

EXU NAS ESCOLAS DE ARTEBÁRBARA MACEDO RIBEIRO¹*Fecha de recepción: 03/12/2022**Fecha de aceptación: 14/12/2022***RESUMO**

O presente texto tem como eixo central apresentar uma forma de fazer e ensinar arte que vai contra o ensino acadêmico colonial das “belas artes”, que exclui manifestações populares e restringe o potencial criativo e pedagógico das artes visuais. A partir de uma visão que faz uma encruzilhada entre a arte e a cultura de terreiro, na figura de Exu como orientador artístico, o texto busca expandir mais o debate acerca dos procedimentos pedagógicos que circundam algumas escolas de arte brasileiras e, conseqüentemente, o ofício dos artistas que essas escolas formam.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais, terreiro, arte-educação, exu.

EXU EN LAS ESCUELAS DE ARTE**RESUMEN**

Este texto tiene como eje central presentar una forma de hacer y enseñar arte que va en contra de la enseñanza académica colonial de las “bellas artes”, que excluye las manifestaciones populares y restringe el potencial creativo y pedagógico de las artes visuales. A partir de una visión que hace una encrucijada entre el arte y la cultura de terreiro, en la figura de Exu como asesor artístico, el texto busca ampliar aún más el debate sobre los procedimientos pedagógicos que rodean algunas escuelas de arte brasileñas y, en consecuencia, el oficio de los artistas que forman estas escuelas.

PALABRAS CLAVE: artes visuales, terreiro, arte-educación, exu.

EXU IN ART SCHOOLS

¹ Bárbara Macedo Ribeiro, alumna de artes plásticas en la Escuela Guignard, de la Universidad Estatal de Minas Gerais, en la ciudad de Belo Horizonte, Brasil. Áreas de interés: artes visuales, educación artística, arte afrobrasileño.

ABSTRACT

This text has as its central axis to present a way of making and teaching art that goes against the colonial academic teaching of “fine arts”, which excludes popular manifestations and restricts the creative and pedagogical potential of the visual arts. From a vision that makes a crossroads between the art and culture of terreiro, in the figure of Exu as an artistic advisor, the text seeks to expand further the debate about the pedagogical procedures that surround some brazilian art schools and, consequently, the craft of the artists that these schools form.

KEYWORDS: visual arts, terreiro, art-education, exu.

Peço o *agô* a rainha Elza Soares, para utilizar o título da sua música.

Peço o *agô* ao babalorixá Sidnei Nogueira, para utilizar seus ensinamentos *exuísticos*.

Peço o *agô* aos escritores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, para utilizar seus ensinamentos encantados.

Peço o *agô* ao pai de santo Guilherme Watanabe, para utilizar seus ensinamentos bantus.

Peço o *agô* ao escritor Kabengele Munanga, para utilizar seus ensinamentos sobre arte afro-brasileira.

Peço o *agô* à Jota Mombaça, para utilizar seus saberes anais.

A palavra *agô* vem do iorubá e significa “pedir licença” ou “pedir permissão”, termo muito utilizado nos terreiros de candomblé *ketu* e no culto tradicional iorubá. Aqui já trago uma primeira provocação: a arte – e, conseqüentemente, a escola de arte – ensina o artista a pedir licença? A discussão sobre a ética do fazer artístico foi ultrapassada pelos prêmios que os artistas que exploram e fetichizam problemas sociais ganharam. A exploração da imagem de pessoas socialmente vulnerabilizadas é validada por palavras bonitas mas que parecem permanecer somente dentro da estrutura acadêmica das belas artes, como por exemplo, a palavra “poética”. Há nessa palavra certa permissividade onde parece que tudo é válido para a construção de um trabalho de arte. Eu começo este texto pedindo licença a mulher do fim do mundo, que morreu sem saber que eu existo; ao professor doutor e babalorixá² Sidnei

² Babalorixá é o cargo da liderança masculina em um terreiro de candomblé *ketu*. O babalorixá é também conhecido como “pai de santo”.

