

ARTIVISMOS ENTRE BRASIL E QUÊNIA: DIÁLOGOS DECOLONIAIS SUL-SUL EM OFICINAS DE ANIMAÇÃO SOBRE MARIELLE FRANCO E WANGARI MAATHAI

Artivism between Brazil and Kenya: South-South Decolonial Dialogues in Animation Workshops on Marielle Franco and Wangari Maathai

Artivismo entre Brasil Y Kenia: Diálogos Descoloniales Sur-Sur en Talleres de Animación sobre Marielle Franco y Wangari Maathai

Andrea Medrado¹
Isabella Rega²
Monique Paula³

DOI: doi.org/10.31501/esf.v2i36.16842

Resumo: Analisamos experiências de artistas brasileiros e quenianos que utilizaram a animação para desafiar hierarquias coloniais. Com base em observações etnográficas, entrevistas e oficinas em Nairóbi e Salvador, articulamos perspectivas decoloniais e feministas interseccionais, enfatizando conhecimentos situados e lugares de fala. Argumentamos que o ativismo favorece diálogos, trocas de saberes e conexões transformadoras Sul-Sul.

Palavras-chave: Diálogos Sul-Sul; Ativismo; Sul Global; Teoria e prática decolonial; Feminismo

Abstract: We analyzed the experiences of Brazilian and Kenyan artists who used animation to challenge colonial hierarchies. Drawing on ethnographic observations, interviews, and workshops in Nairobi and Salvador, we brought together decolonial and intersectional feminist perspectives, emphasizing situated knowledge and positions of speech. We argue that activism fosters dialogue, the exchange of knowledge, and transformative South-South connections.

Keywords: South-to south dialogues; Activism; Global South; Decolonial theory and practice; Feminism

Resumen: Analizamos las experiencias de artistas brasileños y kenianos que han utilizado la animación para cuestionar las jerarquías coloniales. A partir de observaciones etnográficas, entrevistas y talleres realizados en Nairobi y Salvador, articulamos perspectivas descoloniales y feministas interseccionales, haciendo hincapié en los conocimientos situados y los lugares de la palabra. Defendemos que el activismo fomenta el diálogo, el intercambio de conocimientos y las conexiones transformadoras Sur-Sur.

Palabras-clave: Diálogos Sur-Sur; Ativismo; Sur Global; Teoría y práctica decolonial; Feminismo

¹ Doutora; Universidade de Exeter, Reino Unido. a.medrado@exeter.ac.uk | <https://orcid.org/0000-0002-9408-9688>.

² Doutora; Haute École de Gestion de Genève (HES-SO), Suíça. isabella.rega@hes-so.ch | <https://orcid.org/0000-0002-9149-8531>.

³ Doutora; Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ, Brasil moniquepaula@id.uff.br | <https://orcid.org/0000-0002-0170-6617>

Introdução: sul plurais, diálogos e ativismos

Este artigo busca estabelecer diálogos conceituais e empíricos Sul-Sul entre perspectivas teóricas e artistas latino-americanas e africanas, com foco em iniciativas brasileiras e quenianas. Investigamos como práticas artísticas (artísticas + ativistas) são usadas como ferramentas para a construção de movimentos globais e contestar a herança colonial que fragmenta as relações entre os povos do Sul Global. As reflexões resultam do projeto “eVoices Redressing Marginality” financiado pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades (AHRC, do Reino Unido), que reuniu pesquisadores, ativistas e artistas para analisar o uso das mídias digitais no enfrentamento da marginalização no Sul Global.

Neste artigo, focamos nas trocas entre grupos marginalizados no Brasil e no Quênia. Embora historicamente e culturalmente distintos, contextos como Nairóbi e Rio de Janeiro compartilham desigualdades e conflitos sociais. Em ambos, as representações midiáticas opõem a cidade “formal” à “informal” e o “bom cidadão” ao “criminoso”, marginalizando a pobreza e legitimando mortes cotidianas, pois “aqueles que são chamados de bandidos no Brasil e no Quênia podem e devem morrer” (Villalobos, 2019).

É preciso destacar que o “Sul Global” não se refere apenas a uma localização geográfica, mas funciona como metáfora da opressão sob o capitalismo (Mignolo, 2008). Assim, os “Sul(s)” podem existir também no Norte Global. Embora o termo seja problemático por reunir contextos distintos e reforçar alteridades, ele também se mostra estratégico ao conectar realidades marginalizadas e possibilitar diálogos sobre opressão e resistência entre os oprimidos (Freire, 1972).

Sob perspectivas decoloniais, o termo “Sul Global” remete à possibilidade de antigas colônias, marcadas por violências históricas, formarem alianças e estabelecerem solidariedades políticas. Nesse sentido, “Sul Global” e “diálogo” articulam-se na busca pela mutualidade, permitindo transformar o “eu” dos interesses privados em um “nós” capaz de construir ações coletivas e movimentos de mudança social.

Como metodologia, adotamos inspiração etnográfica e entrevistas em profundidade com artistas no Brasil e no Quênia, com foco nas oficinas de animação dialógica realizadas em Nairóbi e Salvador, em 2018, em homenagem a Wangari Maathai e Marielle Franco. Reconhecida com o Nobel da Paz em 2004 por sua atuação ambiental e política, Wangari Maathai também sofreu perseguições, prisões e violência por parte do governo queniano (Mulvaney, 2011, p. 225). Marielle Franco, ativista dos direitos humanos nascida em uma favela, era a única mulher negra a exercer o cargo de vereadora do Rio de Janeiro à época de seu assassinato, em março de 2018. Sua trajetória ilustra o que significa ser marginalizado na sociedade brasileira em diferentes níveis interseccionais.

Por esse motivo, Paula Callus, pesquisadora e profissional da área de animação, sugeriu que sua história poderia estabelecer um fio narrativo para criar um curta-metragem animado, conectando as lutas diárias das comunidades marginalizadas no Brasil e no Quênia. Em seguida, ela convidou Ng’endo Mukii, cineasta premiada, para conduzir um workshop de animação de quatro dias com jovens artistas em Nairóbi. Intitulado “Um Retrato de Marielle”, o workshop foi realizado de 20 a 23 de agosto de 2018 na PAWA 254, uma organização que funciona como um centro para artistas no Quênia.

