



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Francilene Brito da Silva

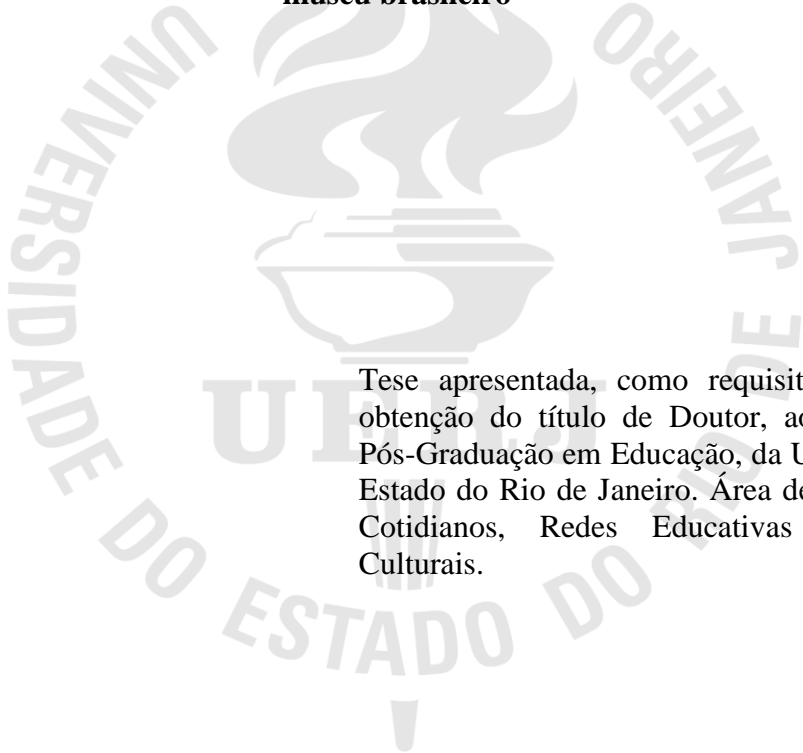
**Imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas: narrativas piauienses para  
além do museu brasileiro**

Rio de Janeiro

2017

Francilene Brito da Silva

**Imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas: narrativas piauienses para além do museu brasileiro**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cotidianos, Redes Educativas e Processos Culturais.

Orientador (a): Prof.<sup>a</sup> Dra. Mailsa Carla Pinto Passos

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

S586 Silva, Francilene Brito da.  
Imagens de Mulheres e Crianças Afrodiaspóricas: Narrativas Piauienses para além do Museu Brasileiro / Francilene Brito da Silva. – 2017.  
199 f.

Orientadora: Mailsa Carla Pinto Passos.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

1. Imagens e Narrativas – Teses. 2. Mulheres e Crianças – Teses. 3. Afrodescendência e Afrodiáspora – Teses. I. Passos, Mailsa Carla Pinto. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

es

CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Francilene Brito da Silva

**Imagens de mulheres e crianças afrodiaspóricas: narrativas piauienses para além do museu brasileiro**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cotidianos, Redes Educativas e Processos Culturais.

Aprovada em 04 de dezembro de 2017.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mailsa Carla Pinto Passos (Orientadora)  
Faculdade de Educação da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nilma Lino Gomes  
Faculdade de Educação da UFMG

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Francis Musa Boakari  
Centro de Ciências da Educação da UFPI

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Carlos Roberto de Carvalho  
Instituto Multidisciplinar da UFFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita Marisa Ribes Pereira  
Faculdade de Educação da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marisol Barenco de Mello  
Faculdade de Educação UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria da Conceição Silva Soares  
Faculdade de Educação UERJ

Rio de Janeiro

2017

## DEDICATÓRIA

Às minhas avós Maria de Lourdes Araújo e Francisca Dias, *in memoriam*;

A Esperança Garcia, querida afroapiauiense incansável no esperar, *in memoriam*;

A Francimar Brito da Silva, meu irmãozinho que se foi cedo e vive ainda, *in memoriam*;

A Francisca Delmira Barros da Silva, Francilurdes Brito da Silva e Francineide Brito da Silva, irmãs e amigas, guerreiras incansáveis;

A Raimunda Brito da Silva e Maria do Carmo Brito, mestras e mães queridas incansáveis; minhas duas margens, imagens de mulheres afrodescendentes e afrodiáspóricas para mim. Quando criança as ouvia cantando e (des)trançando meus cabelos, na cidade entre rios da minha infância, bem como, aprendi com elas a escrever no chão de nossa casa o afeto, que se estende aos espaços do mundo;

A Pedro Dias da Silva, mestre e pai querido, na labuta da madeira me ensinou a esculpir o tempo;

A todas as minhas amigas e amigos, irmãs e irmãos da vida, amizades incondicionais;

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, a todas as minhas ancestrais mulheres e crianças, que me acompanharam nesse trabalho sendo força, coragem, setas, fontes, regatos e carinho na labuta do mesmo;

Agradeço a minha família: mães, pai, avôs, avós, irmãs, primas e primos, amigas e amigos, mestras e mestres especiais da minha vida;

Agradeço a todas as pessoas que participaram do trabalho de campo (nomes permitidos): Ana Clara, Artenilde Soares, Ceci, Fleibert Rodrigues, Francisco Elismar, Gomes Paraguaçu, Jorge André, Lua, Maria Firmina, Mona, Núbia Suely, Phillip Marinho, Pollyanna Jericó, Renata Raquel, Ruth Miranda, Sarah Fontenelle, Tamires Coeli. Nosso presente foi estarmos juntos e a performance final foi nosso abraço de gratidão;

A todas as pessoas que me acolheram no Rio de Janeiro, especialmente, Danielle Christina de Oliveira (uma menina doce, sincera e inteligente), Elizabeth Christina de Oliveira (uma mulher extremamente inteligente e acolhedora), Dona Cícera, Seu Geraldo e, todas/os do Quintal – sem as/os quais, teria sido quase impossível morar aqui, pois cuidado e afeto as/os definem;

A todas as pessoas do Grupo de Pesquisa Culturas e Identidades no Cotidiano, por me possibilitarem diálogos extremamente críticos, reflexivos, estéticos e amorosos; especialmente a minha orientadora Mailsa Carla Pinto Passos, cuja estrela brilha forte;

Às professoras e aos professores da minha Banca de Doutorado, com os quais tenho a honra de aprender sempre através de suas narrativas escritas e exemplos de bem viver: Prof. Dra. Nilma Lino Gomes, Profa. Dra. Rita Marisa Ribes Pereira; Profa. Dra. Maria da Conceição Silva Soares, Profa. Dra. Marisol Barenco de Mello, Prof. Dr. Francis Musa Boakari, Prof. Dr. Carlos Roberto de Carvalho;

A Lygia de Oliveira Fernandes, Geoésley José Negreiros Mendes, Roberto da Costa Joaquim Chaua, Arlindo Cornélio Ntunduatha Juliasse, Argentina Serafim Lopes, Cleuma Almeida, Lucélia Paz, Fábio Araújo, Luís Dias, Arnaldo Chavier, Luís França e Valdeci França pela acolhida em suas casas e corações durante esse período; e, à Elizete Dias e Meire Michelle (“irmãs/amigas da Roda”). Cada uma/um, a sua maneira, dispuseram-se a me ajudar formando uma **rede de apoio** para que esse trabalho começasse e fosse concluído;

Às minhas amigas/irmãs de todos os dias/horas virtuais/presentes: Vicelma Barbosa, Raimunda Nonata, Marizete Pereira, Jascira Lima, Olinda de Jesus, Sônia Maria, Claudenice

Santos, Regiane Morais, Aline Soraya, Remédios Andrade, Salomé Ferreira, Socorro Ferreira, Luíza Ferreira, Conceição Diniz, Angélica Luíza. E aos meus amigos: Cláudio Jorge, Rafael Ferreira, Vitor Ferreira, Jorge Muram e Ribamar Tajara;

Às arte-educadoras e arte-educadores do Piauí: especialmente, à minha grande mestra/amiga Pollyanna Coelho; a Ioneide Santos, Evandro Carlos, Ariosvaldo Saraiva, Núbia Suely, Carla Pedrosa, Soledade Rodrigues, Roseane Serra, Aracely Lucena e tantas e tantos de nós que tentamos fazer arte, educação e pesquisa no Nordeste brasileiro;

Sei que estou “esquecendo” de agradecer muitas pessoas, mas elas estão aqui dentro do meu coração no ritmo da minha vida, porque se eu decidisse escrever aqui todos os seus nomes, já seria uma tese. Por isso, ao mesmo tempo que peço desculpa, também dedico meu esforço a essas pessoas. Estou falando daquelas pessoas que estão na Universidade do Estado do Rio de Janeiro; amigos de sala de aula que se tornaram amigos do peito e das horas fáceis e difíceis; na Universidade Federal do Piauí (UFPI); no Núcleo de Estudos e Pesquisas Roda Griô: GEAfro – Gênero, Educação e Afrodescendência (Roda Griô: GEAfro); no Núcleo de Estudos em Cultura, Arte e seu Ensino na Contemporaneidade (CORE); ao pessoal do Pólo Arte da UFPI; do Zumbidos do Memorial; do Programa Gira Poesia; dos amigos do Maranhão; da Bahia; do Rio de Janeiro; do Piauí (Teresina: Vila Concórdia e Bela Vista);

Agradeço também às/aos profissionais dos museus que me auxiliaram com seus serviços, aos coordenadores e diretores que autorizaram as imagens principais deste trabalho. Mas, especialmente todas as mulheres e homens que fazem o serviço de segurança e orientação com tanta paciência e dedicação, na sua maioria afrodescendentes.

Perguntei a natureza e ela não me respondeu, não. Se não é seca é enchente, fazendo daquela gente, bravo, forte e robusto, ter que estender a mão.

*João do Vale (1982)*

Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará imigrou-se! 13% do Piauí! 15% da Bahia! 17% de Alagoas!

*Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes (Texto); Zé Kéti e João do Vale (Música); Augusto Boal (Direção) (1965).*

Problema: Fome. Enquanto isso, um colar com 40 pedras de algas marinhas brasileiras era dado a Rainha Elizabeth.

Carcará! Pega, mata e come. Carcará!!!

*João do Vale e Chico Buarque (1982).*



## RESUMO

SILVA, Francilene Brito da Silva. *Imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas: narrativas piauienses para além do museu brasileiro*. 2017. 199 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Num contexto histórico/estético/educacional brasileiro, piauiense, de colonialidades e de subalternizações, imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas podem proporcionar experiências de dessubalternizações quando tensionamentos, negociações em narrativas dialógicas, bem como, desobediências epistêmicas acontecem – esta foi a tese que orientou o trabalho. Ou seja, esse trabalho é uma tentativa de perceber que as imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas presentes em museus brasileiros não somente reforçam estereótipos, mas apontam para possibilidades de desobediências no *ensinaraprender* arte. Com efeito, a problemática da investigação nos possibilita perguntar: Como imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas podem colaborar para experiências dessubalternizantes no *ensinaraprender* arte, visto que muitas vezes, são imagens que mais colaboram para afirmar narrativas que subalternizam esses sujeitos? Como experimentar a arte e o ensino de arte a partir da fronteira, entre os saberes hegemônicos/subalternizantes sobre arte e seu ensino, sobre as imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas e nosso cotidiano? O processo teve as seguintes fases: visita e captura (através de fotografias e diário de campo) de obras de arte em museus do sudeste brasileiro entre 2014 e 2015; realização da Oficina intitulada “Proposições sobre imagens de mulheres e crianças afrodescendentes” na Universidade Federal do Piauí, em Teresina-PI com sujeitos/interlocutores da pesquisa (artistas, estudantes, professores e pesquisadores da arte e da educação), nos dias 21, 22 e 23 de outubro de 2015 (com registro áudio e visual); confecção de mapa dialógico; identificação, seleção, análise dialógica das imagens e das narrativas discutidas e produzidas na oficina; e a escrita da tese. A oficina foi considerada como um “encontro griô” (reuniões de pessoas inspiradas em práticas/estéticas orais afrodescendentes) provocado por “oralimagens” (narrativas de vida com imagens de arte), um encontro onde enunciamos nossas histórias, que permitiu bordar ou render (narrar) essas histórias. Dialogar sobre imagens de mulheres e crianças me permitiu também conversar com os/as interlocutores/as na oficina, com os teóricos lidos e com a minha própria história. Como num rio, no fluxo das águas, as imagens surgiam refletindo esses encontros; o rio que corre no chão é como o écran, por onde passam as imagens recorrentes em nossas memórias (vivências das fronteiras afrodiáspóricas). As experiências foram bordadas ou rendadas (narradas) em forma de capítulos-cartas ou capítulos inspirados em cartas. Mikhail Bakhtin (2003; 2004; 2010; 2011), Walter Mignolo (2003; 2008), Jorge Didi-Huberman (2011; 2012; 2013), Roland Barthes (1984), Walter Benjamin (1985; 1994; 2002), Gloria Anzaldúa (2000; 2005), María Lugones (2014), bell hooks (2004; 2006; 2009), Frantz Fanon (1968; 2008), Miridan Falci (1991), Luiz Mott (1985), Solimar Lima (2005; 2008), Mailsa Passos (2014), Anibal Quijano (2000; 2005), Walter Mignolo e Pedro Pablo Gómez Moreno (2012), Darcy Ribeiro (1995), Clovis Moura (c. 1959), Florestan Fernandes (1989), Amadou Hampaté Bâ (2010), Michel de Certeau (1994) são alguns dos interlocutores teóricos com os quais tento dialogar.

Palavras-chave: Imagem e Narrativa. Afrodescendência e Afrodiáspora. Dessubalternização.

## ABSTRACT

SILVA, Francilene Brito da Silva. *Afro-diasporic Women and Children Images: Piauí's narratives beyond the Brazilian museum*. 2017. 199 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

In a Brazilian historical/aesthetic/educational context, of Piauí, of colonialities and subalternations, images of Afro-diasporic women and children can provide experiences of desubalternizations when tensions, negotiations in dialogical narratives, as well as epistemic disobediences happen – this was the thesis that guided the job. That is, this work is an attempt to realize that the images of Afro-Diasporic women and children present in Brazilian museums not only reinforce stereotypes but point to possibilities of disobedience in teaching and learning art. In fact, the research problematic allows us to ask: How can images of Afro-Diasporic women and children collaborate for unsubstituted experiences in teaching and learning art, since they are often images that collaborate more to affirm narratives that subordinate these subjects? How to experience the art and teaching of art from the frontier, between the hegemonic/subalternizing knowledge about art and its teaching, about the images of Afro-Diasporic women and children and our daily life? The process had the following phases: visit and capture (through photographs and field diary) of works of art in museums in the southeast of Brazil between 2014 and 2015; the "Propositions on images of Afro-descendant women and children" at the Federal University of Piauí, in Teresina-PI with subjects/interlocutors of the research (artists, students, professors and researchers of art and education), on 21, 22 and October 23, 2015 (with audio and visual recordings); confection of dialogical map; identification, selection, dialogical analysis of the images and narratives discussed and produced in the workshop; and the writing of the thesis. The workshop was considered as a "meeting griô" (meetings of people inspired by Afro-descendant oral practices/aesthetics) provoked by "oralimagens" (life narratives with images of art), a meeting where we enunciated our stories, that allowed to embroider or to make narrate) these stories. Talking about images of women and children also allowed me to talk with the speakers in the workshop, with the theorists read and with my own story. As in a river, in the stream of water, the images appeared reflecting these encounters; the river that flows on the floor is like the screen, where the recurring images in our memories (experiences of the Afro-Diasporic frontiers) pass. The experiences were embroidered or laced (narrated) in the form of letter-chapters or chapters inspired by letters. Mikhail Bakhtin (2003; 2004; 2010; 2011), Walter Dignolo (2003; 2008), Jorges Didi-Huberman (2011; 2012; 2013), Roland Barthes (1984), Walter Benjamin (1985; 1994; 2002), Gloria Anzaldúa (2000; 2005), María Lugones (2014), bell hooks (2004; 2006; 2009), Frantz Fanon (1968; 2008), Miridan Falci (1991), Luiz Mott (1985), Solimar Lima (2005; 2008), Mailsa Passos (2014), Anibal Quijano (2000; 2005), Walter Dignolo e Pedro Pablo Gómez Moreno (2012), Darcy Ribeiro (1995), Clovis Moura (c. 1959), Florestan Fernandes (1989), Amadou Hampaté Bâ (2010), Michel de Certeau (1994) are some of the theoretical interlocutors with whom I try to talk.

Keywords: Image and Narrative. Afrodescendence and Afro Diaspora. Desubalternizations.

## RESUMEN

SILVA, Francilene Brito da Silva. *Imágenes de Mujeres y Niños Afro-diaspóricas: narrativas piauienses más allá del museo brasileño*. 2017. 198 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

En un contexto histórico/estético/educacional brasileño, piauiense, de colonialidades y de subalternizaciones, imágenes de mujeres y niños afrodiáspóricas pueden proporcionar experiencias de desubalternizaciones cuando tensiones, negociaciones en narrativas dialógicas, así como, desobediencias epistémicas suceden – esta fue la tesis que orientó el tema trabajo. Es decir, ese trabajo es un intento de percibir que las imágenes de mujeres y niños afrodiáspóricas presentes en museos brasileños no sólo refuerzan estereotipos, pero apuntan a posibilidades de desobediencias en el *enseñaraprender* arte. En efecto, la problemática de la investigación nos posibilita preguntar: ¿Cómo las imágenes de mujeres y niños afrodiáspóricas pueden colaborar para experiencias desubalternizantes en el *enseñaraprender* arte, ya que muchas veces, son imágenes que más colaboran para afirmar narrativas que subalternizan a esos sujetos? ¿Cómo experimentar el arte y la enseñanza de arte desde la frontera, entre los saberes hegemónicos/subalternizantes sobre arte y su enseñanza, sobre las imágenes de mujeres y niños afrodiáspóricas y nuestro cotidiano? El proceso tuvo las siguientes fases: visita y captura (a través de fotografías y diario de campo) de obras de arte en museos del sudeste brasileño entre 2014 y 2015; realización del Taller titulado "Proposiciones sobre imágenes de mujeres y niños afrodescendientes" en la Universidad Federal de Piauí, en Teresina-PI con sujetos/interlocutores de la investigación (artistas, estudiantes, profesores e investigadores del arte y la educación), los días 21, 22 y el 23 de octubre de 2015 (con registro audio y visual); confección de mapa dialógico; identificación, selección, análisis dialógico de las imágenes y de las narrativas discutidas y producidas en el taller; y la escritura de la tesis. El taller fue considerado como un "encuentro *griô*" (reuniones de personas inspiradas en prácticas/estéticas orales afrodescendientes) provocado por "oralimagens" (narrativas de vida con imágenes de arte), un encuentro donde enunciamos nuestras historias, que permitió bordar o rendar (narrar) esas historias. Dialogar sobre imágenes de mujeres y niños me permitió también conversar con las/os interlocutoras/es en el taller, con los teóricos leídos y con mi propia historia. Como en un río, en el flujo de las aguas, las imágenes surgían reflejando esos encuentros; el río que corre en el suelo es como la pantalla, por donde pasan las imágenes recurrentes en nuestras memorias (vivencias de las fronteras afrodescendientes diaspóricas). Las experiencias fueron bordadas o rendidas (narradas) en forma de capítulos-cartas o capítulos inspirados en cartas. Mikhail Bakhtin (2003; 2004; 2010; 2011), Walter Mignolo (2003; 2008), Jorge Didi-Huberman (2011; 2012; 2013), Roland Barthes (1984), Walter Benjamin (1985; 1994; 2002), Gloria Anzaldúa (2000; 2005), María Lugones (2014), bell hooks (2004; 2006; 2009), Frantz Fanon (1968; 2008), Miridan Falci (1991), Luiz Mott (1985), Solimar Lima (2005; 2008), Mailsa Passos (2014), Anibal Quijano (2000; 2005), Walter Mignolo e Pedro Pablo Gómez Moreno (2012), Darcy Ribeiro (1995), Clovis Moura (c. 1959), Florestan Fernandes (1989), Amadou Hampaté Bâ (2010), Michel de Certeau (1994) son algunos de los interlocutores teóricos con los que intento dialogar.

Palabras clave: Imagen y Narrativa. Afrodescendencia y Afro-diáspora. Desubalternización.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Releitura da obra “Las manos del miedo”, de Guayasamín, 1963-65. ....	14
Figura 2 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	22
Figura 3 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	45
Figura 4 -	Gravura em E.V.A. com base de papel cartão, sobre papel sulfite branco. Autoria: professor (anônimo) da Escola Municipal Mauro Sérgio, no Bairro Campo Belo em Angra dos Reis-RJ, 2014. ....	47
Figura 5 -	Fotografias das Gravuras em Texon (esteira de borracha para palmilha de sapatos), confeccionadas para a Oficina: “Proposições sobre Imagens de mulheres e crianças afrodescendentes”. Gravura em Texon sobre microfibra e com filtro editado em computador, Francilene Brito da Silva (Leninha), 2015. ....	52
Figura 6 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	61
Figura 7 -	“Porta da Policlínica” de Benedito José Tobias, c. 1930 – 1940. Óleo sobre tela. Acervo Secretaria de Estado da Cultura. ....	77
Figura 8 -	“Cigano mulher com bebê” de Amadeo Modigliani, 1919. Óleo sobre tela. 115x73cm. ....	84
Figura 9 -	“Mãe Preta” de Cândido Portinari, 1940. Óleo sobre tela. ....	85
Figura 10 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	88
Figura 11 -	“Mãe Preta”, Lucilio de Albuquerque, Cf.: 1912. Óleo sobre madeira. Coleção Emanuel Araujo. ....	108
Figura 12 -	“Mãe Preta” de Julio Guerra, Sem data. Bronze. Acervo Secretaria de Estado da Cultura. ....	116
Figura 13 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	118
Figura 14 -	“Fascinação” (35,7x31,2cm) de Pedro Peres (Lisboa, Portugal, 1950 – Rio de Janeiro, Brasil, 1923), 1909. Óleo sobre madeira. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Suzana Camará Moreira, 2005. Crédito fotográfico: Isabella Matheus. ....	124

Figura 15 -	“Assis Horta 02”. Diamantina, década de 1930.....	130
Figura 16 -	“Crianças negras” de Emmanuel Zamor, Sem data. Óleo sobre madeira. Acervo Secretaria de Estado da Cultura. ....	134
Figura 17 -	“Fisherman's hut [Iconográfico]” Obra anônima atribuída à Lady Maria Callcott (1785-1842). Sem data. Desenho. Biblioteca Nacional (Brasil). ....	137
Figura 18 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	139
Figura 19 -	“Scène de Carnaval [Iconográfico]” de Thierry Frères. 1835. Desenho. Biblioteca Nacional (Brasil). ....	146
Figura 20 -	“Sem-Título”, de Arjan Martins (Rio de Janeiro, Brasil, 1960), 2013. Acrílica sobre tela, 200,3x300 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ. Foto: Jaime Acioli.....	153
Figura 21 -	“Preta Quitandeira”, de Antonio Ferrigno (Maiori, Itália, 1863 – Salerno, Itália, 1940), c. 1900. Óleo sobre tela, 181x126 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Transferência do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico: Isabella Matheus. ....	154
Figura 22 -	“Retrato de Mulher” de Benedito José Tobias, c. 1930 –1940. Aquarela sobre cartão. Acervo Secretaria de Estado da Cultura.....	158
Figura 23 -	“Assis Horta 01” de Assis Horta, Diamantina, década de 1940. Foto Assis Horta. ....	162
Figura 24 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	165
Figura 25 -	Detalhe da obra “Fotos série Maciel” de Miguel Rio Branco (Las Palmas de Gran Canaria, Ilhas Canárias, Espanha, 1946; vive em Araras, Rio de Janeiro), 1979. Cibachrome, Fujichrome. Galeria Miguel Rio Branco no Instituto Inhotim, em Brumadinho – MG. ....	170
Figura 26 -	Fotografia Parangolé, de Francineide Brito. 2015. Oficina Imagens de Mulheres e Crianças Afrodescendentes. Trabalho de Campo de doutoramento. Universidade Federal do Piauí.....	175
Figura 27 -	Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017. ....	177
Figura 28 -	Fotografia do dia 23 de outubro de 2015, último dia da Oficina. Depois da Performance. ....	181

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO: ÁGUAS E CARTAS, FRONTEIRAS DE NÓS</b> .....	14
1	<b>CAPÍTULO-CARTA I: AFRODESCENDÊNCIAS E AFRODIÁSPORAS</b> .....	22
1.1	<b>A América para a Modernidade e a África para a Humanidade</b> .....	24
1.2	<b>Escutas em encontros para repensar as concepções/criações</b> .....	32
1.3	<b>O cronotopo da afrodiáspora e a tradição fronteiriça</b> .....	37
2	<b>CAPÍTULO-CARTA II: <i>ORALIMAGENS</i> EM ENCONTROS <i>GRIÔS</i></b> .....	45
2.1	<b>Imagens espelho/luz e narrativas: matéria, marca e encantamento</b> .....	52
3	<b>CAPÍTULO-CARTA III: IMAGENS: PERTENCIMENTO</b> .....	61
3.1	<b>Imagem como elo e nó enunciados nas águas profundas do ser</b> .....	63
3.2	<b>Imagem enunciado: memória como “pedra arremessada a um poço”!</b> .....	68
3.3	<b>Imagem pertencimento/distanciamento</b> .....	70
3.4	<b>Abrindo a semiose colonial: oralimagens descoloniais</b> .....	76
4	<b>CAPÍTULO-CARTA IV: MULHERES E CRIANÇAS – CUIDADO</b> .....	88
4.1	<b>Mulheres e Crianças – cuidado histórico/cotidiano</b> .....	90
4.2	<b>Mulheres e crianças – cuidado estético/ético e interseccional</b> .....	94
4.3	<b>Narrativas fronteiriças – o cuidado ao falar em mulher e criança</b> .....	103
5	<b>CAPÍTULO-CARTA V: CRIANÇAS –TRANSGREÇÃO</b> .....	118
5.1	<b>Entre bordados, rendas e fronteiras</b> .....	119
5.2	<b>Estéticas, cronotopos e exotopias de transgressões</b> .....	126
6	<b>CAPÍTULO-CARTA VI: MULHERES – FRONTEIRAS</b> .....	139
6.1	<b>Experiências fronteiriças de mulheres afrodiaspóricas: impureza e estudo</b> .....	140
6.2	<b>Mulheres e o Piauí na fronteira</b> .....	143
6.3	<b>Mulheres nas fronteiras: carnaval e trabalho, democracia racial e desigualdade</b> .....	145
6.4	<b>Fronteiras: povos bárbaros e mulheres ternuras/serviçais</b> .....	151
6.5	<b>Gênero e Colonialidade</b> .....	161
7	<b>CAPÍTULO-CARTA VII: CORPO AFRODIASPÓRICO QUE FALA</b> .....	165
7.1	<b>“Moinhos de Gostar Gente”, a “prece de Fanon” e a “consciência das fronteiras”</b> .....	166
7.2	<b>Um corpo para a cor – navegando contra a corrente</b> .....	171
7.3	<b>Corpo entre Bóldes, Parangolé e Performance</b> .....	174

<b>CONCLUSÕES, POR ENQUANTO.....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>183</b>
<b>APÊNDICE A – Planejamento da Oficina para realização da pesquisa/proposição ...</b>	<b>195</b>
<b>APÊNDICE B – Documento para permissão de registro das atividades na Oficina ...</b>	<b>197</b>
<b>APÊNDICE C – Trecho do Mapa Dialógico.....</b>	<b>198</b>

## INTRODUÇÃO: ÁGUAS E CARTAS, FRONTEIRAS DE NÓS

Figura 1 - Releitura da obra “Las manos del miedo”, de Guayasamín, 1963-65.



Por: Leninha (Francilene Brito da Silva), aguada de nanquim sobre cansón, 2017.

### ONDA SAGRADA DI TEJO (BÊJO DI SODADE)

*Onda sagrada di Tejo  
Dixám'bejábu bô água  
Dixám'dábu um beijo  
Um bêjo di mágoa  
Um bêjo di sodadi  
Pá bô levá mar, pá mar leval'nha terra*

*Na bôs onda cristalina  
Dixám'dábu um beijo  
Na bô boca di mimina  
Dixám'dábu um beijo óh Tejo  
Um bêjo di mágoa  
Um bêjo di sodadi  
Pá bô levá mar, pá mar leval'nha terra*

*Nha terra ê quêl piquinino  
È Cabo Verde, quêl quê di meu  
Terra que na mar parcê minino  
È fidjo d'oceano  
È fidjo di céu  
Terra di nha mã  
E Terra di nha cretcheu  
(Mariza e Tito Paris)*



ONDAS SAGRADAS DO TEJO  
(BEIJO DE SAUDADE)

*Ondas sagradas do Tejo  
Deixa-me beijar as tuas águas  
Deixa-me dar-te um beijo  
Um beijo de mágoa  
Um beijo de saudade  
Para levar ao mar e o mar à minha terra*

*Nas tuas ondas cristalinas  
Deixa-me dar-te um beijo  
Na tua boca de menina  
Deixa-me dar-te um beijo, óh Tejo  
Um beijo de mágoa  
Um beijo de saudade  
Para levar ao mar e o mar à minha terra*

*Minha terra é aquela pequenina  
É Cabo Verde terra minha  
Aquele que no mar parece criança  
É filha do oceano  
É filha do céu  
Terra da minha mãe  
terra dos meus amores  
(Mariza e Tito Paris)*

Mitas vezes, quando eu voltava para Teresina, minha terra natal, quando o avião estava chegando, olhava pela janela e via os rios da minha terra como linhas bordando e rendando as terras em suas fronteiras. Então, pensava: Para quem vive na fronteira, as águas bordam e rendam silenciosamente as feridas tecidas na mãe-terra mas, também, costumam romper os silêncios em alguns momentos. Que fronteira é essa? Que águas são essas? O fenômeno social da escravidão, do colonialismo, da modernidade trouxeram consigo, tanto para o colonizador quanto para o colonizado, um mundo fronteiriço e através dos mares essa experiência de pobreza/riqueza foi sendo constantemente dessubalternizada por aqueles e aquelas que a partir das águas foram separados de sua terra e espoliados. Morna, fado, repente, e tantas outras formas de expressão de nós trazem imagens de uma afrodiáspora em afrodescendência plurais, ainda em constante produção.