Nogueira, que pode até ter alguma ideia da minha existência a partir dos seus cursos que já fiz; aos escritores Simas e Rufino, que encantam versos makumbeiros; ao pai de santo e historiador Guilherme Watanabe, que tenho o privilégio de poder chamar de pai, ainda que seja um afeto constituído na distância; ao escritor Kabengele Munanga, que se algum dia souber que eu existo, eu zerei a vida; à Jota Mombaça que parece que me lê sem nem me conhecer. Fato é que nenhum deles souberam da escrita deste texto, assim como a pessoa em situação de rua fotografada sorrateiramente por um artista também não saberá que sua imagem estará em grandes circuitos de arte, mas ainda assim eu pedi licença para todo mundo. Pois muito daquilo que a arte não ensina, o terreiro ensina. Ou muito daquilo que a arte ensina, o terreiro *desensina*. E se faz importante focar mais no potencial do *desensino* para profissionais das artes, uma vez que muito do que aprendemos são resquícios de um ensino colonial.

Gostaria de propor algo que aprendi com o professor Sidnei Nogueira: a noção de *ebó de conduta*. A palavra *ebó* vem do iorubá e significa algo como “sacrifício”. É utilizado tanto para designar um procedimento de limpeza espiritual – no terreiro se “toma” *ebó* antes de fazer outros trabalhos – quanto para designar uma oferenda para os Ancestrais e Orixás, em agradecimento ou na intenção de algum pedido específico. Mas o professor Sidnei nos ensina que a dimensão mágica do *ebó*, criada a partir dos elementos utilizados, é apenas uma das partes constituintes dele. A conduta, o comportamento possui enorme importância para que o *ebó* seja bem sucedido em nossa vida. Partindo desse princípio, eu gostaria de propor alguns *ebós de conduta* para artistas visuais. O primeiro deles, como já sinalizado, é o de pedir licença na utilização da imagem de outras pessoas nos seus trabalhos. Me lembro que gostaria muito de fazer uma homenagem à iyálorixá³ Thiffany Odara, travesti e mãe de santo do terreiro Oyá Matamba, em Salvador. Pensei em fazer uma aquarela e fui até seu instagram pedir a licença e a benção dela. Ela me disse que autorizaria apenas se fosse algo que abrisse caminhos para a compreensão acerca das questões das pessoas trans e das pessoas negras de terreiro. A partir daí, esta aquarela entrou em todas as propostas de exposições que escrevi e escrevo, como forma de marcar essa presença e abrir esses caminhos. Caso ela não autorizasse, esta aquarela jamais existiria. Pedir licença para fotografar alguém, seja para um trabalho fotográfico ou para virar outra coisa depois (uma pintura, uma gravura, um desenho), ainda mais se for uma pessoa subalternizada, em situação de vulnerabilidade social, deveria

³ Iyálorixá, por sua vez, é a liderança feminina dos terreiros de candomblé ketu. Também conhecida como “mãe de santo”.

ser o mínimo. Ainda mais porque muito provavelmente (pelo que a gente vê por aí), este trabalho não afetará positivamente em nada a vida do seu “objeto de pesquisa”. E depois que terminar a sua *vernissage* e você voltar ao conforto do seu lar, aquela pessoa continuará na mesma condição em que você a fotografou.

O segundo *ebó de conduta* que proponho é o da colaboração e da coletividade. Muito se diz sobre a tendência ao isolamento do artista visual, sobre seu processo solitário e individual, compartilhando suas angústias apenas com papéis, tecidos, tintas, lápis, seu ateliê. Vejo coletivos de arte se formando com duração máxima de um ano – uma vez, participei de um que não durou seis meses. Mas na vivência do terreiro, a gente tem as noções de comunidade, colaboração e coletividade muito bem postas e respeitadas. E vemos o resultado disso de forma prática: um lugar onde todo mundo colabora, é um lugar onde todo mundo cresce junto. Poucas foram as disciplinas na faculdade onde haviam proposições coletivas. Na grande maioria das disciplinas ficamos restrites ao quadrado da mesa e ao quadrado de um processo criativo que insiste em sustentar uma “poética” individualizada. E muitas vezes vem daí a incompreensão sobre os nossos próprios processos e a contínua comparação do nosso trabalho com o de outras pessoas. Se perdêssemos a noção de competição, gerada por esse individualismo exacerbado, e direcionássemos nossa energia para o crescimento coletivo, talvez o mercado da arte – que eu digo se tratar de um senhor conservador que usa um boné escrito “*make art great again*” – não fosse essa máquina tão opressora. Precisamos nos afastar da noção moderna de individualização sistemática e nos aproximar mais da noção de partilha do *axé* (força vital que pode e deve ser compartilhada).