Mais tarde, em 2018, Mukii foi selecionada para uma residência artística em Salvador, Brasil. Com financiamento do Goethe Institut Bahia, ela conduziu o workshop “Homenagem a Wangari

Maathai” no Acervo da Laje, museu localizado na periferia de Salvador, com um grupo de artistas brasileiros, aplicando técnicas semelhantes. Os dois workshops resultaram em dois curtas-metragens de 1’57” (Retrato de Marielle) e 1’21” (Homenagem a Wangari), que transmitiram os diálogos que ocorreram entre quenianos e brasileiros.

Por diálogo, referimo-nos a um compartilhamento de mutualidade, como mencionamos anteriormente, mas também a um conhecimento das desigualdades por meio de conversas nas quais diferentes “lugares de fala” (Ribeiro, 2017) são reconhecidos. Neste artigo, argumentamos que o ativismo – ou a combinação de arte e ativismo – atua como facilitador desses encontros, mesmo que isso implique superar significativas culturais, históricas, políticas e sociais.

Consideramos útil a associação entre ativismo e “efeito” proposta por Duncombe e Lambert (2018, p. 63). Enquanto o ativismo busca resultados concretos e desafios às relações de poder, no ativismo a arte produz “afeto”, relacionado a sentimentos e percepções difíceis de medir. Afeto e efeito se complementam, pois o afeto pode gerar efeito, e os efeitos também produzem impacto afetivo (Duncombe e Lambert, 2018, p. 64).

Neste artigo, articulamos perspectivas decoloniais (Moyo, 2020; Quijano, 2008) e feministas (Crenshaw, 1991; Harding, 2004; Ribeiro, 2017) para compreender o ativismo no Sul Global como prática dialógica de mobilização de memórias e histórias, conectando-o a dois eixos: (a) estabelecer espaços dialógicos e (b) mobilizar memórias e histórias. Ao valorizar conhecimentos situados (Haraway, 2004; Harding, 2004) e lugares de fala (Ribeiro, 2017), argumentamos que o ativismo pode criar conexões transformadoras Sul-Sul, como ilustram as oficinas e os filmes de animação analisados.

Perspectivas decoloniais e feministas sobre a importância dos diálogos Sul-Sul

As perspectivas decoloniais ajudam a evidenciar as consequências do sistema colonial. Entre elas, estão a expropriação das identidades históricas, a negação da “produção cultural da humanidade” às populações racializadas e a associação colonial desses povos a um passado inferior, tendo a Europa como ápice da trajetória histórica (Blaut, 1993; Lander, 1997; Quijano, 2008)

Mukii (2018) referiu-se a esse processo como “taxidermia”, isto é, mesmo que retirar as entranhas de um ser vivo, empalhá-lo e reposicioná-lo em outro contexto. Segundo a autora, trata-se de um ato de exclusão e edição que transforma povos indígenas em ícones congelados e ameaçadores em um contexto estrangeiro (Mukii, 2018). De modo semelhante, os saberes dos povos colonizados são fixados em um passado de natureza primitiva e perigosa, permanecendo congelados no passado para que sirvam à função de serem comparados desfavoravelmente ao admirável mundo novo do colonizador.

Esse congelamento de conhecimentos no passado representa uma forma específica de genocídio colonial, ou seja, o genocídio intelectual ou “epistemicídio”. Sueli Carneiro, define “epistemicídios” como “sequestro da razão em duplo: pela negação da racionalidade do outro ou pela assimilação cultural que, em outros casos, lhe é imposta. (Carneiro, 2023, p. 89)

Para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio implica um processo persistente de produção de indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação corrente no processo educativo. (Carneiro, 2023 p. 88)

Desse modo, os povos colonizados estão ligados a práticas que apagam suas histórias e narrativas. Assim, os povos do Sul Global enfrentam tanto o desconhecimento mútuo (Ki-Zerbo, p. 2010) quanto a imposição de experiências apresentadas como universais, mas distantes das realidades do Sul. Em resposta, a pluriversalidade propõe superar a superioridade do Norte por meio de diálogos que articulem “diferentes experiências históricas e sensibilidades culturais” e promovam respeito entre culturas (Parekh, 2000, p. 128).

Da perspectiva de epistemologias indígenas, como Sumak Kawsay (em quíchua) ou Shiram Pujustin (em achuar) – traduzidas como “boa vida” –, formas pluriversais de produção de conhecimento são construídas em torno de um profundo respeito pela pluralidade de concepções, sem hierarquias. Conforme argumentado por autores como Gudynas (2011, p. 445) e Vila Viñas, Crespo e Martens (2020, p. 103), Sumak Kawsay ou Shiram Pujustin significam mais do que a simples coexistência ou justaposição de diferentes culturas vivas. Em vez disso, propõem um diálogo e uma práxis interativos.

Uma forma de desafiar o mito do universalismo é reconhecer os diferentes locus de enunciação nos processos de produção de conhecimento, ideia presente tanto nos estudos decoloniais (Mignolo, 2008) quanto no feminismo do ponto de vista. Surgida nas décadas de 1970 e 1980, essa perspectiva crítica questiona as relações entre conhecimento e poder, destacando que mulheres e outros grupos oprimidos raramente puderam ocupar o lugar de autoras do conhecimento (Harding, 2004, p. 1). O ponto de partida é reconhecer que as mulheres, assim como os membros de outros grupos oprimidos, raramente têm permissão para se tornarem autoras do conhecimento em suas relações sociais locais, nacionais e globais.

A questão não é tanto que as mulheres não tenham sido autorizadas a “falar” em público. Na

verdade, mulheres individualmente muitas vezes o fizeram. No entanto, tais discursos nunca puderam responder às perguntas das mulheres sobre a natureza e as relações sociais. Para citar Harding, “o ‘orador’ implícito das frases científicas (sociológicas, econômicas, filosóficas, etc.) nunca foram as mulheres, supunha-se que fosse a humanidade em geral” (2004, p. 4). Aqui, temos um exemplo do que Haraway (2004) chamou de “truque de Deus”, ou seja, a ideia de que existe um agente idealizado que pode falar com autoridade sobre tudo, sem nenhuma localização ou perspectiva humana específica (Harding 2004, 4).

