

A propósito da passagem de Rosana Paulino pela Unicamp - entrevista com a artista

Entrevistadores:

Noel dos Santos Carvalho
Luana Saturnino Tvardovskas
Sylvia Helena Furegatti

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Imagem 1 – Rosana Paulino.



Fonte: Celso Andrade (acervo pessoal).

A presente entrevista apresenta questões destinadas à artista visual e professora Dra. Rosana Paulino, visando explorar alguns aspectos de sua produção crítica e criativa, apoiados em sua passagem pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) no primeiro semestre de 2017, quando ela efetiva sua contribui-

ção como professora especialista visitante da Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes (IA).

Os entrevistadores, Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho (Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação/IA), Profa. Dra. Luana Saturnino Tvardovskas (Departamento de História/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), e Profa. Dra. Sylvia Furegatti (Departamento de Artes Plásticas/IA), todos vinculados à Unicamp, possuem pesquisa e atuação docente alinhada, de modo geral, ao interesse pela produção artístico cultural e pensamento contemporâneo. Além desta oportunidade, os professores compartilharam contatos e outras participações diretas com a artista, circunstância que lhes possibilitou o encaminhamento compartilhado dessa tarefa. A versão final da entrevista, publicada no Dossiê “Fotografia, Arte e História na atualidade: relações praticadas”, da *Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura* do Centro de Memória - Unicamp, nos permite compreender as reflexões poéticas da artista, bem como delongar e ampliar os dados alcançados com outros públicos.

Vemos nos seus trabalhos um forte interesse pela origem cultural e pela identidade étnico-racial. Os seus temas tocam diretamente a cultura popular, a religiosidade, o racismo científico, a umbanda e a história do povo negro. Revelam, sobretudo, uma preocupação em refletir sobre a condição da mulher negra. Podemos supor que essas escolhas tenham a ver com o fato de você ser mulher e negra, mas também acredito que não seja apenas devido a essa condição. A obra de um artista não é espelho da sua trajetória ou biografia. Há algo na arte que ultrapassa a fronteira da identidade e da origem que é, suponho, sua capacidade compartilhar uma sensibilidade, as disposições de uma época, isto é, modos de perceber, sentir, olhar etc. A religiosidade tem um peso aí, numa chave culturalista ainda muito presente, foi a representação da identidade negra por excelência durante anos. Os artistas e intelectuais negros explodiram essas representações não faz muito tempo. Especialmente os intelectuais e artistas ligados à academia, ao hip-hop e à cultura pop. A questão é, portanto, saber como você concebe a identidade negra dentro da sua obra. E, ainda, como ela se alinha e diferencia das formas artísticas tradicionais que concebem o negro e sua cultura em uma chave religiosa, seja inscrita no catolicismo popular, seja nas religiões afro-brasileiras?

É difícil pensar em numa concepção de identidade negra quando faço uma obra. Ao pensar como artista, tenho sempre uma questão primeira, um “nó na garganta” que quero discutir. São questões que me incomodam, que me tiram o sono. Então não há, a priori, uma concepção de negritude que eu queira colocar no trabalho. Se funcionasse assim, a obra de arte seria a ilustração de uma tese, de um conceito, e não é assim que funciona. É óbvio que penso estas questões, mas elas vão se desenvolvendo no trabalho e depois aprofundo na especulação teórica. Neste sentido, acho que penso primeiramente na minha identidade, e depois entra a identidade do grupo. Pode parecer meio egoísta, mas assim o trabalho flui melhor. A lógica da produção visual é diferente daquela que rege uma discussão textual, por exemplo.

