelo silenciamento e pela competição. Assim, a Vila das Artes pode ser compreendida como um território onde o aquilombamento se manifesta de forma concreta, ainda que atravessado por contradições e limites próprios de uma instituição pública. Trata-se de um espaço onde o pensamento de Beatriz Nascimento e de muitas outras autoras encontra ressonância prática, reafirmando a atualidade e a urgência de sua obra para a compreensão das experiências negras contemporâneas no Brasil.

5 CONCLUSÃO

Ao iniciar esta pesquisa, meu intuito era investigar a abordagem de ambulantes e camelôs no centro de Fortaleza que circulam nas imediações de equipamentos culturais da cidade. Observei que, embora ocupem esses espaços diariamente e componham a cartografia social e cultural da região, esses sujeitos raramente os acessam. Quando esporadicamente adentram tais instituições, esses corpos tendem a adotar uma postura performática para driblar os mecanismos de vigilância institucional que, operando de forma silenciosa, e buscam mantê-los invisíveis ou sob controle. No decorrer do mestrado, entre as leituras, disciplinas e minha atuação no setor educativo de uma instituição cultural pública, pude perceber mais ainda o quanto fui atravessado por essa lógica excludente hegemônica de origem colonial que esses lugares funcionam durante toda minha trajetória profissional em equipamentos culturais ao longo do processo de construção da dissertação, e até mesmo antes de ingressar no programa de pós-graduação. Enquanto um corpo *queer*, não branco e racializado, me vi muitas vezes colocado como um dispositivo de vigilância a serviço da própria instituição, com o objetivo de monitorar, silenciosamente, os meus. Essas inquietações não me fizeram abandonar a proposta inicial; pelo contrário, me impulsionaram a aproximar a reflexão à minha realidade. Assim, a pesquisa evoluiu para uma investigação sobre como corpos racializados ocupam esses locais, explorando a noção de aquilombamento sob a ótica de teóricos decoloniais. Busco, portanto, aqui no trabalho apresentado, entrelaçar minha experiência como artista e arte-educador à prática de outros artistas racializados que também tensionam o espaço museal, transformando a vigilância em estratégias de presença e resistência.

No desaguar dessa escrita e da prática de produção artística, por meio do estudo da performance, trago conceitos discutidos por Grada Kilomba, Roberto Conduru, Achille Mbembe e muitos outros, que foram citados ao longo do projeto. Enfatizo o destaque aos artistas no qual mais me aproximei durante esse percurso de construção de dissertação e da performance que elaborei, como Jandir jr. e Rosana Paulino, isso se dar muito pelo fato de ambos terem sido parte de quadro de funcionários de instituições culturais do Brasil, Rosa em São Paulo, e Jandir no Rio de Janeiro, que assim como eu, são corpos racializado que um dia ocuparam essas instituições como funcionários sendo impostas a problemática que apresento, é hoje

continuam ocupando esses locais de exposições de arte, porém como artistas respeitados no circuito nacional e internacional, que usam o seus trabalhos para questionar essas instituições sobre as mazelas camufladas em suas lógicas de operação e funcionamento.

Como prática artística apresento uma performance fruto de toda essa investigação, que não se limitar a essa dissertação, mas que pretendo levá-la adiante e seguir dialogando mais ainda com outras experiências que virão a me atravessar nessa minha jornada de artista e pesquisador das artes contemporâneas, afinal acredito que uma obra de arte nasce, mas nunca é finalizada por completo, ela sempre vai se alimentando e sendo continuada à medida que vai ganhando outros sentidos, seja por aquele que a criou, seja por outros que a usam de referência para dar a ela novos rumos e novas discussões.

Com isso concluo que *Álvaro*, performance fruto desta dissertação, nasceu como manifesto contra toda a lógica operante nos bastidores dos equipamentos museais que muitas vezes são disfarçados de receptivos a todos os corpos, onde promovem inclusão e acesso, mas o que de fato existe por trás dos muros da grande maioria dessas instituições de arte, é um filtro estético e social, silencioso que dita o direito ao acesso à arte, e quais corpos são convidados a consumi-la, e quais corpos estão no padrão para serem aceitos a permanência sem causar o ruído que os perturbam suas normas institucionais. Para corpos que fogem à norma da higienização, pautada na lógica colonial, restam as práticas de vigilância, e para aqueles que tentam acessar, a perseguição nos corredores, ou por exemplo uma resposta seca informando que o bebedouro está com defeito, com estratégia de barrar sua possível presença no espaço.

Ao corpo racializado que consegue acessar funções intermediárias como do setor da arte educação, por vez somos colocados como mecanismos de vigilância, ou usados como totem em propaganda para sustentar a publicidade de um local plural acessível a todos. Ao me colocar com um alvo nas costas caminhando da rua até o interior dessas instituições, sendo seguido por seguranças, projetando fases que provocam reflexões sobre o modo colonial que operam, pude perceber com esse trabalho, o quanto esses locais ainda permanecem sensíveis a críticas, que expõem falhas no que se referem a democratização desses espaços e a descolonização de museus.