Portanto, o feminismo do ponto de vista (ou feminismo standpoint) expõe o “truque de Deus” ao demonstrar que a pesquisa sempre fala a partir de locais sociais historicamente específicos. Além disso, uma contribuição radical do feminismo do ponto de vista tem sido propor que os locais sociais das mulheres ou de outros grupos oprimidos podem ser a fonte de afirmações de conhecimento esclarecedoras, não apenas sobre suas próprias realidades, mas também sobre o resto da natureza e as relações sociais (Harding, 2004, p. 4).

Aqui, podem ser estabelecidas ligações entre a teoria do ponto de vista e a interseccionalidade. As feministas negras, LGBTQIAPN+ e com deficiência (Anzaldúa, 2016; Collins, 1986; Crenshaw, 1991; hooks, 2000) que desenvolveram ou abraçaram a interseccionalidade sempre se manifestaram sobre suas localizações sociais únicas nas margens, contribuindo para tornar a teoria do ponto de vista ainda mais holística. Esses escritos se concentraram nas relações interligadas entre classe, gênero, sexualidade e deficiência, colocando essas dinâmicas dentro de complexas estruturas de poder (Crenshaw, 1991). Dessa forma, pensadores e ativistas interseccionais lançaram luz sobre como múltiplas camadas de privilégio e opressão interagem e se multiplicam umas com as outras.

O pensamento feminista negro, especificamente, concentra-se nas mulheres negras como agentes de conhecimento capazes de gerar um ponto de vista distinto sobre os paradigmas sociológicos existentes (Collins, 1986). Ecoando essas ideias no Brasil, Ribeiro (2017) chama a atenção para as perspectivas singulares das mulheres negras sobre o significado da marginalidade. Ela demonstra as maneiras pelas quais essas perspectivas podem ser utilizadas a luta contra a dominação racista, classista e sexista. Ribeiro (2017) propôs a expressão “lugar de fala”, que ultrapassou os círculos acadêmicos no Brasil, tendo sido adotada por grupos de pessoas interessadas nas relações de poder envolvidas no discurso. “Lugar de fala” pode ser traduzido como “a posição a partir da qual falamos”, pois tem sido usado para reconhecer a origem/locus do enunciador.

A expressão refere-se à identidade do enunciador em termos de raça, gênero, orientação sexual e classe social - entre outros elementos - e à forma como esses elementos de identidade informam e moldam as suas experiências e visões de mundo. Dessa forma, é possível compreender as sutilezas e complexidades envolvidas na experiência do racismo e do sexismo, por exemplo, e como essas experiências podem variar da perspectiva de um homem branco, uma mulher branca ou um homem negro ou uma mulher negra. É importante ressaltar que essa é uma tentativa de fazer com que grupos que têm sido historicamente privilegiados na sociedade, como homens brancos de classe alta, reflitam sobre seus próprios privilégios. A ideia é garantir que os grupos marginalizados da sociedade tenham um lugar para falar sobre suas próprias experiências de marginalização.

No entanto, as ideias do feminismo de ponto de vista, bem como o conceito de “lugar de fala”, têm sido interpretadas de maneira excessivamente literal no Brasil e em outros lugares, limitando seu potencial de transformação social. De acordo com essa interpretação, as pessoas não teriam

permissão para falar sobre um assunto a menos que pertencessem a esse grupo de identidade específico. Por exemplo, um homem não deveria falar sobre sexismo, ou uma pessoa branca deveria falar pouco sobre racismo. Seguindo essa lógica, as pessoas ficariam isoladas em bolhas de identidade, pois as expressões que vêm de fora do “lugar de fala” autorizado devem ser silenciadas. Como resultado, pessoas de diferentes grupos de identidade não conseguiriam ter empatia e unir forças na luta contra a opressão.

Neste artigo, queremos argumentar que esse reconhecimento de pontos de vista interseccionais e “lugares de fala” não tem uma natureza divisória. Como afirma Ribeiro, o objetivo não é criar hierarquias entre formas piores ou melhores de opressão. Em vez disso, reconhecer que o conhecimento é situado e pode ser útil para romper com uma sociedade desigual e desenvolver novos projetos e modelos sociais (2017, p. 9). Aqui, queremos demonstrar que, quando nos expressamos a partir de “lugares de fala” pluriversais, podemos assumir uma natureza vinculativa, conduzindo ao exercício de ver o mundo com olhos empáticos. É importante ressaltar que tais perspectivas sobre “lugares de fala” são inerentemente dialógicas. Demonstraremos as maneiras pelas quais a afirmação de histórias pessoais em artefatos criativos, como os dois filmes de animação, pode ser usada para fins dialógicos Sul-Sul.

Antes de discutir o ativismo como ferramenta de diálogo Sul-Sul, retomamos a concepção freiriana de diálogo como mecanismo de transformação social (Freire, 1972; Suzina e Tufte, 2020). Para Freire, o diálogo envolve humanização, ao redesenhar a relação opressor e oprimido, e exige humildade, entendida como o reconhecimento de que todas as pessoas produzem conhecimento e de que nenhuma verdade pertence exclusivamente a um indivíduo ou grupo (Suzina e Tufte, 2020, p. 414).

Adotando uma abordagem dialógica Sul-Sul, articulamos estudos latino-americanos e africanos a partir das noções de Afrociência, Afroecologia e incompletude (Mano e Milton, 2021). Para os autores, a Afrociência constitui uma epistemologia “aberta e criativa” (2021, p. 23), enquanto a Afroecologia rompe com dualidades coloniais ao enfatizar interações entre povos colonizados (Mano e Milton, 2021). Em diálogo com Nyamnjoh (2017), a incompletude compreende que “as coisas, as palavras, os atos e os seres são sempre incompletos, não por causa de ausências, mas por causa de suas possibilidades” (Nyamnjoh, 2017, p. 256; citado em Mano e Milton, 2021, p. 35). Assim, abordagens intelectuais estão “constantemente necessitando de ativação, potência e aprimoramento por meio de relacionamentos com outros incompletos” (Nyamnjoh, 2017, p. 36 citado em Mano e Milton, 2021, p. 36).