Sobre este alinhamento entre identidade negra e a questão religiosa, isto foi muito presente até não muito tempo atrás na arte brasileira, como vocês mesmos frisaram. Partindo do ponto de vista já abordado, que assinala que parto de quem eu sou para pensar, depois, algo maior, destaco que sou uma mulher negra, urbana, que nasci na periferia de São Paulo (sou de Freguesia do Ó) e que trabalho com um entorno urbano. Seria falso, portanto, partir de uma representação religiosa para tratar meus temas, não sou uma adepta do Candomblé como o Mestre Didi foi, por exemplo. Não estou profundamente imersa neste ambiente religioso como estão vários artistas, principalmente baianos. É algo do dia-a-dia deles; é, portanto, natural que apareça em suas obras. Por outro lado, venho de uma família umbandista. Tínhamos um patuá que ficou sobre a porta de entrada da sala durante dez anos, aproximadamente. Ninguém passa debaixo de um objeto durante 10 anos sem ser tocado/o por ele. Então, usar esta forma no trabalho que intitulei de PAREDE DA MEMÓRIA foi algo lógico. O formato fala também dos outros membros da

minha família, ligados à religião, uma religiosidade mais urbana, mesclada ao catolicismo. É, portanto, um fazer que vem de dentro para fora, e que não se preocupa em satisfazer determinadas teorias, sejam elas quais forem.

As imagens da sua série de fotografias, *A linha da vida*, são intensas em repor a correspondência entre o negro e o trabalho na América. E exatamente o que o racismo tenta perverter, quando associa o negro ao marginal, malandro, preguiçoso, apático etc. As mãos negras são as mãos do trabalho, da transformação, da realização, do devir, da liberdade enfim. São também as mãos da artista plástica negra, habitante das periferias, cosendo as linhas do passado, procurando o sentido através do seu trabalho e da sua arte. Vem logo a imagem da canção do Gilberto Gil: “Negra é a mão/ nos preparando a mesa/ limpando as manchas do mundo com água e sabão/ negra é a mão/ de imaculada nobreza”. Na sua tese de doutorado, você repõe essa imagem do trabalho e do negro/a ao definir o seu trabalho como o de “uma Penélope contemporânea ou, quem sabe, como uma enorme aranha”, cruzando fios, cosendo novos sentidos a partir das coisas do mundo. Gostaríamos que você nos falasse desses fios e linhas que essa “aranha enorme” cose (trabalha) e que ora costumam as bocas das mulheres, estrangulam suas gargantas, cegam sua visão; ora atravessam a imagem racista reificada da mulher negra e lhe conecta com a terra, o céu e a vida. Tem aí certo humor cáustico, uma crítica entrelaçada na solidariedade com esse lugar e condição social. Como é narrar desse mundo feminino, do qual você participa por dentro, já que você é essa aranha que enreda essas mulheres? Porque enreda-las? É o seu trabalho?

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 neste meio. Posso dizer que amo os fios e as linhas, sejam eles reais, sejam metafóricos.

Ligar as histórias de pessoas, principalmente mulheres que não são valorizadas, é um modo de sobreviver em um meio que nos tira a humanidade, é falsear o esquecimento. É trazer esta mão negra no que ela tem de mais forte, de criação, é a mão de quem assentou esta terra em diversos sentidos.

Sobre as aranhas, sempre fui fascinada por este inseto. Acho simplesmente lindo o modo como elas tiram de dentro de si próprias o fio que é casa e que lhes proporciona também o alimento, uma vez que suas presas tendem a ficar retidas nelas. Me apaixonei pela história de Aracne desde a primeira vez que a li e depois procurei outras lendas sobre a aranha, desde os aborígenes australianos até culturas nacionais. Em quase todas, a aranha é um ser benigno, que participou da criação do mundo. Uma bela metáfora para o poder criativo feminino. Então “enredar” estas histórias, sejam elas belas ou sofridas, é um tributo a esta criação feminina, tantas vezes vista como “menor” ou sem “importância” por nossa sociedade.

Imagem 2 – *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino.
[imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura - 30 cm de diâmetro].



Fonte: Rosana Paulino (acervo pessoal).