O terceiro *ebó de conduta* que proponho é o do autocuidado. Digo isso do lugar de quem já abriu mão dele em detrimento de “fazer o trabalho circular”. Na mesma dimensão do isolamento do artista visual, há uma fetichização de seu sofrimento. Certa vez, durante uma aula de desenho onde o professor nos levou na casa de um colecionador de arte – que colecionava de “varinhas” de *Harry Potter* aos desenhos desse mesmo professor – ficamos frente a frente a essa fetichização. O cara, inquieto e suado, nos contou do que ele levou em conta para adquirir um dos vários trabalhos que nos mostrou: “esse aqui fica muito claro o sofrimento do artista, ele conseguiu passar o seu sofrimento para o trabalho”. Isso foi no meu terceiro período de faculdade, mas de alguma forma fez coro ao que o professor de história da arte (europeia) disse no primeiro dia de aula de sua disciplina, no primeiro período: “você podem rasgar o seu diploma quando se formarem, porque ele não vai servir pra nada, nem para concurso”. De alguma forma há uma naturalização do processo

adoecedor como forma de consagração do trabalho artístico, uma vez que estamos condenados ao sofrimento de um diploma inválido, que não nos permite nem a desistência desse ofício. Precisamos nos aproximar mais da noção do autocuidado para não cair nessas armadilhas de que um bom trabalho se dá a partir do sofrimento de artistas. Nós não estamos aqui para sofrer, nos ensina o candomblé, apesar das inúmeras tentativas de promover o sofrimento fora e dentro da escola de arte. Vou encerrar, por hora, os *ebós de conduta* em três pois este é um dos números de Exu. Mas me parece importante reiterar que são três pontos que podem até trazer algum abalo na constituição do trabalho de artistas visuais, mas que junto do abalo trará transformações potentes: pedir licença, colaborar e promover o autocuidado. Ritualizar o trabalho de arte a partir do *ebós de conduta* para que possamos abrir mais os nossos caminhos, sem depender do nosso suposto “tudo posso”, da individualização e do sofrimento.

Ao passo que proponho os *ebós de conduta* para artistas, proponho também outras epistemologias para o ensino de arte a partir da noção de *Exu nas Escolas de Arte*. Se faz importante, então, localizar Exu antes de prosseguirmos. Exu existe tanto como Orixá para os povos de candomblé e algumas umbandas, quanto como Guia Ancestral para os povos de umbanda e alguns candomblés. Vou me ater aqui, pela referência de Elza e Babá Sidnei, ao Orixá Exu. Ele é o senhor do movimento, da comunicação, das boas trocas, da pluralidade, da possibilidade. Exu não carrega problemas na cabeça, pois tem na cabeça um facão para cortá-los. A Terra é o grande mercado das trocas de Exu, o que os iorubás chamam de *aiyé*. Portanto, ao adentrar mercados, feiras, lugares de troca, é Exu quem saudamos e é a Exu quem pedimos licença para trocar. Há em Exu muita verdade, inclusive aquelas que negamos enxergar, por isso Exu é o oposto da mentira. Exu não está comprometido com o erro e nem com o acerto e sua etnologia é a da vida, da alegria, da gargalhada. Os dogmas e ideias fixas afastam a potência de Exu da nossa vida, pois ele rege também a mutabilidade. Babá Sidnei Nogueira nos orienta que “Exu é liberdade e o contrário de Exu é encarceramento”. Partindo de toda essa elucidação acerca do Orixá Exu, proponho pensarmos sua existência como caminho para o ensino das artes visuais. É uma proposição que fundamenta a importância de estar e se posicionar no mundo a partir daquilo que Babá Sidnei chama de “saberes ancestrais exuísticos”.