Peço licença à Rainha das Águas, aquela que vê seus filhos e filhas partirem de seus lugares, que nos carrega na imensidão oceânica. Vou contar histórias de uma pesquisa, pois o que mais pode ser considerado o trabalho científico do que narrativas contadas e acreditadas pelos fatos, conhecimentos e compartilhamentos vivenciados no processo de investigação?

Narrativas a partir de encontros numa sociedade em que a mágoa e a saudade não mataram o beijo e os amores, em que as descobertas criadas, como propostas de melhoramentos em relações e para além disso, surgem como âncoras ou remos a conduzir outras pessoas para que narrem também os seus saberes.

Beijo as *ondas sagradas* do Rio de Janeiro, como outrora, possivelmente, pessoas africanas beijavam as *ondas sagradas do Tejo* no intuito de *Um beijo de mágoa Um beijo de saudade Para levar ao mar e o mar à minha terra*<sup>1</sup>. Beijo as águas sagradas do mar daqui para que esse beijo chegue às águas sagradas dos rios de lá, da minha terra. Essa canção me fez mexer também nas memórias (lembranças e esquecimentos) da minha terra, trazendo o *repente*<sup>2</sup> do sertão piauiense. A imagem forte que tenho é da figura da minha tia e mãe ouvindo o repente dos violeiros ou dos emboladores (o primeiro, cantador com viola e o segundo, cantador com pandeiro) no rádio nas noites quentes de Teresina.

Vivo na fronteira. Vivo nas fronteiras a fim de me encontrar nas múltiplas identidades da gente. Sou mulher, afrodescendente, brasileira, nordestina, professora de arte, que nasceu e cresceu numa cidade entre dois rios – rio Parnaíba e rio Poti, a mesopotâmia chamada Teresina, no Piauí, e veio fazer doutoramento em numa cidade chamada Rio (no Rio de Janeiro) onde o mar pode ser sinônimo de saudade. Durante o processo de doutoramento nesta cidade, muitas pessoas perguntaram onde fica o Piauí. Somos um Estado do Nordeste bem pouco comentado no Brasil, a não ser por suas mazelas estampadas na mídia nacional. Mas, nesse trabalho pretendi não contar a história única.

Essa tentativa foi desafiadora. Ao longo desse caminho diaspórico, a tese me deslocava enquanto era também deslocada por mim. Por fim, aguarrei-a da seguinte forma: Num contexto histórico/estético/educacional brasileiro, piauiense, de colonialidades e de subalternizações, imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas podem proporcionar experiências de dessubalternizações quando tensionamentos, negociações, narrativas dialógicas bem como desobediências epistêmicas acontecem. No vai e vem das águas, essa

---

<sup>1</sup>*Morna* cabo-verdiana misturada com um som de *fado* português na voz de Mariza e Tito Paris, ver/ouvir em MARIZA – Beijo de Saudade (2009). A *morna* teve influências diversas e duas de suas mais perceptíveis são o *fado* e a *modinha brasileira*. Cf. nas Referências. Muitos estudiosos hoje já divulgam que o *fado* nasceu das experiências artístico-culturais afrodescendentes brasileiras, além de outras misturas artísticas – ver em Ricardo Nicolay (2012) no seu texto “O *fado* de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem”. As histórias narradas aqui nesse trabalho são como o *fado* e a *morna*, não haveria existido se não tivessem sido provocadas nos incômodos das experiências pluriversas.

<sup>2</sup> E, ao iniciar o texto fazendo menção ao *repente* ressalto que este gênero de cantoria tem sido alvo de estudos que desmontam suas raízes europeias, pois como sugere Salatiel Ribeiro Gomes (2008), em “Vaqueiros e Cantadores: a desafrikanizada cantoria sertaneja de Luis Da Câmara Cascudo”, não há sertão sem negros e não há contoria sem África. A diáspora africana intranacional foi para o “Sertão de Dentro” como uma sustentação e de lá fez nascer os/as griôs nordestinas/os.

hipótese – a possibilidade de dessubalternização por imagens – se desenrolou a partir de determinado problema, que acabei configurando da seguinte maneira: Como imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas podem colaborar para experiências dessubalternizantes no ensinar/aprender arte visto que, muitas vezes, são imagens que mais colaboram para afirmar narrativas que subalternizam esses sujeitos?

A partir dessa preocupação, comecei a esboçar e modificar muitas outras. O que me fez traçar como objetivo: compreender se, como e em que condições imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas, vivenciadas tanto no museu quanto na sala de aula, podem ser motivos para uma educação em arte provocadora de dessubalternizações. A ideia era sobretudo incentivar encontros e histórias misturadas em cotidianos históricos e contemporâneos, para tentar perceber espaços/tempos de produções de identidades múltiplas e dessubalternizantes. Então, a fronteira apareceu como condição *sine qua non* dessas identidades.

Entendendo que não daria conta desse “compreender se, como e em que condições” sem o contato com as obras de arte e os interlocutores da pesquisa, e sem a sequência de etapas para a investigação, comecei a pensar e esboçar o que de fato eu estava procurando com as rotas a serem navegadas a partir desses contatos (aqui também as modificações foram se fazendo mesmo durante a navegação). Assim, a medida que as águas iam subindo ou baixando, o fluxo das ações se concentraram em: Identificar e selecionar as imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas presentes em museus brasileiros que, muitas vezes, eu achava que colaboravam para a educação estética subalternizante e que foram alvo de debates dos interlocutores na oficina do trabalho de campo; Perceber as tensões e as negociações do grupo, a partir do encontro com as imagens e suas narrativas; Analisar as imagens e as narrativas provocadas por essas imagens levando em consideração as experiências vivenciadas ao longo da pesquisa.

As rotas esboçadas e navegadas ajudaram na inquietação de compreender a dessubalternização a partir das imagens e falas dos interlocutores, que foram identificadas melhor, logo após a realização do nosso encontro. Essas rotas foram: as visitas aos museus do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais para contato com as obras originais (em 2014-2015); a realização de uma oficina como Evento de Extensão na Universidade Federal do Piauí (dias 21, 22 e 23 de outubro de 2015); a organização dos tópicos a serem abordados na escrita ou no relatório da pesquisa/Tese através da confecção dos cruzamentos das falas nos Mapas Dialógicos (SPINK, 2010; SPINK, 2014). Mas, devo dizer também que o momento anterior à oficina foi importante pelos contatos e contratos que conversei com os grupos, os quais estava

envolvida em Teresina. O ‘antes’ da Oficina foi regado, então, por interlocuções no Núcleo de Estudos e Pesquisas Roda Griô: GEAFro – Gênero, Educação e Afrodescendência (Roda Griô: GEAFro); no Núcleo de Estudos em Cultura, Arte e seu Ensino na Contemporaneidade (CORE) e Coletivo Zumbidos do Memorial: Sexta Nagô. Esse ‘antes’ me fez perceber que pesquisa é negociação constante. Reuniões em grupos de pesquisas, conversas com pessoas envolvidas e com outros pesquisadores, anotações sobre minhas indagações e as dos grupos, registros fotográficos e áudio-visual das atividades, produção de textos e de cartazes para publicação nas redes sociais, especialmente no Facebook, que ajudaram na divulgação da oficina; e, ainda a confecção de material para os dias do encontro (a oficina) com os interlocutores desses grupos.

A oficina/encontro do trabalho de campo foi realizada em três dias, 21, 22 e 23 de outubro de 2015 (como já lembramos acima), pela manhã, das 9h às 12h, e em todos os dias ultrapassamos esse horário final. Como instrumentos de registro utilizei uma máquina filmadora e uma máquina fotográfica de celular, além de um gravador de áudio e, posteriormente, um diário de anotações que me acompanhou desde as visitas aos museus até a realização da oficina. Nos meses de novembro e dezembro de 2015 e janeiro de 2016 realizei as transcrições, bem como fiz a releitura e organização do diário de anotações e das transcrições. Os Mapas Dialógicos foram o resultado do árduo trabalho de transformações das transcrições em Transcrições Sequenciais (durante 2016 e 2017) e de bordado das falas em temas fortes ou categorias, que foram concluídos em 2017. Cada capítulo desse trabalho nasceu dessa categorização de temas fortes dos diálogos.

Agora percebo que acabei (acabamos, pensando em todas as pessoas que me ajudaram nessa investigação) trilhando um encontro *griô* provocado por *oralimagens* (narrativas de vida com imagens de arte) com os interlocutores da pesquisa: artistas participantes de movimentos sociais, estudantes, pesquisadores e professores de arte dos grupos acima citados. Durante esse encontro, os integrantes assinaram e concordaram com os registros em áudio e áudio-visual da pesquisa. Mas, seus nomes foram negociados da seguinte forma: após a oficina, no mês de dezembro de 2015, enviei um e-mail para cada partícipe perguntando se poderia manter o seus nomes na escrita da tese ou se queriam usar um codinome. Apenas duas pessoas preferiram usar codinomes; duas pessoas pediram para manter o seu apelido; a maioria pediu para deixar o seu próprio nome. Nomes, codinomes e apelidos foram o que usei para identificar cada sujeito da pesquisa. Algumas fotos também foram feitas por dois partícipes da oficina, e por Francineide Brito da Silva, ajudava a registrar as atividades em câmeras profissionais.

Os deslocamentos ou as travessias e trajetos que me fizeram sair e voltar às águas da minha terra tiveram a intenção de mexer em imagens. Imagens estas como produção de movimentos subjetivos e históricos, imagem como concretude e inacabamento; do campo do visível/invisível e do corpo aliada a experiência do olho mas, sobretudo com a oralidade, elemento constante para contação de nossas histórias no encontro/oficina, bem como, para discursos tecidos. As narrativas: oral e imagética fizeram com que outra narrativa surgisse: os capítulos inspirados em cartas.

Os capítulos foram inspirados no gênero missiva, mas este gênero foi corrompido pelos capítulos, assim mesmo, na fronteira da minha escrita os gêneros discursivos e missiva aparecem como margens. Os capítulos-cartas, como denominei, são escritas como resultado de narrativas dialógicas mais frequentes na oficina relacionadas com as imagens que foram autorizadas pelos museus, minhas próprias narrativas e dos autores/teorias-práticas escolhidos. Os capítulos que irão se seguir foram intitulados como: Capítulo-Carta I: Afrodescendências e Afrodiásporas; Capítulo-Carta II: Oralimagens em Encontros Griôs; Capítulo-Carta III: Imagens – Pertencimento; Capítulo-Carta IV: Mulheres e Crianças – Cuidado; Capítulo-Carta V: Crianças – Transgressão; Capítulo-Carta VI: Mulheres – Fronteiras; Capítulo-Carta VII: Corpo Afrodiaspórico que Fala.

Separados por necessidade da arquitetônica do trabalho, são assuntos que estão o tempo todo imbricados na contiguidade desse texto.

Quando escrevia cada carta/capítulo pensei em várias imagens: as garrafas com cartas jogadas ao mar na esperança do destino certo através das águas; cartas de alforria; corpos jogados no Atlântico como “cartas” que ainda hoje cobram consciência histórica; cartas de naufragos; cartas de refugiados, as cartas que minha tia escrevia e lia para nós (minhas irmãs, mãe e eu) nos idos de 1980-90, a carta de Gloria Anzaldúa (2000) intitulada “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo” e a carta de Esperança Garcia contando os maus tratos que sofria juntamente com suas companheiras e filhos, uma mulher escravizada que sabia escrever, no Piauí setecentista. Um dos grupos que participou do encontro/oficina se reunia numa escola que o nome hoje é Esperança Garcia e faziam atividades intituladas de Sexta Nagô.

O *Sexta Nagô* deu nome aos acontecimentos culturais que tinham como ponto de referência o prédio, à época, chamado Zumbi dos Palmares, um espaço/acontecimento que abarcava eventos como cinema, música, dança, bazar de roupas, artesanato e outras produções culturais. Anteriormente, o Zumbi dos Palmares foi uma escola intitulada Unidade Escolar Domingos Jorge Velho, uma das figuras colonizadoras do Piauí. A partir do dia 25 de julho de

2017 o espaço passou a se chamar Memorial Esperança Garcia<sup>3</sup>. Todos os artistas do Coletivo Zumbidos do Memorial faziam suas próprias produções (fora da universidade). O contato desses interlocutores com os estudantes de Artes Visuais da UFPI foi instigante na oficina. As memórias acionadas se intercambiavam em concordâncias, negociações e tensões discursivas.

Como ouvi em um anúncio no metrô do Rio de Janeiro, na estação da Pavuna no dia 28 de maio de 2015: “[...] o museu é o guardião da memória.” Que memória? Guardada por quem, para quem e por quê? Em contrapartida, ou sem se dar conta disso, há pessoas que contam histórias, narradoras no cotidiano, fazem sua arte individual e/ou em coletivos. São pessoas que, como escreveu Benjamin (1994), têm algo a nos contar porque têm a experiência de saber. Certeau (1994) já nos advertia que a experiência longamente adquirida configura-se como sabedoria e astúcia, assim a arte da memória aproveita a ocasião para realizar, criar o que precisa ser criado, com poucos recursos, obter o máximo de efeito com o mínimo de tempo, porque sabe que as oportunidades passam, e porque, muitas vezes, tem que fazer sua própria oportunidade a partir do que acessa. Memória, saber, criação, tudo isso tem no museu, mas primeiro tem na vida de cada praticante cultural. Suas práticas são táticas fornecedoras de *sobrevivências* como as dos pirilampos de Didi-Huberman (2011), em que precisamos mudar de lugar para ver seus lampejos.

Minha pesquisa não está focada nos museus, apenas utiliza-se de sua patente enquanto produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular (CERTEAU, 1994, p. 39) como elite “produtora” de imagem, para poder refletir e compreender o que nos “resta fazer” para além desse “lugar da memória” em tempos outros de conhecimento, arte e cultura. O “lugar” do museu aqui é entendido como instituição que fala o que é arte. Que arte? Para quem? E, que ao mesmo tempo em que dita as regras, o museu sofre a ação de quem o visita. A esse respeito, que mulheres e crianças têm acesso ao museu e como? Me perguntava isso, quando, em cada um dos museus que fui, encontrava a figura de mulheres afrodescendentes como guardiãs das obras. Mas, isso daria uma outra tese. Apesar das ou com as produções artísticas difundidas nos museus de arte brasileiros, como acontecem produções de arte/conhecimento fora do museu? Foi o que tentamos perceber fora do museu e na oficina que se tornou um encontro. Mudar de lugar para ver a dança dos *vaga-lumes*! Para ouvir os *zumbidos* das memórias! Foi também meu intento.

Nos lançamos nessas águas no intuito de que as imagens desse “lugar sagrado da memória” – o museu, para além da visão eurocêntrica e colonizadora – nos possibilitasse

---

<sup>3</sup> Cf. em: <<http://cidadeverde.com/noticias/252536/apos-reforma-memorial-esperanca-garcia-sera-reaberto>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

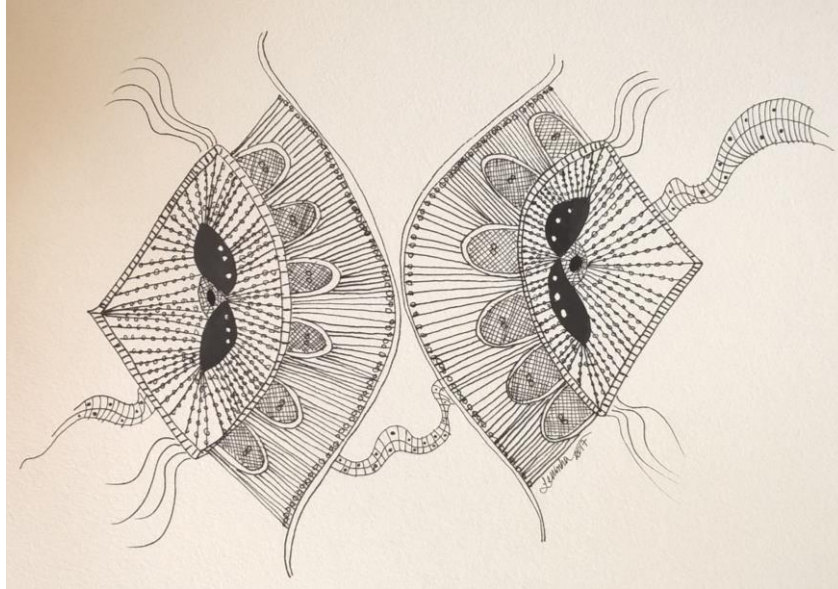
acionar material artístico, político, cultural, histórico para práticas dialógicas, de conhecimento, de descolonialidade. No caso específico, o conhecimento ou saber oficializado podem ser “desobedecidos” dentro das margens envolvidas, provocando fissuras, possibilidades de escolhas que são visitadas pelas e visitam as diferenças, diálogos a partir das margens de conhecimentos ou poderes hegemônicos.

As águas e as cartas nos ligam e podem nos separar, bordam e rendam descendências e ajudam nos processos identitários de povos (africanos, asiáticos, europeus e indígenas), fundantes das culturas brasileiras. Ondas dentro de ondas que se ampliam, se misturam, se desfazendo e se refazendo ao mesmo tempo. Nessas ondas também corremos perigos de silenciamentos, estereotipações e discriminações.

Nas ideias sobre renda e bordado tecidos em chão piauiense, peguei alguns modelos de renda e bordados feitos por mulheres piauienses e comecei a esboçar desenhos a nanquim. Quando juntei esses desenhos com figuras de mulheres e crianças saíram as imagens que foram expostas (em reproduções fotográficas) no início de cada capítulo-carta. Assim, pude até mesmo no processo de finalização da escrita narrar à bico de pena com nanquim maneiras outras de imaginar mulheres e crianças afrodiáspóricas. Desejo a todas e todos boas leituras.

## 1 CAPÍTULO-CARTA I: AFRODESCENDÊNCIAS E AFRODIÁSPORAS

Figura 2 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



O “desconhecido” é, muitas vezes, retratado na literatura racista como a “escuridão” dentro de uma pessoa. No mesmo patamar, escritores sexistas se referem ao medo utilizando a imagem da vagina, chamando seu medo de “o orifício da morte”. [...] A maior parte da literatura nesse país reforça o mito de que o que é escuro e feminino é mal. [...] cada um de nós – seja escuro, feminino ou ambos –, de certo modo, internalizou essa imagem opressiva. O que o opressor muitas vezes consegue fazer é simplesmente externalizar seus medos projetando-os nos corpos de mulheres, asiáticos, gays, pessoas deficientes, quem parecer mais “outro”. Mas não é realmente a diferença que o opressor teme, tanto quanto a semelhança. Ele teme que ele descubra em si mesmo as mesmas dores, os mesmos anseios que as pessoas, as quais ele feriu, sentem.

*Cherríe Moraga, 2015, p. 27, grifos da autora*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Tradução livre de um dos trechos do texto “La Güera” de Cherríe Moraga encontrado no livro “This Bridge Called My Black: writings by radical women of color” – ver em: Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa (2015). Trecho: *The “unknown” is often depicted in racist literature as the “darkness” within a person. Similarly, sexist writers will refer to fear in the form of the vagina, calling it “the orifice of death”. [...] And yet, the bulk of literature in this country reinforces the myth that what is dark and female is evil. [...] each of us- whether*



A linguagem determinou inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, mas apenas o meio. Assim como a terra é o meio no qual estão dentro/enterradas as velhas cidades, a memória é o meio do vivido. Quem intenta se aproximar de seu próprio passado sepultado tem que comportar-se como um homem que escava. Ante a tudo, não deve temer retornar uma e outra vez uma mesma circunstância, espalhá-la como se espalha a terra, mexê-la como se mexe a terra. Porque as "circunstâncias" não são mais que capas que só depois de uma investigação minuciosa dão à luz aquele que faz com que a escavação valha a pena, quer dizer, as imagens que, arrancadas de todos seus contextos anteriores, aparecem como objetos de valor nos aposentos sombrios da nossa compreensão tardia, como torsos na galeria do colecionador.

*Walter Benjamin, 2011, p. 68<sup>5</sup>*

Mas o mundo foi rodando, nas patas do meu cavalo

E já que um dia montei, agora sou cavaleiro

Laço firme, braço forte, de um reino que não tem rei.

*Geraldo Vandré e Theo de Barros, "Disparada". In: Jair Rodrigues, 1966<sup>6</sup>*

---

*dark, female, or both – has in some way internalized this oppressive imagery. What the oppressor often succeeds in doing is simply externalizing his fears, projecting them into the bodies of women, Asians, gays, disabled folks, whoever seems most "other." But it is not really difference the oppressor fears so much as similarity. He fears he will discover in himself the same aches, the same longings as those of the people he has shitted on. (p. 27).*

<sup>5</sup> Ver em Walter Benjamin (2011). Tradução livre do seguinte trecho: *La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo, no debe temer volver una y otra vez a la misma circunstancia, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las "circunstancias" no son más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz aquello que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sombrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista.*

<sup>6</sup> Cf.: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>>. Acesso em: 01 jun. 2017. Ver rodapé na Introdução desse trabalho.

Rio de Janeiro, 01 de julho de 2017.

Queridas/os interlocutoras/res,

No escrito anterior, de introdução aos estudos, vocês talvez devam ter se perguntado por que uso determinados termos e não outros. Por isso, neste capítulo-carta, pretendo escrever a partir da minha intenção de juntar pedaços de escutas/falares sobre concepções (criações) de termos simbólicos na memória de uma história colonial que é corrompida cotidianamente em histórias plurais. Pretendo escavar dentro da semiose colonial, ou seja, dentro do pensar a partir do que fora criado significativamente no século XVIII como pós-colonial e, inseparavelmente, do que fora criado como mundo colonial/moderno no século XVI a partir do sentido de América (MIGNOLO, 2003), para reinscrever sobre os termos “negro”, “África”, “América”, “afrodescendentes” e “afrodiaspóricos”, dentre outros, com uma consciência das fronteiras (ANZALDÚA, 2005) – uma tal consciência guiada por muitas vozes que me habitam, sem intenção de promover “a identidade completa”.

O que une uma escritora feminista, poetisa, ensaísta e dramaturga mexicano-estadunidense; um filósofo e historiador alemão; e dois artistas brasileiros? Entendo que todos eles me desafiam a agitar os elos e os nós gestados nessa semiose, seus ecos discursivos abrem para mim a forma de sentir o Piauí “pré-histórico”, “colonial”, “moderno” e contemporâneo, talvez porque me desafiem a entender-nos como seres semelhantes de fato. Tanto Moraga (2015), Benjamin (2011) quanto Vandr e e Barros (1966) trazem uma contribui o a respeito de como mexer nas memórias ao posicionar-se como dono/rei de sua narrativa. Escavar o vivido/memória como meio para arrancar dos escombros nossas imagens mais valiosas, para exp -las no museu de uma vida não opressora de si mesma, talvez seja meu intento mais profundo. Ao começar, vamos galgando pelas discussões contemporâneas sobre: Modernidade e seu correlato Colonialidade e, depois, sobre a nossa morfologia/geopolítica migratória na denominada Pr -História. Nela, o mundo vem rodando nas patas do cavalo ou das memórias vivas escavadas em nós.

### **1.1 A América para a Modernidade e a África para a Humanidade**

O fenômeno da “descoberta” do Novo Mundo (América) nos fez acreditar que surgia uma sociedade Universal, Moderna e, mais tarde, Global, basicamente pautada na divisão

racial. Como afirma Aníbal Quijano (2005) essa divisão foi produzida com o “achado” chamado “América” e produziu identidades históricas até então não cogitadas: “*índios, negros e mestiços*, e redefiniu outras” (p. 117) identidades. Dessa forma, “termos com[o] *espanhol e português*, e mais tarde *européu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, determinadas conotação racial.” (QUIJANO, 2005, p. 117). Outorgada “legitimamente” as condições de dominação racial da conquista por vias bélicas, epistemológico-judiciais, patriarcais, branca e cristã, o colonialismo europeu se espalha naturalizando eurocentricamente essas relações sociais de dominação. Os traços fenotípicos passaram também a reger diferenciações culturais, sexuais, de gênero, geracional. Dentro dessa ordem, entendeu-se a divisão racista do trabalho no sistema capitalista colonial moderno que funcionou em meio a lama de sangue genocida de “índios e negros”, bem como, pela servidão e escravidão criminosas. Seus resquícios continuam vivos em muitas frentes de trabalho assalariado atual dos países com histórico de (ex-)colonizados. Desta maneira, a Modernidade nasce da exploração violenta e simbólica da América. E, o grande sustentáculo de sua perpetuação é o que Quijano (2005) chama de uma *subjetividade* denominada de Colonialidade do Poder com base racial. Como Frantz Fanon (1968; 2008) já discutia em suas obras, há algo mais profundo do que as questões de classe e que as provocam. E esse algo se alastrou como colonialidade do ser e do saber, juntamente com a colonialidade do poder e de gênero.

Sobre a colonialidade do ser e do saber, Nelson Maldonado-Torres (2010) ao confrontar as filosofias do alemão Martin Heidegger (que deslocou as bases de uma filosofia calcada pela epistemologia para a ontologia anti-semita e alemã) com a do hebreu Emmanuel Lévinas (que demonstra a filosofia ontológica heideggeriana como filosofia do poder e propõe uma filosofia da ética com base na tradição hebraica), nos lembra que ambos não superaram a ideia de universalidade mas utilizam-se de suas experiências topográficas e geopolíticas para fazer conhecimento. Atenas ou Jerusalém eram os centros herdados para um e outro, respectivamente. Porém, para ambos, o conhecimento que teciam eram universais. A cegueira colonial de ambos é apenas uma amostra de como se engendrou a ideia de conhecimento ideologicamente universal e transcendente. Essa cegueira revelava não só o colonialismo interno, pois Heidegger concorre com pensadores europeus franceses e anglo-americanos, bem como um colonialismo externo, porque não consideram as topologias, as ideológicas e as identidades de seus argumentos excluindo quaisquer outras formas de sabedoria/*sofia*. Assim,

falamos hoje em descolonializar o saber e com ele todas as formas de existência, política e identidade.

a identidade em política é crucial para a opção descolonial, uma vez que, sem a construção de teorias políticas e a organização de ações políticas fundamentadas em identidades que foram alocadas (por exemplo, não havia índios nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico) por discursos imperiais (nas seis línguas da modernidade europeia – inglês, francês e alemão após o Iluminismo; e italiano, espanhol e português durante o Renascimento), pode não ser possível desnaturalizar a construção racial e imperial da identidade no mundo moderno em uma economia capitalista. As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcais. [...] Na América do Sul<sup>2</sup>, na América Central e no Caribe, o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes. (MIGNOLO, 2008, p. 289-291)

O saber descolonial ou a desobediência epistêmica (considerando epistemologia científica e eurocentrada pelo norte da Europa) sempre existiu no contexto colonial, embora seja proposta por Mignolo e outros descolonialistas como uma opção. Como uma mulher rezadeira e parteira, do interior do nordeste paraibano (piauiense, etc.), consegue ter vinte e cinco filhos saudáveis sem nunca ter acessado a medicina científica moderna<sup>7</sup> e ainda ter seus conhecimentos ditados como “tradicionais”, “cranças”. Uma voz surge no filme “Essas Senhoras” – *Tive vinte e cinco filhos e nunca me achei em hospital, em maternidade. Doutor não sabe contar de mim nada. Livrai-me das pestes, São Sebastião*. (ESSAS, 2014).

Ainda escavando o vivido e vivendo a memória nas visitas aos museus, no dia 15 de maio de 2015 cheguei ao Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte (MAO) em Minas Gerais. Nesse espaço tive a sensação de estar ouvindo minhas e meus ancestrais narrarem muitos dos seus conhecimentos. Os ouvidos eram os meus olhos também escutando o acervo imagético/material que consta nas salas dos Ofícios: do transporte, dos ambulantes, das energias, do fogo, da cerâmica, da lapidação, da ourivesaria, da terra, do fio e tecido, do comércio, da proteção do viajante, da mineração, da madeira, do couro, da conservação e transformação dos alimentos. Todos são como o museu enfatiza: ofícios. Pois os conhecimentos científicos estavam em outros museus! Assim também o que estava no Centro de Arte Popular (CEMIG, também em Belo Horizonte, MG), eram: artes populares primitivas, imaginários populares, arte de religião, mestres populares, moradias e festas populares. Pois os conhecimentos artísticos estavam em outros museus!

---

<sup>7</sup> Cf.: “Essas Senhoras Glaucio Souza” (2014) nas referências.

O museu passa a ser então, o lugar da memória que recolhe os conhecimentos espoliados e os separa em seus devidos lugares diferenciando-os dos legitimados arbitrariamente como conhecimentos universais, modernos, sagrados.

Foi Mikhail Bakhtin (2004), um russo estudioso da linguagem, que nos alertou quanto aos signos e as ideologias quando lembrou que tudo: “que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo [...]. *Sem signo não existe ideologia* [...]. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.*” (BAKHTIN, 2004, p. 31-32, grifos do autor). Os objetos, instrumentos, máquinas, utensílios, as imagens e as peças originais do século XVIII e XIX e que trazem lembranças de um período do Brasil pré-industrial, como artefatos dos Ofícios; ou as peças artísticas originais do Centro de Arte Popular são signos, materialização de sentidos, que falam de coisas para além de sua materialidade presente nos espaços destinados a eles como históricos.