É possível lembrar seu posicionamento, já há anos atrás, sobretudo antes da emergência deste forte debate feminista que vem se produzindo no campo cultural e também nas artes visuais, de como sua poética já nos alertava para a constituição das subjetividades femininas na atualidade, com especial ênfase para elementos que permeiam as vidas, as experiências e as memórias das mulheres negras em nosso país. Sua sensibilidade em trazer à tona o corpo feminino em perspectivas críticas, como em *Models*, *Rainha do Lar*, *Tudo para sua felicidade?* [algumas obras com mais de 20 anos, para citar alguns exemplos], aproxima-se de um anseio social por ressignificação das imagens das mulheres, uma revalorização de suas práticas e olhares sobre si e sobre o mundo. Nesse sentido, gostaríamos que nos contasse como entende essa aproximação entre um campo tão vasto quanto o dos feminismos com as práticas artísticas? Há potências ou riscos que você enxerga nessa aproximação em seu processo criativo?

E para os jovens artistas hoje? Perguntamos, então aqui, primeiramente pelo campo de sua imaginação poética e do fazer artístico, antes, portanto, da entrada das obras nos circuitos museológicos ou mercadológicos, que falaremos a seguir.

Este é o tipo de pergunta que só posso responder por mim mesma, não por outras mulheres. Cada uma tem sua maneira de fazer e pensar e não me arriscaria a expandir meu modo de trabalhar para outras mulheres, não há fórmulas possíveis nesta área.

Parto sempre das minhas inquietações, do que me move. Então, quando comecei a pensar o lugar da mulher negra no Brasil, pensei principalmente na minha condição. Neste momento, não estava nem aí para as questões de um feminismo organizado, não era guiada por elas. Mesmo porque de qual feminismo estamos falando? De um suposto feminismo “universal”? Do feminismo negro? Então parto do meu universo, de uma busca de entendimento do meu lugar no mundo. Não sou guiada por teorias externas, sou guiada pelas minhas inquietações. É óbvio que estas inquietações são também as do tempo em que eu vivo, ninguém está imune ou vive em uma bolha e vou ser tocada por isto, vai aparecer no trabalho, mesmo que num primeiro momento eu não me dê conta disto.

O risco que não só o feminismo, mas qualquer outra ideologia traz para a produção artística é o da arte se tornar ilustração, e não uma manifestação das inquietações de quem a faz. Isto é um risco que qualquer pessoa que produz arte e, principalmente, arte que trata de temas políticos, corre. Vivemos no fio da navalha, é fato. Por outro lado, é bastante libertador fazer arte sabendo-se dentro de um contexto que irá acolher a produção, e isto é muito presente entre as mulheres e entre as feministas, principalmente. O risco é nos deixarmos seduzir pelo fácil, pela apreciação acrítica, como se toda obra feita por mulheres fosse boa só por isso. É um risco grande.

Outra coisa: sempre produzo para mim. Nunca produzi pensando na entrada da obra no circuito artístico. Se entrar, bem, mas isto não é condição que deva guiar a criação artística, com risco de que quem adota esta postura acaba por andar em trilhas já abertas por outras/outros, não assume os riscos que a arte exige, não se expõe. Isto gera uma pasteurização que muitas vezes é presente na produção das mais jovens, algo que é para se ficar de olho e evitar sempre que detectado.

Outro dos desdobramentos de pensarmos em termos de poéticas feministas é o de discutir como e em que perspectivas as mulheres podem criar um olhar próprio - não essencializado no biológico, certamente - capaz de produzir diferenças na cultura e no imaginário social. Diferentes historiadoras feministas da arte, como Griselda Pollock, têm provocado reflexões acerca dessas perspectivas femininas, mostrando sua historicidade e potencial crítico. Também denunciam como o cânone reproduz imagens, artistas e obras, em sua imensa maioria masculinas, enquanto as criações das mulheres são mantidas no anonimato, invisibilidade ou nas reservas

técnicas de nossos grandes museus. Aqui não importa esquivarmos ao debate, reafirmando que tenhamos tido e que tenhamos grandes artistas mulheres no Brasil, o que é fato; mas em refletir se elas efetivamente participam do imaginário cultural com seu merecido valor, o que penso que não. Lucia Helena Vianna (2003), ao discutir no campo da literatura, afirmava que:

