

TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA¹

Entrevistado: Claudinei Roberto da Silva

São Paulo, 31 de agosto de 2021.

Duração: 2h13min

Realizada na plataforma Google Meets

Helena: Boa noite todo mundo! Mais uma vez, obrigada a todo mundo que veio, muito obrigada Claudinei por aceitar o convite. Vai ser um prazer conversar com você hoje. Eu vou apresentar um pouco do nosso convidado que é Claudinei Roberto da Silva, artista, educador e curador, graduado pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. Atua no educativo de instituições como MAC-USP, MIS, Espaço das Artes, American Alliance of Museums e Museu Afro Brasil. Fez a curadoria de diversas exposições, entre elas a 13ª edição da Bienal *Naïfs do Brasil* pelo SESC de Piracicaba em 2016, *PretAtitude. Insurgências, emergências e afirmações na arte contemporânea afro-brasileira* para o SESC em São Paulo em 2017 e *O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa* de Sidney Amaral no Museu Afro Brasil. Cofundador do espaço O Oço em São Paulo, teve textos críticos publicados nos catálogos das exposições como *Territórios: Arte Afro-Brasileira* no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2016 e *Histórias Afro-Atlânticas - Antologia 2* no MASP, em 2018. Tem seu trabalho artístico comentado nos catálogos das exposições *A Mão Afro-Brasileira: Significado da contribuição Artística e Histórica* em 2010 e a *Nova Mão Afro Brasileira* em 2014 pro Museu Afro Brasil.

Luiza: Olá, boa noite. Eu sou a Luiza, mediadora também desta chamada. Também quero agradecer novamente o Claudinei por topar conversar com a gente. É muito especial a gente poder conversar com uma pessoa formada pelo nosso departamento e que pode agregar bastante na discussão que a gente se propõe a levantar aqui e com uma pessoa com currículo tão vasto e diverso como artista, educador e curador. Para começar nossa conversa, a gente vai convidar o Claudinei para apresentar um pouco da sua trajetória pensando também principalmente nesse ponto dessa consciência de um universo de arte tão complexo e com uma liberdade para transitar em suas diferentes instâncias de uma forma tão livre. Vou passar a palavra para ele agora.

¹ O estilo de transcrição escolhido se propôs a corrigir questões gramaticais e fazer outras adequações, sem

mudar o sentido da fala.

Claudinei: Boa noite a todos. Boa noite a todas. Queria agradecer imensamente o convite que me foi feito, agradecer também por tabela o Marcelo D'Saete, que sugeriu meu nome para participar desse evento extraordinário que vocês estão promovendo e desse programa porque espero que ele seja profícuo e muitos outros encontros venham a acontecer. Queria agradecer a todos e todas que estão dando a sua atenção para esse projeto nessa noite. Eu queria já pedir desculpas para vocês caso a gente venha a ser interrompido por dois fenômenos que são um pouco recorrentes aqui: um deles é a participação dos cachorros que moram do lado do canil da casa onde eu vivo. Eu me mudei recentemente e descobri que a minha vizinhança é um canil e os cachorros acham de latir unísono. Deve ter um maestro lá que organiza a bagunça, então de vez em quando, eles intervêm na conversa e eu já peço desculpas para vocês. Outra coisa é, como vocês já devem ter percebido, a conexão aqui não é essas coisas, então eventualmente eu posso cair. A conexão pode cair, mas a gente consegue retornar com uma certa agilidade pelo menos assim eu espero. Bom é isso. Você quer que eu me apresente? Que eu fale do meu currículo tudo isso, é? Eu devo ter perdido essa parte da introdução na hora que a internet caiu. Bom gente, meu currículo, como Luiza disse, sou educador, sou artista visual e curador, não exatamente nessa ordem, essas atividades se atravessam e eu particularmente não vejo uma contrariedade, não acredito que essas atividades se contradizem, pelo contrário, eu acho que elas se alimentam mutuamente e, de certa forma, elas informam sobre as suas instâncias. O meu percurso de educador é anterior à minha entrada no Departamento de Arte da ECA da Universidade de São Paulo. Isso aconteceu em 1997 mais ou menos e dez anos antes eu já tinha prestado vestibular para educação artística na faculdade Marcelo Tupinambá. Essa instituição não existe mais. A faculdade Marcelo Tupinambá era conhecida mais por ser um conservatório de música, um conservatório de excelência e fiel à excelência do nome da instituição. Marcelo Tupinambá foi um compositor do modernismo brasileiro e nessa instituição eu comecei minha carreira acadêmica em 1987. Acho que a maioria de vocês não era nascido, talvez os seus pais eram, mas a maioria de vocês não era nascido. A Marcelo não existe mais, mas lá eu conheci pessoas extraordinárias, professores que me marcaram, colegas que permanecem amigos até hoje e com quem eu desenvolvi projetos que me foram muito importantes lá naqueles idos de 87. Mas anterior a isso, na periferia de São Paulo, na zona norte, onde eu nasci em 1963, durante a minha juventude e adolescência, no ensino médio, eu pude participar de alguns movimentos culturais que eram organizados por aqueles alunos e por aqueles agentes. Ali, nós estávamos

sob a vigência da ditadura, a ditadura que viveu no Brasil durante 26 anos. Ela dava os sinais de que chegava ao seu fim, tardiamente infelizmente, mas eu participei de um momento em que aquela juventude, naquela periferia da zona norte da cidade, participou de um momento muito interessante na história do país. Eu tive a felicidade de me engajar num movimento cultural periférico e tive também o que eu reputo como sendo uma felicidade, porque foi uma experiência que me marcou de maneira indelével. Tive a oportunidade também de militar num partido de esquerda, que naquele momento era clandestino, o PCdoB, e as discussões, os debates e a vivência que foi possibilitada a partir dessa experiência também foi definidora para o desenvolvimento de atividades que eu vim fazer muito posteriormente. Então, toda essa vida pretérita, toda essa vida que antecedeu a minha entrada no Departamento de Arte da Universidade de São Paulo, foi muito importante para compreensão que eu tive daquilo que eu encontrei no Departamento de Arte no momento em que eu ingressei nele. Eu antes desse ingresso e, a partir do contato que eu tive com esses, que hoje ainda são meus amigos que fiz em 1987 na faculdade Marcelo Tupinambá. A partir daquele contato e dos interesses que eram comuns a nós, surgiu um grupo de dança-teatro que a princípio se chamava Cristal e, posteriormente, se chamou os *Paris 68*. Esse grupo foi muito longo e dele participaram artistas como a Anabel Andrés, a Sueli Andrade. Um número muito grande de pessoas, era um pouco volátil o elenco, mas esse núcleo era mais ou menos o núcleo fixo. Eu, Sueli Andrade e a Anabel Andrés. Eu provavelmente estou cometendo alguma injustiça com aqueles que participaram do grupo e principalmente a diretora, a Maria Mommensohn, que é uma das introdutoras do método Laban, que é o método alemão expressionista de dança, que foi trazido aqui para o Brasil por uma pesquisadora chamada Maria Duschenes. Enfim, essa série de experiências... o cineclubismo. Eu não posso deixar de mencionar o cineclubismo também, que antecedeu a minha chegada ao Departamento de Arte. Na década de 80 e 90 do século passado, teve um movimento cineclubista muito forte aqui em São Paulo. Então, nós tínhamos uma cultura de cinefilia extraordinária e infelizmente uma cultura que se perdeu. Os cineclubes eram grandemente responsáveis pelo cultivo dessa cultura cinéfila na cidade e eu e um grupo de amigos, nessa periferia da zona norte de São Paulo, organizamos também lá um cineclubes chamado Charles Chaplin. Lembro do Jeosfá Fernandez, um amigo desde lá do tempo do ensino secundário, que a gente organizou, levou esse cinema para uma sala de um colégio chamado Sebastião de Souza Bueno, que fica na Vila Medeiros. Então nós organizamos sessões de cinema sábado à tarde. O projetor de 35 mm era um negócio extraordinário, era muito bacana mesmo e enriquecedor. Foi uma

experiência extraordinária. Eu acho que essas experiências todas elas foram vitais para que eu pudesse pensar aquilo que eu encontrei em 97 de uma maneira a tornar possível a minha permanência no Departamento, porque eu acho que o jovem periférico que eu fui, se não tivesse tido as experiências que eu tive, talvez não tivesse compreendido o ambiente de modo a poder permanecer nele. Porque, eu, enfim, não foi exatamente uma experiência livre de conflito permanecer no... primeiro a entrar no Departamento de Artes. A partir do vestibular, na época eram 20 candidatos que entravam, eu tentei 3 vezes seguidas. Na terceira vez, eu consegui um ingresso, mas eu entrei em 21º lugar. Então eu sempre tenho que mencionar essa bendita alma que se transferiu para a UNICAMP e permitiu que eu ocupasse a vaga dela. Eu era o 21º candidato. Quando essa pessoa se transfere para a UNICAMP, eu sou convocado a fazer a minha matrícula em 97 e eu permaneci no Departamento durante 9 anos. E foi no Departamento de Arte, que eu tive talvez a minha primeira experiência como curador. Numa exposição organizada pelos alunos, num projeto como esse que vocês gerenciam hoje, nós organizamos uma exposição no Tendão da Lapa. Isso foi em 97 ou 98, foi imediatamente após o meu ingresso. Eu já percebia que o sujeito social que eu era ia ter um acesso muito difícil a aquilo que se convencionou a se chamar mercado de arte. Desde muito tempo eu compreendi isso. Nisso eu tive a ajuda inestimável desses amigos que eu citei e, alguns que infelizmente ainda não sou capaz de lembrar, mas essa compreensão de que o acesso, acesso não é exatamente a palavra, mas fazer circular uma determinada produção a partir do lugar social que você ocupa pode ser uma coisa muito complicada e isso estava claro para mim. Tanto que eu nunca cogitei de estudar em uma escola que não fosse pública, né? Não era exatamente uma opção, era uma condição. Não existia a possibilidade de estudar ou de participar do ensino superior, a não ser pela via do ensino público, gratuito e com uma qualidade que a gente sabe que pode encontrar na Universidade de São Paulo. Não sei se isso foi uma introdução muito interessante, mas enfim.