Em setembro de 2015 a cantora baiana Maria Bethânia completou 50 anos de carreira artística e fui a exposição “Maria de Todos Nós” (2015) no Paço Imperial no Rio de Janeiro. Uma das obras que me deslocou como afrodescendente para pensar as descolonialidades do poder, do saber e do ser foi aquela intitulada “Bordados para Mamãe Oxum – Senhora dos rios, das cascatas e das águas claras” (2015)<sup>8</sup> do Coletivo Matizes Dumont. A figura de mulher surge das águas vestida de branco, e sentada, ela borda o movimento dessas mesmas águas nas quais ela se encontra bem tranquila num fundo do tecido todo colorido em tons especialmente laranjas e azuis. A imagem da mulher ocupa a maior parte do quadro do lado esquerdo e do outro lado surge o bordado de um jarro com flores que se espalham para cima no tocante ao céu. Como se não bastasse tamanha beleza da arte do bordado, a tecnologia cibernética computadorizada transformou os *bordados de Mamãe Oxum* em luminosidade no imenso chão do palco, onde a cantora realizou esse show comemorativo intitulado “Abraçar e Agradecer” (MARIA BETHÂNIA, 2015). Nele uma das músicas interpretadas pela cantora foi “Agradecer e Abraçar” (MARIA BETHÂNIA, 2015). Para externar aquilo que intento será necessário ainda que leiamos a letra dessa canção, imaginando o palco iluminado das águas bordadas de Oxum ao som dos tambores marcando o compasso do afoxé:

“Agradecer e Abraçar”<sup>9</sup>  
 Letra: Vevé Calazans e Gerônimo  
 Interpretação: Maria Bethânia

<sup>8</sup> Ver em: Matizes Dumont – Nos palcos como na vida, site do Coletivo Matizes Dumont. Disponível em: <<https://www.matizesdumont.com/pages/about-us>>. Acesso em: 01 set. 2017.

<sup>9</sup> Cf.: MARIA BETHÂNIA, 2015 nas referências.

Abracei o mar na lua cheia, abracei  
 Abracei o mar  
 Abracei o mar na lua cheia, abracei  
 Abracei o mar  
 Escolhi melhor os pensamentos, pensei  
 Abracei o mar  
 É festa no céu é lua cheia, sonhei  
 Abracei o mar  
 E na hora marcada Dona Alvorada  
 Chegou para se banhar, e nada pediu  
 Cantou pra o mar, e nada pediu  
 Conversou com o mar, e nada pediu  
 E o dia sorriu  
 Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema  
 Presentes eu fui levar, e nada pedi  
 Entreguei ao mar, e nada pedi  
 Me molhei no mar, e nada pedi  
 Só agradeci

Segundo Reginaldo Prandi (2001), Oxum é filha de Iemanjá no culto afrodescendente brasileiro, são duas divindades que reinam nas águas. A primeira é senhora das águas doces e sua mãe, a segunda, é senhora das águas salgadas. O autor, dentre outras narrativas, traz a seguinte (p. 323-326).

“Oxum Apará tem inveja de Oiá”

Vivia Oxum no palácio em Ijimu.  
 Passava o dia no seu quarto olhando seus espelhos.  
 Eram conchas polidas  
 onde apreciava sua imagem bela.  
 Um dia saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta.  
 Sua irmã Oiá entrou no aposento,  
 extasiou-se com aquele mundo de espelhos,  
 viu-se neles.  
 As cochas fizeram espantosa revelação a Oiá.  
 Ela era linda! A mais bela!  
 A mais bonita de todas as mulheres!  
 Oiá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum!  
 Oiá se encantou, mas também se assustou:  
 era ela mais bonita que Oxum, a Bela.  
 Tão feliz ficou que contou do seu achado  
 a todo mundo.  
 E Oxum Apará remoeu amarga inveja,  
 já não era a mais bonita das mulheres.  
 Vingou-se.  
 Um dia foi à casa de Egungum e lhe roubou o espelho,  
 o espelho que só mostra a morte,  
 A imagem horrível de tudo que é feio.  
 Pôs o espelho do Espectro no quarto de Oiá e esperou.  
 Oiá entrou no quarto, deu-se conta do objeto.  
 Oxum trancou Oiá pelo lado de fora.  
 Oiá olhou no espelho e se desesperou.  
 Tentou fugir, impossível.  
 Estava presa com sua terrível imagem.  
 Correu pelo quarto em desespero.  
 Atirou-se no chão.

Bateu com a cabeça nas paredes.  
 Não logrou escapar nem do quarto  
 nem da visão tenebrosa da feiura.  
 Oiá enlouqueceu.  
 Oiá deixou este mundo.  
 Obatalá, que a tudo assistia, repreendeu [Oxum] Apará  
 e transformou Oiá em orixá.  
 Decidiu que a imagem de Oiá nunca seria esquecida por Oxum.  
 Obatalá condenou Apará a se vestir para sempre com as cores usadas por Oiá,  
 Levando nas joias e nas armas de guerreira  
 O mesmo metal empregado pela irmã  
 E Iansã a procurou para castiga-la.  
 Oxum teve de fugir para dentro do rio,  
 Lá se escondeu e lá vive até hoje.

Longe de abordar a riqueza filosófica das simbologias e ensinamentos presentes na narrativa acima, gostaria apenas de tentar traduzir (no sentido de tomar emprestado) alguns sentidos para falar sobre semiose colonial em maneiras de entendimentos outras. O espelho da morte que Oxum Apará roubou de Egungum, assim como a semiose colonial, nele, nossas imagens aparecem subalternas, pobres, feias, sem vida e cheias de muitas angustias e loucuras. Nesse sentido, os espelhos da colonialidade do poder, do saber e do ser distorcem muitos conhecimentos e formas de existir, ou seja, desviam a imagem beleza refletida nas conchas polidas de Oxum. Nas conchas, Oiá se percebe como bela e sente até espanto e susto. É o encantamento, ou o que chamo de o reconhecer-se a partir da relação com o outro em horizontalidade, embora se trate de determinada horizontalidade forjada no conflito (quando entramos no quarto do outro sem sua permissão). Desobedecendo epistemologicamente a estética/semiose colonial, vou chamar esses movimentos na memória que acabei de fazer de “gnose liminar” ou “pensamento liminar” como nos provoca Walter Mignolo (2003).

A partir desse movimento, desejo também cotejar nessa desobediência epistêmica: dos ofícios no Museu de Artes e Ofícios; do artesanato no Centro de Arte Popular CEMIG; da obra “Bordado para Mamãe Oxum – Senhora dos rios, das cascatas e das águas claras” e sua apropriação pela tecnologia usada no show da artista Maria Bethânia. Segundo Mignolo, gnose (*gnosko* – em grego antigo) é um termo que, não somente tem a ver com saber, procurar saber e investigação, mas difere do que os iluministas (na segunda modernidade/colonialidade) capturaram como epistemologia e hermenêutica científicas.

A gnose liminar, ou pensamento liminar, ou ainda pensamento de fronteira é o conhecimento na perspectiva dos subalternos; naquilo que chamou de sistema mundo colonial/moderno/global, Mignolo traz o saber marginal, que fratura o conhecimento eurocentrado – “nas seis línguas da modernidade européia – inglês, francês e alemão após o Iluminismo; e italiano, espanhol e português durante o Renascimento” (2008, p. 289) –

forjado nesse sistema mundo. Mas, a gnose liminar não apenas provoca fissuras como também se apodera dos signos do sistema mundo colonial. E, se provoca fissuras é porque se localiza em hermenêuticas pluritópicas, ou seja, os subalternos agem a partir dos seus lugares de fala/vida nas margens/tópicas, se apropriando dos elementos do jogo colonial, ao mesmo tempo em que mostra o lócus fraturado desse jogo chamado por Mignolo de diferença colonial. É na diferença colonial que o choque acontece: subalternos atuam com seus saberes (gnose liminar) e entendimentos (hermenêuticas) pluritópicos negociando/negando/acordando com saberes e entendimentos do sistema mundo moderno/colonial. Dessa maneira epistemologicamente alargada, a semiose desse sistema é sempre alterada por essas hermenêuticas pluritópicas, em choque com uma hermenêutica que si diz universal, mas que é local. Nesse sentido, os signos/significados (as narrativas) que já acionamos como conhecimento e arte até agora, na maioria das vezes, eram abordados como objetos de estudos científicos no ocidentalismo (metáfora para a colonialidade/modernidade) e, quando acionados pelos (ex-)colonizados, por exemplo, piauienses abrem a ferida colonial no lócus fraturado porque articulam-se agora como *loci* de enunciação acionando ideologias outras.

Ao preferir usar o termo semiose colonial para falar de cultura ou de transculturações e hermenêutica pluritópica para dizer das localizações (não universais) dos conhecimentos e entendimentos, Mignolo nos põe diante de interações sociais e ideológicas com as quais convivemos desde a “descoberta”/captura das Ámericas e que ultrapassam o Iluminismo e chegam como diluição de fronteiras nacionais pelo capital, nas grandes corporações transnacionais. Ainda é Bakhtin a quem posso recorrer: “não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social)” (BAKHTIN, 2004, p.35). Isso implica, ao meu ver, não somente que os signos, as semioses e as hermêuticas são localizadas, mas que são produtoras de sentido em interações também conflituosas/dialógicas. Como lembra Moraga (2015), a internalização da imagem de inferioridade nos subalternos é a exteriorização do medo do opressor, mas essa imagem convive com as do espelho de Oxum que vive no seu Ijimu – o local do feitiço, o fundo das águas profundas – essa sabedoria que tanto fora ignorada porque é a sabedoria de bruxa (conhecedora).

Cientistas, ou bruxos, da América Latina, por exemplo, que mexem com rastros humanos considerados pela historiografia como pré-históricos, ao mesmo tempo em que se



apropriam de elementos dessa historiografia, trazem questionamentos sobre nossas próprias (re)significações como “raízes”, “descendências” e “heranças”.

Com mais de mil e trezentos sítios arqueológicos só na região do Parque Nacional Serra da Capivara e Parque Serra das Confusões, em São Raimundo Nonato, qualquer estudo sobre o Piauí, seja sobre educação, arte ou história, não deveria subestimar a presença humana aqui desde sua insígnia como *Homo sapiens*. Na Serra da Capivara, milhares de pinturas primevas<sup>10</sup> expressam cotidianos humanos com cenas de festa, dança, sexo e parto, além de animais e sinais geométricos – todos em pleno movimento. O bioma caatinga nesse espaço, fora do que se costuma conceber, tem a biodiversidade que favorece a presença variadíssima da fauna e o pluriverso da flora. Niède Guidon (arqueóloga franco-brasileira que mora desde 1973 na Serra da Capivara) diante das pesquisas com artefatos e pinturas, dentre outros elementos, e sobre a presença de humanos nas Américas, relata que há 100 mil anos o *Homo sapiens*, vindo por meio oceânico de África, teria atravessado o Atlântico num percurso direto (PIVETTA, 2008) e não percurso indireto feito por negroides, caucasianos ou mongoloides, como outros pesquisadores argumentam.

Segundo Niède, o material arqueológico resgatado até agora no Piauí – alvo de controvérsias entre os estudiosos – indica que o homem chegou à região há cerca de 100 mil anos. A pesquisadora acredita que o *Homo sapiens* deve ter vindo da África por via oceânica, atravessando o Atlântico. Houve uma grande seca na África e o homem teria ido para o mar procurar comida. Tempestades o empurraram oceano adentro. “O mar estava então 140 metros abaixo do nível de hoje, a distância entre a África e a América era muito menor e havia muito mais ilhas”, disse Niède (PIVETTA, 2008, p. 76).

Walter Alves Neves, professor, arqueólogo, biólogo brasileiro, em entrevista a José Tadeu Arantes (2009), afirma que “o homem surgiu na África. Da África, espalhou-se pelo mundo. Então, num primeiro momento, o planeta estava coberto por determinada população original de tipo africano. [...]” (ARANTES, 2009, s/p). Sobre isso não há dúvidas até o momento. A partir dessa morfologia primeira ou generalizada e de seu deslocamento para outras partes do mundo, para Neves, o *Homo sapiens* das Américas veio não por deslocamento direto como afirma Guidon, mas por via indireta de derivações do *sapiens* africano negroide (australiano e africano) – os negroides que migraram para a Ásia transformaram-se em mongoloides e os que migraram para a Europa em caucasianos, aqueles que se deslocaram para as Américas vieram da Ásia ainda como negroides e depois como

---

<sup>10</sup> No Ensino atua das Artes Visuais (desenho, pintura, fotografia, gravura, e poéticas visuais) identificamos como arte primeva o que era chamado de Arte Primitiva.

mongoloides, isso segundo Walter Neves. Veja que as discordâncias não são em torno do surgimento do *sapiens* nas terras que hoje denominamos africanas. “O *Homo sapiens* surge na África há cerca de 200 mil anos” (Idem, idem, s/p). Segundo Neves ainda, os norte-americanos defendem (e ignoravam as pesquisas brasileiras até início do Século XXI) que o homem de “Clóvis” encontrado no Novo México, que teria se deslocado pelo Estreito de Bering, era o primeiro a aparecer nas Américas, no entanto o fóssil humano denominado de “Luzia” encontrado por Neves em Lagoa Santa (Minas Gerais) e o fóssil de “Zuzu” encontrado por Guidon no Parque Nacional da Serra da Capivara (Piauí) desmontam a defesa norte-americana. Luzia e Zuzu eram negroides, tinham semelhanças com os africanos que se transformaram em aborígenes australianos e nativos da ilha de Páscoa, e migraram para as Américas há mais de 10 mil anos. Além de Zuzu e Luzia, fora encontrado no México, “Naia” – com mesma idade de Luzia.

Trago essas historinhas para nos perguntarmos: Será que a ciência moderna/colonial deu um tiro no pé do seu cavalo e na memória de sua colonialidade, ao ter que admitir a África como berço da humanidade? As ciências modernas/coloniais baseadas na epistemologia e hermenêutica ocidentais com as quais operamos (“soberanos” e “subalternos” das academias do “norte” e do “sul”) enquanto cientistas e pesquisadores ainda hoje, tinham que refratar seu ancestral como pré-histórico para externalizar o seu medo e internalizar no “Outro” sua morte. E, como puderam deixar acontecer que a corrida para saber quem chegou primeiro viesse subordinada à matriz africana, considerada pela modernidade o atraso e a “tradição”? Se temos a afrodescendência morfológica primeva que deu ao mundo a possibilidade, pelas travessias ou diásporas, ao se deslocar, de transformação, isolamentos/diferenciações, semelhanças e comunicabilidades, como operar com o pensamento de que esses primevos não nos representam enquanto possibilidade humana e não histórica? Por que chamamos nossos ancestrais primevos de pré-históricos? O encantamento não seria também nos vermos nesses ancestrais com beleza e espanto? Como Oiá se viu no espelho de Oxum?!

A minha escuta se amplia para escavar por meio da memória e desenterrar os crânios e artefatos de uma história mais recente.

## **1.2 Escutas em encontros para repensar as concepções/criações**

Na Roda semanal do dia 20 de janeiro de 2017, do Núcleo de Estudos e Pesquisas Roda Griô: Gênero Educação e Afrodescendência da Universidade Federal do Piauí (UFPI),

discutimos o termo “afrodescendência”. Relato agora minhas percepções sobre as discussões, mais especificamente com relação ao uso do termo para os partícipes dessa Roda. Meu olhar, para além dessas discussões, vem das pesquisas que ora venho empreendendo sobre imagens de mulheres e ora de crianças nas artes e seu ensino. E, culmina com a escrita desta Tese, mas, não termina aqui.

Num primeiro momento, elenco argumentos contra o uso do termo “afrodescendência” a partir das escutas não somente na Roda, mas das situações cotidianas acadêmicas, e posteriormente, apresento alguns questionamentos sobre o termo e reflexões conexas com outros termos.

Percebo que existem pelo menos seis argumentos mais fortes contra o uso do termo “afrodescendente” ou “afrodescendência” nas falas de alguns pesquisadores em educação envolvidos com temáticas raciais, étnicas, de gênero, e afins não somente do Núcleo da Roda no qual estou também afiliada, além do Grupo de Culturas e Identidades no Cotidiano da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Nesses argumentos, primeiro, o termo afrodescendência é como o termo negro, ambos foram gerados pela matriz de poder que justificou as opressões praticadas contra povos considerados diferentes dos de culturas ocidentalizadas – na colonialidade de poder, ser e saber. A colonialidade como projeto global/capitalista/epistemicida pelo qual a Europa se fez “Europa” negando outras formas de civilidades complexas (sociedades outras) apelidou os subalternos de “negros”, “índios”, “africanos”, “asiáticos” com suas respectivas demarcações geopolíticas enquanto África, Ásia, América, Caribe. Por esse motivo, não sairíamos ganhando em nada ao utilizar o termo “afrodescendente” em lugar de “negro”. Em segundo lugar, argumenta-se que o termo remete à origem, da África tradicionalista ou mítica, a história fixa num passado tradicionalista. No terceiro argumento, é um termo que não favorece socialmente/politicamente pessoas com maior quantidade de melanina no corpo, aquelas consideradas “negras mesmo” como comumente falado no cotidiano, ou aquelas herdeiras de cor da pele das nações sul-saarianas no continente africano, pois, dentro dessa categoria estariam também presentes as pessoas morenas e de outras nomenclaturas de gradação tonal, que seriam contempladas com as políticas de ação afirmativa, por exemplo (em desmonte atual). Quarto, seria também a identidade afro-americana – pertencendo aos Estados Unidos, ou seja, trata-se de termo norte-americanizado que não tem a ver com a realidade brasileira. No quinto ponto, dizem que maquia o termo “negro”, ou seja, que não condiz com as situações negativas que os “negros” sofrem. E sexto, por fim, é um termo que os movimentos sociais “negros” brasileiros não escolheram e sim o termo “negro”, que vem

sendo ressignificado. Assim, é comum no meio acadêmico e em lutas sociais o uso do termo “negro” quando nos referimos as nossas lutas, sofrimentos e conquistas na sociedade brasileira.

A respeito da pertença africana quando se diz “afrodescendente” podemos perceber que a imagem de África atrasada, tradicionalista, foi criada para a fixidez do projeto colonial e parece ter sido sustentada justamente com apelido “negro”. A carga de fixidez que “negro” traz, demanda esforço para chegarmos a essa ressignificação prática que nos referimos acima. Isso não quer dizer que as lutas dos movimentos sociais negros não sejam lutas legítimas e urgentes. Pois, de fato a quantidade de melanina no corpo ajudará ou atrapalhará uma criança, uma mulher ou qualquer quem seja no acesso aos direitos mais básicos devido as heranças da ferida colonial. Mas, será que seremos menos afrodescendentes dependendo da maior quantidade de melanina? Se ser afrodescendente traz *status* hierárquico de poder pela menor quantidade de melanina no corpo, então os negros com melanina acentuada não devem reivindicar seu elo com as produções africanas e suas afrodecendências? Assim também, não ser afro-americano significa que não podemos reivindicar nossas ancestralidades africanas e afrodescendências? E, se alguém quiser maquiagem o termo “negro” com o termo “afrodescendente”, o que este alguém está a nos dizer? Por que temos que nos fazer conhecer positivamente enquanto “negros” se usando esse termo não estamos maquiando uma negatividade? Por último, quanto tempo mais teremos para ressignificar termos? Nossa luta, a luta das/dos nossas/nossos ancestrais não foram lutas de ressignificação foram lutas no perigo, de quem foi transformado em “história única” (CHIMAMANDA, 2012).

Talvez caiba a seguinte pergunta, diante desses argumentos e questionamentos: Por que os colonizadores num primeiro momento, da conquista, nos apelidaram de índios e negros e não amerídescendentes ou afrodescendentes? Termos que também produziram.

Por um lado, no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: *índios*. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de *negros*. (QUIJANO, 2005, p.127, grifo do autor).

Sobre esses apelidos herdados dos “brancos” ou “eurodescendentes” de uma determinada Europa, é fato que os termos com os quais os europeus subjugarão diferentes

povos no projeto da colonização, que vem se sofisticando a partir de outras formas de dominação, depois das chamadas “independências nacionais” dos países antes colonizados, são termos que nos aprisionaram. Assim como a nossa própria língua oficial portuguesa (usada para escrever qualquer que seja o trabalho que possa refletir sobre o próprio colonialismo português). Sem possibilidades e necessidades de voltarmos no tempo, podemos hoje problematizar a língua (que também não é morta) e com ela os termos que nos foram aplicados com finalidade de dominação.

A língua e a linguagem – recursos e processos que produzem sentidos e com os quais nos tornamos seres em sociedade, e pelos quais passamos a existir para as pessoas de nosso convívio – sofrem mudanças também a partir das percepções e experiências vivenciadas por nós no cotidiano. As línguas, pelo viés que apreendo, foram conceitualizadas a partir de dois fenômenos semióticos/culturais: o controle colonial que tenta fixar-se nas ideologias nacionais e o conhecimento enquanto experiências das fronteiras (pluritópicas). Na imagem do prisma, essas linguagens funcionam em processos de interconexões imperialistas/globais, contextuais pluritópicas (MIGNOLO, 2003, p. 300) e cotidianas.

Cotidiano (CERTEAU, 1998) é tomado como diferentes espaços e tempos produzidos de diferentes maneiras por praticantes culturais, ou seja, pessoas sujeitos de conhecimentos não somente científicos que produzem formas criativas de estar presente no mundo aproveitando os recursos que se tem, incluindo aqueles que tentam domínio e soberania. Podemos, por esse viés continuar usando qualquer um dos termos como “negro”, “índio”, “afrodescendente”, “afrodiaspórico”, dependendo da situação que queremos expor e ou tentar explicar nas nossas pesquisas como algo menos prejudicial as pessoas que sofrem seus estereótipos, inclusive.

Entendo também que um termo não é somente uma palavra usada e ou expressa, há nele forças que acionam redes de favorecimentos e desfavorecimentos, dependendo do contexto em que atuamos socialmente. Nesse sentido, pensando na dinamicidade das palavras, nas práticas cotidianas e naquilo que podem nos favorecer diante de pesquisas sobre imagens e imaginário dessubalternizantes, os termos que uso, quando estão em jogo nossas ligações históricas enunciadas por silêncios, estereótipos e em reverberações ascendentes e descendentes, são afrodescendentes diaspóricas.

Tomando como “imaginário” o que Edouard Glissant (apud MIGNOLO, 2003) conceitua como discursos, em que incluem formas pelas quais determinada cultura percebe e ou concebe o mundo (p.50), refiro-me ao imaginário epistemicida e ocidentalista de que “negro” é sem “história”, “civilização” e sem “cultura-intelectualidade”. Como lembra

Quijano acima, apenas “no lapso de trezentos anos” nossos ancestrais não passavam mais do que “índios”, “negros”; ou, de “outro” e “subalterno”, aquele do qual fala Gayatri Chakravorty Spivak (2010) em “Pode o subalterno falar?”.

Quando perguntei, em um dos dias do encontro/oficina (no trabalho de campo): E se eu mostrasse algumas dessas imagens de mulheres e crianças “negras” para crianças em uma escola de Ensino Fundamental de Teresina, qual seria a reação delas? Uma das respostas mais diretas foi a da Artenilde Soares, bailarina afro membro do Grupo de Cultura Afro Afoxá de Teresina: “Alguns iriam sorrir”. Mas, logo que responde, traz novos questionamentos. Rir por que?

Afoxá significa “em yorubá, da Nigéria ocidental, ‘encantamento’ [...] o grupo escolheu esse nome. Porém, alguns partícipes desse grupo reclamam que às vezes as pessoas trocam seu nome, deixando transparecer alguma forma de deboche, falando a palavra ‘afrouxá’”. (SILVA & BOAKARI, 2012, p. 3).

Com esse “outro” a questionar o lugar do sujeito “soberano”, inclusive enquanto intelectual, as fronteiras entre “brancos” e “negros”, “norte-americanos/europeus” e “latino-americanos/afrodescendentes” começam a ser percebidas. Então, foi preciso trazer Darcy Ribeiro para esta roda de conversa.

Os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto de seu trabalho sob a dominação colonial, sofreram ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “mestiços”. Mesmo as camadas mais inteligentes dos povos não-europeus acostumaram-se a enxergar-se e a suas comunidades como uma infra-humanidade, cujo destino era ocupar uma posição subalterna pelo simples fato de que a sua era inferior [...]. (RIBEIRO, 1968, p. 63).

O fato é que não éramos “negros”, “ameríndios” ou “mestiços” – infra-humanos. Nos tornamos negros, ameríndios e mestiços na formação e semiose colonial como sendo o “outro” da colonialidade, para dar lugar de soberania ao sujeito europeu do Norte. E, a partir daí contaram as nossas histórias, primeiro porque inventaram que éramos “analfabetos” e segundo porque éramos primitivos talvez em “estágio de desenvolvimento” para a modernidade. As histórias contadas a partir desse quiasma se tornaram a base para o fortalecimento da História, Estética e Geopolítica oficiais e estáticas, essas são as histórias dos “brancos”, dos “índios” e dos “negros”. Afrodescendências e afrodiásporas podem abrir fendas e brechas nessa história?

### 1.3 O cronotopo da afrodiáspora e a tradição fronteiriça

Ao ouvir a música “Feira de Mangaio”, na faixa 12 do disco “Esperança” (1979)<sup>11</sup> de Clara Nunes, destaquei o trecho abaixo. Foi com ela que comecei a flertar em sintonia com o indiano inglês chamado Homi Bhabha (2011), e as teclas do meu computador me fizeram imaginar as teclas de uma sanfona.

Cabresto de cavalo e rabichola  
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar  
 Farinha, rapadura e graviola  
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar  
 Pavio de candeeiro, panela de barro  
 Menino vou me embora, tenho que voltar  
 Xaxar o meu roçado que nem boi de carro  
 Alpargata de arrasto não quer me levar  
 Porque tem um Sanfoneiro no canto da rua, fazendo floreio pra gente dançar  
 Tem Zefa de Purcina fazendo renda, e o ronco do fole sem parar.

Influenciado pelo russo Mikhail Bakhtin e o martinicano francês Frantz Fanon, já citados anteriormente, Homi Bhabha (2011), ao discorrer sobre o sentido comunitário da arte versa sobre seus lugares oficiais e estáticos (histórico-linguísticos) confrontando-os com o cotidiano como lugar de negociação. Para o autor, o conhecimento artístico é a ponte entre o gozo estático da “aura” e a negociação cotidiana na “ágora” (mercado), aparecendo aí o entrelugar, que nem se configura mais como algo imexível/estático/sacralizado, nem somente enquanto algo dinâmico/negociável. À guisa desse discurso, a narrativa requer sujeitos que posicionem-se nesse *entrelugar* não como meros espectadores – “e o ronco do fole<sup>12</sup> sem parar”!!! (((Menino vou me embora, tenho que voltar. Xaxar o meu roçado que nem boi de carro. Alpargata de arrasto não quer me levar. Porque tem um Sanfoneiro no canto da rua, fazendo floreio pra gente dançar. Tem Zefa de Purcina fazendo renda, e o ronco do fole sem parar))))<sup>13</sup>.

Esse entrelugar (((Cabresto de cavalo e rabichola. Eu tenho pra vender, quem quer comprar. Farinha, rapadura e graviola. [...] Pavio de candeeiro, panela de barro. [...] Tem Zefa de Purcina fazendo renda, e o ronco do fole sem parar)))) mexe com as nossas decisões

<sup>11</sup> Ver em: CliqueMusic. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/esperanca>>. Acesso em: 03/2016. Cf.: CLARA NUNES - Feira de Mangaio (2009) nas referências.

<sup>12</sup> O “ronco do fole”, nesse caso, significa a sanfona tocada e gerando o som do forró.

<sup>13</sup> Uso esses parênteses para figurar os ruídos sonoros da canção.

diárias. Nesse sentido, o artista carioca Hélio Oiticica tinha razão: “Museu é o mundo” no catálogo da exposição de 11 de setembro a 21 de novembro de 2010 (OITICICA FILHO & COCCHIARALE, 2010). Pensar o espaço e o tempo no mundo ou nas sociedades pode ser pensar os cronotopos aos quais estamos intrincados.

Para Bakhtin em “Questões de Literatura e de Estética (Teoria do Romance)” (2010), o cronotopo é a relação intrínseca entre o tempo e o espaço vivenciado por um personagem em um dado gênero literário. Para um melhor entendimento cito o próprio Bakhtin quando esse escreve: “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.” (p.211). Como também:

Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudística-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica” (p. 212).

Diferentemente de Kant, Bakhtin considera o tempo e o espaço não como formas transcendentais, mas sim, “próprias da realidade efetiva” na concretude das obras que estudou. O tempo em questão não se configura enquanto algo fora da materialidade das coisas do mundo e suas relações conosco, mas como o percurso percorrido por nós e a forma como tal percurso causou, com suas marcas em nós e nos espaços que coabitamos. As diásporas africanas, seja a diáspora primeva, a diáspora da colonialização escravista criminosa, sejam as diásporas cotidianas que fazemos no mundo contemporâneo, ocorreram (no caso das primeiras) e ocorrem em espaços e tempos que se cruzam de diferentes modos traçando/traçados por cronotopos nas fronteiras de cada mundo que se cruza. Mas, também, as vidas movimentaram-se e aparecem nas histórias contadas de acordo com os cronotopos, ideológicos e semiológicos, aos quais fomos e estamos situados. Além disso, as relações que tecemos nesses tempos e espaços cruzados não são relações horizontais e sim desiguais.

É por isso que Frantz Fanon (1968) adverte:

O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, com o auxílio de sua polícia e de sua gendarmaria, o espaço do colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal<sup>1</sup>. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores. [...]. O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, usemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Nesse sentido, é o mal absoluto. [...] desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas. (p.30).



O (ex-)colonizado, o negro, é o indígena, aquele que, apesar de ser importantíssimo para a colonialidade pela sua exploração e espoliação, é dispensável para a modernidade/civilização (a força do “bem”), porque é a força do “mal”. A descolonização para Fanon seria a desordem desse mundo maniqueísta. Essa desordem (do sistema colonial) só acontece enquanto processo, com o qual “se faz discernível o movimento histórico que lhe dá forma e conteúdo” (p. 26). E, para que isso ocorra, é no campo da linguagem que esse processo acontece, é no encontro ou no choque entre essas duas forças. Nesse sentido, entendo que o cronotopo da afrodiáspora é a diferença colonial que Mignolo (2003) já havia alertado acima. É na diferença colonial que ocorre o choque/encontro dos que segregam e dos que alimentam a situação colonial (o maniqueísmo, a inferiorização).

