

ESCRITAS DE CARTA-RESPOSTA SOBRE A POÉTICA DA AULA: DA ORALIDADE EM FAZERES DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA NEGRA PARA ORALITURAS

Wagner Leite Viana*

Janaina Barros Silva Viana**

*Artista. Doutor em Poéticas Visuais pela USP. Professor Adjunto na UFMG. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Práticas de Educação e processos artísticos, Educação para as relações étnico-raciais e Educação ambiental. E-mail: wagnerleiteviana@ufmg.br.

**Artista visual. Doutorado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta na UFMG. Desenvolve pesquisa sobre arte contemporânea brasileira de autoria negra. E-mail: jbarrossilvaviana@gmail.com.

RESUMO

Neste artigo nos propomos a refletir sobre o processo da escrita relativa à aula enquanto espaço de indagações, experiências, fazeres, relações, repertórios, sobre a experiência com a produção de arte de autoria negra brasileira contemporânea. Indagamo-nos sobre a palavra como artesanía do pensamento na urgência em encontrar a forma de uma escrita que possa anunciar etica e esteticamente os eventos do tempo e do espaço da poética da aula, escolhemos o gênero carta como forma de oralitura que retoma, no exercício, o clima de diálogos que se estabelecem em sala de aula, este gênero de escrita é próximo da oralidade como espaço de construção do pensamento crítico, onde a carta continua e dá corpo ao pensamento em construção contínua entre a poética da aula e a poética do pensamento escrito.

Palavras-chave: poética da aula; poética da oralidade; oralitura; crítica de arte; arte contemporânea de autoria negra.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on the writing process in the classroom as a space for inquiries, experiences, activities, relationships, and repertoires, and on the experience with the production of contemporary Brazilian Black art. We investigate the word as a craft of thought that urges to find the writing form which can ethically and aesthetically announce the time and space of the poetics of the classroom's events. We chose the genre of letter as a form of oral-literature that recaptures the climate of dialogue established in the classroom. This genre is close to orality as a space for the development of critical thought, since the letter is an extension of the thought itself, and the continuous construction between the poetics of the classroom and the poetics of written thought.

Keywords: art criticism; contemporary art by Black authors; oral literature; poetics of orality; poetics of the classroom.

Primeiros apontamentos sobre o exercício do pensamento na escrita a partir das performatividades das oralidades na aula

Esta escrita é um exercício que fazemos para pensar sobre a própria escrita, não é sobre uma escrita qualquer. É sobre os gestos contidos no interior de uma aula, lugar de visitação de indagações, experiências, fazeres, relações, repertórios. As referências são artistas circunscritos no âmbito da produção de arte de autoria negra brasileira contemporânea entre outros episódios das histórias dos povos africanos no continente e nas diásporas, antes e depois do processo colonial.

Como encontrar as palavras e a forma de uma escrita que possa anunciar eventos do tempo e do espaço da aula, um lugar de cumplicidade e intimidade comunitária de aprendizagem?

Como pessoas em contexto de diáspora africana, somos desafiadas, por esta condição, a procurar as palavras que melhor possam encarnar os movimentos e as ações da experiência do mundo que originaram a significação e retornam ao mundo como um tipo de pensamento mais que avizinhado, mais que convivente com a experiência, um irmão identicamente gêmeo, sendo com a experiência, o pensamento também uma outra experiência. Um pouco como germinar palavras no fazer poético-político de Nego Bispo¹ ou relacionar-se com palavras grávidas de mundo no fazer poético-pedagógico de Paulo Freire².

Para isso, necessitamos pensar a escrita e seus instrumentos e o trabalho ao qual se destina.

Na língua de Cafundó³, uma comunidade quilombola, que por meio de palavras das línguas, kikongo, quimbundo, umbundo e yoruba, constrói uma comunicação própria em contraponto à língua portuguesa e seu peso colonial, a palavra para o instrumento da escrita, caneta, lápis... é tenhora da mucanda, traduzindo de modo literal seria: enxada da escrita. Esta imagem comporta uma ideia

1. O conceito de palavras germinantes é abordado por Nego Bispo no livro *A terra dá, a terra quer*, publicado em 2023.

2. Ver a respeito deste conceito a obra *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam (1982) do educador e filósofo Paulo Freire.

3. Sérgio Dávila. Terra Preta. *Revista da Folha*, nº 24.147, número 75. 14 de maio de 1995.

do exercício do pensamento como trabalho, como ação produtiva e geradora.

Na época em que nos encontramos, na qual se vive uma guerra pelas denominações, sobre o controle de narrativas a respeito da história colonial e as consequências no presente sobre comunidades negras e indígenas no Brasil, revisitando termos como colonial, anticolonial, pós-colonial, descolonial, decolonial, contracolonial, palavras que carregam em seus sentidos condições concretas, ações reais desenroladas em tempos e territórios, muitas destas palavras encarnantes da ação de luta de pessoas e comunidades, no presente momento correm o risco do esvaziamento do significado, quando são deslocadas das lutas que elas significaram e significam, pelo uso corrente e urgência de práticas antirracistas na sociedade brasileira como um todo.

Por isso nos preocupamos em encontrar quais as palavras e formas de tessituras para conversarmos sobre os gestos encarnados nas palavras circulantes numa aula em relação à arte e educação para as relações étnico-raciais, sobretudo próximos à artesanaria da aula, tentando nos preservar de qualquer esvaziamento, encontrando na poética da aula a artesanaria do pensamento. Povos africanos do Kemet (antigo Egito) circunscreviam filosofia, sabedoria e ciência por meio da palavra: *Rekhet*⁴. Em relação à prática do pensamento, este termo se refere à ideia da palavra bem-feita, bem esculpida e cuidadosamente talhada. O filósofo Ptah-hotep, recomendando a necessidade da humildade, alerta-nos que os limites da arte não podem ser alcançados e a destreza de nenhum artista é perfeita. A tarefa requer uma conduta que alcance a totalidade que o exercício do pensamento realiza, pensar não está separado da produção de beleza e da ação ética, sendo a bela palavra, boa palavra e verdadeira. Na língua yoruba, povo que exerce forte influência africana na cultura brasileira, a palavra falada carrega e desencadeia *axé*, que é força vital, é a palavra como *ofô*⁵, prática ritual, encantamento, na reza, na oração, diferente da palavra como *ifófó*, léxico yorubano que entrou para o português brasileiro como a ideia de má palavra: fofoca.