Helena: Com certeza Claudinei! Eu vou aproveitar o gancho que você falou dessa sua compreensão do mercado da arte para pedir para você falar um pouco sobre o ateliê O Oço e a situação atual e o que aconteceu durante a pandemia. Mas pensando nessa questão de mercado da arte, eu queria que você, se você puder falar um pouco sobre como esse espaço parece ser um lugar onde o comércio da arte não é o objetivo final e sim um meio para sustentar o trabalho artístico e cultural que está sendo feito e como isso afeta a produção artística e as pessoas frequentadoras.

Claudinei: Então Helena, essa não é uma resposta simples de ser dada, mas eu vou tentar não ser tão prolixo como de costume. Acontece assim, o fato de eu ter participado de movimentos artísticos e culturais na periferia de São Paulo nos anos 70 e 80 do século passado foi definidor pelo seguinte: nós pretendíamos, talvez nosso vocabulário não contemplasse aquilo que nós pretendíamos, mas o que de fato acontecia é que aquele grupo de periféricos procurava criar uma alternativa a um circuito que para nós nos parecia inacessível. Nós nos sentíamos e, de fato, éramos excluídos desse circuito, mas nós entendíamos também que os benefícios da arte e da educação eram vitais para o progresso da nossa comunidade. Eu acho que essa compreensão foi fomentada também pela vivência partilhada no Partido Comunista do Brasil (PCdoB) naquele momento proscrito. Então, algumas discussões que diziam respeito a uma política inclusiva, a palavra não era empregada na época, mas a ampliação de acesso à arte e à educação estavam contempladas no programa do Partido. Isso era uma coisa que se discutia nas reuniões clandestinas que nós então promovíamos. Para além disso, existiu também uma influência importante que foi exercida pelas comunidades eclesiais de base. Essas comunidades eclesiais de base, elas num certo sentido organizavam as comunidades onde elas atuavam e criavam um vocabulário político muito progressista porque elas eram ligadas a teologia da libertação. Então, essa associação de atividades me fez chegar ao Departamento de Arte da Universidade de São Paulo pensando em mim mesmo como um privilegiado. Eu não pensava nos termos de que eu exercia um direito que me era garantido pela constituição, porque a constituição garante o direito ao ensino público e de qualidade, só que esse direito se constitui em privilégio na medida em que ele não pode atender a todos aqueles que o pleiteiam. É um direito que para mim e para muitos que eu conheci no Departamento de Arte, inclusive o Marcelo D'Saete muito posteriormente. Para mim e para muitos, esse direito se constituía em um privilégio e a gente tinha que lidar com essa contradição. Aliás, contradição é a nossa condição dentro de um capitalismo periférico e senzaleiro como o nosso. Nós vivemos na contradição, mas era preciso de alguma maneira responder a ela. Essa contradição se estabelecia justamente nesse lugar e eu falava assim: “Puxa vida! Mas eu exerço um direito quando acesso a esse ensino”. Mas eu entendo que ele de fato é um privilégio, já que muitos não podem usufruir do mesmo direito que eu usufruo. Esse debate se estabelecia entre alguns alunos e para responder a esse dilema, um grupo de alunos criou um projeto chamado Olho SP. O Olho SP pretendeu externar as ações desse grupo de alunos ou destes artistas alunos ou de alunos artistas. Eu não sei nunca como designar essas pessoas, mas o fato é que esse grupo procurou organizar exposições que

dessem visibilidade a nossa produção, mas que também significasse uma espécie de devolutiva social, pois nós organizamos essas exposições fora da Universidade, fora do Departamento de Arte em locais que corriam algum tipo de risco, locais de interesse social, locais de interesse arquitetônico que estivessem correndo algum tipo de risco por falta de visibilidade ou por descuido do Estado por uma série de motivos. Então esse grupo externava as nossas ações. Foi muito importante essa experiência. Eu posso citar, olha foram muitas as pessoas que participaram desse projeto, mas eu posso citar o João Paulo Leite. Eu posso citar a Ana Luiza Dias Batista, Débora Bolsoni, a Lili Osso. Eu tenho a impressão que também participou Adriana Siqueira. Enquanto artista também participou Eurico Lopes, também participou um número grande... André Yassuda, não posso esquecer do André Yassuda, do Rodrigo Matheus. Enfim um número grande de artistas alunos ou alunos artistas que estavam engajados nesse projeto, que pretendia levar para fora da Universidade a produção que era organizada a partir do Departamento de Arte. Isso foi muito importante. Foi uma experiência extraordinária, porque essas exposições elas visavam, entre outras coisas, dotar nós, os alunos, da experiência necessária para realizar esse tipo de evento. Então, entre nós haviam aqueles que eram curadores, entre nós haviam aqueles que montavam as exposições, entre nós haviam os artistas. Obviamente, todos nós éramos artistas, mas quando um grupo realizava a exposição enquanto artista, outra parte do grupo se organizava para levantar essa exposição. Então, tinha a produção de flyers, tinha a produção de cartazes, tinha toda a montagem da exposição, porque a montagem às vezes implicava em você pintar os espaços que a gente ocupava. Nós tínhamos essa preocupação de tanto quanto possível recuperar e dar visibilidade para os espaços que eram ocupados. Eu lembro de uma exposição importante desse grupo, todas foram importantes na minha opinião, mas algumas tiveram uma repercussão maior, que nós organizamos no Museu da Saúde, que fica ali no Bom Retiro, ali no fim da Rua dos Italianos. É um prédio gigantesco que foi construído no começo do século XX com um material todo vindo da França. Ele abrigava, a princípio, o que era chamado de Desinfetório Municipal. Era de lá que saíam as equipes que iam higienizar e desinfetar a cidade. Foi de lá que saiu a equipe que foi higienizar parte dos Campos Elísios, que virou por isso Higienópolis. Neste prédio extraordinário tem um acervo que está completamente entregue às baratas. Um acervo extraordinário que documenta a saúde e a medicina de São Paulo e que estava completamente entregue. O descaso com as instituições culturais no Brasil são aquelas que a gente conhece desde muito tempo. Elas estão infelizmente à mercê de circunstâncias, à espera do próximo incêndio, à espera da próxima catástrofe não é? E o

Museu da Saúde estava nessa situação. Então aquele grupo de alunos, a Flávia Liui, a Laura Andreato, o Mauricio Guerreiro, o próprio João Paulo Leite, eu, Daniel Nasser, ocuparam esse museu com um projeto. A gente conseguiu uma visibilidade bem legal nessa ação e ela foi responsável, todas elas foram responsáveis por dotar a gente de uma experiência muito grande. Acontece que por divergências, eu acho que de caráter político, nem todos entendiam o problema a partir do ponto de vista que me era caro. Aquilo que me era caro era tornar visível aquela produção, criar acesso, criar alternativas ao circuito que existia, mas para alguns isso não era exatamente uma prioridade. Eles não estavam engajados por isso. Eles só estavam pensando em outra coisa. Eles estavam engajados numa pesquisa formal que não consagrava esse tipo de preocupação. Então, eu saí do grupo numa exposição chamada *Plano Copan*. Essa exposição aconteceu no Copan, daí o nome. Também teve uma repercussão muito interessante. A professora Ana Tavares deu um apoio importante para que essa exposição acontecesse. Aliás os professores do Departamento, eles não interviam nessas ações. Nem para o mal, nem para o bem, né? Eles acompanhavam, nem todos iam às exposições, mas eu tenho a impressão que todos entendiam que aquele grupo era sério, muito comprometido com aquele fazer e eles não interpunham nenhum senão nas ações. Eu acho que tinham sempre aqueles que são sempre mais participativos. O professor Marco Buti, por exemplo, era bastante presente, frequentava as vernissages que o grupo promovia e dava o apoio. A gente ficava super grato, né? Quando a gente é graduando. Mesmo hoje eu tenho uma reverência enorme por alguns professores que foram importantíssimos na minha formação e eu tenho a vaidade de dizer que hoje são meus amigos. Mas quando eu saio do Olho SP, eu saio também com a convicção de que aquelas ações deviam ser continuadas e essa vontade me leva até o ateliê Oço. O ateliê Oço é um espaço que conheceu vários endereços. Ele fundamentalmente tem a pretensão de criar uma alternativa, que eu acho que é fundamental e importante. Vocês vejam essa movimentação em torno da arte afro-brasileira. Ela é muito devedora daquilo que acontece fora do âmbito da arte afro-brasileira. Ela é muito devedora da organização e da pressão que os movimentos sociais fazem por visibilidade, por inclusão, por acessibilidade. Eu tenho que lembrar vocês que, quando eu entrei no Departamento de Arte não existia obras de acessibilidade no prédio. Nós tínhamos uma colega que era cadeirante. Ela tinha uma deficiência severa e se utilizava de uma cadeira de rodas elétrica e no prédio central onde fica a biblioteca, nossa querida biblioteca, não tinha elevador. Nós tínhamos aula no segundo ou no terceiro andar do prédio e não tinha elevador. Não tinha nenhuma obra de acessibilidade, o que causava um constrangimento. Às vezes a