Então, de alguma forma, surgiram e surgirão maneiras de estar no mundo. “Afrodescendentes” no plural, evocam aqueles que foram submetidos às diásporas africanas ou às diásporas afrodescendentes em (ex-)colônias, e as diásporas afrodescendentes contemporâneas. Afrodescendentes permanecem dessubalternizando-se...

Podemos repensar nossas histórias a partir daquilo que a Modernidade nega e precisa, apontando como tradicional, pré-histórico, atrasado? Mas, que tradição é essa negada pelo pós-colonialismo?

Ao que parece, como escreve Paul Gilroy (2001):

A ideia de tradição é compreensivelmente invocada para sublinhar as continuidades históricas, conversações subculturais, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que fazem parecer plausível a noção de uma cultura negra distinta e auto-consciente. Este emprego é importante e inevitável porque os racismos operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra. [...] Entretanto, a ideia de tradição também é muitas vezes a culminância, ou peça central, de uma cultura política negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. [...] A história das fazendas e usinas de açúcar supostamente oferece pouca coisa de valor quando comparada às concepções elaboradas da antiguidade africana contra as quais são desfavoravelmente comparadas. (GILROY, 2001, p. 353-354).

Ao tentar não bipolarizar as histórias e experiências afrodiaspóricas como fazem aqueles estudiosos que não consideram a importância das escravistas “fazendas e usinas de açúcar”, após a diáspora atlântica da modernidade, bem como perceber os fluxos e trocas para problematizar tradição e modernidade, Gilroy nos instiga a tensionar a ideia de tempo (histórico) linear com a de espaço diaspórico. E, nos convida a pensar numa temporalidade e numa espacialidade diaspórica, que também é memória e narrativa. Para ele a busca por uma

“negritude” positivada, gerou em si o mito chamado “tradição” como identidade fixa e acabada e que poderia ser buscada como saída para as situações de racismo.

No entanto, o próprio termo “tradição” fora criado pela colonialidade/modernidade para ser sinônimo de atraso quando atrelado à “negro” e “índio”. E o termo “modernidade” como algo avançado. Assim, pensar esses fluxos não seria também questionar o lugar da *tradição* e da *modernidade* na diáspora? Ou o lugar da tradição na colonialidade/modernidade e vice-versa nas práticas-teorias-práticas de todos nós, subalternizados e soberanizados (dentre as intercambianças e complexidades)? Se a mitologização da tradição, na busca de uma negritude como identidade, eliminava as experiências a partir do escravismo criminoso e da sua diáspora, como pensar a tradição a partir do cronotopo da afrodiáspora? A tradição que colide com a colonialidade/modernidade na diferença colonial? Tradição gestada historicamente por hermenêuticas pluritópicas em choque com a semiose colonial? Jean-Godefroy Bidima (2002), a partir de sua experiência enquanto africano, por exemplo nos traz a seguinte narrativa:

O respeito pelo doente implica, no Ocidente, no famoso sigilo médico; na África o primeiro momento desse respeito não é o sigilo, mas a publicidade; é preciso dizer de que o doente sofre afim que seu círculo possa falar e trocar experiências no exame. A filosofia da travessia não falará da doença em termos de Brancos/Negros, África/Europa, tradição/modernidade, mas a partir de três noções (publicidade, sigilo e doença), ela tecerá uma constelação de questões. A que remete, na experiência humana, a publicidade em uma situação de fragilidade? Quais são os contratos narrativos que se tecem entorno das narrativas sobre a doença, sobre o doente e sobre seu círculo? (p. 10).

Essa filosofia da travessia a qual defende Bidima se reporta ao que fora chamado de tradição africana para questionar-se e questionar o que fora chamado de modernidade. Nesse sentido das negociações, digo que as noções de afrodescendência e afrodiáspora nos permitem, no *locus* fraturado, ou seja, no choque dentro da diferença colonial, das diásporas dos nossos cotidianos, a partir da vivência enquanto piauiense e da negação da descendência africana na historicidade do Piauí, nos direcionar “pela própria diversidade da matriz africana e seus desdobramentos afrodiáspóricos” (PETIT, 2015, p. 158-159) abrindo possibilidades de existências/experiências outras.

No momento em que o preceito tenta se objetificar como um conhecimento generalizado ou uma prática normalizante e hegemônica, a estratégia ou o discurso híbrido inaugura um espaço de negociação, onde o poder é *desigual*, mas a sua articulação pode ser *questionável*. (BHABHA, 2011, p. 91).

O poder de negociação cotidiana de ideias/conhecimentos de Áfricas e afrodescendências piauienses num lugar em que as experiências entre “soberanos” e “subalternos” na semiose colonial passaram a ser banalizados com discursos como “não tivemos expressividade escrava no Piauí” ou “a escravidão aqui foi amistosa”, nos leva a abrir esses discursos com narrativas outras que não só acionam nosso poder de negociação hibridizando essas experiências, mas também tentando ter uma consciência de nosso poder enquanto “subalternos”, o que requer também uma consciência das desigualdades que nos tocam.

Dessubalternizar é atuar no cronotopos das afrodiásporas, na diferença colonial mexendo na ferida da semiose colonial tendo a consciência de quem somos/nos tornamos. Essa consciência chamo de tradição fronteira. A tradição fronteira é a herança afrodescendente em diferentes hermenêuticas pluritópicas.

É Glória Anzaldúa (2005), uma chicana/norte-americana/espanhola e escritora, quem me fez reparar numa “consciência das fronteiras”.

Na confluência de duas ou mais cadeias genéticas, com os cromossomos constantemente ultrapassando fronteiras, essa mistura de raças, em vez de resultar em um ser inferior, gera uma prole híbrida, uma espécie mutável, mais maleável, com uma rica carga genética. A partir dessa “transpolinização” racial, ideológica, cultural e biológica, uma consciência outra está em formação – uma nova consciência *mestiza*, *una conciencia de mujer*. Uma consciência das Fronteiras. [...]. Nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores, *la mestiza* enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior. Como todas as pessoas, percebemos a versão da realidade que nossa cultura comunica. Como outros/as que vivem em mais de uma cultura, recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais<sup>3</sup> consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural. (p. 704-705).

A partir da figura da mulher mestiça, Anzaldúa produz a ideia de uma nova consciência híbrida – uma consciência que não desperdiça nada e que escolhe, para não enlouquecer, adotar a fronteira como lugar de possibilidades. A fronteira é o cronotopo da dessubalternização, o tempo todo numa luta de carne. Pois, é o corpo que essa consciência habita. Habita o corpo, enquanto luta nas fronteiras de si, nos sentidos que lhe atribuem, nas esferas que lhe cabem e nas brechas que irrompe, mas nas brechas que produz. O corpo que incomoda, a consciência que lhe confere vida, lhe confere humanidade. Uma humanidade que não desumaniza!

Como humanidade? Como consciência? Se ela não passa de uma *escuridão* com o *orifício da morte*? No escavar do material vivido, a memória da *mestiza* afrodiáspórica

piauiense não quer mais internalizar o medo. Provoca o encantamento de si, com a consciência do “nós”.

María Lugones, uma argentina e filósofa feminista, reparou que dentro das discussões sobre colonialidade de poder faltava uma questão crucial para entender as relações desiguais nas questões de gênero e de tradição/modernidade. Ela nota que,

A modernidade organiza o mundo ontologicamente em termos de categorias homogêneas, atômicas, separáveis. A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença. Assim, ver mulheres não brancas é ir além da lógica “categorial”. [...]. Quero enfatizar que a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade. Isso me permite buscar organizações sociais nas quais pessoas têm resistido à modernidade capitalista e estão em tensão com esta lógica. [...]. Com Aparicio e Blaser e outros, uso o não moderno para expressar que aquelas formas não são pré-modernas. O aparato moderno as reduz a formas prémodernas. Assim, conhecimentos, relações e valores, práticas ecológicas, econômicas e espirituais são logicamente constituídos em oposição a uma lógica dicotômica, hierárquica, “categorial”. (LUGONES, 2014, p. 935-936).

A autora nos faz refletir sobre a interseccionalidade das categorias modernas, mas, sobretudo, a partir da colonialidade do gênero ou da modernidade do gênero que demarcam hierarquicamente e dicotomicamente as posições de: homem e mulher (colonizadores); fêmea e macho (colonizados). Esta imposição colonial, hierárquica e dicotômica, dá margem ao sistema mundo colonial de gênero. Sem fazermos a intersecção entre raça e gênero, especialmente, não conseguiremos ver esse sistema em suas complexidades, que envolve dentre outras maneiras de existir: a sexualidade e o pertencimento de classe, as questões geracionais. A partir de intersecções entre raça, gênero, classe, sexualidade, conseguimos ver a mulher “não branca” e a criança “não branca” em suas formas de organizações “não modernas”, muitas vezes chamadas de tradicionais, que na realidade são locais ou localizadas (e não universais). Uma tarefa que Lugones nos desafia é pensar: como exercer nossas descolonialidades? A provocação é que possamos ler a modernidade (colonialidade do poder/ser/saber e colonialidade de gênero) pelas nossas próprias lentes: as lentes das nossas cosmologias, das nossas multiplicidades. A partir desse posicionamento, chegamos a exercer nossa consciência das fronteiras que Gloria Anzaldúa chama atenção. E, ao exercitar nossa consciência das fronteiras apontamos para a diferença colonial, esse lugar onde o subalternizado atua e mostra-se mostrando o *lócus* entendido agora como fraturado.

As categorias homem e mulher são questionadas inclusive como formas únicas de ser homem e mulher, uniformes, centralizadoras, separáveis. As negociações, dentro das maneiras de estar no mundo, se passam na concretude do vivido a partir da experiência dos subalternizados; a transcendência é ser sendo; a resistência ao apagamento de si e aos modos epistêmicos de ser é feita a partir daquilo que a colonialidade negou: a tradição (o não moderno), o corpo, a partir da força das suas multiplicidades e hibridizações. E, sobretudo, ter consciência da diferença colonial é aprender umas sobre/e com as outras. Assim, o encantamento não será mais com a mulher do universal e sim com as mulheres que existem em nós, com os homens que habitam em nós, com as crianças que temos medo de ser, com as fronteiras de nós mesmas.

Por fim, gostaria de registrar que imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas são imagens das fronteiras – do exercício da diferença colonial. Nesse trabalho o espaço-tempo da afrodiáspora é a fronteira. Essa fronteira onde transitamos. África, América e afrodescendência diaspórica, para além dos projetos imperiais são margens que se tecem no plural. A partir dessas margens aprendemos a experiência das fronteiras no cotidiano: as afrodiásporas. Assim, quando a semiose colonial tenta a todo momento resistir em nós ela também vem carregada dessas duas margens, dentre muitas que nos acompanham. Além disso, as afrodiásporas cotidianas nos ajudam a produzir diferentes maneiras de sermos afrodescendentes. Se somos consideradas fêmeas e infantis colonizadas/os enquanto mulheres e crianças afrodiáspóricas dentro da concepção pré-moderna, então aí mesmo atuamos dessubalternizando-nos pela não modernidade (tradição fronteiriça, que cotidianamente está em permanente produção de sentidos plurais) com a consciência das fronteiras.

Imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas são imagens da fronteira e do não moderno, de uma tradição fronteiriça, uma tradição que permite modos de estar no mundo e que quebra categorias dicotômicas, separáveis e homogêneas, uma tradição que exercitamos nosso ser afrodescendente piauiense dessubalternizante, a partir das nossas histórias. Imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas são narrativas afrodescendentes diaspóricas cotidianas no nosso estar sendo, no fluxo contínuo e complexo dos espaços-tempos experienciados. Junto às memórias narramos com nossos corpos as tradições fronteiriças de nós mesmas. Ser afrodescendente diaspórica piauiense é ter no corpo as inscrições de memórias dessubalternizadas pelo tempo que nos marca – e nos marca pelo corpo/espaço que nos tornamos. Essas afrodescendências diaspóricas piauienses nos possibilitam negociações constantes, complexas e cotidianas no labutar da vida. Nesse labutar, as experiências precisam ser narradas (orais, escritas) para que essas imagens sejam deslocadas e atravessadas pelas

memórias pluritópicas. É com essas narrativas que essas imagens se fazem também narrativas e vice-versa.

Axé. Francilene.

## 2 CAPÍTULO-CARTA II: *ORALIMAGENS EM ENCONTROS GRIÔS*

Figura 3 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



Não jogue o bebê fora junto com a água suja.

*Ditado popular*

São João de Meriti, 05 de julho de 2017.

Caras/os leitoras/es<sup>14</sup>,

No capítulo-carta passado, me envolvi e tentei envolver vocês em algumas discussões que culminaram na consciência das fronteiras dentre outras reflexões. A opção pela descolonialidade, encarada aqui como dessulbalternização, a partir dessa consciência envolveu não jogar fora ideias sobre afrodescendências e suas diásporas, bem como, sobre a intersecção de raça e gênero, e o conceito de tradição. Esses aspectos marcam profundamente a diferença colonial (onde estão presentes semiose colonial e hermenêuticas pluritópicas). Ao

<sup>14</sup> Algumas vezes, vou me referir aos gêneros masculinos e femininos – sabendo que também são limitados para expressar a complexidade das questões de gênero – e outras vezes, não. Isso me favoreceu a fluência da escrita e o não corte de ideias e sentidos no momento de articular o texto.

voltar a ler as falas de minhas/meus interlocutores na oficina realizada em Teresina, percebi que essa opção permite também não jogarmos fora determinada articulação entre: pesquisa, arte e seu ensino.

No Piauí, geralmente, tomamos em torno de três banhos por dia nos meses de setembro, outubro e novembro, que são os meses de maior calor. Por causa das terminações dos nomes desses meses chamamos esse período de “b-r-o-bro”. No b-r-o-bro será difícil jogar uma criança fora com a água da bacia a não ser que seja de fato a intenção. Pois, esses banhos estão articulados num ritmo com o qual a principal informação é livrar a criança do calor e não si livrar da água suja. Nesse raciocínio/sentido, o banho (três vezes, nos três meses) no b-r-o-bro piauiense se parece com a minha preocupação de manter o ritmo no ensino de arte dessulbalternizante, de forma que possamos exercitar a liberdade numa diferença colonial, a partir da pesquisa e, do ensino da criação artística. Esse ritmo proporcionou, na experiência com os interlocutores a partir da oficina realizada nos dias 21, 22 e 23 de outubro de 2015, especialmente, o “encontro” no dizer de Mailsa Passos (2014):

Entendemos o encontro, na pesquisa em Ciências Humanas e Sociais, como uma experiência de interação entre sujeitos, que pode ser produzida/organizada/promovida pelo pesquisador, ou pode se dar ao acaso. Ao longo dos trabalhos desenvolvidos foi possível observar que no processo da pesquisa acontecem encontros entre sujeitos que vão suscitar outros encontros e outros encaminhamentos para a produção do conhecimento. Esses têm consistido em terreno fértil para pensar conceitos, provocando discussões e alimentando nossa produção no grupo. Interpretar o movimento dialógico pelo qual passam nossos interlocutores e nós mesmos tem sido uma experiência importante na formação dos pesquisadores que participam do grupo. A emergência de saberes, de relações, de narrativas é grandiosa no momento em que um sujeito “é afetado pelo outro” e que este “afetar-se” gera conhecimento. (p. 234).

Foi a partir das narrativas orais e das narrativas em forma de imagens que a oficina aconteceu. Pensar sobre o *encontro* – a partir das narrativas – fez-se urgente especialmente depois dos contatos com o Grupo de Pesquisa Culturas e Identidades no Cotidiano do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, grupo do qual a autora se refere no seu texto “Encontros Cotidianos e a Pesquisa em Educação: relações raciais, experiência dialógica e processos de identificação”, bem como, com os grupos que participaram da oficina do trabalho de campo e outros grupos, que participaram de oficinas anteriores a esta. Em 2014, realizei junto ao Núcleo Roda Griô-GEAfro da UFPI uma oficina de gravura com o tema: “Imagens de Mulheres e Crianças Afrodescendentes”. Seguindo o mesmo tema e a mesma técnica, em 2014 a oficina foi feita com professores e estudantes da Escola Municipal Mauro Sérgio, no Bairro Campo Belo em



Angra dos Reis-RJ. E, em 2015 foi a vez de fazer oficinas com os estudantes do Curso de Pedagogia da UERJ.

Nesses encontros anteriores ou oficinas de gravura, que foram realizadas em 2014 e 2015, a técnica utilizada foi a da gravura com matriz em E.V.A.<sup>15</sup> sobre papel cartão e impressão em papéis variados. A gravura é uma técnica que tem a ver com as águas e a fluidez de outra técnica: a aquarela. Suas histórias são próximas. Porém, a gravura que escolhi tem característica de *rasgadura de incisão* (como qualquer gravura), mas se diferencia pelo material, que é considerado pelos gravuristas clássicos como alternativo e inferior.

Em qualquer gravura, o encontro com a arte é marcado pela ação de ferir, de cortar, e depois, de preencher os sulcos retirados com tinta própria e imprimir no papel os relevos obtidos por marcas ou cortes. O papel passa a ser o espelho da matriz, porém trata-se de espelho marcado e tingido ao contrário. Mostra determinada coisa em seu contrário. Ou, talvez nos mostra a outra possibilidade de algo demarcado como matriz. Abaixo, a reprodução da gravura de um professor de Angra dos Reis, que não quis se identificar, mas ao final da oficina me permitiu ficar com a imagem fotografada da sua gravura.

Figura 4 – Gravura em E.V.A. com base de papel cartão, sobre papel sulfite branco. Autoria: professor (anônimo) da Escola Municipal Mauro Sérgio, no Bairro Campo Belo em Angra dos Reis-RJ, 2014.



Fonte: Fotografia do Acervo Particular. Francilene Brito da Silva, 2014.

<sup>15</sup> E.V.A. é uma sigla para Etileno Acetato de Vinila, um material emborrachado que podemos fazer uso também em confecção de gravuras artísticas.

A gravura me lembra um corpo que se imprime em outra forma mostrando suas fraturas, possibilitando estéticas outras. E, embora a impressão possa ser realizada diversas vezes, não há possibilidade de repetição, é a produção do mesmo, sem o repetir-se, pois cada vez que compomos, imprimindo novamente a imagem da matriz gravurada temos uma nova experiência. A gravura acima, como explicou-me o professor que a produziu, é a imagem de mulher diante do espelho penteando os cabelos. Mas, toda vez que vejo, sempre vejo algo inesperado nas marcas dessa impressão. Outro dia vi uma mulher num quarto estrelado e imaginei uma janela ao lado (cortada) que mostrava o mar. Os encontros nas oficinas trouxeram terreno fértil para acionarmos memórias e narrativas.

Na “metodologia do encontro” de Passos, como a própria autora lembra:

A palavra e a profusão de significados que ela guarda não pertencem a um só indivíduo, a palavra é uma *ponte* (BAKHTIN, 2004), produtora e produto de saberes, crenças, gostos, que circulam polifonicamente e que guardam níveis de complexidade que nos colocam “em xeque” todas as vezes que tentamos atribuir um sentido único às relações usando modos simplificadores e aprisionando os sentidos em modelos dicotomizados. Fazer pesquisa em Educação é “encontrar o ‘outro’” na dinâmica dessas “pontes”. É, sabendo que a linguagem é incompletude, investir em uma escuta atenta das narrativas das experiências dos nossos interlocutores e interlocutoras, posicionando-nos dialogicamente nessa relação. (PASSOS, 2014, p. 228).

A palavra como ponte a ser constantemente atravessada e a nos atravessar, se torna narrativa quando ganha significados. Sempre haverá uma/várias narrativas para além daquela que o autor da imagem nos apresentou no dia que a produziu. A polifonia dessas narrativas dentro de mim se faz possível pelos afetamentos que me perpassaram nas experiências/escutas com outras pessoas e grupos. Por isso, fico imaginando a dialogia como organização da polifonia dentro da gente, quando nos olhamos no espelho/outro e nos vemos em tantos de nós e elos de nós mesmos. E, para organizar tudo isso, reivindico as narrativas para me ajudar a produzir o acabamento provisório de nós e dos outros. As narrativas em forma de imagens e as narrativas orais podem ser maneiras de organizar as vozes experienciadas por nós.

Em um determinado período do tempo da tese, me peguei conversando com o alemão, filósofo e crítico da literatura e da história, Walter Benjamin (2002) que, quando ainda jovem, vivendo a desesperança do início da guerra e da modernidade eurocêntrica escreveu sobre experiência. Entendi que, para ele a experiência era uma ‘máscara’ que o adulto “usava” para dizer que as empolgações e lutas das juventudes eram ilusões. Porém, inspirado em Espinosa e Nietzsche, dentre outros pensamentos e em narrativas orais de seu contexto, Benjamin percebe que a experiência é uma vivência com espírito e não o acúmulo de vivências de uma

pessoa adulta ou velha. Ao que parece, ao lermos “Experiência” de 1913 (BENJAMIN, 2002), quantidade de vivências não quer dizer experiência, pois esta não é algo do plano apenas individual cumulativo. A vivência pelo espírito é algo que nos move enquanto experiência plena de sentido compartilhado, mesmo que nos cause dor pelas escolhas “erradas”. Ela continuará aquecendo nosso coração, vitalizando nosso eu. Assim, digo que narrar é uma manifestação de experiência comunitária do espírito. Em “Experiência e Pobreza” de 1933 (BENJAMIN, 1985), ele afirma (em seu contexto) que a falta de experiência é vivida sob os efeitos da guerra, da fome, da má política e economia que inflaciona, efetivando a pobreza de experiência. A pobreza de experiência é preciso ser confessada para que nasça a *civilização da barbárie criadora* e potente de espírito, bem como, que aproveita os destroços para narrar nossa existência. Espírito não como algo ligado diretamente à religião ou ao racionalismo, mas à criatividade.

É ainda Walter Benjamin (1994), quando trabalha a questão da reprodutibilidade técnica, quem nos adverte: com a xilogravura, a gravura em água-forte, a litogravura e outras experiências de reprodução de imagem, “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana” (p.167). Dessa forma nos faz perceber que: a esfera da autenticidade não está limitada a uma aura de uma obra única, e, ao mesmo tempo, escapa à sua reprodução. O aqui/agora da produção artística carrega sua originalidade ou sua novidade. Ou mesmo, trazendo para a esfera da descolonialidade, carrega em si a *aesthesis* que se liberta da condição de aura (ao mesmo tempo, de modernidade) da Estética colonialista.

A palavra “estese” vem do grego *aesthesis*, que significa sensação; “estesiódico” significa caminho de sensações e “estética”, sensitivo ou sensível (NASCENTES, 1955, p. 197). Acontece que, ao fechar a estética como disciplina ou ciência da arte ocidentalizada, a Estética jogou fora todas as formas de esteses, estesiódicos e estéticas. A primeira vez que fui alertada quanto a isso, mais enfaticamente com relação a arte, foi ao ler “Estéticas Decoloniales” de Pedro Pablo Gómez e Walter Mignolo (2012). Nessa obra os autores destacam a estese para perceber a *ferida colonial* na Estética colonialista e buscam através da exposição, que tem o mesmo nome do livro, experiências com estéticas descoloniais em obras de artistas latinoamericanos. Eles escreveram:

A ferida colonial influencia os sentidos, as emoções e o intelecto. No caso da arte e da estética, a ferida é sentida e sofrida (nas emoções e no intelecto) por aquelas pessoas cujo fazer "elementos simbólicos que afetam os sentidos, as emoções e o intelecto" não são considerados artísticos, e essa consideração é legitimada no

discurso filosófico que define a estética como a disciplina que trata da investigação do significado da arte. (p. 09).<sup>16</sup>

Para limpar a Estética das esteses (sensações) foi preciso um trabalho árduo da colonialidade estética, mas a existência dessa estética colonial não se faz possível sem as práticas/gnoses/hermenêuticas pluritópicas, mesmo que aqueles pensadores cujo discurso da colonialidade/modernidade tentaram positivar como progresso tentem negativiza-las. Assim como Os encontros e as experiências estéticas neles se fazem estesiódicas possibilidades de conhecimento por essas práticas/hermenêuticas.

Digo que tanto o encontro com os interlocutores da pesquisa, no trabalho de campo, quanto aqueles realizados com outros interlocutores na produção das gravuras, podem ser chamados de Encontros *Griôs*, pois em cada um deles mantivemos contatos com as nossas memórias narrando histórias produtoras de conhecimentos. Um *griô* ou *griot (Dieli)* é um trovador, contador de história e ou animador público, e faz parte da tradição oral em muitos lugares do continente africano ao lado dos tradicionalistas-*doma*, que ensinam nas suas ligações ancestrais e detêm conhecimentos outros. Para um *Dieli* e, especialmente, um tradicionalista-*doma* “a fala humana coloca em movimento forças latentes” (BÂ, 2010, p. 172). Estão geralmente ligados aos ofícios artesanais, segundo o autor. Essa intrínseca relação da vida (pela palavra) com a arte (de moldar a vida) encontra-se num dos trechos que Hampaté Bâ (2010) cita ao explicar que a máquina de tecelagem “responde” aos pés do tecelão:

“Eu sou a barca do Destino.  
 Passo por entre os recifes dos fios da trama  
 Que representa a Vida.  
 Passo do lado direito para o lado esquerdo,  
 Desenrolo meu intestino (o fio)  
 Para contribuir à construção.  
 E de novo passo do lado esquerdo para o lado direito,  
 Desenrolando meu intestino.  
 A vida é eterno vaivém,  
 Permanente doação de si”. (BÂ, 2010, p.186).

Oficina, ofício do encontro, caminho de sensações, experiência artesiódica, artesanaria do conhecimento. Assim, considero as práticas e as pessoas em relação nesse ofício do

<sup>16</sup> Tradução livre: “La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte.” (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p.09).

encontro, que mantém a tradição viva, em seus constantes fluxos. Mutante! Permanente perder-se, doar-se, achar-se com outros.

Para chegar a realizar a oficina ou o *encontro griô* do trabalho de campo<sup>17</sup>, tive também de realizar uma peregrinação museológica, que foi uma experiência artesiódica por museus do sudeste do Brasil, uma caça às imagens de mulheres e crianças africanas e afrodiaspóricas – mencionadas na arte como: *mãe preta, mulata, preta quitandeira, negra, mulher de cor, menino negro, mulher negra e criança negra*, dentre outras denominações nas obras dos museus. Minha intenção era buscar aquelas obras que estavam, muitas vezes, presentes nas referências usadas no Ensino da Arte em Teresina durante os períodos recentes (antes de 2014) em que lecionei no Ensino Fundamental e Superior. Pois, a maioria das obras com as quais tive acesso ao conteúdo disciplinar artístico estavam expostas fora do Brasil ou em museus do sudeste do país. O plano inicial era fotografar essas obras e reunir essas imagens no Power point para socializar com os interlocutores da pesquisa e, a partir daí, tecermos narrativas outras. Mas as coisas não foram tão simples assim.

Ao me deparar com as obras nos museus, que para mim eram o lugar da colonialidade do poder e da estética colonial por excelência, começo a vivenciar espiritualmente/gnosiologicamente uma experiência extremamente enriquecedora para o meu trabalho enquanto experimentadora da arte, professora de arte e pesquisadora do ensino de arte.

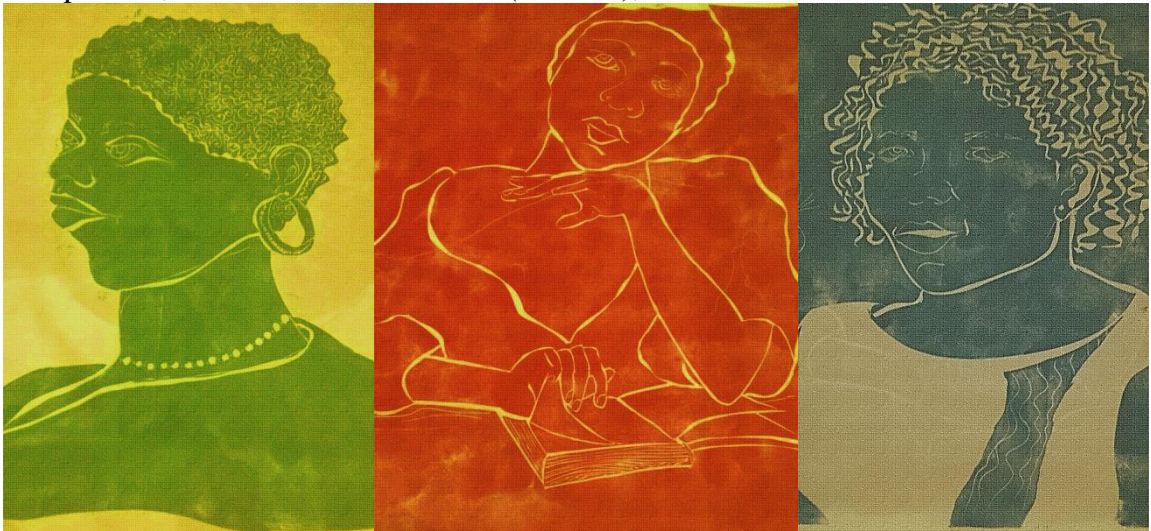
Essa experiência explodiu com a materialização da instalação artística que confeccionei para falar dessa história, de uma peregrina, nos museus de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. A instalação foi feita especificamente para a realização da primeira parte da oficina e consistia em contar minha história do envolvimento com a pesquisa. As peças confeccionadas para compor a instalação foram baseadas em estudos e releituras sobre a produção artística de Hélio Oiticica (bóldes, parangolés e penetráveis) e Lygia Pape (caixas, fotografias, livros e catálogos), mas também nas experiências com as oficinas de gravuras realizadas anteriormente. A montagem do material como Instalação na sala que aconteceu a oficina, foi realizada na mesma manhã antes de começarmos a atividade, isso implicou na participação de alguns interlocutores da pesquisa, que chegaram bem cedo ao local e ajudaram. Aliás, a colaboração constante dos interlocutores nessa pesquisa foi algo que ainda é muito impressionante para mim.