A seguir, demonstramos como as experiências ativistas conectaram artistas brasileiros e quenianos, utilizando a animação para desafiar os apagamentos coloniais e promover o diálogo e a solidariedade Sul-Sul. Explicamos a lógica por trás das duas oficinas de animação: (a) “Retrato de Marielle”, produzido em agosto de 2018 com ativistas quenianos em Nairóbi; e (b) Homenagem a Wangari Maathai, produzida em dezembro de 2018 com ativistas brasileiros em Salvador para celebrar o legado da falecida política, ganhadora do Prêmio Nobel e ativista ambiental.

As oficinas de animação e os filmes de animação

Nesta seção, analisamos as oficinas de animação a partir de uma inspiração etnográfica (Medrado, 2010; Medrado, Souza e Paulla, 2021), entendendo a etnografia como método e escrita sobre experiências vividas à margem (Ellis, 2004). Inspirados em Boylorn e Orbe (2014), articulamos

experiências pessoais e contextos sociopolíticos mais amplos. Buscamos produzir um relato colaborativo por meio da animação e situar nossos próprios lugares de fala (Ribeiro, 2017).

Durante a oficina, o primeiro passo foi a pesquisadora Andrea Medrado compartilhar a história de Marielle com os participantes quenianos. Ela fez uma apresentação sobre a vida de Marielle, sua infância na favela, suas lutas como mulher negra e lésbica, sua trajetória no sistema educacional, a obtenção de seu mestrado em Administração Pública e seu trabalho como defensora dos direitos humanos e política. Em termos de coleta de dados, diários em áudio com suas próprias reflexões e as dos participantes da oficina foram gravados pela pesquisadora Andrea Medrado durante sua estadia no Quênia e, posteriormente, transcritos como notas de campo etnográficas. As pesquisadoras Andrea Medrado e Isabella Rega também realizaram entrevistas aprofundadas com ativistas mulheres no Quênia (Judy Lumumba e Nancy Chela) e com Ng'endo Mukii, baseando-se em suas reflexões sobre a experiência. No Brasil, a pesquisadora Monique Paulla conduziu entrevistas semelhantes com as participantes Marina Lima e Milena Anjos.

Além disso, utilizamos notas de produção escritas por Paula Callus, responsável pela concepção da dinâmica da oficina. Foram quatro as principais razões para escolher a animação como linguagem artística: (1) a animação oferece uma variedade de recursos estéticos diferentes, como pintura, desenho, colagem e fotografia. Ela pode utilizar uma variedade de materiais físicos e é capaz de combiná-los em uma série de imagens para criar a imagem em movimento; (2) artistas sem conhecimento prévio de animação, mas com prática em outras mídias, empregam suas habilidades artísticas e as combinam em um tempo muito curto para criar animações; (3) a combinação dessas práticas artísticas permite introduzir representações simbólicas que vão além de “denotar” algo,

alcançando também conotação ou significado de segundo nível; (4) a animação, em um ambiente de oficina, incentiva práticas colaborativas. Ela estimula o diálogo e depende da prática coerente de um artista para outro para alcançar um único objetivo. (Paula Callus, Notas de Produção, 16/10/2018).

As oficinas envolveram um processo em etapas, utilizando material de vídeo que atendia a dois objetivos: um educacional e outro estético. O objetivo educacional era ensinar aos artistas como usar suas próprias práticas para fazer animações. O elemento estético explorou uma combinação de imagens de vídeo e outros materiais utilizados para situar as imagens dentro do gênero documental. Isso também fundamentou a oficina, pois lembrava aos participantes o “realismo” do conteúdo, em oposição a conotações ficcionais infantis.

Em ambos os filmes - “Retrato de Marielle” e “Homenagem a Wangari Maathai” - a justaposição de imagens fotográficas em sucessão revela o que Callus se refere como uma “condição paradoxal através da persistência da visão: a dependência de representações de imagens estáticas para tornar visível o movimento” (2015, p. 58). Durante todo o processo de animação, artistas no Quênia e no Brasil gerenciaram a mudança entre a quietude e a aparência da imagem em movimento, enquanto construíam montagens sequenciais de imagens.

A primeira etapa da produção incluiu a seleção de várias imagens de filmes e vídeos relacionadas aos dois temas, como imagens da campanha eleitoral de Marielle e da cerimônia do Prêmio Nobel de Wangari, clipes de notícias, registros dos protestos no Brasil após o assassinato de Marielle e imagens de mulheres trabalhando nos campos do Quênia. As cineastas, então, capturaram e exportaram esses clipes como quadros sequenciais.

A seleção inicial foi reduzida a algumas sequências escolhidas, que foram então impressas como uma série de imagens em papel tamanho carta (ou A4). As sequências foram numeradas para manter a ordem dos quadros. Esperava-se que os artistas interviessem nessas imagens, utilizando diferentes materiais em um processo iterativo. Eles foram incentivados a considerar como suas próprias marcas na imagem original podem interagir ou se relacionar com elas e com a mensagem. As organizadoras do workshop pediram aos artistas que pensassem em perguntas como: “Como você está afetando a imagem?” e “Quais são as conexões intrínsecas entre os materiais e processos que você está usando e o tema que você está explorando nas imagens que cria?” (Paula Callus, Notas de Produção, 16/10/2018). (Figuras 1 e 2)



Da esquerda para direita. Figura 1 - Grupo de artistas quenianos trabalhando em imagens relacionadas à história de Marielle Franco (autoras); Figura 2 - A artista Nancy Chela trabalhando em uma imagem para a animação “Retrato de Marielle” (autoras).

A etapa seguinte envolveu a coleta e digitalização das centenas de imagens que foram criadas pelos artistas. A sequência de imagens foi importada e convertida em um arquivo de filme (mp4/mov)

para edição. Aqui, é importante retomar a qualidade transformadora da animação, que vai além dos aspectos técnicos. A magia da animação reside precisamente na forma em como a imagem estática se transforma em uma imagem em movimento.