gente tinha que mudar de sala. Quando no grupo existia alguém com uma dificuldade de motriz maior a gente tinha que mudar de sala. O professor tinha que dar aula numa sala que fosse acessível. Eu estou dizendo isso, porque hoje a gente não imagina esse tipo de situação. Hoje a gente não cogita de um edifício que não seja planejado sem esse tipo de dispositivo. Hoje também a gente no mínimo estranha acervos que sejam representativos unicamente de um grupo social, de um gênero, de uma raça. Mas essa estranheza, ela surge primeiro fora do universo da arte. A gente às vezes imagina que está sendo protagonista quando, na realidade, a gente está respondendo a uma demanda da sociedade. Então, o ateliê Oço, que teve vários endereços, o último deles que foi na Liberdade, na Praça Carlos Gomes, ele também pretendeu responder uma demanda que ainda é vigente. Eu acredito que a gente ainda precisa criar alternativas. Essa pandemia e esse governo que chegou ao poder, tanto a pandemia como o governo são duas pestes, né? Mas eles dão visibilidade para a necessidade de se ter alternativa aos dispositivos que são considerados oficiais ou oficiosos. A gente não pode ficar completamente à mercê dessa circunstância porque a gente vê hoje o que significa isso. A dificuldade que os museus, os centros culturais, as instituições de cultura e os artistas têm de sobreviver mesmo por conta de uma estrutura que foi criada e que foi instituída. Não sei se eu respondi, desculpa Helena.

Luiza: Oi Claudinei, foi ótimo a sua resposta. Você tocou em vários pontos muito importantes. Só comentando que você citou a Adriana Siqueira e o Buti, eles estão assistindo a gente. Eles estão recebendo as suas mensagens. Agora... você falou alguma coisa?

Claudinei: Não, não.

Luiza: Não? Ok. Aproveitando que você já está falando desse diálogo entre demandas sociais, arte, pensando um pouco nesse diálogo e militância, a gente pensa que às vezes é colocado uma oposição entre a militância e subjetividade nos trabalhos de arte. Como se o artista que se engaja, tivesse abrindo mão da sua subjetividade individual, colocando-se a serviço de uma causa coletiva. Mas, para muitos artistas, essas duas dimensões coexistem de maneira intrínseca, né? Como você enxerga essa questão? E também se você puder citar essa [inaudível] em trabalhos de artistas contemporâneos, como Maxwell Alexandre por exemplo, que você escreveu recentemente sobre.

Claudinei: Ah Luiza, olha eu acho essa discussão um pouquinho antiga. Mas assim, eu fico pensando no seguinte: parece evidente que num país como o nosso, onde as carências são tão imensas, onde a educação é tão deficitária, a atividade artística está por si só revestida de uma

significação e de uma dimensão pedagógica muito grande. Eu tenho essa impressão que a atividade artística está investida dessa dimensão pedagógica e política muito grande. E, quando eu digo política, eu me refiro a uma política progressista, uma política que procure aprofundar nossa noção de democracia. Então, eu vejo primeiro esse ponto. Eu não acho que exista uma dicotomia fundamental a partir desse lugar. Agora existem artistas que de fato tem uma índole que os impulsiona para essa direção da militância. Eu acho que eles são importantes. Eles são vitais, mas eu não estabeleceria uma régua dicotômica. Tem um artista, por exemplo, eu vou falar da arte afro-brasileira só porque é uma seara onde eu estou um pouquinho mais próximo. Tem um artista, que eu não sei se vocês todos conhecem até porque ele tem uma atuação... ele é do Rio Grande do Sul, ele chama-se Rommulo Vieira Conceição. O Rommulo é um artista negro brasileiro. A gente espera de um artista negro brasileiro na contemporaneidade um tipo qualquer de engajamento no trabalho e esse engajamento no trabalho do Rommulo você não percebe. Ele está engajado, está empenhado numa pesquisa que não explicita as vontades do cidadão Rommulo. O artista Rommulo não explicita as vontades do cidadão, o que não quer dizer que ele não tenha uma atuação fora do universo das artes contundente e importante enquanto cidadão. Mas o trabalho dele não espelha essas qualidades. Não espelha essa vocação que o cidadão tem. Tem um destino poético que é diferente agora. Tem artistas como a Rosana Paulino, que é nossa orgulhosa colega de Departamento, uma das maiores, artista não é cavalo de corrida para a gente ficar com esse tipo de comparação, mas ela é uma das grandes artistas brasileiras e do mundo e ela esteve, não vou dizer que ela é resultado do Departamento, que isso é encher muito a bola do Departamento, mas ela passou e foi marcada por aquilo que o Departamento pode oferecer para ela. Na Rosana Paulino, esse engajamento coincide com o projeto estético. Aqui você tem uma coincidência desses fazeres, ou dessas pretensões, ou dessas sensibilidades. Tá amalgamado ao projeto estético da Rosana Paulino, o projeto político. Mas nem sempre foi assim. Se vocês observarem a Rosana Paulino do começo do trabalho dela, ela é extraordinária. Em 1997, Rosana Paulino já era Rosana Paulino, sabe? E ela sabia disso. Tem esses caras que são porretas. Picasso sabe que é Picasso desde os 16 anos de idade e a Rosana em 1997 sabia da potência das proposições que ela estava realizando. Mas, na retrospectiva que a Pinacoteca fez da Rosana Paulino, você percebe que tem uma mudança de registro, o que é natural. A gente muda mesmo. Não é uma mudança de densidade poética. Ela não fica melhor nem pior. Ela vai rumando para uma direção diferente daquela que ela tinha em 1995 ou 1996, onde você vê uma preocupação com desenho naquele primórdio, que é diferente da

preocupação que existe hoje. Não é que não esteja presente, porque o desenho funda. Eu fui bolsista por uma tese chamada “Desenho Fundador de Linguagens”. Quem me orientou foi um professor, infelizmente já falecido do Departamento, professor Jorge Carvajal. Ele era um sujeito mercurial, um sujeito extraordinário. Ele me orientou nessa bolsa de pesquisa sobre desenho e chamava-se “Desenho Fundador de Linguagens”. Enfim, o desenho é fundante, ele vertebra os projetos. Então, a Rosana continua grande desenhista, mas a gente percebe que não é exatamente o desenho que está na preocupação fundamental do trabalho dela hoje, como era naquele primórdio. Lá ela era desenhista. Aqui, ela é uma multi-artista que tem o seu olhar muito bem estruturado a partir da grande desenhista que ela também é capaz de ser. Eu acho que não há contradição. E nós, num país que pertence a periferia do capitalismo, a gente precisa pensar em maneiras de ser artista que não são aquelas sugeridas pelo cânone europeu norte-americano, que o cara vai viver só de fazer o trabalho dele no ateliê. Eu acho que a gente precisa inventar maneiras de ser artista que contemple, por exemplo, o universo da educação. A gente tem exemplos disso do nosso lado! Eu lembro que o professor Tadeu Chiarelli escreveu um livro sobre a Regina Silveira da Edusp. Esse livro aí é fácil de vocês acharem e tem uma provocação que o professor faz no meio do texto sobre a Silveira que ele fala assim: "Quem sabe faz, quem não sabe ensina né professor". Assim você fala: "Porra, Regina Silveira era professora do Departamento, cara!" É professora do Departamento e é a artista que a gente sabe que ela é. Não tem contradição nisso, pelo amor de Deus. Eu acho que é meio burguês a gente pensar nesses termos de estou dando aula. O Sidney Amaral, infelizmente já falecido, um artista extraordinário, demiurgo, um cara que eu tive um prazer imensurável de dividir o ateliê durante 3 anos. Escrevi e fiz a maior curadoria dele enquanto vivo. Uma coisa que me enche de orgulho, é difícil mensurar o que eu sinto quando penso nisso. Mas, o Sidney do Amaral, ele foi professor, ele morreu professor na rede pública de ensino. Na rede pública! Não é professor universitário. Ele morreu professor da rede pública de ensino e não era com pesar. Eu lembro de conversar com o Sidney e falar: "Cara, você já deu a sua contribuição. A sua carreira está estourando, cara. Você está com obra na Pinacoteca. Você está com obra no Tomie Ohtake. Você está com obra no Itaú Cultural. Abra mão dessa história de dar aula e se dedique ao fazer artístico!". Ele falava: “Não...”. O Sidney era um cara extraordinariamente bem humorado. Ele falava: “Não cara, eu tenho uma conta no Banco do Brasil que está negativa e eu preciso saldar o débito que eu tenho lá”. Mas isso era óbvio que era caô, sabe? Porque ele se abastecia. Você via no trabalho dele discussões que ele estava tendo, debates que ele estava tendo com os seus alunos secundaristas lá no