por poética feminista se deva entender toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é sem dúvida de natureza política (O pessoal é político), já que consigna para as mulheres a possibilidade de construir um conhecimento sobre si mesmas e sobre os outros, conhecimento de sua subjetividade, voltada esta para o compromisso estabelecido com a linguagem em relação ao papel afirmativo do gênero feminino em suas intervenções no mundo público. Consciência com relação aos mecanismos culturais de unificação, de estereotipia e exclusão. E ainda, a consciência sobre a necessidade de participar conjuntamente com as demais formas de gênero (classe, sexo, raça) dos processos de construção de uma nova ordem que inclua a todos os diferentes, sem exclusões. Poética feminista é poética empenhada, é discurso interessado. É política¹.

Para que esse espaço criativo feminista seja alcançado, sem clichês ou repetições muitas vezes estéreis de mandatos sociais, quais pensa você serem as práticas basilares? Perguntamos para além de seu processo criativo, sobre sua coragem nas relações com o mercado, com os espaços expositivos e com seus/suas interlocutores/as, como por exemplo, nas obras em que especialmente critica as exclusões sociais, como em *Aracnes*, no subsolo do Paço das Artes, no ano de 1996, ou mesmo em *Da memória e das sombras, as amas*, no subsolo do casarão do Parque Ecológico de Campinas, em 2009?

Sinceramente, não sei quais seriam as práticas basilares porque, como já disse na resposta anterior, elas variam de artista para artista. Só posso falar sobre o meu trabalho. Tenho sempre muito medo de apontar caminhos, de traçar diretrizes porque, no meu entender, isto é engessar a criação. Por outro lado, é fato que toda prática artística, e não só a ligada ao feminismo, para que seja relevante necessita de pesquisa e reflexão aprofundadas. O que fazer, como fazer, porque fazer. Às vezes me assusta um pouco, por exemplo, algumas jovens usando o bordado como “prática feminista”. Não há um questionamento se o bordado contribui ou não para o que está sendo discutido, se ele contribui para a resolução formal ou conceitual da obra. Vira “modinha”. Daí eu pergunto: para que bordar se o desenho, o lápis sobre papel, resolve melhor a questão? Quando pergunto e as pessoas não conseguem responder é porque o bordado não deveria estar ali, é enfeite. Aliás, um parêntesis: não bordo, costuro. E mais que isso: quase sempre uso a costura no sentido de sutura, ou seja, de juntar coisas meio “à força”. Isto faz toda a diferença no meu trabalho, já que estou falando de violência.

¹ VIANNA, Lucia Helena. Poética feminista, poética da memória. *Labrys - Estudos Feministas*, Brasília, n.4, ago./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys4/textos/lucia1.htm>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

Sobre os espaços, gosto de trabalhar em lugares que considero significativos, como os citados por você, o subsolo do Paço das Artes ou o subsolo do Casarão em Campinas, uma área que, provavelmente, em algum momento foi utilizada como senzala. Me interessam as relações que posso tecer com o local, o significado histórico que é potencializado. Se esta obra vai entrar ou não para o circuito não me interessa nem um pouco. Se você só cria pensando no circuito está fazendo uma arte morta. Não sou purista, vender é bom e precisamos pagar as contas, mas este não deve ser o principal motor da criação artística. Daí a importância dos mecanismos de fomento artístico, pois permitem a investigação e a criação da forma mais livre possível.

Dois dos trabalhos que considero mais importantes do ponto de vista da inovação técnica e, também, por trazerem discussões ligadas ao racismo científico e a colonização dos saberes – a instalação ASSENTAMENTO e o álbum HISTÓRIA NATURAL? – só foram possíveis porque foram feitos com fomento. Isto é muito importante, tanto por trazer ao cenário assuntos que não estavam na pauta como, até mesmo, do ponto de vista da inovação técnica. Para o álbum HISTÓRIA NATURAL?, por exemplo, pude finalmente achar a resposta para uma técnica de transferência de imagem e impressão sobre tecido que estava procurando há mais de cinco anos! Sem a tranquilidade que as leis de incentivo trazem nunca teria chegado neste resultado.