Encontramos uma linha de pensamento parecida também no livro “Fogo no Mato - Ciência Encantada das Macumbas”, de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino. *Exu nas Escolas de Arte* nasce desses atravessamentos – ou cruzos, como chamam os autores – dos saberes

encantados, makumbeiros, de pedagogias outras para pensar o ensino não só da arte, mas da vida. Proponho, em primeira instância, uma *pedagogia do transe*. Nos terreiros de umbanda e candomblé, o transe se configura como o momento em que o Orixá ou o Guia Ancestral *vira* no nosso corpo. A noção de *virar* se faz presente nos ensinamentos do pai de santo e historiador Guilherme Watanabe. O transe nos desloca, nos descentraliza, nos traz outras perspectivas e eixos próprios daquela divindade que está partilhando o nosso corpo. Desse modo, uma *pedagogia do transe* propõe uma abertura às potencialidades do deslocamento e da descentralização das formas tradicionalistas do ensino de arte, para criarmos novas perspectivas, apostando nos eixos fronteiriços do ensino de arte e incorporando – como fazemos com os Mortos e os Orixás no terreiro – novos saberes próprios dessa dimensão do encantamento, do exuístico. Assim como sugere o *ebó de conduta* da colaboração, uma *pedagogia do transe* precisa de uma construção coletiva. Uma vez que no momento do transe se faz necessário a presença de toda a comunidade de axé (pai ou mãe de santo, *curimba*⁴, irmãos de santo, enfim), os saberes exuísticos também precisam do compartilhamento com a comunidade para que sejam assentados. Não existe um sujeito suposto detentor de toda a sabedoria e incapaz de aprender alguma coisa com seus estudantes, uma vez que o ensino de arte é (ou deveria ser) uma via de mão dupla. No livro “Pedagogia das Encruzilhadas”, Luiz Rufino diz que “a agenda política/educativa investida pelo colonialismo praticou e continua a praticar, ao longo dos séculos, desvios ontológicos e epistemicídios”. Mais adiante, complementa: “um amplo debate poderia ser feito aqui, escarafunchando as questões vinculadas às problemáticas do currículo e da história da educação a fim de revelar as raízes profundas que enredam o Estado Colonial e as instituições escolares. Porém, a minha mirada são os seres, suas potências, suas formas de sentir/fazer/pensar, suas espiritualidades em termos mais amplos. Essa aposta se dá principalmente por crer que centrar as forças no ataque à colonialidade já implica uma resposta responsável à educação, uma vez que a escola historicamente vem reificando e fortalecendo sentidos coloniais, assim como outros elementos que, em articulação fundamentam essa agência”. Percebo que essas duas passagens ilustram muito bem a situação curricular/educacional da escola de arte, uma vez que essa escola segue a agenda colonial das belas artes e pouca abertura tem para outros saberes artísticos – práticos e teóricos.

O saber exuístico presente nessa proposição responsabiliza a nossa própria branquitude

⁴ Lugar onde ficam os atabaques e os percussionistas que os tocam, chamando as entidades e orixás para o terreiro.