município de Mairiporã, na escola onde ele dava aula. Quando o Sidney, eu fui... foi muito duro ir num enterro de um amigo que é mais jovem do que você. O normal é o filho enterrar o pai, né? O contrário é um negócio inadmissível. Eu fui ao velório do Sidney e estava tomado de alunos, cara. Estava tomado de adolescentes inconformados. Então, eu estou dizendo isso, porque eu acho que essa discussão é obsoleta e meio burguesa. O cara que quer e pode se dedicar exclusivamente ao mister artístico, eu acho importante, acho bacana. Eu acho legal mesmo, mas eu sou apologista da ideia de que o ateliê... aliás, eu escrevi também sobre isso no meu TCC, que era sobre o Ateliê do artista. O que é o ateliê do artista? Ele pode ser um templo onde as relações se dão a partir do filtro que a arte impõe, mas ele pode ser também um lugar de acesso a um universo que às vezes é muito hermético. Eu acho que a gente tem que se preocupar com essa questão. Quando a gente vê os ataques que a arte sofre hoje, que os intelectuais sofrem hoje, que a universidade sofre hoje e quando a gente percebe que a maioria da população não se sensibiliza diante desses ataques, a gente tem que se questionar sobre a distância que há entre os ateliês e o público, sabe? Quem é que a gente pretende alcançar? Um artista extraordinário, o Ivan Serpa, ele discutia essas questões em 1968. Ele falava assim: "Porra, o meu trabalho está sendo consumido pelos caras que estão patrocinando a morte dos meus amigos". Então, ele falava: "A burguesia que consome o meu trabalho, é a mesma que patrocina os torturadores. Como é que eu resolvo isso?". Como é que a gente resolve isso? Eu acho que passa por esses lugares que falam, por exemplo, desse negócio que eu acho, eu posso naturalmente, a minha posição é a posição de alguém que provavelmente é muito ignorante, mas eu não vejo sentido em Bacharelado e Licenciatura. Por que Bacharelado e Licenciatura? Qual é o sentido maior de: "Ah não, porque o Bacharel em pintura não vai, não tem a autorização para lecionar no Ensino Fundamental". Eu não entendo o porquê que o conhecimento que o pintor adquire não pode ser colocado a disposição das instituições de Ensino Fundamental. Só por que elas não estão aparelhadas para isso? Só por que existe uma espécie de tábula rasa no que diz respeito à educação artística? Eu sinceramente acho que militância, a militância tem muitos aspectos. Eu acho que uma pintura, sei lá eu fico pensando essa dicotomia entre abstrato e figurativa, eu acho também meio chuchu, mas vamos lá. Vamos pensar numa pintura do Rothko, foda-se. Mark Rothko que todo mundo conhece. A gente é colonizado pra caramba, né? Eu vou lá com um Mark Rothko, né? Mas vamos lá. Mark Rothko, pensa numa pintura do Mark Rothko. Aquele silêncio que é próprio da pintura, o silêncio que é exigido. Toda pintura exige silêncio, mas algumas, porque não tem uma narrativa cifrada, exigem mais. Esse silêncio é político, como

um poema de Maiakovski. Se num mundo tão submergido no ruído, num mundo onde você é bombardeado o tempo todo com informação, se uma obra provoca em você um encontro com você mesmo, isso é político. Se você não consegue responder à pergunta que a obra te impõem, isso é político. Você vai dentro de você, você olha a pintura e fala: “Pô, isso aí meu filho faz”. Isso aí, você tá falando de você. Você não está falando da obra. Você não está respondendo a obra. Você está falando: “Olha, eu não tenho equipamento para responder a pergunta que a obra está me fazendo”. Isso é desalienante. Então, eu não consigo... é óbvio né que você vai ter o descompromisso e etc. Mas não é disso que a gente está falando. A gente está falando possivelmente mais grave do que o descompromisso e a alienação de alguns. Bom eu acho que é isso.

Helena: Claudinei, queria pegar também um gancho. Você trouxe essa visão complexa de que não há contradição entre arte, pedagogia e política. Você falou muito bem e usou uma frase assim: "O desenho vertebra". Isso me fez pensar sobre o papel do corpo no seu trabalho, não só artístico como também... talvez não exista contradição entre essas áreas das artes que a gente separa e como isso pode ser também enriquecedor tanto entre as disciplinas, as supostas disciplinas, e entre toda essa conversa entre a política e a pedagogia. Como as coisas podem ser mais complexas e menos dicotômicas. Essa frase que você disse sobre o desenho vertebra, eu achei que casou bem assim.

Claudinei: Obrigada, Helena. Olha, eu acho que você é muito sagaz e sutil, Helena, porque quando eu me envolvi com a dança lá na faculdade Marcelo Tupinambá, isso também ficou bastante evidente. Eu fiz, por incrível que pareça, quem olha essa ruína não é capaz de adivinhar, mas eu fiz por um tempo de ballet clássico. O ballet clássico deixou de fazer sentido para mim quando eu tomei contato com essa dança expressionista, que é uma dança que eu entendo que age em favor da gravidade e não contra ela. Eu fico pensando que o ballet, algumas escolas de ballet clássico elas têm essa característica de lutarem contra a gravidade. O sujeito quanto mais tempo fica no ar, mais extraordinário ele é considerado. O Nijinsky, Vaslav Nijinsky, que é tido como o maior bailarino clássico de todos os tempos, dizem que ele levitava. Eu conheço gente que jura que Nijinsky levitava. Tem algumas fotos que, bom, mas foto aí fica difícil... Enfim, essa era uma qualidade buscada. Uma virtude buscada no ballet clássico. Essa luta contra a gravidade. O expressionismo não luta contra, mas ele usa a gravidade a favor da dança. Você mexe os eixos do corpo. Você sente o peso dos ossos e tudo isso vai compor, ou vai desenvolver, uma consciência corporal diferente. Então, a gente

começa a entender a escultura e a dança. Nós tivemos um professor de tridimensional, Roberto Kumagai, que era um cara chato para cacete. O fato dele ser chato para cacete só significava que ele era incrivelmente exigente. Ele buscava fazer a gente entender essas projeções no espaço. Como é que o espaço pode ser construído a partir das projeções que a escultura cria? Na dança esse raciocínio também está muito presente. Ele está muito presente. Eu acho Helena que na pedagogia também! Quando você está engajado num projeto pedagógico, você está muito atento aos corpos a sua volta. Os corpos com quem você é obrigado a lidar. Eu tenho o privilégio de dar aula de desenho no SESC Pompeia. Dei aula de desenho durante muitos anos no SESC Pompeia. Elas foram interrompidas pela pandemia. Eu fui aprendendo a dar aula. A gente não chega sabendo. A gente vai aprendendo com os alunos, isso é muito Paulo freiriano. A gente aprende com os alunos, os alunos aprendem com a gente. O que eu aprendi com eles, o que eu tenho aprendido com eles é que o corpo vai de alguma maneira sugerir o desenho que acontece. Isso só não acontece quando você tem um método rígido como no caso do ballet clássico. Tem gente que não considera o ballet clássico uma dança. Considera o ballet clássico um método. Você formata um movimento, você formata um corpo para realizar uma determinada [inaudível]. Isso acontece também em arte. Você tem formatações e proposições que num determinado momento da nossa história definiram o que era bem fazer. Bem fazer arte, bem fazer dança, bem fazer música. E tudo isso acontecia à revelia do corpo que executava aquele movimento ou aquela obra. Nunca era sobre o corpo, só que era o corpo executando. Hoje a gente vai ministrar uma aula de desenho e a gente está muito atento à postura da pessoa que está realizando o desenho. Fala: “Olha, bixo, procura respirar”. Eu tinha um professor extraordinário muito antes, isso foi em outra vida. Era um húngaro. Marcelo, o nome dele. Eu conheci ele novinho e o Marcelo já tinha uma idade. Ali naquela praça onde fica a biblioteca Monteiro Lobato, ali naquela região da Vila Buarque, ele dava aula. Eu fazia aula de História da Arte com ele. É, eu sou uma figura extraordinária. Eu saía da periferia da Zona Norte, na Vila Edna, para tomar aula de História da Arte. É inacreditável. Eu não sei porque eu não enriqueci. Não sei porque ... enfim. Mas o que que acontece? Marcelo, ele me pedia para desenhar. Ele falava: “Olha...”. Ele tinha um sotaque que era todo peculiar. “Você vai desenhar uma vela”. Uma vela. Eu: “Pô uma vela?”. “É! Uma vela. Aquele negócio cumprido que pega fogo, vai uma vela!”. “Tá legal”. Eu vou lá. Aí, no meio da execução do desenho, uma vela, pelo amor de Deus. É mais fácil desenhar do que um gato de costas. Mas a velinha. Estou lá desenhando a vela, o Marcelo me cutucava: “Querendo respirar, pode”. E isso era um toque que eu dou hoje para os alunos de desenho. A