Para “Retrato de Marielle”, A-Zee Coptel criou a trilha sonora baseada em uma música brasileira chamada “É D’Oxum”, de Gerônimo. O título é uma referência a Oshun, a orixá iorubá que representa a divindade dos rios e das águas doces, da beleza e do amor. Amigos de Marielle disseram que ela adorava essa música, e há um vídeo dela dançando ao som dela para comemorar a vitória de sua campanha. A-Zee adaptou a música a uma batida queniana e acrescentou letras em Sheng⁴.

A letra⁵ descreve um processo no qual os artistas quenianos se conectam ao luto dos brasileiros, mas se inspiram no legado de Marielle para encontrar esperança e continuar lutando. Para Homenagem a Wangari, Suyá Nascimento compôs a trilha sonora original, baseada em um poema de Marina Lima (entrevistada para este artigo). A letra enfatiza as conexões ancestrais entre o Brasil e o Quênia, a força das mulheres negras e como as memórias compartilhadas moldaram as histórias dos dois países.⁶

⁴ A linguagem urbana que combina o kiswahili, o inglês e línguas nativas, como o kikuyu e o luyha.

⁵ Nina Majonzi moyoni, nina machozi machoni (Estou a sofrer; tenho lágrimas nos olhos)/ Hii story ni sad yaani (Esta história é tão triste)/ But same time ni, tamu yani (Mas, ao mesmo tempo, é doce)/ Design nakumbusha nikukumbushe (Lembro-me de lembrar-lhe)/ Checki yaani, look within you (Olha, olha dentro de ti mesmo)/ Juu utapata- unachotaka (Você encontrará o que procura)/ Juu mawingu ilifunga na sai jua imechomoza design/ The clouds are gone, the sun is out/ Ina prove it's a new day (Para provar que é um novo dia)/ Tuko far na sea (Estamos longe do mar)/ My eyes are red juu Os meus olhos estão vermelhos/ ya machozi nilimwaga jana (Por causa das lágrimas que derramei ontem)/ But nina hope (Mas há esperança) so I can still see - Lyrics in Sheng with an English translation provided by the song's composer A'Zee Coptel.

⁶ Wagari, seus olhos continuam vivos / espumando pelo mar da Bahia / O barco das memórias atravessou o oceano / e fez da sua história a nossa história / Aprendemos a lidar com a terra / Seguramos as suas mãos Negras / Platamos árvores e tudo tornou-se verde / Quênia, ressoa o nome Wangari / Gritem: revolução / Mulher negra desde o ventre da sua mãe / Wangari, seus olhos continuam vivos espumando pelo mar da Bahia / É o andar de pés no chão que aprendi com meus ancestrais – Poema escrito por Marina Lima.

As oficinas de animação dialogaram com a tradição da Pesquisa-Ação Participativa (Fals Borda, 1987; Freire, 1972), articulando experiências vividas, transformação das injustiças e rejeição de hierarquias. As histórias de Marielle Franco e Wangari Maathai conectaram ativistas brasileiros e quenianos em um processo coletivo e horizontal de criação artística, voltado à solidariedade e aos direitos humanos. Embora, em metodologias participativas, os processos costumem ser mais valorizados do que os resultados, como estávamos trabalhando com artistas, as qualidades estéticas da animação pareciam ser, para eles, tão importantes quanto os processos participativos. Isso resultou em dois filmes lindos - emocionalmente e também esteticamente.

O ativismo funcionou como facilitador dos diálogos Sul-Sul entre ativistas brasileiros e quenianos que admitiram não ter nenhum conhecimento prévio sobre os contextos uns dos outros e chamaram a atenção para como a arte representou uma força motriz na exposição das realidades uns dos outros. Durante a oficina Wangari, Marina Lima, uma mulher negra de 31 anos da Plataforma, localizada na periferia de Salvador, escreveu o poema que serviu de base para a música do filme. Ela usou o poema para explicar os apagamentos históricos:

Eu não sabia nada sobre Wangari antes do workshop. No poema, digo que os seus olhos estão vivos, brilhando sobre o mar da Bahia. Isso refere-se às nossas histórias de vida compartilhadas. Trata-se de ancestralidade. A ancestralidade pode realmente comover-nos. Também não conhecia o trabalho de Ng'endo Mukii. Quando o workshop terminou, chorei muito. Fiquei realmente emocionada. Wangari era maravilhosa, Ng'endo é maravilhosa. Estas mulheres são referências para nós. (Entrevista, Marina Lima, 14/05/2021)

Milena Anjos, outra participante do workshop, uma mulher negra de 32 anos que mora no bairro da Federação, em Salvador, concorda com Marina sobre a falta de conhecimento sobre mulheres

africanas inspiradoras: “É tão surreal como nossas histórias, as histórias do nosso povo, não são retratadas ou divulgadas nos lugares certos. É ótimo que eu tenha tido a oportunidade de conhecer Wangari. Foi um processo muito bonito” (Entrevista, Milena Anjos, 12/05/2021). A produção de um filme para homenagear uma figura feminina queniana notável fez com que os participantes brasileiros refletissem sobre como outras culturas e histórias do Sul Global são consideradas sem valor. As conexões entre a América Latina e a África, o Brasil e o Quênia também são articuladas em termos de um coletivo - as histórias de nosso povo -, como diz Milena. Essas são as histórias que muitas vezes não são contadas ou são simplificadas demais (Quijano 2008).