Neste texto, o desejo de avizinhar-se da poética da aula nos conduz para

4. NOGUERA, Renato. A ética da serenidade: o caminho da barca e a medida da balança na filosofia de Amenemope. *Ensaios Filosóficos*, v. 08, 2013.

5. BENISTE, José. *Dicionário Yorubá-Português*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2011.

dentro de um lugar onde a percepção sensível dos gestos encarnantes da palavra como artesanania do pensamento solicita urgência em encontrar palavras e formas de escritas que possam anunciar, ética e esteticamente, os eventos do tempo e do espaço da poética da aula, palavras germinadas no lugar de cumplicidade, intimidade e convivência comunitária de aprendizagem.

O lugar da poética da aula na disciplina “Artes visuais, culturas africanas afro-brasileiras e indígenas”

A disciplina de graduação “Artes Visuais, culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas” é oferecida pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG, desde o ano de 2022. Ela acontece na modalidade obrigatória para o curso de licenciatura em Artes Visuais e optativa para demais estudantes de bacharelado, bem como é ofertada como formação livre para qualquer estudante que esteja matriculado em qualquer outra graduação da UFMG.

Em determinado momento do curso, apresenta-se aos estudantes uma pesquisa a ser feita no arquivo digital *Epistemologias Comunitárias*:

O arquivo digital compreende uma série de entrevistas em vídeo com artistas de diferentes gerações, formações artísticas e atuações profissionais diversas. São artistas que residem, residiram ou circularam pela cena artística belorizontina. Nesse contexto, o conceito de retrato torna-se importante para refletir acerca de um território performativo onde em cada página apresenta-se uma autoria destacando o seu percurso de formação artística, quais questões que instigam a sua pesquisa artística, as referências poéticas que sistematizam e formalizam a sua poética. Na página de cada artista há a transcrição parcial da entrevista como uma espécie de preâmbulo para os seguintes Territórios Performativos:

a-) O lugar da poética (Os registros realizados durante a entrevista de espaços de produção, obras, performances, ou mesmo imagens cedidas pelos artistas).

b-) O lugar da autoria (os registros audiovisuais das entrevistas encontram-se numa versão síntese (Retrato 1) e expandida (Retrato 2) a despeito do debate sobre epistemologias em arte contemporânea).

c-) Outros Territórios (direcionamento para sites pessoais, canais de vídeo, sites de galeria onde o artista é representado, sites acadêmicos com produção de teses, dissertações, artigos).

O arquivo digital *Epistemologias Comunitárias* evidencia diversas performatividades do saber, implicando na produção de epistemologias em processos repertoriados e arquivais presentes na arte contemporânea. Metodologicamente, estes mapeamentos ocorreram a partir de diferentes formas de registros documentais. Assim como, o contexto de produção onde os processos de aprendizagens e suas redes de interação se cruzam na educação de artistas, as referências visuais e conceituais, o ato experimental em si e os percursos epistemológicos que o antecede e o formalizam.⁶

O arquivo é apresentado aos estudantes junto com a atribuição de uma tarefa:

TAREFA

Acesse o arquivo digital no seguinte endereço:

< <https://eba.ufmg.br/epistemologiascomunitarias/> >

Para uma melhor compreensão da totalidade do projeto veja o vídeo síntese: <<https://youtu.be/Pjgq2mSIQN4>>

Cada aba do site corresponde ao arquivo de um artista.

Escolha um para aprofundar a pesquisa. Veja os vídeos, as imagens... leia os materiais.

Então produza um relatório por meio de uma carta, escreva para o artista contando de sua incursão pelo arquivo.

Sugestão de questões que você pode considerar para pensar os temas que compõem sua escrita: (são apenas sugestões imagino que você possa elaborar outras)

Como o artista se apresenta por meio de sua entrevista? Tanto nos termos quais se define, quando compreende a própria definição de ser artista?

Como o artista considera os processos de aprendizagens que se cruzam na sua educação e formação artística?

Quais questões o instigam a produzir a sua pesquisa poética?

6. O material aqui citado é parte do material didático utilizado em aula e entregue aos estudantes como um roteiro de acesso ao arquivo digital *Epistemologias Comunitárias*.

Quais referências poéticas que dinamizam o seu processo de trabalho? Tanto a poética de outros artistas, artesãos, produtores de imagens. Também expandindo a noção de poética para sua presença em diferentes saberes em diálogos, com as ciências, a história, sociologia, antropologia, educação e saberes de culturas tradicionais.⁷

A escolha pela escrita de uma carta é uma forma de recuperar na escrita o sentimento de intimidade entre estudantes e artistas pesquisados, retomar, no exercício, o clima de diálogos que se estabelecem em sala de aula, tendo por mediação a obra destes e de outros artistas. Escrever uma carta aqui é uma forma de oralitura, pois a escrita da carta é germinada na oralidade; no desejo continuado de uma conversa, ao irmos narrando e contando algo, vamos rememorando a proximidade com um interlocutor, sendo escrita neste tempo e espaço onde o acontecimento é a relação entre pessoas próximas que estão geograficamente distantes, vai-se superando a ausência conforme a narração se refere a um universo íntimo e comum.

O ato de escrever traduz uma forma de síntese afetiva sobre muitas temporalidades e modos de contar histórias narradas sobre uma folha de papel. No tempo de nossos avós e pais, líamos as cartas que eram enviadas por parentes e amigos, era uma leitura partilhada por toda a família, bem como a escrita da resposta também costumava ser feita com a participação de todos e aquele que redigia a carta era um transcritor e tradutor dos sentimentos e ideias que se queriam comunicar. Geralmente, o cabeçalho indicava o lugar e a data da escrita do remetente, o autor da carta. A partir daí, iniciava o parágrafo introdutório com palavras de afeto à pessoa destinatária, com formas de tratamento como cara(o), prezada(o), estimada(o), querida(o), de acordo com o nível de intimidade entre as pessoas comunicantes. E costumava continuar com votos de bem-querer, manifestando o desejo de encontrar aquela pessoa e todos que a rodeiam com saúde e em receber tão logo boas notícias neste compasso de espera. Sobretudo, a expectativa da escrita era a possibilidade do reencontro num breve tempo e mitigar um pouco a saudade daquele ente querido.