gente vai fazer um desenho de figura humana e eu falo: “Olha, a gente tem 30 segundos nessa pose”. Pô, os caras entram em pânico. “Pô, 30 segundos? Não posso”. Mas é justamente esse desenho que sai bem, porque o cara deixa de pensar. É só o corpo. Quando nas aulas de dança com a Maria Mommensohn, por exemplo, ela ficava muito puta. Ela gritava com a gente: “Vocês estão pensando! Vocês estão pensando! Para de pensar, porra! Se você pensa no movimento ele não acontece!”. Sabe o Cortázar? Aquele escritor extraordinário argentino? Julio Cortázar. Ele tem um conto em que ele descreve um sujeito subindo a escada. Se você seguir a instrução, é uma instrução para subir uma escada. Se você seguir a instrução para subir uma escada, você não sobe. Você não sobe. Você não pensa para subir uma escada. O seu corpo te leva para onde você quiser a partir daquele lugar. Se você pensar: “Agora vou levantar o pé. Agora eu vou abaixar o pé. Agora eu vou me arrastar...” Você não anda. Não pensa. E a Maria gritava com a gente. Ela falava assim: “Para de pensar! Para de pensar! Você está pensando!”. E a gente, por inocente e algo babaca, achava que ela estava falando, estava sugerindo que a gente deveria se alienar. “Não porque a dança que a gente quer fazer é uma dança disso e aquilo”. Não, gente. Você pode fazer uma dança missionária, mas é o corpo que vai dançar. A coreografia é outra coisa, mas quem vai dançar é o corpo. E aí ele precisa ter os meios para realizar isso. Obrigado. Viu, Helena? Você me fez lembrar de umas coisas bem legais.

Luiza: Gente, a gente vai fazer agora acho que a última pergunta dessa leva de perguntas da mediação que tínhamos preparado e, para aproveitar, já pedir para quem tiver dúvida do pessoal que está assistindo, pode mandar aqui no chat que a gente lê. Então, eu queria também saber um pouco mais Claudinei sobre a sua experiência tanto no educativo, como aquela que foi mais pontual como curador no Museu Afro Brasil, porque ele como instituição em si já tem uma proposta bem diferente dos outros aparelhos culturais que a gente tem aqui em formatos de museu. Então, seria legal você falar um pouco sobre. Teve uma entrevista que você deu para o Raphael Fonseca e você comentou um pouco por cima sobre as pessoas que estão se formando em artes agora, delas estarem preparadas para trabalhar em qualquer, não qualquer, mas nos museus de arte mais comuns que seguem mais um modelo mais padrão de acervo mesmo e que nem todo mundo estaria preparado para entrar num museu como o Afro Brasil e isso ficou. Eu fiquei curiosa com isso também

Claudinei: Ah Luiza, grande Luiza. Olha é assim. Eu falei isso para o Raphael por um motivo muito simples. Eu mencionei o Rothko. Eu podia ter falado sobre o Ianelli. Podia ter

falado do Eurico Lopes, do Giannotti. Mas eu mencionei o Mark Rothko. Isso para mim já dá um grau de quanto a gente é colonizado. A gente é colonizado para caralho. Desculpa a falta de decoro acadêmico, mas a gente é muito colonizado. Disso decorrem os nossos museus, sabe? Hoje eu estou sendo convidado, eu e mais dois curadores, Diana Lima e o meu Deus. Esqueci o nome do outro curador. É um curador do Sul extraordinário. Mas somos três curadores negros engajados no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, para fazer ... Thiago? Talvez, desculpa... Eu estou xarope. Ele está trabalhando inclusive... não, é a Diana que está no Festas. Bom desculpa. Igor Simões! Natalia Marques (escreveu o nome do Igor Simões no chat). Muito bem, Natalia. Muito obrigada. Natália sempre me prestigiando com a audiência dela. Essa moça é uma artista, uma Arte-vista extraordinária, educadora lá de Ribeirão Preto. Mas enfim. O Igor Simões, Diana Lima e eu fazendo uma prospecção no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo a fim de encontrar lá índices de afro brasilidade ou índices que denunciem a presença da diáspora afro-atlântica. Qual a chance de êxito que vocês acham que a gente tem? É bem pequena. É um número ínfimo dentro de um acervo extraordinário. É um número ínfimo de artistas negros e negras. Mulher então? Danou-se. Mulher, bixo, eu contei a Rosana Paulino. Não sei se tem outra mulher negra dentro do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Então, esses museus, eles foram projetados para atender a demanda de um grupo e de uma classe e de um gênero. É o homem branco burguês que vai pautar as escolhas que vão trazer, que vão formatar os acervos. É engraçado que hoje a gente fala isso e isso é óbvio. Mas, cara, isso é óbvio. Mas você vai no MASP... tudo bem, mas o MASP tem um formato diferente. É pois é. Mas o MASP é um museu brasileiro. Não é que ele não possa existir da maneira como ele existe, mas ele tinha que ter instituições que, em diálogo com ele, pudessem suprir as carências que são típicas dele por conta da característica que o museu tem. Você vai em outro museu só que é da mesma tipologia. É a mesma História da Arte sendo contada. No meu tempo a gente lia Gombrich e Hauser. Você ia prestar o vestibular, você tinha que ter lido o Gombrich e Hauser, esses manuais de História de Arte. Esses manuais de História da Arte, eles são manuais que dizem de certa História da Arte europeia. Não é de toda a arte europeia. No Hauser...o Hauser é bem mais interessante, mas no Gombrich, a História da Arte do Gombrich que a gente via era a História da Arte ocidental. História da Arte europeia ocidental. Você não tinha nenhum país do Leste europeu. Não tinha exemplo de arte desenvolvida em nenhum país do Leste europeu. A Ásia entrava como excentricidade. Até algum tempo atrás, a gente usava o termo primitivo para designar as produções não

ocidentais. E aqui dentro do nosso país, a gente ainda chama as produções que não estão no cânone de populares ou primitivas. Você não sabe como designar a produção de um determinado artista, porque ele não participa nem da sua classe, nem do seu gênero, nem do seu grupo social. Então, você fala: “Bom, vamos estudar a história da arte no Brasil. Chegou a Missão Francesa e calma... o que que aconteceu antes da chegada da Missão Francesa? Ah é! Verdade! Antes da Missão Francesa teve o Aleijadinho”. Não cara. Calma. Tem mais coisa aí. O Brasil não começou em 1500. Já tinha gente vivendo aqui e essa gente tinha tecnologia, tinha cultura, tinha civilização. Vê como é foda? A gente fala assim: “Vão os 500 anos do achamento do Brasil. A gente vai celebrar a História do Brasil há 500 anos”. Já existia gente aqui. Essa história começa só com a chegada do português? Para o desespero, tem gente que acha que a História da Arte começa com a chegada da Missão Francesa. Se vocês forem lá no MASP, na estação de metrô do MASP, tem um painel que pretende contar a História da Arte no Brasil. Vocês já repararam nisso? Tem uma série de reproduções de obras que pensam em fazer uma cronologia de arte no Brasil na estação MASP do metrô. Tem isso lá. Isso foi feito pelo Wesley Duke Lee, sabe? Eu lembro do debate em torno da feitura dessa cronologia de arte. O Wesley falou: “Não dá para fazer, porque a História da Arte do Brasil é muito curta, é muito recente. Não dá para pensar numa cronologia de história que tem sei lá 200 anos”. Aquele painel que vocês observam é um pouco o reflexo deste tipo de pensamento, certo? Não sei como está a situação do nosso Departamento hoje, mas no tempo em que eu lá estive não se discutia essa questão de arte afro-brasileira. A gente insinuava. Eu, Marcelo D’Saete, Aline Los. Tinha um brasileiro nativo também, o Iraí Fuscau, que suicidou-se. Acho que esse foi o momento mais terrível que eu passei no Departamento de Arte, foi o suicídio do Irai. E a gente estava inquietado com essa questão dentro do Departamento. Não existia o menor consenso em torno desse assunto. Aliás, havia bastante dissidência entre os próprios discentes. Tinha gente que, por exemplo, achava absurda a política de cotas entre os discentes do Departamento de Arte. Achava que tinha que ser para pobres. Mas vamos combinar que pobre é a maioria dos pretos. A maioria dos pretos é pobre. Dá na mesma. Ajuda aí, né? Mas não. Não se admitia Mas o que acontece é que o Museu Afro Brasil é constituído como um fato estético, mas também ético. Então, ele impõe, ou ele faz, ou ele traz à tona, discussões que continuam sendo mal enfrentadas sobre a própria História de Arte... (Claudinei caiu da chamada)

Luiza: Vixe gente. Vamos esperar um pouquinho até ele voltar. Só lembrando também que depois dessa resposta a gente vai começar a sessão de perguntas do pessoal que está ouvindo.