A postura do artista atual está usualmente interessada em revisar algumas verdades máximas deixadas por outros artistas que consideramos como nossas afinidades eletivas. Dentre a extensa lista que poderíamos elaborar, elegemos a importância atual das ideias escritas e praticadas nos anos 1970 por Allan Kaprow. Uma delas é aquela na qual ele nos alerta: “para escapar das armadilhas que a arte nos prepara não é suficiente ser contra os museus ou deixar de produzir objetos vendáveis, o artista do futuro deve aprender a escapar de sua própria profissão”. O texto que traz essa sentença de Kaprow, intitulado “A Educação do A-artista”, foi escrito por ele em 1969 e traduzido para o português pela Revista Malasartes, em 1976. É razoavelmente conhecido e divulgado no meio acadêmico ou mesmo no circuito artístico nacional. Contudo, sabemos que a forma-

Imagem 3 – Visão da imagem frontal (detalhe) da obra “Assentamento” (2013), de Rosana Paulino. [impressão, costura e linóleo sobre tecido].



Fonte: Rosana Paulino (acervo pessoal).

ção que recebem os artistas visuais no Brasil, nas universidades públicas da região sudeste, nas décadas subsequentes à publicação da versão brasileira para este texto de Kaprow, ou seja, anos 1980 e 1990, é um tipo de formação que carrega, ainda, como pontos importantes, certa autorreferência das linguagens praticadas, bem como a necessidade de se alcançar a excelência poética na produção, visando, assim, quase que exclusivamente, alçar voos no circuito oficial para tornar-se artista. Essa circunstância também nos provoca como docentes da universidade pública. Assim, dentro desse espírito, algo borrado entre o artista e o professor, gostaríamos de te perguntar sobre sua recente passagem pelo Curso de Graduação em Artes Visuais da Unicamp, como professora visitante selecionada pelo Edital da Pró-Reitoria de Graduação (2017). Nessa experiência, de que modo você se deparou com alunos, estrutura escolar, expectativas ou demandas claras sobre essa questão da formação do artista para o circuito vigente? Ela foi discutida a partir de que bases? E, por fim, como você se reconheceria dentro dessa sentença de Kaprow?

A experiência na Unicamp foi fascinante. Como fiquei apenas um semestre, indo um dia por semana, não deu para perceber todo o funcionamento da instituição, estrutura escolar etc. Quando comecei a entender como a coisa toda funciona, acabou! [risos].

Em relação à formação, não trabalhei, em momento algum, com expectativas de mercado, nem de minha parte nem da dos alunos. Propus-me a analisar as obras produzidas e a orientar a sua resolução, tanto conceitual como formal. Procuro sempre estimular a criação, a maneira como juntamos as coisas e damos sentidos a elas. Sou também muito técnica, quem conhece o meu trabalho ou já estudou comigo sabe. Trabalhamos, então, na chave “técnica, produção, análise”, não exatamente nesta ordem. Curiosamente, talvez pela minha maneira de trabalhar a arte, a questão “mercado” apareceu muito pouco e, quando apareceu, não foi uma ânsia de “como faço para entrar no mercado?”. Foi quase o contrário, quero realizar minha obra, não sei se o mercado vai aceitar isto ou não, mas não estou interessada/o nisto, quero desenvolver minhas habilidades de discutir, através da arte, questões que acho serem relevantes.