acerca do apagamento das contribuições negras e indígenas na estruturação do currículo da escola de arte, assim como na famosa disciplina chamada “história da arte”, cujo nome mais apropriado seria história da arte ocidental, europeia e colonial. O saber exuístico opera na contramão do racismo e o denuncia. E escancara: a tal Arte não é tão bela e não é tão inclusiva. Há uma indisposição por parte do currículo colonial a lidar com novas possibilidades presentes na incorporação de outros eixos (*pedagogia do transe*) na escola de arte. Por exemplo, como nos aponta Kabengele Munanga no seu ensaio “Arte Afro-brasileira: o que é afinal?”: “Definir as artes plásticas afro-brasileiras não é uma questão meramente semântica, pois envolve uma complexidade de outras questões remetendo à história do escravizado africano no Brasil, ora à sua condição social, política e econômica, ora à sua cosmovisão e religião na nova terra. (...) se a arte afro-brasileira é apenas um capítulo da arte brasileira, por que então este qualificativo “afro” a ela atribuído? Descobrir a africanidade presente ou escondida nessa arte constitui uma das condições primordiais de sua definição”. Ou como aponta Jota Mombaça: “como não ser silenciada mas também como não ser completamente traduzida?”, uma vez que o fetiche em torno de artistas travestis e trans – e eu digo por experiência própria – busca nos traduzir inteiramente para que possamos fazer parte de algum tipo de circuito daquele senhor conservador e seu bonézinho, mencionado anteriormente. E aqui eu me pego pensando: pode uma travesti falar sobre arte? Sobre ensino?

Junto dessa dimensão da *pedagogia do transe* e as novas possibilidades de ensino de arte, me ocorreu uma lembrança. Certa vez, em idos de 2012, eu passei por um aprendizado fundamental para minha existência: aprendi a *aquendar a neca*, ou seja, aprendi a esconder o meu pênis. Aconteceu na madrugada de um sábado, eu estava no início da minha transição de gênero. Minha amiga – hoje transcestral – Rubi me mostrou como se fazia, em torno de duas e meia da manhã, embaixo da passarela do metrô da estação Santa Efigênia, em plena Avenida dos Andradas. Ao perguntar como ela fazia, ela disse: “assim, ó”. Abaixou o short e me mostrou ali mesmo. Estávamos apenas nós duas e talvez a Santa que nomeia a estação, que testemunhou o ensino travesti naquela madrugada. Uma das cenas mais lindas do mundo. Essa lembrança me chegou como uma *pedagogia da aquendação*. Esse campo metodológico que propõe a potência do ensino acontecer em qualquer lugar, diante de qualquer circunstância, a qualquer momento. Com Santas ou Diabos testemunhando, sem perdão e sem pecado. Houve uma disciplina na faculdade que promoveu essa investigação, onde as aulas – inclusive a apresentação de seminários – aconteciam durante caminhadas

pelas redondezas do bairro. Uma aula que não pressupõe a sala de aula ou que abrange a sala de aula para o *aiyé*, é uma aula que se assenta nesses saberes exuísticos. Incorporar a *pedagogia da aquendação* no ensino de arte é uma forma de acessibilizar este ensino, para muito além de pensar aulas de desenho de paisagem em parques. Mas traz uma humanidade que só é possível de ser encontrada, muitas vezes, no aprendizado compartilhado das ruas, dos bares, das estações de metrô, das encruzilhadas de Exu e Pombagira.

Exu nas Escolas de Arte, portanto, não propõe desprezar a escola de arte mas incorporar nela outros saberes, outras pedagogias, outros *ebós*. Romper com a ideia colonial que segue operando nos currículos modernos da escola de arte é fazer aquilo que Exu faz muito bem feito: devorar e cuspir restituído. Não é uma proposta de anulação, também não é uma proposta de modificação apenas semântica, é uma proposta de encruzilhar a escola de arte, apresentar pelo menos sete novos caminhos, trazer a potencialidade bantu, iorubá, travesti, do *transe* e da *aquendação* como formas de saberes encantados, exuísticos. Não nos contenta somente a tentativa de modificação daquilo que está posto há séculos, mas nos encanta trazer à tona novas possibilidades, novas circunstâncias, novos campos de discussão, pensamento e prática. E marcar isso como se marca o chão de terreiro com ponto riscado: comer a Escola de Arte, para cuspir a Escola de Arte de Exu. Afinal, como diz a música que nomeou este texto, se ficamos “presas em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas e contadas só por quem vence”, continuaremos a perder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MUNANGA, K. (2021). *Arte afro-brasileira: o que é afinal*. Lisboa: Cadernos Ultramares

RUFINO, L. (2019). *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula

SIMAS, L. A. (2018). *Fogo no Mato: ciência encantada das macumbas*. (Edición 1). Rio de Janeiro: Mórula.