Então, se já quiserem ir mandando, o pessoal do Matizes vai lendo quando o Claudinei voltar. Também lembrando que no chat o pessoal está mandando as vezes o link com um formulário para quem quiser um certificado desse evento. Então, é só preencher o formulário que depois a gente envia. O Claudinei voltou!

Claudinei: Pensaram que iam ficar livres de mim? A conexão aqui é um negócio extraordinário, mas eu estava dizendo... eu espero que vocês estejam ouvindo. Eu estava dizendo que a gente, que as discussões que o Museu Afro Brasil levanta, a gente está ainda mal preparado para enfrentar, por conta da nossa formação que é colonizada, que é racista. A gente levou tempo para perceber que existe um negócio chamado arte afro-brasileira, porque durante muito tempo nós tínhamos isso na conta do folclore. Aí, essa produção folclórica... eu comprei um catálogo. Deixa eu pegar para vocês. Aqui. Ó, eu comprei. Eu achei num sebo esse catálogo aqui: “Modernismo, modernidade, etc. arte brasileira no século XX”. “Modernidade e arte brasileira do século XX”. Isso aqui foi organizado a partir de uma exposição que teve como parceira o Estado francês. A França entrou como parceira na realização dessa exposição. Na capa do catálogo, a gente tem *A Negra* de Tarsila do Amaral. Dentro do catálogo, a arte brasileira do século XX. Não tem 1 artista negro brasileiro. Isso aqui é da década de 1980. Eu colecionava uma revista... aliás eu colecionava revistas de arte. Revistas que não existem mais, mas a Guia das Artes, Arte São Paulo, Dia. Enfim, tinha pelo menos 4 títulos dedicados à arte na década de 1980, quando teve aquele *boom* de pintura expressionista. Tinha muita publicação dedicada à arte. Gente, eu tenho coleção dessa revista. O único artista preto que eu lembro que está dentro de uma delas é o Basquiat. É o único, sabe? Em algumas dessas revistas professores do Departamento escreveram. O Tadeu escreveu bastante. Escreveu bastante e escreveu bem no Guia das Artes. Quem mais? A Sônia. A Sônia Salzstein. Tem textos fundamentais da Sônia Salzstein nessas revistas. E, gente, não tem artista preto. Não tem menção. É um negócio que é difícil colocar em palavras. Aí você tem o Museu Afro Brasil. Como é que você vai lidar com aquele acervo com a formação que a gente tem? É muito difícil. Então, o que nós tínhamos era uma equipe multidisciplinar. Gente que vinha da área das artes, do núcleo, compondo o grupo de educadores. Nós tínhamos quem vinha da área da arte. Nós tínhamos quem era da sociologia. Nós tínhamos gente da filosofia também. Então, das humanidades tinha muita gente. Acho que tinha até um de biologia, uma parada assim. Todos esses saberes se atravessavam num projeto que pretendia dar conta da complexidade da história, das narrativas, que eram ali construídas ou inventadas, porque tem isso também. Eu gosto, quem me acompanha sabe, que

eu gosto muito do Jacques Le Goff. Do historiador francês Jacques Le Goff. Ele fala um negócio extraordinário que me atravessa e me acompanha. Ele diz assim: “A gente precisa fazer história com documento e com ausência do documento. A gente precisa fazer os inventários do silêncio. Então eu acho tremendo isso. Saber inventariar o silêncio, porque o silêncio é muito eloquente sobre o discurso que está sendo emitido. Outro dia eu estava falando, eu nem me lembro que desgraça que era. Acho que era sobre história de arte e uma pesquisadora, a Maria Luísa, falou assim: “Claudinei, você não trouxe artistas mulheres para a discussão que você propôs.” Não era de toda verdade o que a Malu estava dizendo. De fato, eu não trouxe mulheres. Não mencionei ou não discorri sobre mulheres artistas, mas eu tinha mencionado as tias que fundaram a Pequena África no Rio de Janeiro. A Tia Ciata, todo aquele grupo de mulheres que fundaram candomblés, fundaram ilês e a partir daqueles ilês, organizaram toda a comunidade. Deu origem a escolas de samba e a instituições que, por conta do nosso colonialismo e do nosso racismo latente, a gente não costuma considerar como passíveis de serem inventariadas numa História de Arte. Inclusive, tem cada buraco que assim, você vai explicar. Você é muito gente boa e tal. Você é muito antirracista, muito decolonial e você vai incluir dentro da sua história da arte o Heitor dos Prazeres. É o máximo que você consegue. Talvez você chegue numa instituição como no MASP, no MAC, no MAM, os caras chegam com Heitor dos Prazeres. Os caras chegam para você e falam: “Ó, a gente tem Heitor dos Prazeres”. Fala: “Porra cara, parabéns”. Então, se chegou em Heitor dos Prazeres, mas você... o que que é o Heitor dos Prazeres? O que explica Heitor dos Prazeres? Como é que você vai falar? Você vai citar como eu mencionei o Rothko? Vai falar do expressionismo alemão para explicar o Heitor dos Prazeres? O fauvismo? Vai chamar ele de primitivo? O contrário de popular é impopular. Não é noutra coisa. O que é o contrário de popular? Não é erudito. O contrário de erudito é ignorante e os artistas de extração popular, eles não são ignorantes. Eles participam de outra tradição. Uma tradição que talvez a gente não reconheça por aquilo que nós somos. A gente não consegue. A gente tem que lidar com isso. Outro dia eu estava falando com o Cauê Alves, que é o diretor curatorial do MAM, que faz parte do Conselho curatorial do MAM. Eu estava falando da dificuldade que eu tenho de me aproximar da produção indígena contemporânea. Eu tenho dificuldade. Eu sinto que eu não tenho as melhores ferramentas para me aproximar daquela produção. Você precisa inclusive saber nomear a produção indígena contemporânea. É indígena contemporânea, não é contemporânea indígena. Outro dia eu levei um esculacho do Jaider Esbell porque falei arte contemporânea indígena e não arte indígena contemporânea. Porque quando você nomeia arte

afro-brasileira contemporânea, você supõe que esse partido afro-brasileiro teve passado, tem um presente e vai possivelmente ter um futuro. Talvez não, se esse fascista ganhar em 2022. Aí não tem futuro para ninguém, mas caso a catástrofe não aconteça, vai ter futuro. Você tem que nomear, você tem que saber nomear e isso a gente não sabia no Museu Afro Brasil. A gente vai construindo esses vocabulários, por isso que a gente dizia que o cara está melhor equipado para trabalhar no MASP, saindo do Departamento do que no Museu Afro Brasil. No Museu Afro Brasil vai ter que dialogar com outros educadores, vai ter que ficar na biblioteca fazendo pesquisa, vai ter que adquirir um vocabulário natural. Ou, sei lá, o Museu de Arte Sacra tem uma especificidade que vai exigir um tipo de vocabulário. Não sei se o exemplo é bom. Não sei se o paralelo faz sentido, mas de qualquer jeito, foi uma aventura extraordinária trabalhar no núcleo, coordenar o núcleo de educação do museu, do Paço das Artes, do MIS. Eu tive o privilégio também, tinha uma aluna que saiu do Departamento, a Cristiana Moraes, que é uma pessoa extraordinária. Ela trabalhou muito com acessibilidade, trabalhou muito no Instituto Rodrigo Mendes. Ela é uma das desenhistas mais talentosas que eu conheço. A Cristiana Moraes coordenou o núcleo de educação do MAC quando eu estagiei lá e depois na 27ª Bienal quando eu trabalhei lá também. Trabalhei, era subalterno da Cristiana, nessas duas instituições. Mas no MIS e no Paço das Artes, a Cris teve um problema de saúde e eu assumi durante um tempo a Coordenação do núcleo de educação dessas instituições. É óbvio que é um choque térmico quando você sai de uma instituição como o Paço das Artes e vai para o Museu Afro Brasil, que foi isso que aconteceu comigo. Não obstante, toda essa história foi uma coisa extraordinária. Eu tenho que confessar para vocês, porque eu seria covarde se não fizesse isso, que raramente as diretorias contribuem com o trabalho dos núcleos de educação. Em muitas instituições, a impressão que a gente tem é que a diretoria acha que o núcleo de educação é um estorvo. É alguma coisa que poderia perfeitamente não existir para que o dinheiro ali aplicado fosse investido em coisas que eles supõem mais interessantes. Infelizmente isso existe numa infinidade, uma infinidade não, mas existe em muitas instituições onde essa sensibilidade, ou essa falta de sensibilidade está presente, dificultando muito o trabalho difícil que esses núcleos desenvolvem.

Helena: Obrigada Claudinei. Eu tenho uma pergunta aqui do Estéfano no chat. Eu acho que eu vou ler. Só avisando aqui que eu acho que nosso tempo está acabando. Então, se alguém tiver mais alguma pergunta, vai mandando. Eu vou ler então a pergunta do Estéfano: "Claudinei, dentro de tudo isso que você colocou, eu gostaria de saber sobre as suas reflexões a respeito das questões, no mundo ocidental, que envolvem reação aos monumentos

explicitamente colonialistas, como recentemente o Borba Gato. Existe um debate acadêmico acerca da importância de sua existência como história, propondo uma discussão sobre as problemáticas que os envolvem. Porém, na maioria dos casos, o debate não chega a refletir sobre o que gera essas ações, no caso, a não resignificação e deslocamento destes monumentos deste lugar de “tributo”. Ao mesmo tempo, deixa de lado os ataques, e consequente destruição, das culturas de matriz africana como os terreiros, que são constantes em nossa sociedade e que, de uma certa forma, estão suscetíveis ao desaparecimento com o descaso com estas manifestações. O que você pensa sobre isso?”