---

<sup>17</sup> Título da oficina ou encontro griô: “Proposições sobre Imagens de mulheres e crianças afrodescendentes”.

A Imagem 02, seguinte, é formada por três gravuras pertencentes a essa instalação organizada para o primeiro dia da oficina.

Figura 5 - Fotografias das Gravuras em Texon (esteira de borracha para palmilha de sapatos), confeccionadas para a Oficina: “Proposições sobre Imagens de mulheres e crianças afrodescendentes”. Gravura em Texon sobre microfibra e com filtro editado em computador, Francilene Brito da Silva (Leninha), 2015.



Fonte: Acervo particular. Francilene Brito da Silva, 2015.

Lembro-me quando Ceci, que faz parte do Grupo Afro Filhas D’água e do Coletivo de Arte Zumbidos do Memorial, me enviou – meses depois – uma foto (*selfie*) que havia postado no seu Facebook. Na foto ela havia se posicionado bem ao lado das gravuras (Imagem 02) compondo agora uma nova imagem: ela era uma das “gravuras” junto àquelas com as quais ela havia se identificado. Com a nova composição, Ceci me comunicou uma mensagem, talvez não somente uma ou duas, a qual pude perceber meses depois: ela estava agora sendo parte da instalação. Dessa forma, ao estampar o seu rosto em primeiro plano numa foto na qual as gravuras aparecem em segundo plano, ela faz uma nova composição com as obras da instalação, ela me diz: faço parte da sua história agora também. E, agora posso dizer que minha história não é mais a mesma com a qual eu iniciei aquela oficina.

## 2.1 Imagens espelho/luz e narrativas: matéria, marca e encantamento

A magia das imagens e da nossa imaginação é algo da ordem da dialogia. Se torna difícil agora, quando olho para a Imagem 02, não lembrar da figura sorridente e cheia de vida

de Ceci e pensar nas outras pessoas que participaram desse encontro/oficina. Pela imagem e pela oralidade pudemos expressar nossas interações e (trans-)ações durante e depois do nosso encontro.

O que posso chamar de imagem então? E, o que dizer da palavra falada, a narrativa oral? Talvez eu pudesse apresentar às pessoas que fizeram parte desse trabalho com fotografias ou apenas lhes escrevendo sobre elas, já que estou a utilizar do meio escrito para me comunicar com vocês. No segundo dia do encontro griô, cada uma delas trouxeram objetos que lhes tinham algum significado e puseram numa espécie de segunda instalação. A partir dessa reorganização espacial, cada uma passou a contar a sua história, narrando o que de mais significativo tinha a ver com o que estavam querendo expor de suas vidas naquele espaço e naquele momento, que marcava o espaço/corpo vivido. Como no primeiro dia tínhamos visto as fotografias das imagens reproduzidas que estavam nos museus que visitei, suas narrativas orais (suas histórias de vida) também estavam repletas de muitas daquelas imagens. Nesse sentido, entendo que a narrativa imagética e a narrativa oral encontraram-se nessa vivência espiritual coletiva. Imagem e oralidade, muitas vezes, numa relação tensa, negociável e concordante, e mais algumas coisas, estiveram vivas durante todo o processo.

A narrativa imagética é a experiência contada ou narrada pela imagem, que no latim escrevemos *imagine* (NASCENTES, 1955, p. 273) ou *imago*.

**imagem** *f.* Aquillo que imita pessoa *ou* coisa. Representação por desenho, gravura *ou* escultura. Semelhança. Representação. Reflexo de um objecto na água, num espelho, etc. Reprodução na memória. Símboło. Impressão de um objecto no espírito. Estampa, que representa assunto religioso. Estampa *ou* escultura, que representa divindade fabulosa, *ou* personagem santificada entre os Christãos. Descrição. Reprodução, por meio de phenómenos luminosos. *Fam.* Pessoa formosa. (*Lat.* *imago*). (FIGUEIREDO, 1913, p. 1065).

A imitação, a memória, a impressão, o reflexo, o espírito, a divindade, a luminosidade, a formosura, tudo isso, pertencendo ao conceito de imagem, vem me dando a compreensão de que a narrativa imagética é o resultado de vários processos significativos. E, nesses processos podemos destacar pelo menos três aspectos conjugais: primeiro, a memória e a imitação, como *matéria* – a memória enquanto material vivido e a imitação enquanto ação que não deixa de ser material e se processa num contexto; segundo, a impressão e o reflexo fazem parte do conjunto que podemos denominar *marca*, pois, determinada impressão vem de marcas realizadas e impressas, enquanto o reflexo é a resposta de um choque/encontro marcado pela luz; em terceiro lugar, o espírito, a divindade, o símbolo, a luminosidade, a formosura, podem estar conjugados como *encantamento* ou aquilo que se liga à magia, à

feitiçaria, ao deslumbramento enquanto atos de conhecimento/saber. Matéria, marca e encantamento são aspectos da imagem como linguagem narrativa. A imagem é algo vivo, algo produzido por encantamento e que produz marcas, sintomas ou indícios e sinais de que algo aconteceu/acontece em corpos diaspóricos.

Quando Bakhtin (2004, p.31-38) nos lembra que o signo é tudo que reflete e refrata outra realidade para além da sua concretude enquanto um objeto, por exemplo, uma imagem, entendo que a imagem é signo. Mas, para Bakhtin um signo é um objeto ideológico. As ideologias estão nas matérias ou nas coisas concretas da vida, ou seja, estão nas relações sociais e nos objetos com os quais usamos para nosso trabalho, arte, pesquisa, etc., e refletem e refratam outra realidade (sínica). Tomamos consciência das ideologias (ou dos signos) quando estamos inseridos nos processos de interação social nos grupos humanos que atuamos. A consciência para Bakhtin não é algo transcendental (idealismo) ou algo ligado apenas ao nosso sistema biológico-psicofisiológico. A consciência com a qual concordo com esse autor é a consciência social, sendo assim, ele me estimulou a pensar imagem como concretude ideológica social. Porém, a partir da linha de raciocínio que uso nesta escrita, falta nessa consciência bakhtiniana a “consciência” de Gloria Anzaldúa.

Uma imagem é uma ponte entre emoção evocada e conhecimento consciente; são as palavras que sustentam a ponte. As imagens são mais diretas, mais imediatas que as palavras e mais próximas do inconsciente. O idioma da imagem precede o pensamento em palavras; a mente metafórica precede a consciência analítica. (ANZALDÚA, 1987, p. 69).<sup>18</sup>

"Eu escrevo os mitos em mim, os mitos que eu sou, os mitos que eu quero tornar-me. A palavra, a imagem e o sentimento têm uma energia palatável, uma espécie de poder. *Com imagens domo meu medo, atravesso o abismo que tenho dentro de mim. Com palavras eu me tornarei pedra, pássaro, ponte de cobras arrastando para o chão tudo o que eu sou, tudo o que algum dia eu serei.* (ANZALDÚA, 1987, p. 71).<sup>19</sup>

A consciência de Anzaldúa não desentoa da consciência de Bakhtin, mas acrescenta algo que nos faz acreditar na completude de imagem e palavra como signos diferentes, porém ligados entre si, em que a palavra sustenta a imagem, onde o espaço da narrativa é corpo e processo. Sustenta no sentido de completude e de possibilidade de expansão da consciência. Ao mesmo tempo, palavra e imagem emprestam, uma à outra, suas potencialidades para que

<sup>18</sup> An image is a bridge between evoked emotion and conscious knowledge; words are the cables that hold up the bridge. Images are more direct, more immediate than words, and closer to the unconscious. Picture language precedes thinking in words; the metaphorical mind precedes analytical consciousness.

<sup>19</sup> "I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become. The word, the image and the feeling have a palatable energy, a kind of power. *Com imagens domo meu medo, atravesso o abismo que tenho dentro. Com palavras eu me tornarei pedra, pássaro, ponte de cobras arrastando para o chão tudo o que eu sou, tudo o que algum dia eu serei.*"



possamos narrar nossas experiências mais profundas e, ao mesmo tempo, mais exteriores ou para que essas experiências ganhem história. Imagem e palavra nos fazem ir além daquilo que nos limita como seres sociais que compartilham signos ideológicos. Dessa maneira, como o próprio Bakhtin escreve: as palavras (que sustentam os outros signos, no nosso exemplo: a imagem) são como “ondas crescentes de ecos e ressonâncias verbais, como as ondulações concêntricas à superfície das águas, moldam, por assim dizer, cada um dos signos ideológicos” (BAKHTIN, 2004, 38).

Se para Bakhtin as palavras são signos que precisamos para “explicar” outros signos (como as imagens), elas são também a ponte que nos liga aos diversos saberes ideológicos. E, se para Anzaldúa a imagem é a ponte (sustentada pela palavra) que liga emoção evocada e conhecimento consciente, a imagem empresta à palavra sua consciência metafórica e a palavra empresta à imagem sua consciência analítica. Dessa forma, ocorre determinanda simbiose significativa nessa relação que potencializa os signos.

Matéria, marca e encantamento são aspectos da imagem que podem ser amparados e investigados pelas ressonâncias das palavras e pelos silêncios destas. Porém esse amparo e essa investigação não devem se desligar daquilo que a imagem mais empresta à palavra: o emocional da consciência, digamos assim. As nossas histórias estão repletas desse emocional consciente ou saber, que se refletem nas histórias de muitos de nós. Anzaldúa (1987) deixa isso explícito quando traz as suas histórias e uma da comunidade asteca.

Quando meu pai morreu, minha mãe colocou cobertores sobre os espelhos. Conscientemente, ela não tinha ideia do porquê. Talvez uma parte dela soubesse que um espelho é uma porta através da qual a alma pode "passar" para o outro lado e ela não queria que "acidentalmente" seguíssemos nosso pai para o lugar onde vivem as almas dos mortos. O espelho é um símbolo ambivalente. Não só reproduz imagens (os gêmeos que representam tese e antítese); ele contém e absorve imagens. Nos tempos antigos, os índios mexicanos fabricavam espelhos de vidro vulcânico conhecidos como obsidiana [vidro de cor preta, resultado do rápido esfriamento de material vulcânico]. Os videntes olhavam para esse espelho até entraram em transe. Dentro da superfície preta e brilhante, eles viram nuvens de fumaça que se separavam para revelar uma visão sobre o futuro da tribo e a perda dos deuses. Há outra qualidade para o espelho, e essa é o ato de ver. Vendo e sendo visto. Assunto e objeto, eu e ela. O olho pende o objeto de seu olhar, examina-o, julga-o. Um olhar pode nos manter no lugar; pode "nos possuir". Pode criar uma barreira contra o mundo. Mas de relance também reside consciência, conhecimento. Esse aspecto aparentemente contraditório – o ato de ser visto, mantido imobilizado por um olhar e "ver através de" uma experiência – são simbolizados pelos aspectos subterrâneos de Coatlicue, Cihuacoatl e Tlazolteotl que se agrupam no que chamo de estado Coatlicue.<sup>20</sup> (ANZALDÚA, 1987 p. 42).

<sup>20</sup> “When my father died, my mother put blankets over the mirrors. Consciously, she had no idea why. Perhaps a part of her knew that a mirror is a door through which the soul may "pass" to the other side and she didn't want us to "accidentally" follow our father the place where the souls of the dead live. The mirror is an-ambivalent symbol. Not only does it reproduce images (the twins that stand for thesis and antithesis); it contains and

O emocional da consciência é o espelho, a metáfora para falar das marcas e do encantamento da imagem em nossas consciências histórico/sociais. O espelho como portal, por onde dali sai algo e por onde pode entrar e, nos traz a via de mão dupla da imagem: nós marcamos e somos marcados pelas imagens. A sabedoria do espelho ou da imagem como espelho, é a sabedoria que nos faz ir além da ambivalência, nos faz ir além daquilo que o espelho retém ou do que reproduz/reflete. No brilho da escuridão do espelho vulcânico podemos enxergar um mundo que se traduz para quem quer perceber algo além do retido e do refletido. O espelho é olho que tudo vê e por onde tudo é visto. É pelo espelho ou pelo olhar do outro que nos vemos e conseguimos ver nossas experiências. Embora esse olhar alteritário possa nos imobilizar, ele também pode nos favorecer a entrada em nossas subterrâneas memórias, mobilizando nossas experiências para novas consciências.

*Coatlicue* é a deusa Mãe dos astecas, ela é a deusa mãe terrível e ao mesmo tempo terna, conta Anzaldúa.

Eu tinha dois ou três anos na primeira vez em que *Coatlicue* visitou minha psique, a primeira vez que "me devorou" (e eu "caí" no submundo). Pelo olhar preocupado nos rostos dos meus pais, eu aprendi cedo que algo estava fundamentalmente errado comigo. Quando fiquei mais velha, eu olhava para o espelho, com medo de *meu segredo terrível*, o pecado secreto que eu tentei esconder – *a senha*, a marca da Besta. Tinha medo de estar à vista para todos verem. O segredo que eu tentei esconder era que eu não era normal, que eu não era como os outros. Eu me senti estranha, eu sabia que era estrangeira. Eu era a mutante apedrejada do rebanho, algo deformado com o mal dentro de mim.<sup>21</sup> (ANZALDÚA, 1987 p. 42).

Pelos olhos dos pais, a escritora chicana estadunidense, ainda criança, se vê e percebe que a cor da sua pele é algo preocupante e irá marca-la por toda sua vida. O princípio aterrador da deusa asteca toma conta daquilo que Anzaldúa vê e vivencia pelos olhos dos outros e a denuncia como um corpo estranho. A imagem de si como uma indiana escura se

---

absorbs them. In ancient times the Mexican Indians made mirrors of volcanic glass know as obsidian. Seers would gaze into a mirror until they fell into a trance. Within the black, glossy surface, they saw clouds of smoke which would part to reveal a vision concerning the future of the tribe and the will of the gods. There is another quality to the mirror and that is the act of seeing. Seeing and being seen. Subject and object, I and she. The eye pins down the object of its gaze, scrutinizes it, judges it. A glance can freeze us in place; it can "possess" us. It can erect a barrier against the world. But in a glance also lies awareness, knowledge. These seemingly contradictory aspect - the act of being seen, held immobilized by a glance, and "seeing through" an experience - are symbolized by the underground aspects of Coatlicue, Cihuacoatl, and Tlazolteotl which cluster in what I call the Coatlicue state." (ANZALDÚA, 1987 p. 42). Tradução livre.

<sup>21</sup> "I was two or three years old the first time Coatlicue visited my psyche, the first time she "devoured" me (and I "fell" into the underworld). By the worried look on my parents' faces I learned early that something was fundamentally wrong with me. When I was older I would look into the mirror, afraid of *mi secreto terrible*, the secret sin I tried to conceal - *la seña*, the mark of the Beast. I was afraid it was in plain sight for all to see. The secret I tried to conceal was that I was not normal, that I was not like the others. I felt alien, I knew I was alien. I was the mutant stoned out of the herd, something deformed with evil inside." (ANZALDÚA, 1987 p. 42). Tradução livre.

fixa mais ainda quando entra em contato com os olhares das crianças e dos adultos, os *anglos* (como ela chama os ingleses estadunidenses brancos), que a percebem como vergonhosa, mesmo nos silêncios. Então ela se afasta de si, entrando em suas memórias, para escrever sobre si. E, algo me convidou para fortalecer essa conversa com ela, quando escreve:

[...] eles vêem, eles vêem. Os olhos deles a penetram; Eles a cortaram da cabeça para a barriga. Rajada. Ela está à mercê, ela não pode fazer nada para se defender. E ela tem vergonha de vê-la tão exposta, tão vulnerável. Ela tem que aprender a afastar os olhos. Ela ainda tem os olhos dela, olhando seus sentimentos - sentimentos que podem atraí-la nos olhos, amarrá-la a eles.<sup>22</sup> (ANZALDÚA, 1987 p. 43).

Esse algo foi a possibilidade de: nos afastar um pouco dos olhos que nos olham e nos imobilizam para olhar nossos próprios sentimentos e sentir que esses sentimentos podem ser engolidos, mas podemos usar esse mesmo princípio aterrador da Deusa para mergulhar no nosso submundo, nos permitindo tirar do espelho escuro (da fratura conchoidal obsidiana) o material que nos fará emergir. O princípio da Mãe Coatlicue é como a serpente que nos enterra e deixa a terra nos engolir, mas também é como a águia, que nos faz voar.

Eu vi pela primeira vez a estátua dessa deusa "monstruosa" sem vida (como a Voz da Vila a apelidou) no Museu de História Natural da cidade de Nova York. Ela não tem cabeça. Em seu lugar, dois jorros de sangue cortam, transformando-se em gigantes cascavéis gêmeos virados um para o outro, que simbolizam o caráter terrestre da vida humana. Ela não tem mãos. Em seu lugar estão mais duas serpentes sob a forma de garras de águia, que se repetem a seus pés: garras que simbolizam a escavação de sepulturas na terra, bem como a águia do céu, a força masculina.<sup>23</sup> Pendurado no pescoço há um colar de mãos abertas alternadas com corações humanos. As mãos simbolizam o ato de dar vida; os corações, a dor da Mãe Terra dando à luz os filhos, bem como a dor que os seres humanos sofrem ao longo da vida, em suas mãos lutam pela existência. Os corações também representam a

<sup>22</sup> “[...] they see, they see. Their eyes penetrate her; they slit her from head to belly. Rajada. She is at their mercy, she can do nothing to defend herself. And she is ashamed that they see her so exposed, so vulnerable. She has to learn to push their eyes away. She has to still her eyes from looking at their feelings—feelings that can catch her in their gaze, bind her to them.” (ANZALDÚA, 1987 p. 43). Tradução livre.

<sup>23</sup> “I first saw the statue of this life-in-death and death-in-life, headless "monster" goddess (as the Village Voice dubbed her) at the Museum of Natural History in New York City. She has no head. In its place two spurts of blood gush up, transfiguring into enormous twin rattlesnakes facing each other, which symbolize the earth-bound character of human life. She has no hands. In their place are two more serpents in the form of eagle-like claws, which are repeated at her feet: claws which symbolize the digging of graves into the earth as well as the sky-bound eagle, the masculine force. Hanging from her neck is a necklace of open hands alternating with human hearts. The hands symbolize the act of giving life; the hearts, the pain of Mother Earth giving birth to hall her children, a well as the pain that humans suffer throughout life in their hand struggle for existence. The hearts also represent the taking of life through sacrifice to the gods in exchange for their preservation of the world. In the center of the collar hangs a human skull with living eyes in its sockets. another identical skull is attached to her belf. These symbolize life and death together as parts of one process. Coatlicue depicts the contradictory. In her figura, all the symbols important to the religion and philosophy of the Aztecs are integrated. Like Medusa, the Gorgon, she is a symbol of the fusion of opposites: the eagle and the serpent, heaven and the underworld, life and death, mobility and immobility, beauty and horror.” (ANZALDÚA, 1987 p. 47). Tradução livre.

tomada da vida através do sacrifício aos deuses em troca da preservação do mundo. No centro do colar está pendurado um crânio humano com olhos vivos em seus soquetes. Outro crânio idêntico está ligado a ela. Estes simbolizam a vida e a morte juntos como partes de um processo.

Coatlícue retrata o contraditório. Na sua figura, todos os símbolos importantes para a religião e filosofia dos astecas estão integrados. Como a Medusa, a Górgona, ela é um símbolo da fusão dos opostos: águia e serpente, céu e submundo, vida e morte, mobilidade e imobilidade, beleza e horror. (ANZALDÚA, 1987 p. 47).

E, por essas vias, ao mesmo tempo nos traz outra realidade, uma terceira perspectiva. Não sabemos ao certo como isso funciona para cada pessoa. Para Gloria Anzaldúa foi no ato de escrever que essa terceira via se tornou possível. E essa possibilidade, essa terceira via, ela denominou de experiência de fronteira ou consciência das fronteiras. Enquanto escreve as imagens vão surgindo. As imagens e as palavras possibilitam a experiência profunda e comunitária que nos desperta para a consciência das fronteiras com as quais convivemos e sentimos nas esteses do dia após dia. A imagem, como já escreveu Octavio Paz (1976), é poema.

Segundo Paz (Idem, p. 37) a imagem (o poema) contém vários significados contrários e díspares, mas não suprime nenhum deles e sim abarca-os para formar algo novo e diferente. Com a poesia e a ciência nomeamos as coisas da vida e fazemos com que a pluralidade das realidades se unifiquem naquilo que tornamos “outro” conhecimento. Mas, o poema não empobrece ou não limita essas pluralidades para ser entendido, ao contrário, desafia o princípio da contradição porque, a imagem das coisas poetizadas, não perdem seu caráter concreto, material e singular. Se digo “abraçei o mar”, o abraço continua sendo “um abraço” e o mar continua sendo “mar”, mas juntos mantenho a unidade que desafia suas singularidades separadas. A fala para Paz integra uma espécie de poema primário em sua concretude rítmica e sonora. É nesse sentido também que penso a narrativa oral em que durante os três dias do encontro griô/oficina nos fez mobilizar as imagens com as quais eu havia fotografado dos museus e com os outros elementos trazidos para aquele espaço/tempo – sala de aula dentro de uma universidade pública.

Narrativas orais e imagens fizeram acontecer as interações naquele encontro entre professores de arte, estudantes de arte, artistas e partícipes de movimentos sociais. Essa configuração de oralidades e imagens fizeram como que burilassem junções de conceitos até ao ponto de surgir a palavra “oralimagens” durante as reflexões da investigação. Assim, as dessubalternizações sobre ser “negro,” “mulher”, “criança”, “afrodescendentes” e “diaspóricos” foram, durante a pesquisa, acontecimentos oralimagéticos. Emoções evocadas em conhecimentos conscientes de si e dos outros, como concretude, marca e encantamento da imagem traduzida na palavra/fala das/os interlocutoras/es – os ecos das ondas das águas em

movimentos diaspóricos nas frestas da semiose e estética coloniais. Oralimagens são narrativas de vida tecidas na interação com imagens da arte e histórias de vida. Oralimagens são narrativas das fronteiras.

Ainda sobre a palavra como fala ou como experiência oral, Amadou Hampaté Bâ (2010) nos instiga a captá-la enquanto comparada ao sangue.

O sangue simboliza aqui a força vital interior, cuja harmonia é perturbada pela mentira. “Aquele que corrompe sua palavra, corrompe a si próprio”, diz o adágio. Quando alguém pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo. Rompe a unidade sagrada, reflexo da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e ao redor de si. (BÂ, 2010, p. 174).

Veja que a mentira da qual se refere Bâ é algo distinto daquilo que o corpo pensa/sente. O que sentimos/percebemos/pensamos se torna verdade na palavra/fala. O ritmo dessa verdade promove o bem-estar comunitário e não somente pessoal. Recordo aqui do que Benjamin (2011) se refere quando discorre sobre a narrativa em um dos trechos que escreve sobre narração e cura.

A criança está doente. A mãe a encosta em si e senta ao lado dela. E então a mãe começa a contar histórias. Como se explica isso? Eu senti isso quando N. me falou da extraordinária virtude curativa que tinham as mãos de sua esposa. Destas mãos, ele disse: "Seus movimentos eram muito expressivos, mas não teria sido possível descrever sua expressão. Era como se estivessem contando uma história". Os Feitiços de Merseburg já falavam de cura através da narração. Não só repetem a fórmula de Odin, mas contam o contexto em que ele usou a fórmula pela primeira vez. Também é sabido que o relatório do paciente ao médico no início do tratamento pode se tornar o início de um processo de cicatrização. Uma pergunta, então se faz necessária: se a narrativa será a atmosfera propícia e a condição mais favorável para muitas curas. Sim, nenhuma doença poderia ser curada se não fosse permitido fluir suficientemente para a boca do fluxo da narrativa? Se considerarmos que a dor é uma barragem que se opõe a esta corrente, é claro que esta barragem será transbordada quando a corrente for forte o suficiente para levar ao mar do esquecimento feliz tudo o que encontrar o seu caminho. As carícias desenharam uma cama para esse fluxo. (p.81)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> “El niño está enfermo. La madre lo acuesta y se sienta a su lado. Y después comienza a contarle cuentos. ¿Cómo se explica esto? Lo presentí cuando N. me contó de la extraordinaria virtud curativa que habían tenido las manos de su mujer. De esas manos decía: ‘Sus movimientos eran muy expresivos. Pero no habría sido posible describir su expresión. Era como si estuvieran contando un cuento’. Los Conjuros de Merseburg ya nos hablan de la curación mediante la narración. No es que sólo repitan la fórmula de Odín, sino que narran el contexto en el cual este usó la fórmula por primera vez. También se sabe que el relato que el enfermo hace al médico al iniciar el tratamiento puede convertirse en el comienzo de un proceso de curación. Se pregunta uno entonces si no será la narración la atmósfera propicia y la condición más favorable para muchas curaciones. Sí, ¿no podría curarse incluso cualquier enfermedad si se la dejara fluir lo suficiente hasta la desembocadura sobre la corriente de la narración? Si se considera que el dolor es un dique que se opone a esta corriente, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino. Las caricias le dibujan un lecho a esa corriente.” (BENJAMIN, 2011, p. 81). Tradução livre.

As carícias feitas pelas mãos expressivamente ao contar uma histórica vão dando abertura para que a narrativa se constitua enquanto tal. Mas, é a própria contação da história que nos envolve – sejamos quem escuta ou quem fala –, a narrativa oral nos prende e faz vivenciar certa realidade pela qual a verdade se processa enquanto fluxo que derruba aquilo que nos impede de estar bem. Nesse sentido, as oralimagens mexeram nas dores/lembranças de quem contava sua própria história e de quem ouvia, especialmente, no segundo dia da oficina. Chegava a certo momento das falas em que a emoção consciente falava mais alto e quem ouvia silenciava participando da narrativa, que não era mais alheia.

Mas todo sábado minha mãe ia pra feira com minha tia, que era também mãe, [voz fraca] e ela fazia um bocado de capitão [forma de dar comida à criança amassando a comida na mão e levando à sua boca] [...] [fala sob choros] Era a coisa melhor do mundo!/ minha avó era uma pessoa tão solidária, que ela, era roceira [...] trabalhava na roça, com os outros. (Núbia Canejo, 22/10/2015).

[Silêncio] [...]

E daí, quando minha mãe falou ... pela primeira vez que ia sair de casa, ele pegou o facão e colocou na garganta dela, e enfim, e falou que iria matar eu e ela se ela falasse uma outra vez. E aí depois disso, um outro dia, minha mãe fugiu comigo e com... e grávida da minha irmã, fugiu até de bicicleta [sem mais entendimento da voz]. (Mona, 22/10/2015).

[Silêncio]

Nossas imagens como águias e serpentes importam dentro da semiose colonial que nos nega. O capitão, não é mais o capitão nas mãos de mulheres e nas bocas de crianças, assim como a bicicleta pode não ser apenas a bicicleta para mulheres e crianças. Foi Angela Davis, na sua recente visita ao Brasil, quem nos alertou, assim como essas histórias nos alertam:

Nós sabemos que as transformações históricas sempre começam com as pessoas, essa é a mensagem do “Vidas Negras Importam”. Quando as vidas negras começarem realmente a ter importância, isso significará que todas as vidas têm importância. E, podemos dizer especificamente que: quando a vida das mulheres negras importarem, então o mundo será transformado e nós teremos a certeza que todas as vidas importarão. (ANGELA, 2017, s/p).

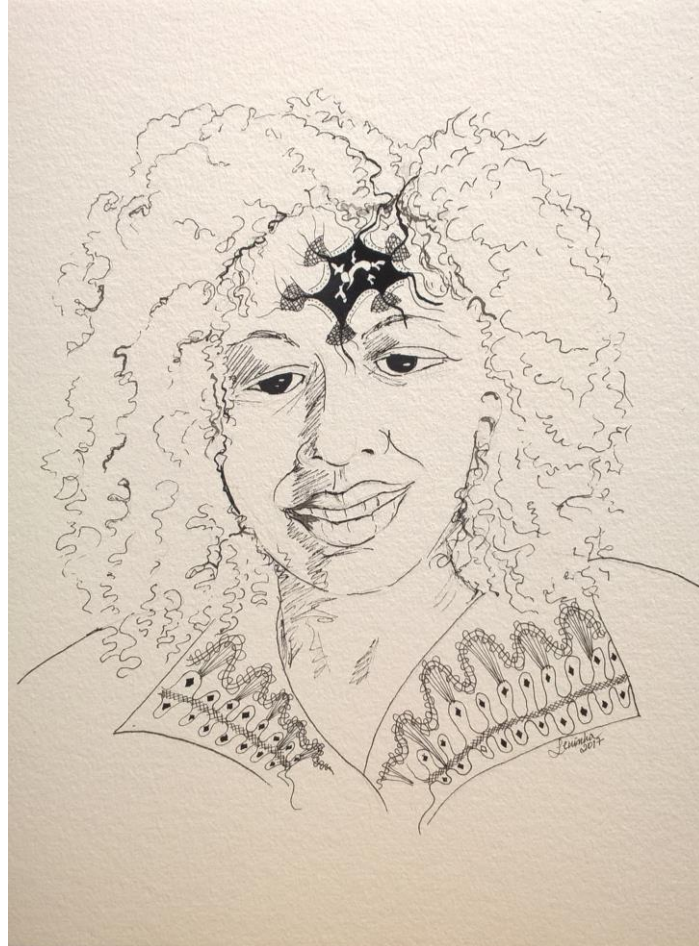
Quando as vidas nas margens deixarem de ser nas margens, elas serão vidas que importam. Já percebíamos ali que não podíamos mais separar criação, pesquisa e ensino de arte da sociedade cuja regras continuam a ser as mesmas para pessoas em suas margens. Embora, cada uma dessas esferas, tenham suas particularidades, a condição de narrar pela oralidade e com as imagens, cada uma delas, nos instigava ao encontro griô com elas e conosco.

Que as nossas narrativas ganhem mais espaços/corpos.