Em relação à sentença do Kaprow, não é o caso de desconsiderar o que já foi dito como uma forma ingênua de rebeldia, mas, de fato, o que ela tem a ver comigo? Com o grupo social do qual provenho? Coloco estas perguntas porque foi, justamente, o fato de analisar e ver se determinados questionamentos cabem para mim que me levou a perceber que a arte brasileira é excludente e parte de pontos de vista que não representam a maioria da população. Creio que ele [Kaprow] parte de um universo masculino, branco e, ainda por cima, do norte global. Não dá, não consigo me reconhecer dentro desta sentença. Minhas demandas são outras e, a primeira delas, a de ser ouvida e respeitada como produtora de arte, de cultura. As questões que ele coloca são de um grupo que sempre foi reconhecido dentro de determinados sistemas

Imagem 4 – Página do Livro “História Natural” (2016), de Rosana Paulino.
[técnica mista sobre papel - 28,5 x 38 cm].



Fonte: Rosana Paulino (acervo pessoal).

de produção cultural. As minhas, as de quem jamais foi ouvida/o.

A arte é também um negócio. Os artistas tendem a sacralizar sua atividade, um pouco como santos inspirados por uma metafísica transcendental. Mas nas galerias, o que ocorre é o velho e bom varejo. Como você se relaciona com ele? Você vende suas obras? Sobrevive do seu trabalho? Há uma teoria sociológica que descreve os artistas como sujeitos comuns que ocupam posições concorrenciais uns em relação aos outros. Nessa perspectiva, cada artista ou instituição do mundo da arte procura salvar os seus interesses em disputas por reconhecimento social, capitais e posições de poder no meio artístico e cultural. Gostaríamos de saber das suas disputas no mundo da arte: se você participa delas, se disputa posições em premiações, espaços de exibição e visibilidade. Não vemos muitos artistas negros em destaque nessa área, imaginamos que você seja uma das poucas, então ficamos curiosos em saber da sua entrada nesse meio aparentemente tão fechado, branco e elitizado.

Sinceramente, nunca foi minha opção entrar em “disputas” no mundo das artes. Mesmo porque minha

opção foi bastante clara desde o início: não se fala de determinadas questões no Brasil, preciso falar delas. Era um nó na garganta. Isto fez com que eu recusasse, muitas vezes, convites de galerias bem situadas, que poderiam ajudar a “fazer” meu nome. Precisava estudar, aprofundar a pesquisa. Foi uma estratégia de trabalho e paguei o preço por isso. Até hoje vendo muito pouco, mas não me arrependo. Tive somente agora minha primeira individual institucional realmente bem feita, com orçamento e planejamento compatíveis com meus quase vinte e cinco anos de atuação, e não foi no Brasil, foi em Lisboa.

O fato de ter optado por tratar de assuntos pouco ou nada discutidos no Brasil fez com que meu trabalho acabasse por circular mais em meios universitários — dei muita oficina e fiz muitas falas em universidades, públicas e privadas, adoro — e foi abrindo caminho para outros artistas que vieram depois. Nunca tive pressa, vender nunca foi a meta principal. Trabalhei como assistente de restauro, professora, oficinaira.... não dispensei o dinheiro, como já disse anteriormente, mas detestaria saber que passei pelo mundo sem fazer o que queria.

Sobre esta teoria sociológica, acho bastante mesquinho colocar todo mundo no mesmo saco. A história da arte está cheia de gente que não vendeu muito em vida, mas deixou uma produção brilhante e, talvez, estes/estas sejam os/as mais interessantes. Goeldi² é um desses casos. Não dá para nivelar por baixo, tem quem queira entrar a todo custo no mercado, e tem quem queira fazer um bom trabalho, levantar questões. As coisas não são incompatíveis, mas cada um/uma tem que achar seu tempo. Em relação às tais “disputas” no campo das artes, não me interessa, não vou perder tempo com isso. Não gosto destes prêmios que andam por aí, outro dia me pediram para participar de um e declinei, já passei da idade. Também nunca fui de oferecer trabalho para curador/a, diretor/a de museu... esta é a função deles/delas, não vou fazer o trabalho dos outros. E tem também o fato de que em boa parte do mundo não funciona assim. Esta história de curador/a parado/a ocorre mais no Brasil. Os quem vêm do exterior, vêm com a sua vida debaixo do braço, sabem de trabalhos que você até já esqueceu [risos]. Ou seja, tenho sido convidada para diversas mostras sem entrar nas tais “disputas”. Muitos profissionais sérios/sérias, seja no Brasil ou no exterior, vão te chamar por conta do seu trabalho e não porque você fica se exibindo em uma arena.