Claudinei: Ah puxa vida gente. Olha, esse é um debate que até eu tive o privilégio de partilhar ou de debater essa questão com o professor Buti. Ele, nem sei se eu posso falar isso, mas ele estava escrevendo um texto, não sei se ele publicou ou vai publicar sobre o assunto. Eu acho do máximo interesse o texto que ele desenvolveu. Num país como o nosso, profundamente marcado pelo descaso pelas coisas da cultura, da educação e da arte, a destruição de um monumento, ele sempre causa ou deveria causar uma reflexão, uma reflexão maior. Eu só acho que o que motiva... como é o nome dele que perguntou?

Helena: Estefano

Claudinei: Ah o Estefano. Como o Estefano bem notou, não se fala muito sobre os motivos que levam os sujeitos a se insurgir contra esse tipo de monumento. Você não pode chamar de vândalo uma mãe que, revoltada, organiza a sua comunidade e põe fogo num ônibus, porque o seu filho foi assassinado pelas forças de segurança do Estado. Quem é o vândalo aí? É o Estado que assassinou o jovem. A gente sabe disso. O mapa de violência infelizmente nos informa que quando a gente tava conversando aqui 4 jovens negros foram assassinados em alguma periferia das grandes cidades do Brasil. De 20 em 20 minutos um jovem negro é assassinado na periferia de uma grande cidade do Brasil. Muito frequentemente pelas forças de segurança do Estado. Então, a revolta contra essa situação é absolutamente legítima. Você não pode criminalizar o processo contra a perenização de símbolos que sacralizam um racismo histórico e estrutural. Mas a destruição desses monumentos traz um problema que é o do apagamento também. Me preocupa pensar que não se sabe quem, qual foi o prefeito que tornou possível uma instalação daquela homenagem ao Borba Gato. Quem é o prefeito? Porque é isso que a gente tem que perguntar: quem é o prefeito? Qual foi a comissão? Qual era o Departamento de Cultura? Porque aquilo não apareceu ali. Não é igual aquela patifaria dos Alienígenas do Passado. Quer coisa mais patife do mundo do que aquele programa da

History que atribui ao alienígena aquilo que civilizações que não foram as ocidentais realizaram? Então, olha: “Os não ocidentais são incapazes de construir uma pirâmide só podem ter sido alienígenas ou um grego que chegou aqui infiltrado e ofereceu as tecnologias”. Olha isso aparece na Discovery como ciência! Alienígenas do Passado. Aqui você tem alguém que instala lá o Borba Gato. O coitado do Guerra, o escultor. Sabe se como foi cooptado para realizar aquele troço e você tem toda uma história pretérita a instalação do monumento que desaparece quando o monumento também desaparece. Você não vai mais saber o nome do prefeito, quem foi a comissão, quais foram as motivações que levaram as pessoas a construir aquele monumento. Eu acho que a gente está vivendo um momento extraordinário. Vocês... nossa. O problema da geração de vocês é que eu não pertencço a ela, porque eu queria muito pertencer a geração de vocês. Vocês estão vivendo um momento extraordinário na porra da história desse país. Isso não aconteceu. Isso não estava na nossa história violenta, que a história do Brasil é uma história extremamente violenta. A Guerra dos Emboabas, os Emboabas eram os caras que os paulistas chamavam de outro. Os Emboabas eram todo mundo que não era paulista. Vocês, a gente, tem um pepino. Isso aí é o que eu quero ver. O Museu Paulista, de onde veio a cidade de São Paulo, vai abrir em 2022. Quando você entra naquele museu, você dá de cara com o Raposo Tavares, de 3 metros de altura de mármore na pose de Davi de Michelangelo, apontando o futuro para a civilização paulista. Isso aí que é o busílis porque este museu pertence à Universidade de São Paulo. Ele não era originalmente, mas ele acaba sendo absorvido pela Universidade de São Paulo e dali vocês sabem perfeitamente. Vocês sabem disso também melhor do que eu. Dali surge uma narrativa que tenta explicar o Brasil a partir de São Paulo. O modernismo, num certo sentido, o modernismo se celebra em 22, como se só existisse um tipo de modernismo. Não é assim. Tem vários modernismos, inclusive um que antecede a Semana de 22. Antecede uns 10 anos mais ou menos que acontece no Rio de Janeiro, simplesmente porque o Rio era uma metrópole e certa ideia de modernismo não pode prescindir de uma metrópole. Essa metrópole existia no Brasil primeiramente no Rio de Janeiro. Os cariocas tem essa coisa desagradável de dizer que eles não produziram modernismo, porque eles sempre foram modernos. Eles vivem jogando na nossa cara. Eles falam: “A gente não precisa de modernismo porque a gente sempre foi moderno”. De fato, tem uma modernidade que é própria daquele ambiente. Se você pensar no Noel Rosa ou nessa cena nascente do samba, você consegue escapar dos cânones que sugerem que esse tipo de manifestação não é digna de ser considerada pela academia. Se você consegue escapar desse cânone, você vai perceber o

quão modernas são as proposições que correm naquele ambiente. Não à toa o Villa Lobos vai para lá. Não à toa o Villa Lobos vai trocar correspondência com o Cartola. Quer dizer, o Cartola inclusive é a prova cabal de que essa oposição entre erudito e popular só serve ao mercado. Só serve ao mercado, porque ela não faz sentido. Eu insisto nisso. Não faz sentido! Se for na raiz do léxico ou se você verificar uma produção como, por exemplo, a do Véio. Agora o Rodrigo Naves lançou um livro importante sobre o Véio. Bom, de repente você precisa ter um aval. Precisa ter um carimbo do Rodrigo Naves ou da instituição artística. O Véio estava produzindo muito antes do Rodrigo Naves escrever sobre ele, muito antes de ter a ocupação do Itaú. Mas, para isso, você tem que ter olho de ver. Tem que ter coragem intelectual para admitir que aquela produção tem um valor similar a qualquer outra. Se você for fazer uma exposição de arte contemporânea, você sabe o que vai ter lá e você sabe que não vai ter nada vindo de um determinado lugar social porque é disso que a gente está falando quando a gente está pensando nessa produção dita popular. Isso não está no nosso radar. Nosso radar é de classe. É ele que está pautando o nosso gosto. Por fim, eu acho muito violento impor a aqueles que foram historicamente excluídos e massacrados e que continuam sendo vítimas de violência, eu acho muito violento, muito desumano, impor a eles a convivência com esses monumentos. Eu sou partidário da ideia, o professor Buti não concorda comigo nesse capítulo da história, mas eu sou partidário da ideia de que esses monumentos precisam ser removidos. Eles precisam ser levados a um parque temático. Precisa ter uma equipe de educadores, a educação é sempre fundamental primordial nesses processos para mediar e para discutir essa produção, inclusive a partir de seu valor artístico porque algumas dessas obras têm valor artístico inquestionável. Outras você pode discutir, mas de qualquer forma o valor intrínseco, o valor estético precisa ser considerado também. Tem infelizmente obras belíssimas que consagram tiranos. Eu acho que impingir ao oprimido uma homenagem ao opressor é uma desumanidade. Eu acho que a gente poderia se privar desse tipo de produção de exposição pública. Agora a gente está vendo que mudou o nome de uma rua de Fleury. Delegado Fleury para Frei Tito. Frei Tito foi um frei que se suicidou devido as sequelas que a tortura lhe deixou e Fleury era o líder dos torturadores. Esse Fleury tinha nome de rua. Ali Fleury Filho torturador vagabundo era consagrado enquanto que o torturado, que lutou pela democracia, estava no limbo. Quem lutou contra ela estava sendo homenageado nas ruas da cidade. Então, eu acho que essas discussões precisam ser enfrentadas mesmo que a gente corra em erro, porque isso é possível nesse momento em que a gente está vivendo. Cometer erros é bastante possível.

Luiza: Claudinei, agora eu vou ler uma pergunta, a última. Acho que ninguém mais enviou. Ela é do Roberto Rodrigues de Souza . Ele falou aqui: "Salve mestre, como o senhor vê o desdobramento da arte afro-brasileira para este mundo digital? NFT e essas tretas?"