A ativista artística queniana Judy Lumumba, que participou do workshop em Nairóbi, em homenagem a Marielle Franco, confirma essa falta de conhecimento mútuo e também estabelece conexões entre os contextos brasileiro e queniano:

Quando penso no Brasil, penso em um estádio de futebol, e não vemos lugares assim onde Marielle nasceu. Isso nos faz pensar: “ah, há favelas no Brasil, há comunidades marginalizadas lá, como no Quênia”. (Discussão em grupo, oficina de animação Retrato de Marielle, 21/08/2018)

Assim como Marina e Milena, que não conheciam Wangari Maathai, os ativistas quenianos não sabiam nada sobre Marielle Franco. Durante a oficina, eles foram apresentados à história dela e incentivados a discutir as semelhanças entre o Brasil e o Quênia. Ao aprenderem sobre a luta de Marielle contra a brutalidade policial dirigida aos jovens negros das favelas, os quenianos levantaram questões sobre como os jovens urbanos eram criminalizados de maneiras semelhantes. Nancy Chela mencionou que “durante as eleições, rumores circulavam, com rivais políticos instigando jovens de comunidades pobres, a polícia se envolvendo e muitas pessoas inocentes morrendo” (Discussão em

grupo, oficina de animação Retrato de Marielle, 21/08/2018).

Isso evidencia como as forças policiais, em ambos os países, reprimem comunidades marginalizadas e populações pobres em resposta aos temores das elites. Apesar das diferenças entre Brasil e Quênia, o policiamento intenso das áreas pobres é apresentado como solução inevitável para questões de segurança (Villalobos, 2019, p. 41). Além disso, representações midiáticas binárias - entre cidade “formal” e a “informal”, “bom cidadão” e o “criminoso” - contribuem para marginalizar a pobreza e naturalizar mortes cotidianas. Nesse contexto, as oficinas desafiaram essas leituras simplistas ao promover compreensões mais complexas das realidades marginalizadas brasileiras e quenianas.

As histórias de Wangari e Marielle também funcionaram como fios narrativos conectivos, oferecendo “pontos de referência” para que os artistas se inspirassem mutuamente, como destacou Marina. Outro ponto importante é que os filmes em homenagens às duas mulheres negras mobilizaram concepções pluriversais de mudança social ligadas aos direitos humanos e à justiça ambiental, desafiando hierarquias coloniais que desvalorizam os saberes do Sul Global (Gudynas, 2011; Vila Viñas, Crespo e Martens, 2020). Nesse processo, a criação coletiva dos filmes Retrato de Marielle e Homenagem a Wangari ajudou a “descongelar” conhecimentos antes taxidermizados (Mukii, 2018), permitindo que ganhassem vida e circulassem entre Brasil e Quênia.

Aqui, ganha destaque a ideia da arte como uma força que leva as pessoas a trocas e encontros transformadores ganha destaque. Em Salvador, Milena, por exemplo, enfatiza que foi a arte que motivou todos os participantes a se inscreverem no workshop.

É justo dizer que a arte foi a verdadeira protagonista, pois foi ela que me motivou a participar da oficina, devido ao meu interesse pela produção de vídeos. Outras mulheres se interessavam por outras formas de arte, mas foi a arte que nos permitiu nos reunir. (Entrevista, Milena Anjos, 12/05/2021)

Tomando a arte como ponto de partida na jornada de conexão com as histórias anteriormente desconhecidas de Wangari/Marielle, com as realidades dos quenianos/brasileiros, com a diretora Ng'endo Mukii e entre si, os participantes enfatizaram a natureza coletiva das oficinas. Marina descreve a experiência de “sentar-se, junto com todas as outras mulheres, desenhando, pintando, ajudando umas às outras. É tão maravilhoso quando podemos sujar as mãos.” (Entrevista, Marina Lima, 14/05/2021). Milena acrescentou que a ajuda mútua.

As trocas durante o workshop foram muito além dos aspectos técnicos. Aprendemos sobre vídeo e animação, mas também aprendemos sobre essa mulher maravilhosa (Wangari), conhecemos Ng'endo e aprendemos sobre o trabalho dela, aprendemos uns sobre os outros, todas essas mulheres africanas inspiradoras que eu não conhecia antes. Foi uma bela troca de histórias e aprendizado de conhecimentos de vida, não apenas sobre Wangari, mas também trocas entre as mulheres e os homens que participaram do workshop. (Entrevista, Milena Anjos, 12/05/2021).

Com base nas experiências da oficina, observamos que a abertura para aprender a partir de múltiplos centros, em vez de um único centro de conhecimento (Mano e Milton, 2021), e para dialogar está profundamente interligada com a humildade (Suzina e Tufte 2020). Isso acontece porque o “outro” - e seus conhecimentos - são reconhecidos como valiosos e dignos. Como explicamos anteriormente, a produção da animação envolveu os participantes “completando” os desenhos uns dos outros para que, juntos, pudessem produzir sequências de imagens. Sentados em círculo, a pessoa à direita tinha que desenhar algo que fosse uma extensão do que a pessoa à esquerda havia desenhado.

Além de uma técnica artística para produzir um vídeo animado, argumentamos que esse processo ofereceu uma abordagem epistemológica decolonial. Assim como os desenhos feitos por cada participante nas imagens utilizadas para as animações, nossos conhecimentos são incompletos

(Nyamnjoh, 2017). Aceitar a incompletude está ligado ao reconhecimento de nossos “pontos de vista” (Harding, 2004) ou das maneiras pelas quais nossas posições sociais nos proporcionam experiências e perspectivas singulares do mundo, nenhuma das quais é completa.

Como em uma animação, conhecimentos e experiências plurais precisam se conectar para ganhar movimento e vida. Ao se moverem, deixam de ser taxidermizados (Mukii, 2018) e passam a existir como possibilidades múltiplas e plurais. Assim, experiências dialógicas, como as desenvolvidas no Brasil e no Quênia, criam espaços de possibilidades e potencial. Nesse processo, as histórias de Wangari e Marielle aproximaram artistas brasileiros e quenianos ao abrir caminhos para a compreensão de questões como negação de direitos, pobreza, desigualdade, racismo, sexismo e tribalismo (no Quênia), entre outras formas de injustiça.

Nas intervenções sobre as imagens, os artistas foram incentivados a relacioná-las às suas próprias realidades. Em Nairóbi, Nancy Chela desenhou um girassol sobre a imagem de Marielle - símbolo de sua campanha eleitoral e, após seu assassinato, associado ao epitáfio de Ernesto Cardenal: “eles acreditavam que estavam enterrando você, mas o que fizeram foi enterrar uma semente”. O símbolo passou a representar a continuidade do legado de Marielle na luta de outras mulheres negras por justiça social. Ao refletir sobre o girassol, Nancy conectou a história de Marielle à sua experiência: “Seja nas favelas de Nairóbi ou do Rio, como mãe solteira, você precisa ser sempre resiliente, sempre buscando a luz” (Discussão em grupo, oficina de animação Retrato de Marielle, 21/08/2018).