No tocante à falta de artistas negras/negros, a questão me parece ser também a seguinte: como se dá a formação do artista contemporâneo? Esta formação, já há um bom tempo, passa pelas universidades. A população negra tinha acesso a estes espaços? A arte não é uma bolha, é reflexo da sociedade na qual está inserida. Vir de uma boa universidade hoje em dia é condição essencial para se entrar em um determinado meio profissional, seja ele artístico, administrativo... é quase uma regra. Parece-me que isto tem condicionado fortemente a falta de artistas afrodescendentes no panorama brasileiro, não dá para esquecer este fato. Eu mesma sou um bom

2 Oswaldo Goeldi foi gravador, desenhista, ilustrador e professor. Nasce no Rio de Janeiro em 1895, filho do cientista suíço Emílio Goeldi, que funda o Museu de História Etnográfica em Belém. Entre estudos na Europa e seu retorno ao Brasil, Goeldi é reconhecido como artista boêmio que se ressentia da limitada vida cultural carioca. Sua obra artística torna-se valorizada e reconhecida somente em meados da década de 1950, período próximo ao de seu falecimento. (Cf. GOELDI, OSWALDO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

exemplo desta questão. Fui formada pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). O professor Tadeu Chiarelli viu algumas obras, quando eu ainda era estudante, e pediu que enviasse para alguns lugares interessantes, porque ele achou que o trabalho já estava maduro. Ao mesmo tempo, pediu também algumas imagens que foram publicadas em uma revista de arte internacional, a LAPIZ, da Espanha. Com o currículo aquecido por eventos como a Bienal de Gravura de Curitiba e uma publicação internacional, acabei tendo meu portfólio escolhido pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP) para a mostra dos selecionados, que naquele momento era uma vitrine fantástica. Um amigo do Emanuel Araújo, que na época era diretor da Pinacoteca do Estado, disse que tinha uma jovem artista que ele precisava ver. Ele foi, gostou do trabalho, no caso, a PAREDE DA MEMÓRIA, e me convidou para uma exposição coletiva na Pinacoteca. Desde então não fiquei um ano sem expor - isto foi em 1994. Se não estivesse na USP, o trabalho não teria sido visto e publicado, e este ciclo não teria sido iniciado. Isto faz toda a diferença.

Você é de uma geração de artistas e intelectuais muitíssimo qualificada e que nos anos 1990 e 2000 passaram pela USP e outras grandes universidades em cursos de graduação ou pós-graduação. Os números são impressionantes: entre 2002 e 2013, os cursos de graduação no Brasil saltaram de 2.047 para 4.867. As matrículas na pós-graduação cresceram 316%. Muitos desses diplomados é de não brancos de origem popular e ocuparam posições na academia, cinema, literatura, música, artes plásticas. Outra parte forma um exército de reserva intelectual tão ou mais produtivo que os estabelecidos. A cultura hip hop, a literatura feita na periferia, o grafite, os slams, o funk, o cinema negro e outras culturas jovens da periferia são reafirmadas em espaços até então pouco permeáveis a essas manifestações. Não se trata de um renascimento negro, como ocorreu no Harlem, nos Estados Unidos, na década de 1920, ou em Paris na mesma época, mas de uma sensibilidade para questões de raça e gênero sustentadas por forte ativismo no mundo intelectual e um senso de direitos e justiça às vezes radical. Gostaríamos de saber se você se percebe fazendo parte dessa geração de produtores culturais, fruto das políticas públicas dos últimos 15 anos. É possível associá-la a eventos culturais e políticos em que temas caros a essa geração eram discutidos. Sua obra atende, em parte, à sensibilidade dessa geração?