Até mais, Francilene.

### 3 CAPÍTULO-CARTA III: IMAGENS: PERTENCIMENTO

Figura 6 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



*A voz de minha bisavó ecoou criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
De uma infância perdida.*

*A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta*

*No fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado rumo à favela.*

*A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue e fome.*

*A voz de minha filha  
recorre todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.*

(Conceição Evaristo, *Vozes-mulheres*, In: *Cadernos Negros*, 1990).

São João de Meriti, 10 de julho de 2017.

Caras e caros interlocutoras/es,

Enquanto a voz de Conceição Evaristo ainda ecoa, não sei se ainda posso separar narrativa oral de imagem nesse trabalho, sobretudo depois do último capítulo. Mas, sei que preciso falar especificamente de imagens. Mas, quão ambiciosa essa minha intenção! Porém, sinto decepcionar muitos de vocês, se esperarem que devo discorrer sobre imagem em termos técnicos formais artísticos, sobre a tecnologia da informação e a imagem, sobre a imagem e sua função lúdica educativa ou poética, enfim, pretendo discorrer sobre imagens artísticas que



mostram figuras de mulheres e crianças, que nem são consideradas como “mulheres” e “crianças”, em muitas vozes/vezes.

Então, vou começar novamente. Sento-me em frente ao computador para escrever esse capítulo-carta, que talvez um dia chegue aos artistas, estudantes, professores e pesquisadores em educação e em arte, mas também àquelas pessoas que se interessam pelos assuntos aqui tecidos. Falo do lugar de uma professora piauiense com fortes tendências a acreditar em dessubalternizações. Em um Estado que até pouco tempo se acreditava não ter sido erguido por mãos chamadas negras, e, que, quando se falava e fala, antes do século XXI e ainda hoje, em escravização do negro, alguém sempre sai da sala ou vem com uma frase tal como “mas os índios sofreram muito mais” ou “a escravidão aqui foi amistosa”, nunca é pouco lembrar, que: escravização é escravização! Não se pode minar a luta por medo de enfrentar suas feridas, trazendo “outra” luta como escape. As lutas acontecem juntas. E, sinto na imagem, uma das possíveis maneiras de tentarmos perceber as entrelinhas enredadas nesse contexto.

Quando eu era estudante de Ensino Médio tinha um professor de história barbudo que nos fazia olhar para aquelas imagens de africanas/os sul saarianos escravizados e nos perguntava: Escravo era gente? Ao que nós respondíamos: Não. E ele olhava nos nossos olhos e dizia em tom grave: Escravo é coisa! E, apontando para as imagens do livro: Essas pessoas eram gente! E, nos provocava a buscarmos imagens outras, naquelas mesmas imagens.

Convido vocês a tentar tocar, ouvir, olhar, sentir as narrativas sobre as imagens com as quais “conversei” e ouvi “vozes” durante a minha pesquisa mais especificamente como investigadora/educadora, em busca de possíveis explicações, enquanto imagens de pertencimento – conflituoso e necessário. Entendo imagens de pertencimento, seja este conflituoso e necessário, como imagens que dessubalternizam dentro da semiose colonial, na qual as vozes/figuras de mulheres e crianças afrodiáspóricas são preteridas.

### **3.1 Imagem como elo e nó enunciados nas águas profundas do ser**

- Sabia que na casa onde estou morando eu não tenho espelho?
- Como assim, gente? Uma mulher que não tem espelho, mas estuda imagem de mulher e criança negra!

*Niterói, 14 de julho de 2017*

Acima, um trecho do diálogo que tive com a amiga Lygia de Oliveira Fernandes quando saíamos de sua casa. Antes de sair, nos olhávamos no espelho que ficava em frente a porta. Mais tarde, por e-mail, Lygia me enviou um trecho do livro “Um Defeito de Cor” de Ana Maria Gonçalves (2017), que falava do momento em que Kehinde, a narradora e personagem principal da história, faz a experiência do espelho.

Logo à entrada, ao lado da porta, um outro móvel [...], e o que eu mais gostei, um espelho. Desde que me olhei nele pela primeira vez, não consegui passar um único dia sem voltar a fazê-lo sempre que surgia uma oportunidade. A Esméria parou na frente dele e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia, e depois podia abrir os olhos e o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira. Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. Quando abri os olhos, não percebi de imediato que eram a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente. Eu já tinha me visto nas águas de rios e de lagos, mas nunca com tanta nitidez. Só depois que deixei de prestar atenção na menina de olhos arregalados que me encarava e vi a Esméria do lado dela, tal qual a via de verdade, foi que percebi para que servia o espelho. Era como a água muito limpa, coisa que, aliás, ele bem parecia. Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram, e evitei chegar perto da sinhazinha. [...] E assim foi até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto era parecida com a minha mãe. (GONÇALVES, 2017, p. 85-86).

Mais uma vez, vou precisar lembrar o que pontuei no início deste escrito/tese: para quem vive na fronteira, as águas costuram silenciosamente as feridas tecidas na mãe-terra. E, se rompem alguns tecidos, não tardam a ser cicatrizados nas águas das memórias entrelaçadas por afetos. Essas mesmas águas, da memória, trouxeram para a pesquisa muitas imagens. Eu não as procurava mais, elas apareciam e se mostravam para mim como espelhos a guiar minha ideia de imagens dessubalternas. E, depois que comecei a estudá-las, não houve um só dia em que não se apresentassem para mim. Daí, fui percebendo que o espelho que faltava em minha casa estava presente nessas imagens. Elas eram agora o écran por onde eu via a minha história, ou o corpo que sou no corpo de muitas que sou. Às vezes, quando algumas surgiam, me achava feia, e foi aí que aprendi, nas curvas da história turva e truncada por colonialidades, que havia reflexos de outras histórias em que a beleza não se subalternizou.

Essas lucubrações surgem para responder uma pergunta nascida ao realizarmos o encontro grêo/oficina. Um dos interlocutores, depois da vivência com as imagens que levei para a sala de aula, aponta com uma questão: “Então aí está o que você achou mais interessante no caso? (Phillip Marinho, 21/10/2015). No dia respondi (no critério de escolha das imagens) que ali estavam as imagens que dialogavam com a minha história de vida enquanto pesquisadora e professora. Hoje, respondo a Marinho que essa escolha foi para além

disso. As imagens que escolhi para esse texto foram aquelas que insistentemente me apareceram como espelhos d'água e que formaram a base das narrativas das/dos interlocutores comigo, inclusive da sua narrativa.

Aparecer como espelhos d'água quer dizer que imagens são como “olhos d'água”, “espelhos”, “abebes” (espelho que Oxum carrega na mão). Conceição Evaristo (2014), quando narra uma história em que uma mulher tentava lembrar a cor dos olhos da mãe, no final ela conclui: “A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície.” (p. 18-19). Olhos d'água são olhos que choram, mas não só. “Espelho”, do latim *speculum* e “água”, do latim *aqua* (FIGUEIREDO, 1913) são palavras que têm em comum alguns efeitos óticos da luz: a translucidez, a incidência, a lustração. Além disso, esses efeitos demarcam lugares e se conectam a eles. Estes lugares funcionam como superfície/corpo nas fronteiras. Enquanto o espelho é uma lâmina de vidro ou de cristal polida e estanhada (Idem, idem, p. 61), a água é um líquido incolor e inodoro composto dos elementos hidrogênio e oxigênio (Idem, idem, p. 798). Ambas substâncias ou matérias são carregadas de efeitos óticos e subjetivos. A translucidez permite que a luz passe, mas dificulta a visibilidade das coisas que estão do outro lado, no caso da água, acompanhada com a translucidez há a refração permitindo que vejamos sua profundidade de forma alterada. A incidência da luz sobre o espelho e a água é um impacto, isso não só permite que essa luz refrata, mas volte causando o reflexo daquilo que resultou do impacto. A lustração permite que, na água límpida e no espelho polido, possa surgir um brilho ou transmissão de claridade. Os olhos, enquanto espelhos e, as lágrimas enquanto águas dos olhos refletem, refratam e explicam as realidades.

Em todas essas tentativas de apreender um e outro conceito (água e espelho) a luz aparece como aquilo que mobiliza os nossos sentidos com relação a ambos. Mas, a luz pode nos cegar também, a cegueira a qual me refiro é a da imaginação que paralisou: “Quando abri os olhos, não percebi de imediato que eram a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente.”, “me achei feia” (GONÇALVES, 2017, p. 85). A luz e o olho carregam profundas ligações. O sol, foi por muitos povos considerado como o olho que tudo ilumina e a sabedoria que tudo vê (CHEVALIER, 1986, p. 665), e se fecundava num corpo “masculino”, que por sua vez penetrava num corpo “feminino”. Essa luz/conhecimento/divindade só era percebida pelo coração, pois sua vibração mantinha relação direta com o conhecimento que afetava o cerne do nosso corpo – que recebe e bombeia o sangue para todos os lugares – de vivente – pela sua experiência direta com ela. A luz da lua, por ser reflexo da luz solar era uma luz percebida pelo conhecimento discursivo/racionalizado, que se molda pela posição da luz do

coração. Jean Chevalier (1986), se vale de culturas como a islâmica, budista, taoísta, asteca, cristã e egípcia para falar dessa simbologia da luz. E, apesar de usar termos como conhecimento do coração e conhecimento discursivo ou luz e trevas, desloca o que chamamos de dualidade quando reconhece, no fenômeno da aparição e da desapareção do sol durante um dia, a perenidade e a potência da vida como integrando um ciclo e não como coisas separadas. Luz e trevas, iluminação e ignorância são da mesma natureza. Estão misteriosamente presentes no universo e pluriversos de nós mesmos. Dessa forma, não podemos descartar na imagem, nem uma nem outra condição. E, talvez, a figura que mais integre metaforicamente essas duas condições humanas seja a dos pirilampos nos diversos contextos em que eles se encontram. Um desses contextos está retratado na poesia/música de Jessé (1983).

Lenha na fogueira  
 Lua na lagoa  
 Vento na poeira  
 Vai rolando à toa  
 A cantiga espera  
 Quem lhe dê ouvidos  
 A viola entoa  
 Solidão de amigos  
 A saudade lembra  
 De lembranças tantas  
 Que por si navegam  
 Nessas águas mansas  
 Quando a cachoeira  
 Desce nos barrancos  
 Faz a várzea inteira  
 Se encolher de espanto  
 Lenha na fogueira  
 Luz de pirilampo  
 Cinzas de saudades  
 Voam pelos cantos  
 (JESSÉ, 1983, s/p)

Os pirilampos têm em si uma proteína hidrossolúvel chamada luciferase, que sofre um processo químico (com oxigênio, na presença de trifosfato de adenosina, juntamente com íons de magnésio) e se energiza. Logo que essa energia é liberada, os pirilampos emitem luzes intermitentes no escuro da noite (ESTEVES, 2016). Os vaga-lumes ou pirilampos lembram as estrelas e as galáxias por que emitem luz própria. O sol é uma estrela apenas, embora tão importante para nós. Como os pirilampos e as estrelas, muitas vezes, as luzes que incidem sobre as imagens são luzes pequeninas e intermitentes, que precisamos mudar de posição para perceber de fato seu brilho nas imagens refletindo as nossas lembranças, cavadas na memória: “comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto era parecida com a minha mãe” (GONÇALVES, 2017, p. 86).

A saudade é um forte fenômeno dessubalternizante. Ninguém manda nas nossas saudades, às vezes, nem a gente mesmo. Elas irrompem como a cachoeira ou faíscam luzes intermitentes na memória, como os pirilampos na noite escura. A saudade acende fogueiras dentro de nós. E, as cinzas das lembranças são mais poderosas do que os holofotes que subalternizam, muitas vezes. As luzes intermitentes das lembranças, energizadas pela saudade podem nos fazer perceber coisas que jamais perceberíamos nas imagens. Mexendo no aqui e lá da memória, podemos começar a pensar diferente. Assim, os olhos d'água ou espelhos d'água aquecidos pelas luzes intermitentes das lembranças, energizadas pela saudade, podem nos aquecer na permanente busca de conhecimento, que muitas vezes exige de nós: desaprender, desconhecer o que nos acostumamos fazer ignorando nossas ignorâncias.

A imagem é o elo (vínculo, união, aprendizado) e ao mesmo tempo o nó (o que causa embaraço e dificuldade, desconhecimento); como um rio que estabelece conexão entre fronteiras, relações, rupturas e vínculos tanto geopolíticos quanto bio-sócio-afetivos. Ao expressarmos essas conexões e rupturas, seja pela imagem ou pela oralidade, a narrativa mostra vínculos de enunciados. Nesse sentido, resolvo trazer Mikhail Bakhtin (2011) para pensar um pouco mais.

A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes. A alternância dos sujeitos falantes que compõe o contexto do enunciado, transformando-o numa massa compacta rigorosamente circunscrita em relação aos outros enunciados vinculados a ele, constitui a primeira particularidade do enunciado concebido como unidade da comunicação verbal e que distingue esta da unidade da língua. (p. 299-300).

Se consideramos a imagem como obra (texto) por ser também um enunciado, podemos dizer que há em toda imagem uma potência de alternância dos sujeitos “falantes”, ou seja, daqueles que dialogam com diferentes imagens. E, que esse elo, ou essa fronteira de alternância de sujeitos que dialogam com imagens, é o elo carregado de outras imagens que dialogam entre si. Nesse diálogo também estão presentes os nós, as tensões – o que não quero dialogar com uma imagem também é enunciado pela negação, por exemplo. Podendo cada imagem ter relações de respostas para com outras imagens, e sendo cada uma acontecimento singular. É importante também perceber que esses vínculos (respostas, réplicas) não nascem do nada, eles pertencem a um espaço e a um tempo específicos e se relacionam com espaços e tempos outros pela concretude das imagens enunciadas antes. Assim, sem separar forma e conteúdo, texto e contexto, cada imagem é um acontecimento, provocado por outros

acontecimentos, na cadeia da comunicação na qual estamos inseridas/os. Entre o “abebe” de Oxum e o espelho de Kihinde existem elos (e nós). Uma mulher e uma criança podem se ver – e também não querer se ver – nas imagens de outras mulheres e crianças, bem como nas relações que tecem com outras pessoas.

As imagens de mulheres e crianças que aparecem/rão nesse trabalho carregam em si uma história, entre muitos contextos históricos, colonialista e de colonialidade, são enunciados (textos) que na alternância dos reflexos dos sujeitos “falantes” (fronteiras) formam determinada massa compacta: o espelho da colonialidade, mas são afetadas pelo espelho das nossas experiências pluritópicas. A semiose colonial (transculturação da colonialidade) opera nos nós e elos que as hermenêuticas pluritópicas (diversos ententimentos/traduições/interpretações) acionam pela gnose liminar (o exercício do conhecer dos subalternos) na diferença colonial (onde reside a ferida colonial: inferiorizando uns e superiorizando outros). Como dessubalternizar o que está se refletindo como subalterno? Apostando nas réplicas ou nos nossos enunciados, subalternizados pela semiose colonial? Narrando a nossa própria imagem/história? Mexendo em lembranças, acionadas pelas saudades, que a memória rouba enquanto imagens elos/nós? Qual a participação daqueles que subalternizam e se beneficiam desta relação no rompimento de tais subalternizações?

Mexer na memória, escavar o vivido, com a consciência das fronteiras, talvez possa ser uma das possibilidades de dessubalternização tão forte quando as cinzas das saudades.

### **3.2 Imagem enunciado: memória como “pedra arremessada a um poço”!**

Os sons dos rios e das vozes maternas a trançar meus cabelos irrompem em minha memória nesse instante. E, sou levada ao som das canções nas vozes de duas mulheres. Minha mãe, Raimunda Brito, que gostava – e ainda gosta – de cantar quando estava alegre ou quando meu pai, Pedro Dias, fazia coisas de que ela não gostava. A diferença estava na intensidade da voz – quando estava com raiva cantava sempre mais forte. Ainda sinto o cheiro dos tecidos e dos movimentos de suas mãos e pés operando um som familiar com a máquina de costura Elgin, enquanto brincávamos com os carretéis de linhas. Minha tia, Maria do Carmo, que também cantava sempre para nós (minhas irmãs e eu), quando nos banhava ou quando nos penteava, fazendo as enormes tranças – “eu digo e ela não acredita, ela é bonita demais [...]”. Assim, as imagens/sonoridades invadem meu corpo. Os fios das costuras, os tecidos

cheirando a novo, os laços nas tranças, o café com cuscuz postos nas louças sobre a mesa com toalha alvinha, o sol banhando as roupas no varal... Os livros nas caixas e mais tarde nas estantes velhas reformadas; minha tia contando histórias da pequena cidade de onde ela, meu avô João de Brito e mamãe vieram; minha mãe costurando de novo, dia e noite, ou indo trabalhar fora, doméstica, zeladora, costureira; as redes armadas – trançadas – à noitinha umas por cima das outras, numa sala minúscula; as inúmeras cartas que elas, especialmente minha tia, escreviam para os familiares; a alegria quando os correios chegavam com as respostas às cartas – leitura garantida e cheia de expectativas naquele dia quente; os passeios na pracinha do bairro Bela Vista, as idas às missas com as duas; as luzes intermitentes dos pirilampos. À noite, as duas mães (mãe e tia), minhas irmãs e eu, todas, fazíamos salgadinhos para vendermos na escola em que minha mãe trabalhava como zeladora. As crianças da vizinhança, minhas amigas, vinham brincar no terreiro da casa comigo. Marcas de uma vida.

Muito do meu avô, que era lavrador, e do meu pai, que é marceneiro, também ficou gravado em mim. Lembro-me especialmente de quando meu pai chegou de viagem e trouxe-nos uma coleção inteira de livros (talvez uns vinte) com assuntos diversos, porque foi um dos dias mais felizes da minha vida, e foi com esses livros que consegui passar no concurso para estudar o Ensino de II Grau na Escola Técnica Federal do Piauí, no curso de Edificações, porque devorei quase todos antes das provas, e minha escola estava em greve. Lembrei-me do meu avô lendo sempre a bíblia, as revistas, os jornais antigos que guardava em sua mala de “coisas proibidas” que a gente não podia mexer, além dele a olhar sempre as fotografias de atrizes famosas que também compunham seu acervo de memória, “intocável” por nós. Como a berma do rio, deixei as águas da minha memória molhar as areias das lembranças (e dos esquecimentos) para trazer a figura da minha irmã mais nova, Francisca, que não nasceu de minha mãe e chegou ao nosso lar com três anos de idade, em 1995. Seus pais, também afrodescendentes como nós, moravam no interior do Maranhão e não tinham como lhe dispensar os cuidados necessários. Nascemos novamente com aquela criança! Sua boneca preferida era uma bem parecida com as bonecas rosadas que vi no Museu dos Brinquedos em Belo Horizonte, e que levei as imagens para o encontro grêo/oficina no trabalho de campo.

Minha história não acaba aqui e nem começa de onde comecei. Essas são narrativas elos, reflexos em olhos d’água que, ao tocá-las, mexo em pontos nevrálgicos da minha memória perfazendo um desenho marcado por linhas nas lembranças que me modelam ou que me deixo ser modelada. Como escreveu Rudolf Arnheim (2005): “Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da

ação.” (p. 09). Nesse sentido, as narrativas, como linhas desenhadas numa folha de papel, mostram algo como uma imagem – com energias e forças atuando aí. Ao entrar em contato com as imagens percebemos as diferentes ações nelas compostas. Essas ações ou forças equilibram a imagem, ou seja, as tensões ou os movimentos tecidos formam um todo, que nos proporcionam produções de sentidos. Como a imagem, a narrativa desperta em nós sentidos que nos mobilizam pelo pertencimento, mas também por distanciamento, exclusão e sentimentos de ser esquecido ou de querer esquecer.

### 3.3 Imagem pertencimento/distanciamento

A partir das nossas vozes de “sujeitos falantes” no encontro grêo, e do mapa dialógico com trechos dessas falas, fui percebendo narrativas sobre os sentidos das imagens, que não havia percebido anteriormente. Então, uma voz observa: “Eu percebi que as pinturas que você mostrou, a maior parte delas era como um registro antropológico/ vi poucas imagens com subjetividade/ Parece assim uma foto de jornal/ O registro do artista” (Phillip Marinho, 21/10/2015). Como Marinho observa, percebi nas visitas aos museus que, de fato, muitas pinturas e fotografias de artistas estrangeiros que vieram ao Brasil, trazem determinada visão antropológica e distanciada de figuras de mulheres e crianças afrodiáspóricas. Mas, essa não foi uma regra na qual me debrucei, pois muitos também não traziam esse olhar.

Outras vozes/réplicas para o que Marinho e eu percebemos surgem: “Eu tive uma percepção um pouquinho diferente da do Phillip/ minha vó materna, era bem pretinha/ eu me identifiquei com muitas delas” (Núbia Canejo, 21/10/2015); “[...] quero partilhar do mesmo sentimento da Núbia/ quero discordar só um pouquinho do Phillip/ quando eu vi a Rosana Paulino, eu fiquei arrepiada. Porque é muito forte. As simbologias que ela utiliza” (Pollyanna Jericó, 21/10/2015). Passados algum tempo dentro do diálogo, Marinho traz outra voz: “Eu também assim... eu não acho que a maioria é antropológica, não foi isso que eu disse, eu só achei que... eu percebi muito essa ... em algumas... percebi muito esse distanciamento, sabe?”

A produção de sentidos e as negociações sobre as imagens que nos chegam e nos afetam são marcadas pela ação parecida com a ação que Didi-Huberman (2013) propõe.

[Uma primeira aproximação para renunciar ao esquematismo da história da arte: a rasgadura. Abrir a imagem, abrir a lógica]



Abrir? Portanto romper alguma coisa. Pelo menos fazer uma incisão, rasgar. Do que se trata exatamente? De debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.185, grifo do autor).

“Rasgar”, “abrir”, “fazer” uma incisão naquilo que estamos acostumadas/os a sentir numa imagem é um ato, sobretudo, comunitário de vozes concordantes e discordantes. Essas vozes não são comunitárias somente porque estão ali conversando num mesmo lugar e período determinados (como na oficina). Elas estão dentro de nós atuando sempre. E são elas que operam na concretude da experiência com as imagens. “Abrir” algo é poder entrar em contato íntimo e, a partir daí irá surgir uma série de acontecimentos não previstos pela ciência ou pela história e crítica de arte, inclusive acontecimentos conflituosos. Dessa forma quero conversar com as interlocutoras e os interlocutores da oficina e com meus leitores sobre sentirmos distanciamentos e pertencimentos diante de uma imagem. Para esse trabalho essas experiências têm a ver com o contexto em que operamos a partir da semiose colonial, como chama atenção Walter Mignolo (2003):

A semiose colonial enfatizava os conflitos gerados pela colonialidade no nível das interações sócio-semióticas, isto é, no terreno dos signos. No século 16, o conflito dos sistemas escriturais relacionados com a religião, a educação e a conversão foi um aspecto fundamental da colonialidade [...]. A semiose colonial procurou, embora talvez não com total êxito, banir a noção de “cultura”. Por quê? Porque essa é precisamente uma palavra-chave dos discursos coloniais que classificavam o planeta, especialmente depois da segunda onda de expansão colonial, de acordo com a etnicidade (pele, cor, lugar geográfico) e um sistema de signos (língua, alimentação, vestuário, religião etc.). Do século 18 até aproximadamente 1950, a palavra cultura tornou-se algo entre “natureza” e “civilização”. Ultimamente, a cultura tornou-se a outra extremidade, ou o outro lado, dos interesses financeiros e do capital. (p. 38).

Para podermos pensar para além do nacionalismo e respondendo dentro das regras do jogo da noção cultural continental (América Latina, África, Ásia, Europa), a consciência da semiose colonial se faz necessária, pois ela nos direciona para o entendimento transcultural desenhado pelo projeto colonial europeu, que teve no século XVI a primeira Modernidade e no XVIII, a segunda Modernidade com a noção de Iluminismo e outros acontecimentos ditos modernos. O que Mignolo considera como “colonialidade” está intimamente ligado à “modernidade” (o ser homem racional com capacidade mercantilista, colonizadora, capitalista, globalizante, como bem demonstra a história distante e recente na América Latina com instauração de golpes contra uma grande parcela da população) do sistema mundo global euro-centrado, mas atualmente, podemos acrescentar estadunidense-centrado. Isso teve os

seguintes desdobramentos: modernidade foi (e ainda é) um projeto global que não se realizou sem a colonialidade. Dessa forma, modernidade e colonialidade são faces do mesmo projeto (racial, bélico, epistêmico, estético, social, político, religioso, folclórico, cultural etc.); a colonialidade é a base da semiose colonial, seja esta inaugurada com os colonialismos geopolíticos do século XVI ou o com os colonialismos epistêmicos/ das subjetividades do século XVIII; embora praticado como hegemônico, o sistema mundo global (colonialidade/modernidade) tem nos saberes dos povos subalternizados por ele sua própria “fenda”, ou seja, esses povos (ao serem visibilizados ou não) mostram a ferida colonial: a semiose colonial como chaga mundial aberta.

É nesse sentido também, que as imagens de mulheres e crianças africanas e afrodescendentes nos museus, para além de subalternizar, podem provocar sentidos outros. Mas como pensar a arte e seu ensino, a arte e seu processo e produção, a arte e sua pesquisa para além da estética colonial? Como operar com o que podemos chamar de “estéticas descoloniais”?

[...] neste cenário, não há muito espaço para as estéticas descoloniais, tanto em produtos e processos artísticos quanto no campo da pesquisa estética. Em seguida, haveria três opções: deixar as coisas como estão, pedir permissão para entrar e encontrar a forma de integração e, em terceiro lugar, separar-se. O último é o caminho das estéticas decoloniais. [...] as estéticas descoloniais, nos processos do fazer e em seus produtos, bem como em sua compreensão, começam com o que a arte e a estética ocidental escondem implicitamente: a ferida colonial.<sup>25</sup> (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 8-9).

Assim como a Modernidade ocultou a Colonialidade, a estética colonial oculta a ferida colonial, ocultando as esteses, subalternizando diferentes formas de experiência, comunicação e relações grupais/comunitárias/sociais. Percebendo-se como subalternos, refletidos como margens do sistema mundo global, exteriores, somos, ao mesmo tempo, a possibilidade de incisão na lógica colonial. Durante o encontro griô, Núbia Canejo (21/10/2015) lembra uma fotografia em que aparecia a frase de Berkeley (século XVII) numa exposição no CCBB do Rio de Janeiro em 2015. A frase era “ser é ser percebido”. Canejo então diz: “[...] nosso país/ Porque foi colonizado, foi dominado por brancos/ tem a ver com a minha história de vida.” Ao que outras pessoas foram também mencionando e falando sobre como perceberam as

<sup>25</sup> [...] en este cuadro no hay mucho lugar para las estéticas decoloniales, tanto en los productos y los procesos artísticos como en el ámbito de las investigaciones estéticas. Habría entonces tres opciones: dejar las cosas tal como están, pedir permiso de ingreso y encontrar la forma de integración y, tercero, desengancharse. Este último es el camino de las estéticas decoloniales. [...] las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implicitamente ocultan: la herida colonial. (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 8-9).

imagens de mulheres e crianças projetadas no primeiro dia de encontro/oficina nessa relação de subalternidade ou não. Mas, a frase de Canejo me provocou a ler a indiana e escritora Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Dessa forma, ao tornar complexa a relação colonizador e colonizado, Spivak traz no mínimo alguns elementos característicos: os subalternos não fazem parte da massa homogênea e nem indiferenciada; o pesquisador deve teorizar a partir do seu próprio lugar, e, as elites neocoloniais endossaram a colonização e a subalternização dos seus próprios Estados-Nação. Crítica ainda, o engendramento dessas questões pela questão do micropoder/desejo e de gênero.

De acordo com Foucault e Deleuze (falando a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso), os oprimidos, se tiverem a oportunidade (o problema da representação não pode ser ignorado aqui), e por meio da solidariedade através de uma política de alianças (uma temática marxista em funcionamento neste caso), *podem falar e conhecer suas condições*. Devemos agora confrontar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e educação imperialistas, complementando um texto econômico anterior: *pode o subalterno falar?* [...]. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 54).

O pano de fundo para Spivak é a relação (na Ásia, especialmente na Índia), muitas vezes silenciada pelos intelectuais do mundo do capital socializado, entre: o Sujeito da organização internacional do trabalho e a representação do subalterno como o Outro da produção colonial. Desta forma, no tipo de organização internacional do trabalho atual, alguns países que a autora chama “do Primeiro Mundo”, geralmente assumem uma posição de investidor de capital, e os do “Terceiro Mundo” assumem geralmente o papel de fornecedor de campo favorável (terra, educação, comunicação, mão de obra) para os investidores, além de compradores e fornecedores de trabalhadores mal protegidos por leis trabalhistas e com a rotatividade/instabilidade no trabalho. Segundo a autora, até o Século XIX, no Terceiro Mundo, a padronização e manutenção dos sistemas de transporte, de leis e de educação foram mantidas para servir de suporte para o capital industrial dos seus próprios países, mas com o crescimento do capital multicultural, e as indústrias locais destruídas, os países compradores perderam seu mínimo poder de consumo. Sem falar na reconfiguração territorial e da administração e fornecimento de matérias-primas, a exploração dos investidores se intensificou pelas alianças globais e proliferação de terceirizações internacionais, bem como pela ideologia do consumismo e uma filosofia de uma “sociedade sem classes” e “sem raças”.

Para que haja uma consciência de toda essa engrenagem não basta ser uma consciência entendida como “conhecimento”, é preciso ir além e perceber a sua sustentabilidade. É preciso consciência subalterna como lógica de tensão ao imperialismo, saber que há produção ideológica da/na semiose do texto/contexto colonial. Essa produção ideológica favorece a ideologia do consumo e a política de alianças nas quais, entre as diferenciações dos subalternos, para a mulher e a criança subalternas são negados o consumismo e as alianças. Ou seja, tanto os investidores, quanto os fornecedores e suas diferenciações (dentro das categorias Primeiro e Terceiro Mundo, as quais operam com heterogeneidades), quanto os subalternos (ex-colonizados), com suas diferenças, porque são heterogêneos, enfrentam as políticas de caráter neoliberais mantendo alianças. No entanto, as figuras feminina e infantil afrodiáspóricas no cenário da subalternização (de classe, gênero e racial) e de enfrentamento do capitalismo por alianças ocupam um lugar de dupla negação.