7. Idem.

Entre os anos 1980 e 1990, era algo comum, quando outros familiares moravam em outros estados ou cidades mais distantes e não possuíam telefone fixo em casa, utilizar como contato recorrente o envio de cartas pelo correio, ou cartas ao portador, quando um parente ou conhecido levava e trazia um conjunto de cartas entregue em mãos. Esse costume continuou mesmo com o uso de telefones públicos que utilizavam fichas e depois cartão, ou, ainda, posteriormente, no início dos aparelhos celulares móveis.

Escrever uma carta e deslocar-se para a postagem no correio era o vínculo afetivo constante com quem não estava tão próximo, muito comum entre famílias negro-indígenas e quilombolas, como as nossas, na experiência de migração entre estados, como Pernambuco, Alagoas, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

Podemos considerar a presença da escrita em comunidades tradicionais afro-indígenas, quilombolas, mesmo que seja a oralidade a principal forma de manifestação do saber. A forma habitual da escrita de cartas continua e compõe com a oralidade sendo reconhecida em sua forma expressiva como oralitura. A prática deste tipo de escrita, comum e presente em comunidades diaspóricas africanas no Brasil, tem correspondência com a experiência da escrita de cartas em contexto nigeriano. Usualmente segue uma lógica humanista yorubá-africana, que diferentemente de encerrar a carta com expressões como: “sem mais para o momento”, “nada mais a acrescentar para o momento” e outras formas que concluem a comunicação, para povos africanos no Brasil e na diáspora, a escrita de uma carta costuma desvelar uma intimidade e desejo de continuidade ao trazer, em suas últimas linhas, dizeres sobre a impossibilidade de caber na escrita tudo que se gostaria de compartilhar, anunciando o anseio do reencontro para que muitos outros assuntos ainda possam ser ditos. Neste sentido, o tempo e o espaço da escrita são também a expressão do ensejo de que o diálogo possa não ser interrompido e perpetuado no lugar do encontro. O termo em língua yoruba, convencionalmente utilizado na despedida, é: *òrò ò mi kò lopin sí o*, em livre tradução para o português: *não é possível esgotar completamente nossa conversa*. Compreende-se aqui o lugar da partilha e do desejo sincero da continuidade do encontro.

Sobre a confluência na possibilidade dos diálogos, a professora e escritora

estadunidense bell hooks, no livro *Ensinando o pensamento crítico* (2020), compreende que o processo de construção de comunidade dá-se pelo ato de contar histórias e estabelecer uma forma empática e horizontal de relação numa sala de aula, sendo a oralidade um espaço de construção do pensamento crítico, em que propomos a escritura de cartas como uma forma de oralitura que continua e dá corpo ao pensamento em construção contínua entre a poética da aula e a poética do pensamento escrito. O gesto de escrita, como lugar de partilha, aproximado do gesto criativo do fazer artístico e da poética da sala de aula. Neste sentido, “o ofício do artista opera com ferramentas próprias das técnicas que eleger, mas, sobretudo, a produção artística é ferramenta de reflexão coletiva”⁸. Então, pode-se refletir sobre o campo da arte como um processo coletivo de diferentes camadas de escritas críticas constituídas num campo vasto e repertoriado de imagens, são lugares de encontro e aprendizagens que ativam memórias pessoais e coletivas.

Sobre o desvelar-se de um diálogo na forma horizontal, a questão que também se apresenta é como constituir uma escrita poética com caráter de crítica de arte. Assim como na fórmula final das cartas na escrita afro yorubana, ou afro quilombola em comunidades tradicionais no Brasil, que insistem na impossibilidade de esgotar a conversa ou no desejo de continuá-la. Apostamos na oralitura das cartas, uma escrita poético-reflexiva como tradução análoga da compreensão sobre a produção de pensamento e saber sobre Arte, desvelando a complexidade dos olhares que se intercomunicam entre professor, estudante, artista, a obra do artista e a recepção crítica, nos processos de escrita sobre arte e sobre o encontro da aula confluindo como poética.

Voltamos, novamente, à imagem da carta na qual o gesto de escrita também revela fricções e leituras da mesma forma como nas narrativas pessoais há um atravessamento de narrativas históricas mais amplas, coletivas, um cruzamento entre micro e macro narrativas. No texto intitulado “A Barca”, presente no livro *Poética da Relação* (2011), do poeta, teatrólogo, romancista e filósofo martinicano Édouard Glissant, a poética da relação nasce dentro das dinâmicas do abismo vivenciadas na experiência colonial: o primeiro está na vivência do “terror inaugural, quando mergulhas no ventre da barca”. O segundo abismo encontra-

8. Citação de trecho da terceira carta-resposta transcrita adiante neste texto.

-se no próprio “abismo do mar”. Por fim, o terceiro abismo projeta-se em “tudo o que foi abandonado, e que, para muitas gerações, só será encontrado nas savanas azuis da memória ou do imaginário” (Glissant, 2011, p.1). Simetricamente, a arte também opera em seu gesto numa série de performatividades de saberes constituídas como tecnologia social e de convivência em que a “Relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado” (Glissant, 2011, p.2).⁹ Ainda, para bel hooks (2020), as histórias representam “mais verdade” que fatos, porque histórias são multidimensionais. A noção de Verdade direciona-nos para a complexidade de tessituras de leituras.

Verdades como justiça e integridade são muito complexas para serem expressas em leis, estatísticas ou fatos. Fatos precisam ser contextualizados com “quando”, “quem” e “onde”, para se tornarem Verdades. Uma história incorpora “quando” e “quem” – longos minutos ou gerações, e a narração de um evento ou uma série de eventos com personagens, ação e consequências. Ela acontece em um lugar ou em lugares que nos dão um “onde” (hooks, 2020, p.90).

Após esta breve apresentação de quem, quando e onde, gostaríamos de mostrar algumas cartas redigidas como resposta algum tempo atrás, são três cartas-resposta encaminhadas aos estudantes que cursaram a disciplina “Artes Visuais, culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas” no primeiro semestre de 2023 e primeiro e segundo semestres de 2024. Após os estudantes escreverem suas cartas e entregá-las ao professor, podendo ou não enviá-las aos artistas, o docente respondeu a toda turma numa escrita que se propõe a ser uma avaliação do curso feita por ele para a turma.

1ª CARTA

Belo Horizonte, 20 de julho de 2023.

9. Disponível em:

<http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/11/570bc0a278725.pdf>.

Acesso em: 12/06/2025. O texto “A barca aberta” do autor encontra-se na íntegra no livro Poética da Relação. Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011.