Bem, esta questão complementa a anterior. Terminei falando da importância da universidade para a formação de artistas visuais. Isto se estende a outras esferas também, a toda questão intelectual. Não sou exatamente parte da geração que usufruiu das políticas públicas nos últimos 15 anos por uma questão de idade. Não participei destas políticas, embora tenha sido bolsista da Fundação Ford, mas, neste caso, trata-se de um programa de ação afirmativa internacional. Diria, entretanto, que caminho junto com esta geração porque dividimos as mesmas demandas. Neste sentido, acho que meu trabalho traz questões que são, sem dúvida, caras a estas pessoas. Acho que, de uma determinada maneira, acabei por catalisar algumas inquietações que “estavam no ar”. E o resultado desta entrada de negras e negros nas

universidades, o impacto que isto pode trazer para as discussões culturais, ainda está para ser visto.

A hibridação das linguagens artísticas é, já há algum tempo, estrutura praticada e difundida pela Arte Contemporânea e envolve todos os seus agentes de maneira a promover autocríticas, revisões discursivas, ajustes nos projetos, bem como contribui para que se efetivem novas perspectivas sobre a importância dada às heranças, às coleções, ao espectador de museus e ao contexto todo que envolve a produção e a discussão sobre arte, em nossa atualidade. Esta combinatória dentre técnicas, fluxos e formatos, desde o Desenho até a Gravura ou a Instalação Artística e a Fotografia, indicativos de alguns dos aspectos contemporâneos de seu trabalho, parecem amparar a construção poética de um tempo que se apresenta atravessado entre o presente e o passado no conjunto de seu trabalho. Esta leitura que sugerimos nos faz crer que há um interesse de sua parte, como artista, em investir no sentido político-poético das imagens, de modo a constituir camadas de memória articuladas por esta condição da hibridação. Nessa direção é que gostaríamos de aprofundar nossa conversa sobre o lugar ocupado pela Fotografia em seu trabalho. Esta questão está embasada na oportunidade de outra de suas participações conosco, em Campinas, neste período de 2017, quando você atuou como palestrante convidada para uma das Mesas de Discussão da 10ª Edição do Festival de Fotografia Hercule Florence (<http://www.festivalherculeflorence.com.br/>). Estendendo um pouco mais as discussões que pudemos tratar naquele momento, gostaríamos de lhe propor esse desdobramento para a presença da imagem fotográfica e a ideia das camadas de tempo presentes em sua produção mais recente.

Sim, sem dúvida penso o tempo em forma de camadas. Não à toa, em alguns trabalhos imprimo duas imagens, cada uma em um tecido diferente, que sobreponho de modo que esses tecidos juntos possam formar uma terceira imagem. Gosto muito desta ideia de sobreposição, é como se pudéssemos, fisicamente, juntar tempos distintos.

Por outro lado, me interessa também colocar juntas tecnologias que foram pensadas em momentos diferentes. Uso uma impressora de última geração para imprimir num acetato e, depois, levar o resultado para uma prensa de gravura, um equipamento que não mudou muito desde o século XVI, para fazer a transferência da imagem do acetato para o papel, dando uma leve “borrada”, um “ar” na obra que não seria possível se imprimisse direto na impressora digital. Isto também tem a ver com o tempo, quando faço todo este processo é uma ação que ocorre no tempo, as perdas decorrentes desta ação me interessam. É uma maneira de transmitir a sensação de que as coisas estão se esvaindo de modo inexorável.

Neste sentido, a imagem fotográfica une passado e presente, nos traz informações do que somos hoje, do que nos tornamos. O país de hoje é consequência do passado. Não somos assim por uma decisão divina. As fotos, imagens de ontem, nos dão as pistas para entendermos o que somos hoje. Técnica e conceito se unem para tratar desta passagem do tempo e suas marcas em nossas vidas.