Claudinei: Será que eu entendi a pergunta? Olha eu não sei, eu não sei se eu vou conseguir responder porque eu sou um cara do século XIX. Esse universo virtual para mim é muito misterioso. O que eu sinto é que esse universo da arte afro-brasileira é muito diverso. Eu não consigo deixar de pensar quando eu penso em arte afro-brasileira, eu não consigo, em artes plásticas hein, quando eu penso em arte visual afro-brasileira, eu não consigo deixar de pensar, por exemplo, nos Racionais MCs porque tem uma geração de artistas afro-brasileiros que se nutriram do tipo de informação surgida nesse universo musical. O No Martins, por exemplo, o No Martins, o Luiz 83, o próprio Sidney Amaral são caras que de alguma forma foram empoderadas a partir desse lugar. Eu fico pensando que tem coisas extraordinárias acontecendo e a gente não dá conta de perceber a importância que elas têm. Por exemplo, um negócio que me avassala é o Centro Cultural São Paulo. O Centro Cultural São Paulo é um dos lugares mais legais da cidade. Eu tenho uma paixão por aquela arquitetura. Eu acho que é um projeto arquitetônico tão incrivelmente ousado. Eu espero que a gente mereça a excelência que foi empregada na execução daquele projeto. O Centro Cultural São Paulo, por conta da vocação democrática que a própria arquitetura tem, ele foi sendo ocupado, paulatinamente ele foi sendo ocupado. Primeiro por B-boys, por caras que dançavam, porque o piso de certos espaços facilita o movimento, porque é coberto. Então, você pode executar a sua dança mesmo que o tempo não seja favorável. Depois porque ele é todo espelhado. Aquele espelhamento vira um auxiliar para o desenvolvimento dos coreógrafos. Então, aqueles B-boys, aqueles caras que estavam mais ligados à cultura musical contemporânea da diáspora africana. Nesse caso a gente está falando dos Estados Unidos. A gente está falando da diáspora africana de modo mais abrangente. Dos Estados Unidos e o escambau. Aqueles caras que estavam fazendo *street dance*. Eles começam a dividir espaço com os caras que estão dançando K-pop, que é aquele lance dos coreanos. Aquelas coreografias daquelas boybands dos coreanos. Eles estão convivendo ali e de repente chega uma galera que é passista de escola de samba. Tem umas passistas de escola de samba que estão ensaiando com esses dois outros grupos e começa uma contaminação mútua. Começa uma contaminação mútua que a gente percebe que é mais aproveitada pelos B-boys. Ou seja, pelos caras que, de alguma maneira, já tem metabolizado essa mistura, porque essa *street dance* que acontece aqui, ela é obviamente diferente daquela que surge nos Estados Unidos. Nossas próprias

carências vão conformando a maneira de dançar. E de novo, pensando na Helena e naquela questão do corpo, eu fico pensando que tem um corpo novo em gestação e esse corpo que está ali, que está sendo gestado ali, a gente tem uma dificuldade de equacioná-lo porque inclusive, a questão de gênero está misturada. O não-binário está muito presente naquele ambiente. Então, é complicado eu falar disso, desse universo digital, mas eu gosto de pensar que na periferia de Recife tem um tipo de dança que está sendo consagrado ou está sendo percebida a partir de artistas contemporâneos, que estão investigando, que estão pensando em uma questão possível relacional com esse universo e incorporando esses vocabulários a esse que está surgindo agora. O que eu acho mais interessante é isso. Tem um certo esgarçamento destas fronteiras. Quando a menina, desculpa eu não vou lembrar o nome dela, dançou o funk lá no Japão, a ginasta dançou o funk lá no Japão, muita gente aqui falou: “Que porra é essa?”. Falou: “Que porra é essa, cara?”. É uma linguagem que já está incorporada nesse lugar de excelência, mas a partir desse sujeito. Eu fico pensando e acho que é uma responsabilidade nossa tremenda. Às vezes, a cabeça da academia se mexe muito lentamente. A gente está lentamente movendo a cabeça e o bonde está passando aqui do lado. A gente está pensando num corpo que talvez nem exista mais ou em dança, numa proposição de dança, que ainda está aferrada a um código que já vinha sendo demolido pelo Hélio Oiticica. Pensar nisso num cara que está próximo da gente ou a gente imagina que está próximo, o Hélio Oiticica. Eu tenho um livro aqui, *A Estética da Favela*. Eu não sei se vocês tem esse livro, acho que é de uma autora belga. Essa menina investiga o quanto a favela influenciou no pensamento do Hélio Oiticica. O quanto tem favela nos Bólides, nos Penetráveis, a partir de uma proposição que é do Hélio. Ela não está inventando uma moda. Ela está vendo com uma certa distância e constatando que isso não existe como apropriação. Atenção, não é apropriação. É adesão. É diferente. Uma coisa é se apropriar, outra coisa é aderir. Um exemplo disso é o Pierre Verger. Não se pode dizer que Pierre Verger se apropriou. Pierre Verger aderiu a uma cultura afro-brasileira. Ele pode ser chamado de artista afro-brasileiro porque afro-brasilidade diz de cultura não diz de etnia. Ele não é afro-descendente. Ele é afrobrasileiro. Ele aderiu e você adere por vários motivos: motivo político, ideológico, estético, afetivo, religioso. Aliás, essa tese é também do professor da USP Kabengele Munanga. O professor Kabengele Munanga diz que essa discussão não deve ser biologizada. Quando a gente fala de cultura afro-brasileira, a gente não está biologizando a discussão porque se estivéssemos no cânone, não estaria Hansen Bahia. No cânone não estaria Caribé. No cânone não estaria o próprio Pierre Verger. Toda a clã do escravo enfim não tem [inaudível]. Não estariam, inclusive os

tropicalistas que são na minha opinião artistas da afro-brasilidade. Eles não poderiam estar se a questão fosse biologizada. Eu tenho certeza que eu não respondi a pergunta do Roberto. Mas eu espero ter enrolado o suficientemente bem.

Helena: Bom, eu acho que a gente está estourando o tempo e, apesar da conversa estar incrível, eu acho que a gente vai encerrar por aqui. Queria agradecer muito a você, Claudinei, foi realmente uma maravilha poder te ouvir por esses momentos e agradecer todo mundo que está aqui, o grupo Matizes .Bom, não sei se você quer falar mais alguma coisa.

Claudinei: Eu só queria agradecer também, pessoal. Agradeço muito a vocês. Agradecer ao projeto. O projeto é muito legal. Espero que ele tenha longa vida, acho super importante, acho fundamental. Isso é história. Eu espero que vocês consigam de alguma forma organizar esses arquivos de modo a fazê-los perseverar. Eu gosto muito de livros. Se eu fosse vocês, eu transcrevia todo esse negócio que vocês vão deixar na nuvem e daqui a dois anos isso vai virar paçoca. Mas eu queria também fazer uma recomendação, que é meio babaca parece coisa de velho, mas é. Que é a seguinte. Eu não sei quantos de vocês são artistas aí no Departamento, se são da licenciatura. Eu não sei se essa divisão existe e se essa divisão existe, ela precisa ser erodida tanto quanto possível. A gente se beneficia muito se aproximando do pessoal da educação e eu tenho certeza que o pessoal da educação ganharia bastante se aproximando daqueles que por algum motivo tenham uma vocação artística mais marcada. Eu também queria sugerir que vocês, tanto quanto possível, colecionem os trabalhos uns dos outros porque aqui na minha casa, eu estou numa casa super pequena, mas eu estou cercado de trabalhos que foram dos meus colegas e que foram adquiridos no tempo em que a gente era colega da graduação. Para mim é um conforto olhar e ver pintura do André Yassuda, ver gravura da Adriana Siqueira, ver coisa do João Leite, do Marco Willians. Muitos desses caras inclusive não estão mais fazendo arte porque isso é muito exigente. Esse universo é muito exigente. A gente não pode esperar que todo mundo consinta ou aceite ou suporte as asperezas da vida de um artista num país como o nosso. Então, alguns desistiram, mas os trabalhos continuam aqui. É um alento muito grande a Paula Gagliasso... enfim é uma coleção mesmo de pequenos trabalhos que me abastecem de muita alegria. É uma maneira de estar perto deles. É uma oportunidade, gente. O Henrique Oliveira. Vocês sabem, né? É um puta artista com representação em Nova York , na Alemanha, em Paris e no escambau. Ele era aluno do Departamento e eu lembro que teve um momento que a gente meio que tirava sarro. É uma desgraça o pessoal da graduação, vocês sabem. A gente tirava sarro um do outro e

falava para o Henrique: “Pô Henrique, você está fazendo Rococó field painting!”. Falava que era uma pintura que ele desenvolvia. Não é que deu certo o negócio do Rococó no field painting? Fico pensando: “Porra, eu não peguei um trabalho desse cara. Agora seria a minha aposentadoria.” Mas enfim, não estou falando por ganância não, mas é por afeto mesmo. Foi uma experiência incrível e transformadora ter passado pelo Departamento. Espero que vocês aproveitem da melhor maneira. Não é simples, não é engraçado. É divertido, mas não é engraçado e nesse momento deve ser especialmente duro para vocês. Mas é incrível saber que a gente pertence ao grupo, a um universo tão extraordinário quanto esse que a gente precisa defender. A gente precisa defender com unhas e dentes da forma que for possível. Uma das formas de defesa mais eficazes é promovendo esses eventos que vocês têm promovido. Então é isso. Parabéns. Muito obrigado, viu gente? Obrigado a todo mundo que me acompanhou. Valeu, muito obrigado.

Luiza: Obrigada Claudinei! Obrigada mesmo. Tchau gente, boa noite.