Escrevo estas palavras com desejo que encontrem todos bem e com saúde. Elas são resultado da reverberação de nossos encontros neste primeiro semestre do ano.

Elas são uma forma de materializar o que tenho pensado com poética da aula. Uma forma de arte que flui pela oralidade cujas imagens são construídas no encontro e fluem para além dele. Obrigado pela partilha sigo com as imagens dentro de mim me alimentando o desejo de novos encontros.

Pensei muito na partilha da S¹⁰., sobre este lugar de desconforto e incômodo gerado pela performance de Priscila Rezende¹¹, sobre a leitura da literalidade com que denuncia violências. Gosto da forma como desconfia desta leitura, pois ao reconhecer qualquer forma de literalidade implica no reconhecimento de que corpos negros são tratados assim no mundo real !? Penso em como estas questões se ampliam nas indagações de J. sobre o lugar da presença na arte da performance.

A relação entre artista e público estabelece um lugar de leitura. Por sua vez, o registro funda um outro campo. Como uma possível leitura de literalidades transita por estes campos?

A poética da aula, para mim, apresenta um pouco destes problemas.

Para mim, B., a aula é performance, onde os saberes circulam para além

10. Todos os interlocutores das cartas-respostas estão sinalizados apenas com as iniciais dos nomes nas transcrições das cartas.

11. Eu nasci em 85, aqui, em Belo Horizonte mesmo. Falar de formação acadêmica...Sou formada em Artes Plásticas pela Escola Guignard. Formei em 2011. Comecei em 2008. Quando fui fazer performance, eu já estava pensando, assim, em questionamentos e incômodos. Sabe? Coisas que me incomodavam, que eu queria colocar no trabalho e que tinha uma relação mais com meu corpo e com minha vivência. E, esse impacto que a presença do nosso corpo tem para as outras pessoas... Diante desse espaço de convivência que a gente tem de relação com o outro. Os lugares que a gente vive e como uma simples escolha de como me apresentar para as pessoas era uma coisa tão impactante! Quando eu fiz Bombril, foi o primeiro trabalho que eu fiz pensando nisso. Era realmente colocando esse questionamento racial no trabalho. Assim que eu fui aprofundando... E, aí, isso acabou se tornando essencial para o trabalho. Porque, na verdade, uma coisa foi alimentando a outra: as minhas várias descobertas em relação à negritude e o que isso significava. O que significa ser negra e ser mulher. (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana com a artista Priscila Rezende no Centro Cultural da UFMG em Belo Horizonte para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

das referências, que tem seu lugar nos arquivos, são os repertórios que se apresentam na forma como nos sentamos juntos, como falamos e ouvimos, como construímos os encontros. Nesta poética da aula, entendo o sentido de maestria como este semear encontros. Dito isto, todos somos estudantes (prefiro estudante a aluno, pois é originária do verbo estudar, o que denota de uma ação, de um gesto ativo que chama nossa responsabilidade sobre aprender).

Não desconfio das referências, L., mas gosto de pensar como você sugere: “conversar com o artista como quem toma café”.

Ou, ainda, pensando em Jorge dos Anjos¹², conversar com o trabalho de arte como num passeio. Gosto demais da obra Portal da memória, que se encontra na Praça de Iemanjá, na Lagoa da Pampulha (BH).

São muitas camadas a se pensar nesta comunicação. Gostei que I. recupera um aspecto formal da carta ao iniciar indicando um remetente e um destinatário. Quantas camadas de imagens existem entre estas instâncias de comunicação?

Assim como, para Eustáquio Neves¹³: “Meu trabalho me leva”.

12. Eu nasci em Ouro Preto, Minas Gerais, em 30 de abril de 1957... É difícil falar da formação de uma maneira simplificada, porque eu comecei com seis anos de idade. Eu já gostava muito de desenhar. E, meu pai me incentivava dando material, comprando material para desenho: lápis de cor, papel... Essas coisas para um menino de seis anos. Aos sete anos, eu entrei no primeiro ano primário...Então, eu já fui para a escola, no primeiro ano, já com esse gosto assim. Eu queria muito! Eu queria muito! E, eu me lembro muito bem como se fosse ontem... Eu, nessa época, já sabia que queria ser pintor. Assim, era claro para mim que eu queria ser pintor! (Transcrição parcial da entrevista com o artista visual Jorge dos Anjos realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê do artista em Belo Horizonte (MG) para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

13. Eu nasci em Juatuba, interior de Minas Gerais, em 1955. Dez de fevereiro. Eu sou o filho mais velho de uma família de cinco irmãos... (Tive) uma criação matriarcal. Eu sempre lidei com todas as questões que eu costumava abordar de forma bastante orgânica. Assim, desde criança, eu era aquele menino que construía o próprio brinquedo. Eu sempre gostei dessa coisa do fazer. Enquanto eu me descobri artista... Assim, quando me interessou as Artes, eu estava um pouco maduro para entender alguma coisa. A minha primeira incursão foi pela música. Eu queria ser músico. Eu queria muito ser músico, mas... Até que eu descobri que eu não tinha disciplina nenhuma para ser músico. Era só mesmo muita vontade. A fotografia veio de uma forma bem libertadora, porque eu senti que eu tinha uma liberdade muito grande de me mover ali dentro das imagens. Uma coisa que me interessa muito são esses trânsitos entre mídias. (Transcrição parcial da entrevista realizada com o fotógrafo Eustáquio Neves pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê do artista em Diamantina (MG) para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019.)

Vejo a poética da aula com esta aproximação. Um pouco como a fotomontagem que acumula nas camadas de imagens complexidades e experiências. Um pouco como uma curadoria, N.. Bem lembrado a sua recomendação para a exposição do artista Walter Firmo no CCBB (BH) do “Verbo do silêncio, a síntese do grito”. Penso no trabalho deste artista como ativa memórias, cria um espaço comum de reconhecimento, despertando empatias.

Por ora, silencio minhas palavras para que as imagens produzam os seus gritos.

Desejo um bom descanso e um grande abraço!

Wagner Leite Viana

2ª CARTA

Belo Horizonte, 1 de setembro de 2024.

Boa tarde, gente!

Espero que estas palavras encontrem todos bem, com saúde e com entusiasmo. Enquanto escrevo me recordo que amanhã será segunda-feira e, logo terça-feira, dia que costumávamos nos encontrar. Talvez, eu esteja vibrando o ritmo destes encontros, vibrando nas poéticas favorecidas por estarmos juntos. Isso porque vivo uma poética da aula e cada fim de ciclo procuro visualizar as imagens geradas, mesmo que muitas me escapem, fugidias, arte efêmera.