A obra, me mostrou o quanto os museus ficam em alerta, pelo fato de uma visita após o dia da performance, e ao ser reconhecido nos mesmos equipamentos que performei, porém estando como um visitante espontâneo, a instituição não mediu esforços para esconder seu medo e desconforto, por uma possível nova ação artística, o número de guardas que foram se aproximando da minha pessoa, de forma nada discreta, os informes nos rádios de comunicação, como mensagens nítidas “ *o menino da ação daquele dia tá aqui de novo na galeria tal...*” o menino em questão era eu, meu corpo mesmo trajado como qualquer outro visitante espontâneo criou ruído, e deixou em extrema situação de alerta, pelo medo que talvez eu pudesse mais uma vez fazer outra ação performática no espaço, isso me mostrou que a performance não acabou, ela continuou mesmo que involuntariamente. Meu intuito com esse trabalho não foi fazer uma crítica direta a museu A ou B, o que para mim se torna extremamente desnecessário tal comportamento dessas instituições com minha presença, apresento esse trabalho como crítica a lógica de vigilância e exclusão que está inserida nos equipamentos culturais como um todo.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Brasileirinho. **Desenho** (aquarela e carvão sobre papel). Fortaleza, 2024.
- ALMEIDA, Maria Thereza de. **Capitães do mato**: uma história da repressão aos escravos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- ARAÚJO, Francisco. **Territórios de resistência**: práticas culturais na periferia urbana. São Paulo, 2014.
- BASBAUM, Rosangela. **Arte e política**: movimentos periféricos e educação artística. São Paulo: Annablume, 2006.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola. Corpografias urbanas. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, v. 5, n. 4, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ppgauaufba.vi0.60453>. Acesso em: 26 de abril de 2025.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 8, n. 093.07, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 2025.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLACKWELL, Roger; MINIARD, Paul W.; ENGEL, James F. **Consumer behavior**. 10. ed. New York: Wiley, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRUGUERA, Tania. **Immigrant Movement International**. 2010–2020. Performance e intervenção urbana.
- BURNHAM, Rika; KAI-KEE, Elliott. **Teaching in the art museum**: interpretation as experience. Los Angeles: Getty Publications, 2005.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1988.
- COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu**: uma revisão crítica da política museal contemporânea. São Paulo: MASP, 2019.
- CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- ESTRELA D'ALVA, Roberta. **Slam da Guilhermina**. 2016. Performance-poesia. São Paulo.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

FONTES, Carlos. **Microcultura urbana e sociologia do cotidiano**. Rio de Janeiro: Revan, 2018.

FORTALEZA (CE). Secretaria da Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). **Vila das Artes**. Fortaleza: Prefeitura de Fortaleza, s.d.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GERBER, Raquel (dir.). **Ôrí**. Brasil: Raquel Gerber Produções, 1989. Filme (91 min).

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

IANÊS, Maurício. **A bondade de estranhos**. 2008. Performance. 28ª Bienal de São Paulo.

INSTITUTO IRACEMA DE ARTE E CULTURA. **Vila das Artes**: política pública de formação artística. Fortaleza, s.d.

JANDIR JR. **Depoimento sobre colunainfinita**. 2021. Disponível em: <https://amadorejr.com/depoimentos.html>. Acesso em: 29 jun. 2025.

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

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. São Paulo: Alameda, 2021.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. **The undercommons: fugitive planning & black study**. New York: Minor Compositions, 2013.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

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

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: NASCIMENTO, Beatriz; RATTIS, Alex (org.). **Beatriz Nascimento, quilombola e**

intelectual: possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: UCPA; Editora Filhos da África, 2006. p. 117–138.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento**: textos, entrevistas e imagens. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado, 2020.

NAZARETH, Paulo. **Arte e política**: corpo, território e mobilidade. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

NETO, Frederico. Cresce o número de vendedores ambulantes na estação de metrô Recife. **Recifrando – Histórias do Centro do Recife**, 19 out. 2017. Disponível em: <https://recifrando.wordpress.com/2017/10/19/cresce-o-numero-de-vendedores-ambulantes-na-estacao-de-metro-recife/>. Acesso em: 22 set. 2023.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Parangolé: da antiarte à arte ambiental. In: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 93–108.

OLIVEIRA, Éder. **Retratos pintados**. Belém, s.d.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. São Paulo: Peirópolis, 2011.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, Milton. O território e o saber local. **Território**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 13, p. 15–26, 2002.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *História da África e do Brasil afrodescendente*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.