Os participantes brasileiros enfatizaram a ideia de conexão, sugerindo que vários elementos das histórias das mulheres brasileiras e quenianas estavam “inextricavelmente interligados” (Mano e Milton, 2021). Milena articulou isso muito bem em seus relatos sobre o workshop:

Nossas histórias se cruzam o tempo todo. Quer percebamos ou não, o que fizemos foi construir uma memória coletiva. Juntas, conseguimos construir uma memória significativa de uma mulher [Wangari] que era desconhecida para nós. Isso foi impactante - aprendemos histórias, mas também fizemos histórias. Precisamos nos reconhecer em nossas histórias e narrativas para nos tornarmos mais fortes. (Entrevista, Milena Anjos, 12/05/2021)

No entanto, os workshops também apresentaram desafios e limitações em termos de processos dialógicos. O primeiro refere-se às questões de idioma. Os artistas brasileiros não falavam inglês ou suaíli, enquanto os artistas quenianos não falavam português. Isso significava que os pesquisadores atuavam como mediadores na maioria das comunicações que ocorriam entre eles. No Quênia, Medrado entrevistou os participantes e compartilhou suas percepções com as perspectivas brasileiras. No Brasil, Ng'endo Mukii foi auxiliado por tradutores, mas também enfrentou barreiras linguísticas ao interagir com os participantes do workshop.

Além de ocorrerem por meio de pesquisadores e tradutores, os diálogos entre artistas do Brasil e do Quênia foram possibilitados pelos resultados criativos concretos: os dois filmes de animação. Considerando as perspectivas da Ação Participativa (Fals Borda 1987; Freire 1972), tais diálogos deveriam, em termos ideais, ter sido mais horizontais, com os artistas falando diretamente uns com os outros, desafiando as assimetrias entre os facilitadores e participantes da oficina, os “interlocutores” e os “pesquisadores”.

Alguns dos participantes levantaram pontos críticos em relação à ênfase excessiva no lado ativista da equação artista. Milena Anjos, por exemplo, destacou que o que eles alcançaram na oficina de Wangari foi altamente “político”. No entanto, ela enfatizou que “a arte foi o que nos fez participar dessas oficinas. Sem os elementos artísticos, não teríamos aprendido as histórias. A arte foi a razão

pela qual as pessoas continuaram vindo às sessões e não desistiram, simples assim. A arte veio antes de conhecermos Wangari” (Entrevista, Milena Anjos, 12/05/2021).

Isso ecoa as críticas de autores do Sul Global sobre até que ponto é possível esperar engajamento ativista de pessoas que enfrentam dificuldades básicas de sobrevivência (Mutsvairo e Mutsvairo, 2016). No Brasil e no Quênia, os participantes valorizaram tanto o ativismo quanto a oportunidade de aprender com Ng’endo Mukii e desenvolver habilidades artísticas. Ainda assim, os diálogos ativistas produziram “efeito” e afeto (Duncombe e Lambert, 2018), ao aproximar histórias e experiências periféricas. Nesse sentido, uma perspectiva interseccional contribui para compreender múltiplas formas de opressão, enquanto as reflexões de Ribeiro (2017) sobre “lugar de fala” incentivam a reconhecer como identidades e marginalidades reconectam histórias e narrativas, para usar as palavras de Milena.

Considerações finais

Embora a interseccionalidade funcione como uma cola entre experiências do Sul Global, foram as protagonistas femininas que possibilitaram as experiências empoderadoras das oficinas. Nesse sentido, Akotirene (2019, p. 32) destaca a importância dos elementos afetivos nas conexões Sul-Sul ao afirmar que “a diáspora negra acrescentou suor, lágrimas e sangue ao sabor do mar” e o apagamento epistêmico permanece como consequência dessas experiências. Assim, homenagear mulheres negras como Marielle Franco e Wangari Maathai mostra que histórias podem criar conexões transformadoras e potentes, como evidenciado na postagem de Ng’endo Mukii sobre a exibição das animações Retrato de Marielle e Retrato de Wangari Maathai em Salvador.

Os alunos ficaram muito emocionados e envolvidos com o trabalho. Marina escreveu um belo poema para mim, e @maria_fifi_89 (Marina) começou a chorar enquanto o traduzia. Eu comecei a chorar ao ouvir a tradução, e então Marina, que já chorava baixinho, começou a chorar mais forte, e então alguém na multidão pegou a Onda de Choro, e ela nos varreu como os anos que se passaram enquanto buscávamos o significado de nossas vidas. Em outras palavras... essa noite foi poderosa. (Mukii, 2018)

Refletindo sobre os workshops, destacamos como principal aprendizado a importância da criação coletiva em diálogos Sul-Sul entre acadêmicos e artistas. Em ambos os processos, participantes acrescentaram seus “pontos de vista” (Harding, 2004) às histórias de Marielle Franco e Wangari Maathai por meio de intervenções visuais. O resultado foi percebido como um esforço coletivo, no qual os grupos sentiam que “eram donos da obra” (Discussão em grupo, Nairóbi, 23/08/2018).

A segunda lição é que a marginalização é plural e atravessada por diferentes desigualdades, como evidenciado pelos desafios enfrentados por mulheres negras e mães solo em contextos periféricos (Entrevista com Nancy Chela, 22/08/2018). Nesse sentido, perspectivas interseccionais decoloniais ajudam a compreender as múltiplas formas de marginalização no Sul Global, enquanto as noções de afrocologia e diálogo apontam caminhos de solidariedade política entre povos marginalizados. Assim, nossas observações etnográficas contribuem para definir um Artivismo Sul-Sul.