As leituras de suas cartas provocaram em mim o ressurgir ou a vida destas imagens da poética da aula. Fiquei pensando em como o G. que se surpreendeu com a obra de Eustáquio Neves, em relação ao tratamento das imagens, as técnicas de manipulação, as camadas, as texturas. Que L. nomeia como marcas de impressão e vê nestas marcas um comentário sobre estruturas de opressão histórica. Se por um lado, o fotógrafo e o fotografado nos sugere se tratar de relações entre pessoas, entre vidas. Por outro lado, a fotografia, um objeto cheio de marcas. Sejam elas do tempo. Sejam elas intenção do artista. Sejam o tempo e suas camadas construídas por transformações ela é também uma mensagem que encontramos. Como “Cartas ao mar”.

Gosto de pensar a poética da aula assim também. Como jogar algo no

mundo e torcer para que alguém encontre. Muitas vezes, E., encontramos uma linguagem como um código antigo, visto o estranhamento com o Portal da memória do Jorge dos Anjos, algo a ser decifrado, e a arte parece, às vezes, a expressão comunicativa de um grupo de iniciados, um código secreto. Por outro lado, é reanimador perceber que o que já estava lá, antes mesmo de ser notado, é vivido como a descoberta de algo novo. Por isso, V., eu penso que de um modo a arte provoca estranhamento do jeito que você trouxe sua leitura sobre o Museu do Oro, sobre “cuerpos ameríndios”. Mas, a arte atravessa o estranhamento, passa também pelo comum, outras vezes, é o inverso, também, atravessa o comum e passa pelo estranho. Gosto de pensar, D., que este movimento propicia o reaprender a aprender. Acho que isso nos define como seres viventes, de modo que toda aprendizagem é um tipo de criação e toda criação pede uma aprendizagem pede de quem a encontra. De alguma forma, A. L., nosso corpo é criação. Em certa medida, a artista Priscila Rezende nos provoca a pensar esta natureza criativa de um corpo negro em luta, o corpo negro performando, a própria autenticidade, direito, voz! O corpo e a vivência como instrumento de trabalho, de criação. Seria esta, a experiência do corpo negro, M., que no diálogo com a obra de Renata Felinto¹⁴ você sinaliza que a vivência de artistas negros e seus trabalhos têm uma tendên-

14. Eu sou Renata Aparecida Felinto dos Santos. E, assumi como nome artístico Renata Felinto. Sou natural de São Paulo. Capital. Hoje eu moro no Ceará, na cidade do Crato, que é próximo a Juazeiro do Norte. Moro lá com os meus dois filhos: a Benedita e o Francisco. Sou professora na Universidade Regional do Cariri na área de Teoria da Arte. Porque, apesar de eu ser formada a partir de cânones que são acadêmicos, eu não queria dar continuidade a essa tradição excludente. Queria fazer uma pintura que partisse do que eu quero fazer. E, essa decisão surgiu a partir da observação, por exemplo, de trabalhos de arte que não são trabalhos que a gente vê em uma galeria. Então, eu tenho um livro chamado The Upset que é um livro só sobre grafite, desenho digital, desenho em aquarela. Mas, que são desenhos muito distantes do que a gente vê em uma galeria. E, isso me influenciou muito pra voltar a pintar do jeito que eu queria. Experimentar, inclusive, novos materiais sobre a pintura, como fita autoadesiva, lantejoulas, bid, que são pequenos objetos brilhantes, fita de cetim. Enfim... Eu fui explorando mais materiais a partir desse rompimento com a tradição. Além de eu ser uma mulher negra... Eu sou uma mulher negra que eu sou mãe. Eu sou mãe sozinha de duas crianças. Eu tenho um interesse pela academia que é muito grande em relação a pensar essas transformações sociais a partir da educação, da produção de texto, de pensar uma oficina e de pensar um artigo. (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana com a artista visual, pesquisadora e professora Renata Felinto em São Paulo para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

cia a unicidade diversa?

Talvez, E., seus questionamentos sobre a obra de Paulo Nazareth¹⁵: como distinguir meu ser de meu trabalho? O artista como firma? E a precarização do trabalho? Você também diz deste desejo de trazer para o mundo do trabalho a mesma tranquilidade com que se desenha na infância: arte como refúgio. Mas, também, a S. nos recorda de um trabalho estranhamente belo, no qual Priscila Rezende aparece num espaço com fitas vermelhas esticadas e presas em seu corpo, gerando inquietações, incômodos e dúvidas. Eu vi o registro desta performance no Museu da Pampulha. Este prédio histórico do arquiteto Oscar Niemeyer onde as fitas pendiam do corpo e estavam presas às colunas da arquitetura. A artista no seu gesto de performar, o seu corpo, ia se desprendendo do prédio, e seguia arrastando as fitas, linhas ou rastros vermelhos.

Pensando Priscila Rezende e Lídia Lisbôa¹⁶ G., dá para separar o artista da

15. Sou o Paulo. Me chamo Paulo Nazareth. Esse Nazareth é pela mãe da minha mãe. Nazareth Cassiano de Jesus. Então, Nazareth é um nome e não um sobrenome. Nazareth Cassiano de Jesus. Nascida lá no Vale do Rio Doce, de origem Borum. Eu carrego esse nome porque ela foi enviada para o Manicômio de Barbacena no final de 1944 pra 45. Logo que a minha mãe tinha nascido. Entre os 4 e 8 meses de idade da minha mãe. E, minha mãe nunca viu ela depois disso. E, aí, depois, eu vou aprendendo cada vez... Buscando sobre essa história... Ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa espécie de carranca, né? Essa proteção. Esse Egum que anda comigo e que me protege. Eu de batismo sou Paulo Sérgio da Silva e continuo sendo Paulo Sérgio da Silva. Isso é importante também! Essa relação desses dois nomes. Porque um é o nome. O artista. O outro acaba sendo a pessoa. E, elas convivem no mesmo corpo, mas se apresentam de formas diferentes. Então, é muito importante continuar sendo Paulo Sérgio da Silva, porque Paulo Sérgio da Silva é a pessoa. É o ser comum. É o não-artista. Isso permite eu viver outras situações que o Paulo Nazareth não vive. A questão do documento. Cruzar uma fronteira. Chegar em uma instituição que talvez seja aberta para o Paulo Nazareth, mas esse mesmo lugar é fechado para o Paulo Sérgio da Silva. Então, esse também é o trabalho! (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana com o artista visual na Exposição Faca Cega no Museu de Arte da Pampulha para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019.)