A fala a qual Spivak se refere tem a ver com a representação de si no agenciamento de insurgir-se, no sentido de confrontar esse Outro homogêneo e esse silêncio das relações do outro lado da linha do capital não socializado – como intelectual desse lado. A consciência ao falar é a consciência daquele que fala não a fala ideológica do imperialismo, mas a fala da consciência de si, porém é preciso alguém que escute. Não havendo esse receptor horizontal, a insurgência dos subalternos é confrontar a homogeneidade desse Outro criado pelo poder colonial/imperialista criando as suas próprias imagens (representações). É nesse sentido que o sujeito de desejo e poder no micropoder (do lugar do capital socializado) não é o sujeito subalterno, pois este não pode falar dentro de um esquema surdo para com eles, e que lhes nega até o direito de alianças, de consumo, de representações coletivas.

As elites neocoloniais brasileiras, no que tange aos intelectuais, muitas vezes, foram as que mais sustentaram essa produção ideológica subalterna. Lendo, certa vez, Sérgio Buarque de Holanda (2014), me deparei com as seguintes frases:

No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma. (p. 46).

Mais adiante, mesmo ainda mantendo a figura do africano e do afrodescendente na metrópole e na colônia como coadjuvante da cultura portuguesa e brasileira o autor nos

informa um dado curioso sobre a população de Lisboa metropolitana e uma observação sobre a escravidão no Brasil:

Difícilmente se encontraria habitação onde não houvesse pelo menos uma negra. A gente mais rica tinha escravos de ambos os sexos, e não faltava quem tirasse bons lucros da venda dos filhos de escravos. [...]. Com frequência as suas relações com os donos oscilavam da situação de dependente para a de protegido, e até de solidário e afim. Sua influência penetrava sinuosamente o recesso doméstico, agindo como dissolvente de qualquer ideia de separação de castas ou raças, de qualquer disciplina fundada em tal separação. (HOLANDA, 2014, p. 65).

Holanda esqueceu de acentuar que, paradoxalmente, continuava demarcado quem mandava e quem obedecia e que, determinadas práticas sustentavam a ilusão de uma não fronteira, por sinal bem marcada por aqueles que não deveriam deixar tais ações dissolventes acontecerem, ou seja, os “donos”. Esqueceu de dizer que o poder disciplinar nas relações escravistas criminosas, pelo menos no Brasil, é precedido pelas relações raciais, que demarcavam inconfundivelmente, como ele mesmo nomeia: “brancos e homens de cor, livres e escravos” (p. 64).

A própria posição de Portugal e Espanha na Europa, ao longo da história se torna uma relação interna de colonização. As complexidades da colonialidade (interna e externa a Europa) não se fixaram nas relações de subalternidade entre os países colonizados, mas se concretizaram e se subjetivaram também dentro do que se criou, como padrão, enquanto Europa (do Norte). Mas, voltando para o nosso caso, as elites neocoloniais, subalternas e elitizadas, contribuíram enormemente para a história da colonialidade e para as colonialidades históricas. A percepção de si e do outro, nessa semiose, demonstra certa miopia em relação à consciência das fronteiras, por mais evidentes que estas sejam.

A mesma frase que Canejo usou, muitos dos participantes do encontro/oficina usaram. Paraguaçu (21/10/2015), ao mencionar as brincadeiras representadas nas imagens dos brinquedos, diz: “a frase do Berkeley, “ser é ser percebido”.../ [se relaciona com] uma foto sua de criança com a boneca totalmente padronizada/ o museu de bonecas e lá está, as bonecas totalmente padronizadas, a boneca negra parece que tá ali guardada/ (Gomes Paraguaçu, 21/10/2015).

Maria Firmina (21/10/2015) acrescenta à observação de Paraguaçu outras imagens que lhe chamaram atenção. A que eles me instigam? A pensar a subalternização nas diferentes formas.

“ser é ser percebido”/ isso que tu tá falando, é uma coisa tão cotidiana que, às vezes, a gente pensa assim que ela tá só em alguns espaços e que a gente não vive isso/ as pessoas vivem isso pela nossa imagem e a gente acaba vivendo porque faz parte de como as pessoas nos olham/ faz parte do nosso ser/ Imagem que é cobrada/ duas questões-chave:/ como essa sociedade evidencia... ela ela tenta invisibilizar e ela também evidencia/ aparece na palmatória, ele aparece na mulher que tá feito um cavaliinho com um menino brincando. Ele aparece naquela imagem que ele tá só voltado para o trabalho, que tá vendendo alguma coisa/ Cadê os brinquedos né? As nossas referências? / Quando eu olhei, eu também lembrei. É porque eu tenho uma igualzinha. Você tá... bem bonitinha, ajeitadinha, aquela roupa, aquela batinha aqui, aquela meia batinha na ponta [gestos mostrando a roupa]... e aí você tá com uma boneca totalmente diferente de você, né? E, aquilo ali geralmente é uma imagem das... que você tá bem produzida porque ela é uma imagem pra ficar em algum lugar de destaque da casa, né. Então, essa presença e essa ausência eu acho que ela faz parte da nossa trajetória (Maria Firmina, 21/10/2015).

Essa trajetória, marcada pela semiose colonial nas diferentes estéticas coloniais/descoloniais, mexe com imagem e, ao mesmo tempo em que é fixada, é também aberta por estéticas descoloniais e produção de sentidos outros.

### 3.4 Abrindo a semiose colonial: oralimagens descoloniais

No mês de junho de 2017, Cleuma Almeida, amiga do curso de doutorado, me apresentou um livrinho de Sônia Rosa (2012), escritora carioca, que se inspirou na história de uma mulher afrodescendente escravizada do Piauí e, a narrou, sendo que em certo trecho do seu livro direcionado para crianças a autora escreve:

Veja por outra cantarolo para os meus filhinhos uma velha cantiga, mais parecida com uma reza, de uma língua distante que não sei mais direito o que significa, mas que minha mãe cantava sempre para mim, assim como a mãe dela fazia. Esta cantiga aquietou a minha tristeza e acalma as minhas crianças. Meus pequenos, já sonolentos, deitam-se ao meu lado aqui na senzala e sentem o meu olhar a iluminar os seus sonhos e minha presença a velar seus sonhos. Mas eu, Esperança Garcia, não durmo há muito tempo... Espero. (ROSA, 2012, p. 18).

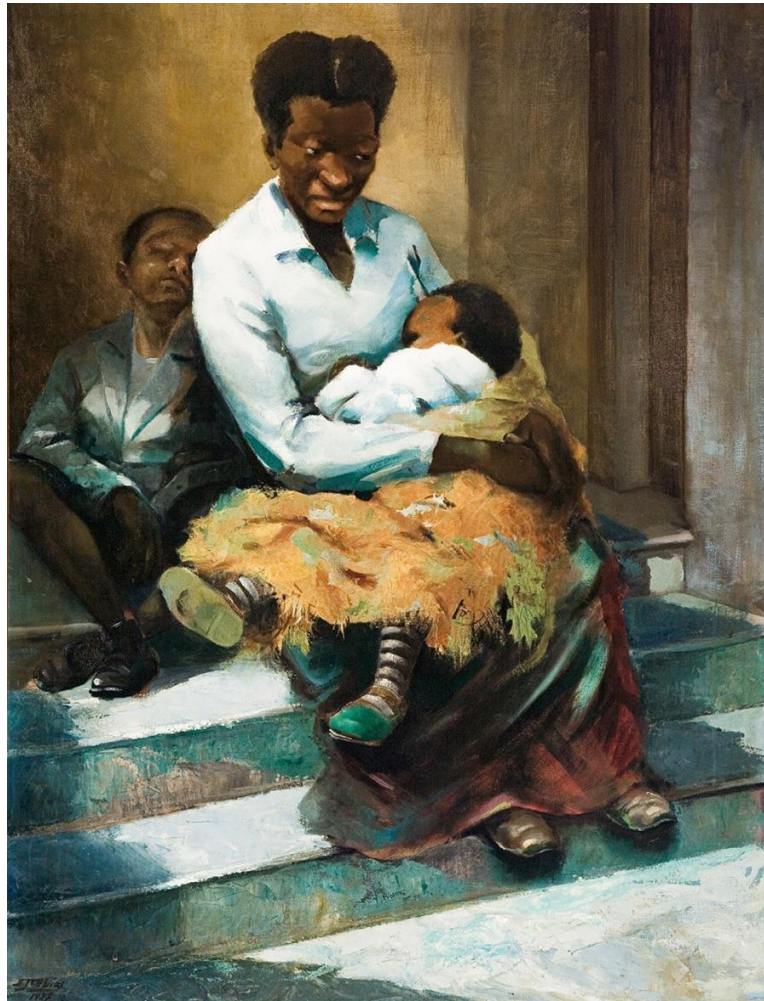
Esperança Garcia foi uma mulher, escravizada na Fazenda Algodões, que hoje se chama cidade de Nazaré do Piauí. Ela sabia ler e escrever, pois foi catequisada por jesuítas; sendo estes expulsos, passou a ser escravizada pelo administrador Antonio Vieira de Couto (em Fazenda Nacional), que a separou do marido e dos filhos mais velhos. O historiador Luiz Mott (1985) descobriu uma carta redigida por ela e datada do dia 06 de setembro de 1770 – eu já sabia vagamente da história de Garcia. Exatamente no dia 06 de setembro de 2017, li o

livro de Mott na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e conseqüentemente a Carta de Esperança Garcia reproduzida pelo historiador. Inquietude!!! Emoção!!!

A carta foi considerada a primeira petição piauiense para o governador da época denunciando os maus-tratos que ela e os dois filhos pequenos eram obrigados a suportar. O título do livro de Sonia Rosa (2012) se chama “Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta”. No mesmo livro, a autora informa que o dia 06 de setembro passou a ser comemorado como o dia estadual da Consciência Negra no Piauí.

Quando vi a obra “Porta da Policlínica” (abaixo) do pintor Benedito José Tobias e li a carta de Esperança Garcia novamente, percebi reflexos de uma obra na outra, como espelho de olhos d’água. E se conseguíssemos “abrir” esse espelho (olho d’água) com uma “pedrinha”, o que veríamos? Que movimentos poderíamos marcar como “estéticas descoloniais”? Vejamos na Imagem 03.

Figura 7 - “Porta da Policlínica” de Benedito José Tobias, c. 1930 – 1940. Óleo sobre tela. Acervo Secretaria de Estado da Cultura.



Fonte: Museu Afro Brasil (2016).

E, se trouxermos de novo a frase de Phillip Marinho (2015) : “Eu percebi que as pinturas que você mostrou, a maior parte delas era como um registro antropológico/ vi poucas imagens com subjetividade/ Parece assim uma foto de jornal” (Phillip Marinho, 21/10/2015). Quais os pertencimentos e os distanciamentos agora imaginados? E, se trouxermos a voz de Artenilde Soares (23/10/2015):

Eu acho assim, que dentro desses três dias, três manhãs, né? Que a gente se permitiu estar aqui. Mesmo com um monte..., de angústia, um monte de outras coisas pra fazer. Mas, nós nos propomos a deixar tudo isso, né. E, vir pra cá. Eu acho que é nesse viés que o Júnior coloca mesmo, que outros, que a professora já colocou e outras pessoas já colocaram em outro momento: desconstruir e reconstruir” (Artenilde Soares, 23/10/2015).

Poderíamos dizer: “abrir” a obra para deixar produzir sentidos outros?!

A obra de arte acima será, então, considerada como o texto num contexto, no sentido bakhtiniano de enunciado. Mas, essa imagem, a partir das minhas experiências com ela mediada pela visita ao museu e pelo encontro grão na oficina, também carrega em si um *punctum* (BARTHES, 1984), ao que gostaria de chamar de enigma. Esse enigma pode ser decifrado, para isso entendo que precisamos de *presumidos* (BAKHTIN, 2003), ou seja, certo horizonte comum entre os interlocutores da mensagem, que estão conectados com as redes de saberes que possibilitam a articulação, o entendimento, a tradução e a abertura a partir de uma experiência com a obra. Completando e não concluindo esse ciclo de abertura da obra, pesco a palavra “marca” com a qual falei de imagem na tríade “matéria, marca e encantamento”. Uso agora o termo marca como sinônimo de *sintoma* (DIDI-HUBERMAN, 2012). Sendo um sinal ou sintoma, a marca possibilita que acionemos nossos sentidos para conhecermos o que se passa conosco, nesse caso, o que se passa com a imagem. Vamos aos poucos explicando o que são cada elementos desses, até chegarmos na obra de Tobias (c. 1920-1930) e recobrar a Garcia (c. 1770) dentre outros elementos que já abordamos até agora.

Roland Barthes (1984) toma para sua pesquisa com a imagem (fotográfica) o *punctum*. Termo que usou quando partiu para a análise da fotografia que vai além da técnica/tema e, fez uso dela para falar da atração ou da fascinação que sentia por certas imagens fotográficas. Roland Barthes também contrapôs o *punctum* ao *studium*. O *studium* quer dizer certo interesse pela imagem que é perpassado ou guiado pelo gosto, culturalmente e moralmente falando. O *punctum* não se explica simplesmente explicitando e contextualizando a imagem, é o que desperta nosso gostar/sofrer de algo na imagem. Tanto o *studium* quanto o *punctum* podem estar presentes numa mesma fotografia, segundo o autor. Traduzo o *punctum* como o



enigma que nos “punge” (palavra usada por Barthes). Pois, é uma espécie de furo, atração, de animação, de aventura produzida quando entro em contato com a imagem; é também uma força que nos faz ser capturadas/os pela imagem; um deixar-se ser afetado (atingido). É algo que aparece na composição passando a nos intrigar, perturbar, desolar, acolher, arder, inquietar.

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Quando Georges Didi-Huberman (2012) evoca a palavra “arder” para o conceito de imagem parece nos chamar atenção para aquilo que, imerso nas cinzas da história da arte, algo ainda “queima”. Algum detalhe nos rouba o corpo e faz existir a obra e, de fato, para cada um de nós – como o *punctum* de Barthes.

A imagem agora é ampliada como aquilo que a análise historiográfica não explica prontamente, e, que além disso, muda o roteiro pré-estabelecido do historiador ou do crítico de arte. Nessa empreitada, não pude entender a análise da obra escolhida e reproduzida (fotograficamente) na Imagem 03 como algo apenas semiótico formal ou antropológico ou ainda histórico. Essa análise reivindicou agora um envolvimento de quem interage com a composição por uma pertença. A obra se encontra no Museu Afro Brasil (São Paulo) e a experiência de encontrá-la, de certa forma, preserva uma inquietação presente nas obras artísticas com as quais me deparei nesse trabalho. Ao mesmo tempo, sendo reproduzida aqui, por uma máquina fotográfica, essa experiência será de outra ordem, mas, ainda assim, continua sendo uma imagem que inquieta e narra uma experiência singular.

Sobre fotografia, Walter Benjamin (s/d) escreveu:

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, s/d, p. 101).

A reprodutibilidade técnica, para Benjamin, faz desaparecer o caráter de aura da arte. Isso se tornou problema com o advento da fotografia para o mundo da pintura clássica eurocêntrica. Mas, como ele mesmo torna complexo, destruir a aura de uma obra não é destruir a experiência com a obra, única/singular e durável, e sim aquilo que a protege de seus privilégios tornando-a distante do mundo. Tornar a obra transitória reproduzindo-a para lucro (material e simbólico) de determinada classe privilegiada, isso se configura em problema. Através da imagem, a forma de percepção que consegue captar algo semelhante (as reproduções em gravuras e fotográficas, por exemplo) como único, está para além de sua reprodução e se configura como imagem. Por esse motivo, uma imagem pode proporcionar a quem está entrelaçado com ela, certa experiência singular. A fotografia, a pintura, etc., para ser imagem, neste sentido, deve nos oferecer experiência, ou: para uma vivência que nos desumaniza, a experiência nos possibilita deixar rastros de humanidade e criação. A criação e a criatividade a partir da pobreza de experiência.

Dentro desse circuito e trazendo a obra para se configurar como enunciado, podemos pensar a experiência como única, mas, também, possível de ser partilhada pelos *presumidos* que estão ali envolvidos. O presumido é “o horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes, o sentido global do enunciado.” (VOLOSHINOV & BAKHTIN, 1976, p. 07). Quando Marinho viu a imagem da pintura “Porta da Policlínica” ele acionou seus presumidos a partir dos presumidos compartilhados com quem estava na oficina; quando vi a mesma obra no museu, meus presumidos foram outros. Além do mais, tanto Marinho quanto eu, tínhamos, no momento de interação com a obra, nossas experiências de vida que nos fez experimentá-la de outra maneira. Todo esse conteúdo extra-formal envolvendo a obra favorece-a de certo sentido ou de vários sentidos/significados criativos.

A obra de arte como imagem estética abrange não somente aspectos formais técnicos mas, sua existência depende dos aspectos extra-formais, além disso, não separamos mais o seu conteúdo extra-formal do conteúdo formal da obra como processo de análise. Pois, não teríamos a imagem artística em seu todo significativo sem os presumidos ou seu conteúdo extra-formal. Mesmo se fizermos determinada marcação linear e composicional do quadro de Tobias (c1930-40), para nos aproximar melhor da pintura enquanto composição técnica/artística estaremos levando em consideração (mesmo não falando sobre) algum contexto ou elementos extra-formais/conteudísticos nosso e do artista.

Nessa mesma condição, mas com acentuado formalismo, Rudolf Arnheim (2005), escreve que a “visão atua no material bruto da experiência criando um esquema correlato de formas gerais, que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto mas a um

número indeterminado de outros casos semelhantes também.” (p. 39). Podemos arrematar, que numa obra passa a ser caso semelhante as formas/composições que observamos no mundo ou no contexto social em que experienciamos imagens. Talvez exista aí a ideia de certo presumido geral no tocante à maneira como vemos as imagens, porque “qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação.” (ARNHEIM, 2005, p. 09).

Assim, quando a imagem nos olha ou quando fazemos a experiência de olhá-la, acionamos correlações entre as formas, cores, luminosidades e outros elementos que estão em jogo na composição, bem como, percebemos que nada ali funciona se estivesse sozinho e sem significados coletivos. O equilíbrio é provocado pelas tensões trabalhadas pelo artista como uma “pedra arremessada a um poço” que tensiona a água e a água a tensiona. No quadro em questão, podemos dizer que o equilíbrio perceptível provocado pela relação entre linhas, cores, luminosidades, volumes, texturas, direções e pontos focais ou sintomáticos, nascem das tensões provocadas pelo artista, mas essa formalização da obra não seria possível sem os significados atribuídos a cada relação desses elementos sócio-semióticos. O equilíbrio e as tensões numa obra não estão provocados apenas por mecanismos técnicos, estes inclusive fazem parte dos significados que compartilhamos entre nós, no exercício do ver.

Nessa margem é sempre bom lembrar que o olho não faz parte do corpo isoladamente, os olhos são o próprio corpo. Eles existem e funcionam (GEBRAEL, 2016) porque, além da íris, do cristalino etc., são formados por água (99% do vítreo, material interno do olho que mantém o seu formato esférico), músculos, protegidos por cavidade óssea, tecidos neuronais, glias (para sustentar os nervos), tecidos vasculares, vasos sanguíneos. Todo esse material é também material de todo o nosso corpo. Além disso, para o seu bom funcionamento é preciso que se façam exercícios integrados a outros órgãos do corpo. Para que o sangue chegue no globo ocular e se distribua é preciso mexer e exercitar a cabeça, o pescoço e os outros membros. O uso de óculos paralisa as principais atividades do olho, provocando um atrofiamento por falta de exercícios e faz com que os olhos sejam cada vez mais dependentes de lentes extra-olhos. Se, por exemplo, você fizer exercícios integrados, pela manhã e for ler à luz do sol, sem os óculos, por causa da contração da pupila para encontrar mais foco, sua visão irá se exercitando – como todos os músculos do seu corpo – e vai ganhando movimento de funcionamento, sem os óculos. O que estou querendo chamar atenção é para o fato de que ao me referir ao olho, à visão e à perspectiva, não estou reduzindo o olho a simples elemento separado do corpo. Movimentar os olhos para observar, ver alguma obra não é um exercício

limitado de uma parte da cabeça. O olhar da madona de Tobias voltada à sua própria paralisção, mostra-se um olhar/corpo paralisado, que inunda de luz a madrugada com a esperança de quem não desiste.

Ao nos perguntar como o artista “falou” na obra, como nos mostrou olhar/corpo e demais figuras em suas relações, observando a composição “Porta da Policlínica”, podemos articular marcações que ajudam num tipo de análise formal (ARNHEIM, 2005). E, podemos demarcar da seguinte maneira (dentre muitas outras maneiras de ressaltar conexões formais): as partes dos corpos pintados, distribuídos nas posições superior e inferior, direita e esquerda do quadro compõem dois triângulos imaginários – um para cima e outro para baixo. Nesses dois triângulos, as figuras da madona e das crianças estão distribuídas e apoiadas uma na outra. Formam um só bloco que se alimentam de luz e sombra. Se traçarmos duas linhas na composição, uma na vertical e outra na horizontal, cruzando-se bem entre o peito da mãe e o olho do filho, teremos o ponto nevrálgico do quadro, este indica o ponto perceptível da tensão (ou a pedra perceptível, jogada na água). Observando o olhar da figura da mãe, podemos traçar duas setas, saindo de cada olho e indo em direção ao chão. Elas indicam que a direção do olhar da madona atravessa a composição, pairando fora do quadro, e esse é um recado do artista, dizendo que a composição não acaba nesse quadro. Se imaginarmos dois círculos contornando os focos de luzes ativos na parte de cima da composição (um no coraçãozinho da criança que se encontra por traz da mãe e outro, no próprio corpo da mãe, no peitoral e braços), veremos que estes focos se refletem no chão (degraus e piso do primeiro plano). Há também uma aura formada de luz na cabeça da madona refletida no tecido flamejante que encobre o corpo do infante deitado no seu colo. E ainda, se imaginarmos uma linha orgânica em movimento perfazendo todo o caminho por dentro do quadro, começando pela cabeça da madona, descendo por todo o corpo da criança menor, e percorrendo o restante dos corpos, fazendo espirais com o nosso olhar e, finalmente, se pararmos no foco de luz presente no terninho do menino por traz, perceberemos um foco luminoso bem pequeno, mas que funciona como o foco de luz de pirilampo.

Seria muito cômodo pararmos por aqui e dar-nos por satisfeitos diante desse quadro. Mas o fato é que algo me incomoda nele, algo me corta e arde como o grito que não para de “ecoar nas águas” das pinceladas de Benedito José Tobias. Como também a carta de Esperança Garcia corta, arde e grita. Seria a porta fechada da policlínica? O olhar da madona que vela e espera como em Garcia? Ou quem sabe, as sombras da madrugada infinda?

No tecitar dessa narrativa sinto o jogo de luz a me pungir e arder como sintoma de febre: é o jogo de luz “barroca” e crua que invade os focos e banha os degraus e o chão

(ondas tensionadas pela “pedra na água” não somente perceptível). Tobias arremessou uma pedra de luz que ecoou por toda a madrugada. O artifício inundou o nosso corpo, nos causando desassossego. Essa luz parece ter sido gerada pelo olhar de Esperança Garcia, aquele que ilumina os sonhos das crianças da madona de Tobias. “Meus pequenos, já sonolentos, deitam-se ao meu lado aqui na senzala e sentem o meu olhar a iluminar os seus sonhos e minha presença a velar seus sonhos. “Mas eu, Esperança Garcia, não durmo há muito tempo... Espero.”

A luminosidade incômoda como a luminosidade de: Na Agontimé (rainha do reino de Daomé – atual Benim – que no Maranhão fundou a Casa das Minas com o nome de Maria Jesuína), Mariana Crioula (líder da revolta de escravos da região do Vale do Café no Rio de Janeiro), Eva Maria do Bonsucesso (também do Rio de Janeiro, em Bonsucesso conseguiu condenar o homem branco que a violentou), Luisa Mahin (mãe do poeta Luís Gama), Tereza de Benguela (líder do quilombo de Quariterê) – (ARRAES, 2017), e tantas outras da historiografia e do cotidiano brasileiros – presumidos que não podem ser esquecidos no momento. Que quadros pintaríamos dessas mulheres? Que quadro pintaríamos de Esperança Garcia?

Quando os estudiosos e militantes brasileiros teresinenses de origem fenotipicamente africana sulsaariana tomaram conhecimento da carta de Garcia foi um rebuliço, assim como quando percebi que Tobias lançou essa luz em “Porta da Policlínica”. Como Tobias utiliza-se das armadilhas da imagem pictórica, Garcia,

A escrava, subjugada à tortura do corpo, utiliza-se das armadilhas da palavra escrita: das sensações de dor e martírio, das metáforas onomatopaicas, da contundência das imagens visuais e estrondosamente sonoras que representam fenômenos da natureza. A escrita afirma suas bases na fala oral, na fala do povo pouco letrado, na fala gestual do corpo. Esta linguagem da contorção e do flagelo do corpo, do jogo e construção dos relatos da crueldade apresentados em diferentes cenas da escravidão. A narrativa é fragmentada por esses pequenos episódios, como uma teia de aranha que pouco a pouco vai envolvendo o leitor dentro de um mundo vivenciado pelo escravo, que nas palavras de Dionne Brand ‘é a porta que muitos de nós [a Diáspora Negra] esperavam que nunca tivesse existido’ (2001, p.19, tradução nossa). (SOUZA, 2015, p. 08).

A porta aberta para o holocausto da escravidão criminosa (colonialista, iluminista, moderna) e a porta fechada para os herdeiros de suas feridas, nos levam a tomar um banho de luz nas frestas da madrugada de lutas cotidianas que mulheres e crianças, especialmente, arrastam mundo afora. Nesse sentido, a obra de Tobias, enquanto artefato cultural do romantismo eclético brasileiro dos 1930 – antropofagizados – trama a descolonialidade do ser como pensamento/estética descolonial.

O “pensamento descolonial” significa também o “fazer descolonial” (MIGNOLO, 2008, p. 290-291). Os pressupostos coloniais, incluindo a distinção entre teoria e prática, não se aplicariam quando se observam aquilo que o autor chama de “pensamento liminar” e “desobediência epistêmica” ou os saberes e experiências que foram subalternizados pela lógica colonial, isso pela “razão imperial”. Invisto, então, na ideia de que a produção de Tobias parte da própria vida do artista, em experiências de ver e sentir que operam no sentido de perceber outras vidas e outros mundos como legítimos e possíveis, bem como, a necessidade de representar isso produzido como uma exterioridade ou um pensamento das fronteiras ou pensamento desobediente à semiose colonial.

Desobedecer dentro do sistema cultural em que se negocia, pode ser levado em consideração para quem vê a obra hoje também. A reprodutibilidade técnica, democratização das imagens nos livros, nas redes sociais pela fotografia nos permite procurar composições que se assemelhem pela temática ou outros vieses composicionais. Nessa esteira compartilho duas imagens com as quais sinto forte diálogo com a obra de Tobias.

Figura 8 - “Cigano mulher com bebê” de Amadeo Modigliani, 1919. Óleo sobre tela. 115x73cm.



Fonte: <http://pt.wahooart.com/@/8XXN3W-Amedeo-Modigliani-Cigano-mulher-com-uma-beb%C3%A9>- Acesso em: 12 out. 2017.

Figura 9 - “Mãe Preta” de Cândido Portinari, 1940. Óleo sobre tela.



**Fonte:** <http://moldurartegaleria.blogspot.com.br/2012/05/obras-de-arte-sobre-maes.html> Acesso em: 12 out. 2017.

Amedeo Clemente Modigliani (1919), um italiano que viveu e produziu arte em Paris, compôs a obra reproduzida acima um ano antes de morrer. Nessa obra interessa-nos alguns elementos que dialogam com a obra de Tobias: o entrelaçar dos dedos das mãos da mulher que segura a criança, o acento e o encosto cimentados, o traje da mãe e o cobertor do bebê, bem como a sombra por traz da mãe, além do seu olhar fixo para o expectador.

Cândido Torquato Portinari (1940), pintor brasileiro que faleceu em 1962, cuja obra reproduzida acima está entre os trabalhos em que o artista traz a figura da mulher e criança afrodescendentes em São Paulo, no que chamamos de segunda onda modernista, pinta essa figura feminina de formato corpóreo forte e grandioso protegendo sua criança, mas de olhar frágil que se dispersa ao longe, em um cenário também fora de casa, na rua.

A rua parece ser o cenário das três obras: “Porta da Policlínica”, “Cigano mulher com bebê” e “Mãe Preta” estão iluminados com a luz da rua, mas os olhares das madonas e a presença das crianças nos mostram luzes intermitentes de presenças que incomodam a sociedade do consumo/racismo. Em todas elas há um tema: a maternidade, recorrente. Mas, nenhuma foi intitulada assim. Nas duas obras, tanto de Modigliani quanto de Portinari, há uma figuração que ocupa o lugar do menino que está por traz da mãe na obra de Tobias. Na primeira, é a sobra na parede e na segunda, é a parede lateral esquerda. De qualquer forma, há

algo que se relaciona. E, em Tobias, esse algo assume dimensão infantil. Os diálogos se potencializam...

Acredito que há na obra de Tobias *desobediência epistêmica* à semiose colonial diante de muitos quadros dos pintores Modernistas brasileiros de sua época, quando, ao tempo em que pinta, na sua maioria figuras afrodiáspóricas do cotidiano paulista – enriquecido pelo café e por mãos afrodescendentes – não se distancia destes na sua condição de afrodescendente também. O fato de serem anônimas não nega características tanto fenotípicas quanto de dignidade, utiliza-se dos estilos apreendidos tanto no âmbito acadêmico quanto das novas possibilidades ecléticas do modernismo brasileiro, mas, ao que parece, não exalta o nacionalismo, nem se preocupa em mostrar um cartão postal do povo brasileiro em paisagens regionalistas. Enfrenta a cidade! Me refiro, nesse contexto, às influências e confluências da Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil, como o período do Estado Novo na política brasileira que teve Getúlio Vargas como presidente populista e aos movimentos de antropofagia, verdeamarelismo, dentre outros que mexeram com a cena cultural do país (ZANINI, 1983).