Argumentamos que os diálogos Artistas Sul-Sul são definidos pela criação de memórias coletivas. Ao final das oficinas, os participantes se emocionaram por terem produzido algo novo em conjunto, aproximando o conceito de “efeito” de Duncombe e Lambert (2018) da construção coletiva de memórias no Sul Global. Embora a continuidade das relações entre Brasil e Quênia enfrente desafios como barreiras linguísticas, falta de financiamento e dificuldades estruturais, os diálogos artistas desafiaram hierarquias coloniais que desvalorizam os saberes do Sul. Na criação das animações,

práticas baseadas na pluriversalidade, na incompletude e na humildade ajudaram a “descongelar” conhecimentos e fortalecer relações Sul-Sul.

Referências

- Akotirene, C. (2019). Interseccionalidade. Pólen.
- Animation workshop. (2018, setembro). A portrait of Marielle Franco [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=rPsqlwZ2_WY&t=7s
- Anzaldúa, G. (2016). Borderlands/La frontera: La nueva mestiza. Capitán Swing.
- Blaut, J. M. (1993). The colonial model of the world: Geographical diffusionism and Eurocentric history. Guilford Press.
- Boylorn, R., & Orbe, M. (2014). Critical autoethnography as a method of choice. In R. Boylorn & M. Orbe (Eds.), Critical autoethnography: Intersecting cultural identities in everyday life (pp. 13–26). Left Coast Press.
- Callus, P. (2015). Animation, fabrication, photography: Reflections upon the intersecting practices of Sub-Saharan artists within the moving image. African Arts, 48(3), 58–69.
- Collins, P. H. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought. Social Problems, 33(6), 514–532. <https://doi.org/10.1525/sp.1986.33.6.03a00020>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of colour. Stanford Law Review, 43, 1241–1299.
- Duncombe, S., & Lambert, S. (2018). Artistic activism. In G. Meikle (Ed.), The Routledge companion to media and activism (pp. 57–64). Routledge.
- Ellis, C. (2004). The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography. AltaMira Press.
- Fals Borda, O. (1987). The application of participatory action research in Latin America. International Sociology, 2(4), 329–347.
- Freire, P. (1972). Pedagogy of the oppressed. Continuum.
- Gudynas, E. (2011). Buen vivir: Today's tomorrow. Development, 54(4), 441–447.
- Haraway, D. (2004). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. In S. Harding (Ed.), Feminist standpoint theory reader: Intellectual & political controversies (pp. 81–101). Routledge.

- Harding, S. (2004). Introduction: Standpoint theory as a site of political, philosophic, and scientific debate. In S. Harding (Ed.), *Feminist standpoint theory reader: Intellectual & political controversies* (pp. 1–15). Routledge.
- Homage to Wangari Maathai - Ng'endo Mukii. (2019, março). Homage to Wangari Maathai [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/321451971>
- hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. South End Press.
- Ki-Zerbo, J. (2010). Introdução geral. In J. Ki-Zerbo (Ed.), *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África* (2ª ed. rev.). UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>
- Lander, E. (1997). Colonialidad, modernidad, postmodernidad. *Estudios Latinoamericanos*, 4(8), 31–46.
- Mano, W., & Milton, V. (2021). Afrokology of media and communication studies. In W. Mano & V. Milton (Eds.), *Routledge handbook of African media and communication studies* (pp. 19–42). Routledge.
- Medrado, A. (2010). *The waves of the hills: Community and radio in the everyday life of Brazilian favela* (Doctoral dissertation, University of Westminster). <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/researcher/v0zq7/dr-andrea-medrado>
- Medrado, A., Souza, R., & Paulla, M. (2021). Black women in parliament and on social media: Link visibility as an intersectional and solidarity-building tool. *Global Perspectives*, 2(1). <https://doi.org/10.1525/gp.2021.24503>
- Mignolo, W. (2008). The geopolitics of knowledge and the colonial difference. In M. Moraña, E. Dussel, & C. A. Jáuregui (Eds.), *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate* (pp. 225–258). Duke University Press.
- Moyo, L. (2020). *The decolonial turn in media studies in Africa and the Global South*. Palgrave Macmillan.
- Mukii, N. (2018, March 28). National Geographic's photography erased people. It's too late for an apology. *Bright Magazine*. <https://brightthemag.com/nationalgeographic-apology-too-late-ngendo-mukii-indigenous-taxidermy-animation-577503736beb>
- Mukii, N. (2018, July 12). [O post relata a forte emoção coletiva provocada pela exibição de um filme colaborativo, destacando o poder afetivo e transformador da arte.] [Postagem no Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BrEY7Q5AUjU/?img_index=1
- Mulvaney, D. (Ed.). (2011). *Green politics: An A-to-Z guide*. Sage.

- Mutsvairo, B. (2016). Dovetailing desires for democracy with new ICT's potentiality as platform for activism. In B. Mutsvairo (Ed.), *Digital activism in the social media era: Critical reflections on emerging trends in Sub-Saharan Africa* (pp. 3–24). Palgrave Macmillan.
- Nyamnjoh, F. B. (2017). Incompleteness: Frontier Africa and the currency of conviviality. *Journal of Asian and African Studies*, 52(3), 253–270.
- Parekh, B. (2000). *Rethinking multiculturalism: Cultural diversity and political theory*. Palgrave Macmillan.
- Quijano, A. (2008). Coloniality of power, eurocentrism, and social classification. In M. Moraña, E. Dussel, & C. A. Jáuregui (Eds.), *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate* (pp. 181–224). Duke University Press.
- Ribeiro, D. (2017). O que é lugar de fala? Letramento.
- Suzina, A., & Tufte, T. (2020). Freire's vision of development and social change: Past experiences, present challenges and perspectives for the future. *International Communication Gazette*, 82(5), 411–424.
- Vila Viñas, D., Crespo, J. M., & Martens, C. (2020). Open knowledge, decolonial, and intercultural approaches to communication technologies for mobility: The Achuar Kara Solar Project. In C. Martens, C. Venegas, & E. F. S. Sharupi Tapuy (Eds.), *Digital activism, community media and sustainable communication in Latin America* (pp. 97–123). Palgrave Macmillan.
- Villalobos, C. (2019). *Decolonizing security and (re)imagining safety in Rio de Janeiro and Nairobi* (Master's thesis, Paris School of International Affairs).