16. Meu nome é Lídia Lisbôa. Eu sou artista plástica desde que eu me entendo por gente. Porque, hoje, fala artista visual. Mas, eu me considero artista plástica. Eu vou e volto. Eu ando para frente e ando para trás. Sabe assim? Eu dou um passo para frente e dou um passo para trás. Eu acho que tem muito a ver com as histórias das mulheres. Porque, no final, eu acho que eu fui cercada de mulheres. Eu já falei que o meu primeiro trabalho que fiz eu tinha 6 anos de idade? E, foi na cama do meu tio Paizinho? Que foi com feijão guandu, folhas... Eu botei uma florzinha amarela no meio! E, aí, meu tio falou para minha mãe: – Maria, cuide da Lídia porque

obra? Dá para separar o artista da sociedade e da história? Como fitas vermelhas dentro de um museu podem provocar tantas inquietações?

Esta materialidade do tecido é o campo de exploração de Sonia Gomes.¹⁷ E, a C. nos provoca a pensar numa ideia do têxtil como algo ligado ao feminino, às avós. A delicadeza da produção têxtil em uma, pode ser encontrada em outra. A potência em recriar histórias materializadas em peças que são objetos de arte. O têxtil como arte é fascinante, não é I.? Não é inquietante, E., a maneira como retalhos, rendas, fios e outros objetos são combinados por esta artista em formas orgânicas e abstratas explorando a relação entre corpo e espaço? Ou, ainda, A., como do entrelace entre as próprias vivências e memórias colocam em diálogo o pessoal e o coletivo, suscitando questões sociais e culturais mais amplas? Difícil não pensar de novo em Lídia Lisbôa, G., o ateliê como extensão do corpo, o ateliê como entrelace com o mundo! Mesmo que o mundo, L., às vezes, figure como uma linha que aperta a garganta. Que escrita forte, L. ! Eu aqui com minhas limitações, fiquei pensando se você é mesmo da Educação física? Ou, talvez, a poética do corpo atravesse muitos campos do saber.

ela não faz parte desse mundo! Essa menina é diferente... Essa menina é esquisita! Aí, depois que meu tio Paizinho foi na minha casa que eu morava na Rua Arruda Alvim (São Paulo), ele entrou e falou: – Agora eu sei quem era aquela menina! Aquela menina era artista! Eu era ignorante e não sabia...(Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana na casa/ateliê da artista em São Paulo (SP) para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

17. Eu acho que eu sempre produzi... Eu morava no interior. Eu fiz Direito no interior... Mas, esse negócio de ser artista... Eu nunca pensei! Principalmente, porque, eu não sabia desenhar da maneira clássica que se desenha. E, naquela época, ir para uma escola de arte era impossível. Jamais me manteria dentro de uma escola de arte, que era só pra gente que tinha um poder aquisitivo maior. Então, fiquei no Direito...Foi mais como um trampolim, mesmo, pra eu sair do interior. Porque eu queria vir pra capital. Então, eu falo com você que eu sempre fiz... Eu colocava tudo em mim... Eu nunca gostei de roupa em vitrine. Eu gostava sempre de garimpar. Nunca gostei da coisa assim muito pronta! Então, eu gostava de garimpar e costurar. Eu nunca...Até tive oportunidade de aprender, mas não tive paciência! Ficava aquela coisa muito certinha. E, eu desconstruía minhas roupas, era na mão mesmo! Então é um processo intuitivo, mas muito pensado também. Porque, às vezes, até penso em alguma coisa pra fazer, alguma forma, um desenho, assim... E, no fazer vai tomando outra direção. Então eu sempre falo: – Eu tenho que escutar o material... (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê da artista Sonia Gomes em São Paulo para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

Por exemplo, M., o que a cidade, o subconsciente e a arte urbana têm em relação? Porque memória e a cidade são também objeto de estudo da história, da arqueologia, do urbanismo etc. As histórias de corpos pretos na cidade podem bem delinear as estruturas de violência racial historicizadas. Talvez a intimidade destes corpos seja violada em detrimento da vida pública, como a intimidade e sacralidade de corpos pretos enterrados entre a Rua da Bahia e a Rua Guajajaras, num antigo cemitério que foi “apagado” na passagem da antiga cidade de Curral del Rey para Belo Horizonte. Esta imagem pode nos oferecer uma leitura sobre qual projeto é este de cidade? Parafraseando G. ao comentar sobre a produção de Lidia Lisbôa. “A foto consegue expressar melhor que a fala”.

Fico pensando, A. C., se um pouco deste desejo seu de migrar os estudos não seja provocado pela força que as imagens provocam, as várias falas que suscitam e albergam uma mesma imagem. E, até mesmo a história vai estar ali, entre outros saberes.

Me despeço com estas imagens que L. nos trouxe ao comentar sobre a obra de Lidia Lisbôa: “cupinzeiros que devoram cobras mortas! Crochês que decoram uma casa viva!”

Um grande abraço!

Wagner Leite Viana

3ª CARTA

Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 2025.

Oi, gente! Eu estou ainda aqui reverberando as imagens que vocês trouxeram nas cartas. Quantas riquezas! Quanta alegria ouvir esta conversa com os artistas. Poderia dizer muitas coisas e até mesmo escrever uma carta para cada um de vocês. Espero que a gente possa se reencontrar e quem sabe bater um bom papo sobre tantas singularidades trazidas nas escritas.

Por ora, vou me reservar em comentar alguns detalhes e aproveitar para tecer um pouco mais o pensamento sobre a ideia da poética da aula. Não quero reduzir com minhas escolhas e recortes feitos o que significou para vocês co-

nhecerem um pouco mais sobre estes artistas, nem mesmo limitar que tal artista seja isto ou aquilo. E, até mesmo, cometer um ato de arrogância e desprezo pela arte, como campo de complexidade, ao confinar “tal artista” a partir de “tal obra” numa leitura minha e particular de forma universalizada num cabresto ou numa viseira colonial.

Fiquei pensando, M. A., na ideia de acúmulo de informações numa mesma imagem que você encontrou na obra do artista Eustáquio Neves, gosto de pensar isto, também, como camadas de memórias que são geradas no próprio suporte de gravação e revelação da imagem fotográfica. É como a E. trouxe também a despeito deste procedimento que é o resultado do cruzamento experimental na fotografia com processos históricos: a manipulação química gera sobreposições que narram sua história como processo e figuram narrativas históricos-sociais.

Para mim, a poética da aula é assim também, M. A., compartilha com o fazer cinematográfico ao “acumular vários frames no limite de um quadro.” Em outro momento, é como também E. disse de Eustáquio: “Olhar de pertinho o passado como num monóculo”.

Talvez este sentimento seja reforçado pelas imagens do ateliê/oficina do artista, uma noção de intimidade com o fazer que advém da busca deste tipo de registro.

Eu me aproximo muito deste pensamento que S. compartilhou sobre o pensamento de Renata Felinto, que além de artista, é professora com atuação no campo de curadoria e crítica, que traz o fazer artístico como deslocamento e expressão ao recuperar e reinterpretar narrativas históricas. Ou seja, o ofício do artista opera com ferramentas próprias das técnicas que elege. Mas, sobretudo, a produção artística é ferramenta de reflexão coletiva.

Olhando para a obra da artista Sonia Gomes, também encontramos, L., esta visada processual na construção de suas obras, pela leitura do material, do fazer manual, uma poética do afetivo que faz ver os tecidos e gestos impregnados de histórias.

Esta performatividade do fazer desloca a leitura da produção artística como leitura do corpo. Neste sentido, T., refere-se ao que você comenta sobre o trabalho da artista Priscila Rezende, para mim, se relaciona de modo amplo com o fazer artístico em geral: “Arte do corpo, para além do quadro, para além da fala

*e da escrita.”...É, L., muitas vezes este corpo “regurgita” como você comenta na obra *Muchas gracias, pero no mucho* (2022) da artista Priscila Rezende. São gestos de intensidade, uma abordagem corajosa e visceral: comer bananas, compor um simulacro da bandeira espanhola com as cascas e depois vomitar sobre a imagem!?... Talvez, aqui, a acidez não comporte mais e mais camadas, como acolhe e registra o suporte eleito por Eustáquio Neves, o corpo como suporte e tema “o corpo regro” na performance da artista expõe seu limite!*

Se nos atermos a sentido de contemporâneo, como conectado ao seu tempo. Ao pensarmos sobre a história das artes, sempre perceberemos este gesto de limite, este esforço incômodo para ser alguém de seu próprio tempo. E não é B. ? Como expõe o artista Rui Moreira¹⁸, que este esforço se dá nestes processos coletivos que constituem o artista contemporâneo? Muitas vezes, o limite que o artista anuncia é também a denúncia que quebra a passividade, traz discordância e caos. E então o gesto artístico nasce do conflito.

O artista Gil Amâncio¹⁹, J., que nos fala de um processo de formação pela

18. Meu nome é Rui Moreira dos Santos. Nasci em 1963 [...] A minha formação artística acontece desde os meus quinze anos de idade, quando fui procurar aprender a dançar para poder acompanhar os primos que dançavam muito bem em casa. Enfim, eu não sabia que eu estava buscando uma formação artística...Mas, a sequência dos dias, a sequência dos fatos, acabou mostrando que essa minha curiosidade sobre um ato social, acabava se confundindo com a manifestação artística. Essa relação com as artes acabou me levando para um universo profissional relacionado à cultura. E, em especial à cultura das artes. Ai, dentro da cultura das artes, a relação da dança se estabeleceu de maneira muito forte. E ao se estabelecer de maneira muito forte essa relação com a dança, eu pude observar que as questões de origem da minha casa, a religiosidade afro-brasileira. Mas, em especial, eu posso dizer negra que tem uma corporeidade. Essa acabou influenciando bastante as minhas referências profissionais. (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana via Skype com o bailarino, coreógrafo e investigador de culturas Rui Moreira para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

19. Meu nome é Gil Amâncio. Eu sou músico, mas a minha trajetória como artista... Eu entro na cena artística de Belo Horizonte como ator. Então, passo pelo teatro. Depois, eu entro um pouco pela dança e a música. Eu sou de Belo Horizonte. Nasci em 1954 em Santa Teresa. O interessante porque eu estudei numa escola pública no grupo... Depois, fui para uma escola pública também, mas o Colégio Tiradentes, que era um colégio militar. E... Consegui sobreviver a essa educação rígida do colégio militar. Mas, isso nunca bloqueou assim a questão da arte e da criação. Aliás, pelo contrário, foi lá que eu comecei a participar dos primeiros grupos de teatro, a cantar e a tocar violão. Foi muito forte esse momento do colégio. (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana na casa/ateliê do artista multimídia e professor na Escola de Belas Artes da UFMG, Doutor Notório

convivência, tecnologia social constitutiva dos terreiros, congados, quilombos e até mesmo da cultura da infância. Entretanto, as tecnologias de opressão capitalista colonial forçam a necessidade de contranarrativas e contracolonialidades.

Como gesto para recuperar uma memória, trago aqui a fala de L. que em outro tempo falou sobre Sonia Gomes: “Quando poderemos trazer para nós, um acalanto dentro deste furacão que não descansa?”

Como E. diz a respeito da artista Maré de Matos:²⁰ “Ondas de maré / tormento e ternura!”

Talvez encontremos refúgio nesta imagem que você, V., traz do trabalho do artista Desali²¹: “a galeria de arte Dandara” como a ideia de um pequeno ateliê

Saber em Educação também pela mesma instituição, Gil Amâncio em Belo Horizonte (MG) para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

20. Eu me chamo Mariana de Matos. Eu venho de Governador Valadares, uma cidade ao leste de Minas Gerais. É uma cidade do interior de Minas... na época que eu residia lá não tinha universidade de Artes Visuais. Então, meu percurso se deu de forma natural mesmo. Eu fui para Belo Horizonte para me formar. Estudei quatro anos na Escola Guignard. Então, era uma escola que tinha uma perspectiva bem eurocêntrica de arte. Até um pouco elitista também, como a gente compreende que é a educação formal em arte. E, aí, durante esse processo todo, entendendo essa perspectiva estritamente eurocêntrica, eu fui despertando o desejo, a inquietação, e fui me sentindo instigada para compreender... Por que existia um recorte tão sólido, como se isso fosse de fato o que existe de valor dentro da produção artística mundial? Eu me entendo mais como artista pesquisadora. Aí, eu vou fazer um processo de imersão. Vou me debruçar em relação a isso, estudar essas questões nas mais possíveis linguagens específicas, como ela se manifesta. Eu vou trabalhando... Não parte sempre necessariamente de um desenho ou de uma materialidade... É, mais assim, uma ideia, uma sensação... E, aí, como investigar essa sensação? Eu tinha muita vontade de entender discursivamente... Digamos assim... Entender como se constroem esses discursos que assentam e legitimam essas coisas que a gente está falando. Essas ausências. Esses recortes. Esses processos de dominação. Sabe? Entendendo mesmo qual é o papel da escrita, da palavra e da literatura dentro dessa organização, que a gente pode chamar de organização, dentro dessa ordem de mundo. (Transcrição parcial a entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana via Skype e poeta Maré de Matos para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

21. Meu nome de identidade é Warley de Assis Rodrigues. Mas, meu nome artístico é Desali. Vem de desalinho. Desalinhado... Eu tinha necessidade da intervenção urbana, começou no pixo, no grafite... Aí a galera me chamava de Desali. E eu fazia o “desali” na rua. Também vem do quadrinho. Eu tenho história no quadrinho. Eu coloquei esse pseudônimo pra comercializar zine, publicações independentes na época. Eu sou formado na Guignard (Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais). Eu tenho um trabalho totalmente voltado para a memória de um recorte da periferia e da minha vida por ter morado no bairro Nacional por muito tempo e acaba gerando em torno desse trabalho de memória. A pintura gira muito em torno de um recorte de artistas naïfs mesmo. Eu trabalho com a madeira. Trabalho com obje-

com arte por todos os lados, como o quarto de um adolescente. Uma noção que cruza educação e poética. Ao que E. também diz sobre este artista: “O povo aces-sar a própria arte.”

Nesta concepção que posiciona o ateliê/oficina do artista como uma frequentação das coisas do dia a dia, como em Paulo Nazareth, nas imagens que registram o seu espaço de trabalho, local que coleciona e inventaria as coisas do cotidiano. Assim como, M. P., este artista que se constrói no próprio ato de fazer e percorrer caminhos e assim coleta, coleciona e recompõe, desloca e reinterpreta narrativas. O cotidiano e a arte, de um lado a pessoa “gente comum” e de outro o artista. Gosto desta duplicidade, não para confundir o artista com a obra, mas, porque, na poética da aula, arte e vida, estão imbricadas e inseparáveis, produzir arte é sempre uma posição em relação à história, política, sociedade e poder ma-terial e imaterial. A obra fala de seu tempo, então acredito que é sempre possível encontrar algo na obra do artista que é comum a todos nós.

Um grande abraço

Wagner Leite Viana

POST SCRIPTUM

Finalizamos estas reflexões, trazendo aqui a expressão latina, geralmente abreviada por P.S., que significa: escrito depois; utilizada no final de cartas para acrescentar informações adicionais que surgiram após o texto finalizado e escrito, muitas vezes como algo que se lembrou depois, ou alguma recomendação ou reforço adicional que não coube no corpo do texto principal.

Reforçamos na imagem da carta este gesto de escrita que se apresenta

tos que eu encontro na rua. Desde o Arthur Bispo do Rosário mesmo. Desde esses pequenos objetos que vão de encontro com a minha memória e com a memória do meu espaço, com a memória desses mundos que eu vivo... E, a instalação tem isso dessa energia da rua. Quando eu falo da intervenção urbana é justamente do grafite e dos grupos de resistência da periferia. (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê do artista Desali em Belo Horizonte para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019).

como uma poética da oralidade e da intimidade do cotidiano aproximada da poética da aula mobilizadora de imagens e lugares de encontro que ocorreram na aula rememorados a convite desta forma de comunicação.

Esta poética da oralidade que atravessa e compõe a poética da aula figura como um tipo de performatividade que conjuga repertórios diversos entre professores e estudantes reunidos no desejo de aprender, formando ali uma comunidade de aprendizagem, a aula como encontro e partilha, onde se elaboram instâncias de comunicação a partir das imagens geradas nos encontros. Soma-se, ainda, o diálogo com o mundo que a aula visita, neste caso produções de arte e artistas, sendo a escrita de cartas um tipo de exercício da escrita crítica sobre arte impulsionada pelos questionamentos didáticos que levam a pensar uma escrita mais próxima em relação a um artista tal como elaboramos uma carta para um ente querido, no desejo de estabelecer um diálogo de forma horizontal e contínua com aquele e ou aquilo que se quer conhecer, de maneira que a carta elabora a imagem de um encontro e possíveis reencontros. Como a escrita sobre a produção artística poderia estabelecer um diálogo mais próximo? Tal como marcamos um café com alguém e a conversa frui despreocupadamente na mesma medida que apresenta a complexidade sobre os olhares e corpos que se intercomunicam? Como a fotografia pode descrever a captura de um momento no qual fotógrafo e fotografado ficam ligados, a carta alarga este momento ao descrever ou sinalizar as relações entre pessoas marcadas por um dado instante.

Por último, foi em alguma aula que elaboramos o pensamento de que: “o ofício do artista opera com ferramentas próprias das técnicas que elege, mas, sobretudo, a produção artística é ferramenta de reflexão coletiva”.

Para nós, tem sido fundante esta compreensão da arte como processo coletivo, principalmente pelos temas que tratamos, ligados, sobretudo, ao processo colonial e as respostas poéticas advindas a um histórico de violência, anunciando a perpetuação de vidas e comunidades acionadas em suas tecnologias sociais e de produção de convivência. Apostamos que obras de arte são a busca constante do reconhecimento de uma beleza possível, alcançada apenas no encontro de algo que, intencionalmente ou não, possa estar lá na obra, esperando que alguém possa encontrar, algo como lançar “cartas ao mar”.

Referências

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2011.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Editora Cortez, 1982.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico, sabedoria prática**. São Paulo: Elefante, 2020.

MARTINS, L. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NOGUERA, Renato. A ética da serenidade: o caminho da barca e a medida da balança na filosofia de Amenemope. **Ensaios Filosóficos**, v. 08, 2013. Disponível em: https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo8/noguera_renato.pdf. Acesso em: 16 set. 2023.

DÁVILA, Sérgio. Terra Preta. In: **Revista da Folha**, São Paulo, n. 24.147, n. 75, p. XX-YY, 14 maio 1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/14/revista_da_folha/6.html. Acesso em: 16 set. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.