Denuncia a condição ainda subalternizante dos corpos afrodiáspóricos tirados de sua palheta de luz e sombra, mas, não os estereotipa, pelo contrário: os banha de solenidade, gravidade, brio, distinção próprios. Tobias ganhou vários prêmios artísticos em Salões de Arte de São Paulo e Rio de Janeiro, mas, sua vida e obra permanecem silenciadas até agora pela crítica brasileira, como a maioria dos pintores que foram tema da exposição “Negros Pintores” no Museu Afro Brasil no ano de 2008. Sua condição de exímio aquarelista e pintor de telas a óleo com temáticas de figuras afrodiáspóricas, não fazia dele, talvez, assunto dos críticos de arte moderna brasileira.

A arte de Tobias, em seu conjunto, parafraseando Didi-Huberman (2012), é uma imagem *sintoma*. Arde em contato com a realidade; que desestabiliza e mexe tornando outras realidades visíveis; uma lacuna que os tecidos do nosso corpo visga e é visgado. Esse processo é marcado pela experiência estética específica: a ferida colonial. (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 09).

Assim como Esperança Garcia esperava a resposta do Governador da Província para dar fim aos seus sofrimentos, após ter enviado a carta para essa autoridade da época, a Madona da policlínica fechada esperava uma solução para o filho enfermo. Essa luz/espera nos mantém ligados em duas tríades: a primeira é a infância, o feminino, a raça; a segunda é o apoio (as massas corpóreas pintadas juntas), a fortaleza (dos corpos que resistem na noite urbana e fria), a fragilidade (desses mesmos corpos paralisados e do olhar arremessado ao



chão banhado em luz – parecendo que esse movimento do olhar fixo movimentou a fonte luminosa para cima das figuras e do ambiente). O tempo é, no corpo, de espera. A doença da criança pequena é um sintoma ou uma denúncia de que essa porta precisa ser aberta um dia.

As tríades estão em constante tensionamento nas redes de saberes cotidianos com as quais estamos enredados. E, mostram o maniqueísmo da sociedade colonialista com seus ecos ainda hoje. Como exprime Frantz Fanon, “o mundo colonial é um mundo maniqueísta” (FANON, 1968, p. 30). E, “o colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar.” (FANON, 1968, p. 32). Tobias se utiliza da luz numa palheta borroca/fovista/impressionista europeia para polir sua arma anticolonialista. Enquanto, em tempos remotos, Garcia fazia o mesmo com sua escrita fruto catequético eurocêntrico.

Tanto nas águas profundas do ser que se vê, como Kehinde – Luiza Mahin (acima), sentindo sua beleza refletida no espelho da lembrança dos olhos da mãe, quanto no fogo da luz saídos dos olhos da madona de Tobias e da narrativa de Garcia seguimos compondo/narrando imagens e polindo as nossas armas afrodiaspóricas. Imagens enfim, podem ser tecidas aqui como pertencimento na consciência das fronteiras.

Um abraço que fortalece as consciências,  
E agradecimentos cuidadosos nas margens.

Francilene Brito.

#### 4 CAPÍTULO-CARTA IV: MULHERES E CRIANÇAS – CUIDADO

Figura 10 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



Quando o São Benedito aparece segurando o menino, ele coloca perto do coração. Essa simbologia de coração para coração acho que pode ser trazida também para nós./ figura da mãe. É porque eu acho que isso aí é bem Nordeste/ sociedade brasileira/ Porque é quase como se fosse um esteio mesmo.

*Pollyanna Jericó, 21/10/2015*

E, por último, trouxe um álbum, meu álbum de casamento, né. Aqui no início, quando estava sendo arrumada, aqui é um dos Pais de Santo daqui de Teresina que eu mais tenho respeito, Pai ... é o Paim, uma figura que eu tenho um respeito muito grande, porque é Umbanda, né. E foi ele que concelebrou com o Padre Zé Luís/ E foi realmente no adro da Igreja de São Benedito./ foi um ato político/

*Artenilde Soares, 22/10/2015*

São João de Meriti, 28 de julho de 2017.

Queridas/queridos interlocutores,

No capítulo passado desenvolvemos uma abordagem sobre imagens e analisamos a pintura de Benedito José Tobias, tentando estabelecer diálogo com o fato de uma escravizada

no interior do Piauí setecentista, chamada Esperança Garcia, ter escrito uma carta, bem como, trazendo outras imagens de artistas modernos e narrativas de autores e pessoas que participaram do encontro grêo/oficina do campo de pesquisa. Tentei estabelecer a ideia de um pertencimento dentro dos distanciamentos ou das fronteiras que nos definem e com as quais negociamos, diante das metáforas do espelho e da luz.

Agora, ousou falar sobre imagens de mulheres e crianças pela força do cuidado, que muitas vezes limitam as nossas ações ou que nos potencializam. As falas nas epígrafes acima são falas de interlocutoras educadoras do ensino da arte no Piauí que participaram do nosso encontro grêo em outubro de 2015, na UFPI. Elas trazem a figura de São Benedito, nome dado a uma das principais igrejas de Teresina, onde do adro dessa igreja podemos ver o coração da cidade. *Benedito* quer dizer abençoado. Seus pais eram etíopes e foram levados escravizados para a Sicília na Itália, e não queriam ter filhos para não serem escravizados também, mas nasceu Benedito que foi liberto logo que nasceu. Mais tarde tornou-se frade capuchinho e cozinheiro do mosteiro. Ele era analfabeto e também procurado pelos teólogos da época porque fez alguns milagres. Dizem que as pessoas o viam com uma criança nos braços junto ao coração toda vez que estava meditando. E, que seu corpo morto exalou perfume antes de ser enterrado. Aprendi sobre São Benedito ainda pequena. Nos dias atuais associei a imagem desse santo com a imagem da Deusa Coatlicue (ANZALDÚA, 1987), da qual falamos no segundo carto. Porque os seios de Coatlicue eram flácidos de tanto dar de mamar aos filhos da terra e isso para mim é uma imagem poderosa de ser esteio.

Jericó (21/10/2015) estudou a iconografia de São Benedito e por isso comparou a figura do santo com uma ideia de “mulheres nordestinas” que cuidam como esteio da família. Abro parênteses para informar que: Esperança Garcia era uma cozinheira como São Benedito. E, Soares (22/10/2015), casou no adro da Igreja São Benedito numa celebração que envolveu a Umbanda e a Igreja Católica. Nessa época as Comunidades Eclesiais de Base e a Pastoral do Negro (movimentos da Igreja Católica que se baseavam na Teologia da Libertação) eram bem atuantes na cidade.

O cuidado como veia voltada para o coração de quem se responsabiliza e o cuidar como arrimo de família, o cuidado como ato político, ou o cuidado como ato religioso, não se separam, estão imbricados numa sociedade como a que nasci.

Hoje, escrever a vocês sobre mulher e criança como cuidado é um desafio. Quando eu era criança minha tia/mãe, me chamava para sentar na cadeira debaixo da nossa árvore, um pé de amêndoa, bem em frente a nossa casa. Ela é uma mulher de tez branca que tinha como avós paternos pessoas de tez preta. Uma de suas características mais marcantes é saber contar

e lembrar as histórias de nossa família, as datas de aniversários, como o seu avó que era neto de brasileiros africanizados e escravizados. Numa dessas tardes, começo a fazer o dever e ela senta-se ao meu lado. Seguindo um ritual, quando acabo de fazer a lição da escola e vou banhar, ela começa a pentear meus cabelos espiralados com paciência enquanto conta as histórias, debaixo do pé de amêndoa.

Depois dessa primeira fase do ritual, a brincadeira é realizada na rua inteira, e as árvores das nossas casas eram lugares sagrados para subirmos, comermos de seus frutos e servir de sombra para organizarmos os cenários de nossos teatros brincantes, invenções de sala de aula, viagens, jogos outros. E, claro, o pé de amêndoa da minha casa era um desses instigantes cenários. Brincar de professora com o giz roubado da escola e datilografar com uma máquina de papel sulfite (que enrolávamos e desenrolávamos para servir de máquina de datilografar)! Hoje, a tarde primaveril está sendo tecida mais ou menos assim: tento escrever e brincar no meu velho computador sobre como imagens de mulheres e crianças chegam até nós. Diferentes dizeres e fazeres sobre o cuidado envolvem essas categorias, sei que existem muitas formas ou maneiras de pensarmos o cuidado, diante de situações envolvendo imagens de mulher e criança afrodiáspóricas e que minhas experiências não dão conta. Por isso, vou continuar a escrita por um trecho que tem me provocado a pensar o cuidado pela sustentação feminina e pela força política/social embutida nessa ação.

#### 4.1 Mulheres e Crianças – cuidado histórico/cotidiano

Venho da nobreza, mas vivi na extrema pobreza. Os invasores transformaram a nossa realeza Chivambo num trono de areia e coroa de lata. Por consequência, duas mulheres lutaram pela minha sobrevivência. Estou vivo e estou aqui.

Foi a inteligência da minha avó que me fez sábio.

Foi o amor da minha mãe que me fez humano.

Foi a imagem do meu pai que me fez mais homem.

Parti à conquista dos saberes dos brancos, lá onde a memória das palavras é substituída por símbolos, letras, alfabeto.

*Chiziane, 2017, p. 77*

Como não existe imagem do “eu” sem o “outro” (BAKHTIM, 2010) e, ao mesmo tempo, há uma estética e uma ética na relação desse eu/outro, o trecho acima me fez pensar o quanto isso tem a ver com o *cuidado* – no que tange a: rigor, preocupação, intenção e proteção. Na minha concepção, Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana que traz o cuidado em sua obra “As Andorinhas”, em que mostra toda sua atenção para as relações violentas e estagnantes tecidas pela colonialidade sem perder personagens e histórias do povo moçambicano, estes aparecem como protagonistas imersos no contexto político de seu lugar – Chivambo é um deles. E nesse lance, joga com a figura da criança e da mulher, misturando origem e ruína (BENJAMIN, 1985), bem como a consciência das fronteiras (ANZALDÚA, 2005). Nessa configuração, traduz não uma imagem de mulher e outra de criança criadas na particularidade do lar (ocidentalizado), mas nos sinais de um povo pelas histórias narradas por quem as vive na comunidade – que agora é fruto das ruínas da história imperialista, mas que se origina a cada nova criação narrada.

Na linguagem da arte, as imagens são experimentadas por nós para que possam existir, e já foram um dia experimentadas por um(a) artista ou outro alguém. Não há, nessa perspectiva, uma arte desvinculada de seu contexto e sem intenção responsiva e responsável, e isso me parece princípio bakhtiniano que deve ser lembrado. Pois, nós produzimos, eu e tu, num jogo da experiência, da sociedade, dos *espaçotempos* de nossas redes de conhecimento cotidianas e históricas, não a partir de uma história única (ADICHIE, 2015). Nas pesquisas com os *cotidianos* é costume juntar as palavras para tentar desestabilizar a noção compartimentada e não complexa dos seus significados, especialmente nas pesquisas com educação, que há tempos não precisam ser trabalhadas sob o paradigma da “neutralidade” científica e outras crenças “positivistas” quantitativas e, até mesmo em algumas pesquisas qualitativas, arraigadas no meio acadêmico como verdades absolutas (OLIVEIRA & ALVES, 2008). No entanto, sabemos que a verdade é sempre uma invenção coletiva humana pela linguagem.

Primeiro a colonização geográfica, sobretudo dos povos africanos e ameríndios, forjou a categoria raça (QUIJANO, 2005, p. 116) ao mesmo tempo em que inventou que o homem é um animal racional filho de um deus local, que fora propagado como universal e único, global. Esse homem e essa raça digna da cristianização eram os filhos da Europa Ocidental. Assim, “a falácia psicológica solidificada na convicção de que ‘o homem é um animal racional’ não se referia aos africanos, aos ameríndios, aos australasianos e, muito menos, às mulheres” (RAMOSE, 2011, p. 07), nem às crianças. Fundada pela ontologia eurocêntrica, este homem é a imagem do próprio ser no qual os não-seres deveriam se ver, marcados por uma história única pautada na ideologia da coisificação. Faço minhas as palavras de Césaire

(1978, p.04) quando enuncia a colonização como coisificação: “Eu, eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas.”

Parece-me que foi a partir dessa coisificação que um dos maiores historiadores da arte “mundial” que trata da modernidade renascentista dentre outros temas, Gombrich (2008), começou um dos capítulos do livro “A História da Arte” com o seguinte título: “O Despertar da Consciência”, para falar da arte grega antiga. No entanto, a escultura grega antiga, por exemplo, não teria sido possível se artífices atenienses não houvessem frequentado espaços de aprendizagem das artes escultóricas no Egito africano da antiguidade. Não precisamos fazer uma discussão crítica para refutar argumentos simplistas sobre qual arte era mais consciente ou “melhor”. O que precisamos é nos perguntar: Em quais contextos os artistas precisaram desenvolver o escorço e abdicar dos cânones sagrados? Por que centrar-se numa visão imperialista da arte, se em todas as culturas há consciência estética e artística que podemos chamar de sofisticada como linguagem poética/técnica? Qual o propósito de subalternizar as experiências outras no campo artístico? Essa forma de agir/pensar dos historiadores e críticos de arte se encontra tão cristalizada que é confundida com a própria natureza metodológica e conceitual de se falar dessa experiência humana. Não é por acaso que os renascentistas irão escavar algo de novo no velho escorço grego. O moderno precisava dessa “consciência” e não de outras porque as outras deveriam ser refratadas para que a sua fosse refletida.

No Brasil, Mario Barata (In: ZANINI, 1983, p. 379-381), ao discorrer sobre as mudanças na arte do final do século XIX para início do XX, repete várias vezes que nosso país, por necessitar importar situações e tendências culturais novas, por ter estruturas retardatárias, por ter como características as modificações estéticas superficiais e, por uma limitada civilização, não teve expressividades artísticas novas nos estilos que se seguiam aqui: como neoclássico, romantismo, realismo e impressionismo. O que gostaria de acentuar agora não é o fato de reivindicar uma identidade dentro desse ecletismo, cuja reflexão é feita pelo próprio Barata, mas, a falta dessa consciência desperta de que, sendo latino-americanos somos o esteio da visão Moderna/Colonial, no sentido de que determinada conjectura sobre modernidade artística dependia da colonialidade estética e de poder.

Assim como Chivambo partiu para a “conquista dos saberes dos brancos, lá onde a memória das palavras é substituída por símbolos, letras, alfabeto” (CHIZIANE, 2017, p. 77), os artistas brasileiros partiam através da Academia Imperial de Belas Artes, que depois recebeu o nome de Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, para a Europa (Itália, França, etc.), recebiam os Prêmios de Viagens obtidos nos salões das Exposições Gerais

(ZANINI, 1983) em busca de “uma consciência”. Nossa necessidade de sermos modernos não atentou para o fato de que o que é moderno necessita de nós (subalternizados). Se a arte faz com que nos vejamos enquanto povo, a semiose colonial pode nos cegar. Porém, se o jogo depende de nós, por que não aprendermos as regras? Mas, precisamos aprender as regras sem o cuidado de exercitar uma consciência das fronteiras?

Nesse aprendizado, o que significa ser “mulher”, “criança” e “negro”? Gerando uma intersecção pela expectativa da fala (maneira de ter consciência), essas três categorias dentro da semiose colonial aparecem como não-ser, porque são também sem-fala. “Criança” é, destarte, a categoria chave para as outras duas. A pessoa criança está ligada, sociologicamente, à determinada geração (SARMENTO, 2005) ou categoria social/geracional chamada infância. Infância, do latim *infantia*, significa etimologicamente: “dificuldade ou incapacidade de falar”, “mudez” (NASCENTES, 1955, p. 273; HOUAISS, 2007).

E então, caro Bakhtin (2004), se a imagem, a palavra, a fala, os gestos, são abrigos da consciência e esta é adquirida nas relações sociais porque seu conteúdo é de ordem semiológica e ideológica, preciso realmente desta sua reflexão. A fala, a oralidade, a narrativa contada ou escrita ou imagética, são maneiras de falarmos. Mas, não posso deixar Frantz Fanon fora da conversa porque ele escreve que falar é existir absolutamente para a outra pessoa. Nessa linha, ainda enuncia a seguinte frase:

Dizem que o negro gosta da *palabre*, ou seja, de parlamentar; contudo, quando pronuncio *palabre*, o termo faz pensar em um grupo de crianças divertindo-se, lançando para o mundo apelos irresponsáveis, quase rugidos; crianças em pleno jogo, na medida em que o jogo pode ser concebido como uma iniciação à vida. Assim, a idéia de que o negro gosta de resolver seus problemas pela *palabre* é rapidamente associada a esta outra proposição: o negro não passa de uma criança. Aqui os psicanalistas estão em seu ambiente e o termo *oralidade* é logo convocado. (FANON, 2008, p. 41).

E, será ainda o próprio Fanon quem vai dizer que é preciso ir mais fundo nessa empreitada. Pois, quando um preto diz: ‘Senhor, não sou de modo algum seu querido’; ou se não gosta da conversa e sai, recebe palavras como ‘Você aí, fique no seu lugar’, ‘Preto sujo, você não bancava o importante lá no seu mato’. (FANON, 2008, p. 46). A infância atribuída ao “negro”, nessa medida, é sobretudo uma infância do interior e não da cidade, ou uma infância que deveria ser cândida e dócil. E como ele é um não-tem-fala, e se falar é existir para o outro, ele não é um sujeito alteritário na relação comunicativa e social.

Nesse ínterim, ser mulher é estar numa intrincada condição: alguém que não é mais criança, mas adulto que precisa da sanção de algo chamado ‘família patriarcal, cristã, euro-

americana' para sua adultícia. Ser adulto, como antônimo de infantil para a mulher, somente funciona se ela for casada e tiver filhos. Não é à toa que, em muitos lugares do Brasil, muitas mulheres ainda usam o nome do esposo como sobrenome. A fala da mulher é uma fala “permitida”, e esposa também significa “algemas” (HOUAISS, 2007). É Oyèrónké Oyěwùmí (2004), uma feminista nigeriana, quem destaca:

Não é de se surpreender que a noção de feminilidade que emerge do feminismo euro-americano, que está enraizada na família nuclear, é o conceito de esposa, uma vez que, como Miriam Johnson coloca, [Nas sociedades ocidentais] “*a relação de matrimônio tende a ser a relação nuclear de solidariedade adulta e, como tal, faz com que a própria definição de mulher se torne a definição de esposa.*” (19:40) Porque a categoria "esposa" está enraizada na família. (OYĚWÙMÍ, 2004, p. 4).

E, como já havia citado Lugones (2014), as mulheres não-brancas não estão dentro dessa lógica categorial de mulher esposa. Isso não quer dizer que elas não sejam tratadas como infantis, isso quer dizer que sua infância é triplamente sem poder de fala, por ser uma mulher que não se enquadra na possibilidade de vir a falar (esposa), por ser africana ou afrodescendente e por ser fêmea e não uma adulta feminina. Dentro dessa lógica, a menina africana e afrodescendente, seria o que? Não seria?

#### 4.2 Mulheres e crianças – cuidado estético/ético e interseccional

Na obra de Chiziane, uma outra consciência já foi desperta. A autora inicia o livro narrando uma história local de Moçambique de um imperador impiedoso com aldeões rivais. Depois, com o massacre português, este imperador enfrentou-os, mostrando-se forte e fiel ao seu povo; no meio do livro traz a história do menino Chivambo e, termina o livro com a história de Mutola, moçambicana que sofreu por ser mulher e atleta. A autora usa em todas essas histórias a metáfora da andorinha (como aquela que joga coacla no corpo do imperador), numa tentativa de falar da liberdade, dentre outros aspectos. Chiziane mostra as belezas, as trajetórias de vitória de seu povo, ou a violência, o machismo local e outras mazelas, mas, está sempre atenta ao imperialismo português, que trouxe a fome, a doença e a escravidão/morte à sua terra, para além dos problemas já existentes. Como se estivesse dando um recado à colonialidade, a autora fala das memórias coletivas e das vitórias de gente moçambicana. Não numa visão romantizada ou da África exótica, mas, de forma que não precisávamos



desperdiçar as energias com as invasões imperialistas, nem nos sentirmos primitivos diante da invenção da Modernidade. Trata-se de narrativa política, estética e crítica ou sobre gêneros masculino e feminino. E, se insistirmos na colonialidade como a face “oculta” da modernidade...

É aqui que começa a proposta de mudança descolonial, que é o resultado do pensamento da modernidade como colonialidade do poder, como colonialidade epistêmico ou colonialidade do conhecimento e como colonialidade ontológica ou colonialidade do ser. Deste ponto de vista particular, a modernidade/colonialidade também foi, ou talvez, é fundamentalmente, uma colonialidade estética. Talvez sem a colonialidade estética, outras formas de colonialidade não seriam possíveis, ou pelo menos teriam sido processos totalmente diferentes<sup>26</sup>. (GÓMEZ, 2010, p.29).

Pela colonialidade estética começamos a adentrar na ética da modernidade, a qual mobiliza diferentes formas de atuar esteticamente/eticamente nos espaços e tempos das colonialidades. Ter a consciência das produções e dos processos que produzimos por essa ética e estética já é o começo da descolonialidade, que também chamo de dessubalternização. Mas, essa ética/estética não pode ser despercebida das relações de gênero em todas as formas de colonialidade.

[...] assumindo a colonialidade a partir de nossa perspectiva estética, devemos pensar na dimensão estética do poder, sem a qual o poder não seria eficaz ou pelo menos não seria o que é. A hierarquia estética é constituinte e constitutiva do mapeamento do poder global. Nesse sentido, estendendo o conceito de interseccionalidade de María Lugones (2008), teria que afirmar a existência de processos de co-construção da colonialidade do poder e do sistema de gênero colonial / moderno [...].<sup>27</sup> (GÓMEZ, 2010, p. 32).

Esse poder global entendido enquanto colonialidade de poder, como já mencionamos, tem na raça a categoria do ser branco como o Ser, mas não se separa da categoria homem. Que por sua vez, existe em detrimento da categoria mulher branca e homem preto. Em nenhuma delas é perceptível a imagem da mulher afrodiáspórica de fenótipo sul saariano – há um vazio aqui. Ao mesmo tempo, a categoria infância como geracional de criança

<sup>26</sup> Es aquí donde empieza a construirse la propuesta de un giro decolonial, que es el resultado de pensar la modernidad como colonialidad del poder, como colonialidad epistémica o colonialidad del saber, y como colonialidad ontológica o colonialidad del ser. Desde mi punto de vista particular, la modernidad/colonialidad ha sido además, o quizá fundamentalmente, una colonialidad estética. Quizá sin la colonialidad estética las otras formas de colonialidad no serían posibles, o al menos habrían sido procesos totalmente diferentes. (GÓMEZ, 2010, p.29). Tradução livre.

<sup>27</sup> [...] asumiendo la colonialidad desde nuestra perspectiva estética, habría que pensar en la dimensión estética del poder, sin la cual el poder no sería efectivo o por lo menos no sería lo que es. La jerarquía estética es constituyente y también constitutiva de la cartografía del poder global. En este sentido, extendiendo el concepto de interseccionalidad de María Lugones (2008), habría que afirmar la existencia de procesos de co-construcción de la colonialidad del poder y el sistema de género colonial/moderno [...]. (GÓMEZ, 2010, p. 32). Tradução livre.

afrodiaspóricas também é vazia, não somente porque não está entre as categorias do poder global ou de gênero, mas também geracional, assim como a mulher velha afrodiaspórica.

Podemos considerar o sistema mundo de poder global como o projeto que reduziu o mundo avançado à imagem Estética oficial, a da modernidade. Ao mesmo tempo, forjava-se um esquema ético, com a metáfora da modernidade para todos, nos sentidos de: avanço, civilização branca, patriarcal, hétero, cristã, capitalista, desenvolvimentista. Essa imagem se configurou enquanto poder e sustentou-se na raça, no gênero, no saber e no ser de uma Europa inventada a partir da negação (e invenção) dos outros topos continentais (América, África, Ásia). Sendo a Europa, uma invenção recente, manipulada/construída a partir do “outro” (o não-ser, o sem-estética-fala-ética) com a invasão das intituladas América e África, foi possível a semiose colonial como cuidado para não cair no perigo da tradição dos colonizados.

Em sua tese de doutorado “A Construção do Outro como Não-ser como Fundamento do Ser”, Aparecida Sueli Carneiro (2005) expõe um tipo de cuidado epistemicida do racismo com “os discursos e práticas em torno da racialidade” (p. 302). O “negro de alma branca”, a “mulata”, o “menor”, o “marginal”, o “intelectual subalterno”, dentre outras “máscaras brancas” são praticadas para alcançar ou sobreviver à estética e ao poder que nos nega e ao mesmo tempo precisa de nós para *ser*. Para sermos modernos precisamos também enfrentar o outro “primitivo”, “tradicional” no sentido de atrasado, monstro, exótico, que está em nós! Mas, Fanon nos alerta: este é o problema que deve ser encarado por toda a sociedade, e não simplesmente pelos (ex-)colonizados porque não é o problema (gerado pelo) do subalternizado. Afinal, quem mais se beneficiou com tudo isso?

Exemplos não nos faltam se formos procurar algumas informações históricas. A intitulada “Vênus Negra” ou “Vênus Hotentote”, Saartjie Baartman, uma mulher sul-africana que foi levada a Europa no século XIX e que era exibida como selvagem (LIBENCE, 2013); os chamados “Zoológicos Humanos” que no século XIX e no início do século XX exploravam as imagens de colonizados africanos e indígenas, especialmente crianças e mulheres, expondo-os para o público europeu e estadunidense (CAVALCANTE, 2013) como bestas, incivilizadas; as mulheres colonizadas, grávidas ou não, que foram assassinadas e cortaram suas vaginas para fazer algibeiras e chapéus (LUGONES, 2014, p.938).

James Marion Sims, renomado cirurgião e considerado por muitos médicos o pai da ginecologia norte-americana, usava para suas experimentações cirúrgicas sem anestesia, mulheres escravizadas africanas e afrodescendentes. Por volta de 1845 intensificou suas “pesquisas” criando um hospital no Estado do Alabama, e durante 5 anos utilizou essas

mulheres para chegar ao que hoje consideramos procedimentos médicos de sucesso na ginecologia. Não podemos estranhar que mulheres com tez classificada como negra aparecem hoje como as menos anestesiadas em diferentes ocasiões cirúrgicas ginecológicas. Estudos recentes no Brasil publicados em 2005 indicam que a “proporção de puérperas que não tiveram acesso a esse procedimento [anestesia] foi maior entre as pardas, 16,4% e negras, 21,8%. No momento do parto, foram mais penalizadas por não serem aceitas na primeira maternidade [...]” (LEAL, GAMA & CUNHA, 2005, p. 103).

Penso que María Lugones (2014), ao promover a intersecção entre as questões de gênero, raça e classe, nos inquieta com algumas formas de fazer o *giro descolonial*, ou seja uma reflexão que desloque/desestabeleça a estética da modernidade/colonialidade patriarcal e capitalista, dando visibilidade enquanto negadora de outros modos de aparecer/ser. Essa estética é descolonial e parece vir atrelada à ética contra hegemônica da qual bell hooks (2004) segue tentando evidenciar:

Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não estamos apenas coletivamente no fundo da pirâmide ocupacional, mas nosso status social é menor que o de qualquer outro grupo. Ao ocupar essa posição, sofremos a mais difícil opressão sexista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos um grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor desde que nos foi negado um "outro" que podemos explorar ou oprimir – as crianças não representam outra pessoa institucionalizada mesmo que possam ser oprimidas por seus pais. [...] É essencial para o futuro das lutas feministas que as mulheres negras reconheçam o ponto especial de vantagem que a nossa marginalidade nos dá e usar essa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista, bem como para imaginar e criar uma contra-hegemonia.<sup>28</sup> (p.49).

Como criar uma contra-hegemonia ética e esteticamente, de forma crítica e contrária a marginalidade, a exploração, a opressão racial, sexista, classista e geracional? Teremos que organizar energias para o cuidado não epistemicida com o ser, especialmente com as crianças, aquelas que aparecem sobretudo como um outro não institucional, aquela categoria que, ainda não adulta, está subjugada enquanto *o vir a ser*. Bem como a categoria da mulher velha, que muitas vezes se encontra como aquela que *não terá mais chance de ser*. Na visão de hooks, tanto “mulher”, “criança”, “velha”, “pobre” e “negras”, aparecem como aqueles grupos que

---

<sup>28</sup> Como grupo, las mujeres negras están en una posición inusual en esta sociedad, pues no sólo estamos como colectivo en el fondo de la pirámide ocupacional, sino que nuestro estatus social es más bajo que el de cualquier otro grupo. Al ocupar esa posición, aguantamos lo más duro de la opresión sexista, racista y clasista. Al mismo tiempo, somos un grupo que no ha sido socializado para asumir el papel de explotador/opresor puesto que se nos ha negado un «otro» al que podamos explotar u oprimir – los niños no representan un otro institucionalizado aunque puedan ser oprimidos por sus padres. [...] Es esencial para el futuro de las luchas feministas que las mujeres negras reconozcamos el punto especial de ventaja que nuestra marginalidad nos otorga y hagamos uso de esa perspectiva para criticar la hegemonía racista, clasista y sexista así como para imaginar y crear una contra-hegemonía. (hooks, 2004, p.49).

não foram legitimados para assumir o papel do explorador. Ao percorrer além dessa visão, acredito que esses grupos criados pela estética/ética colonial como *não-ser*, revelam ou refletem aquilo que a modernidade mais teme: sua face ferida de colonialidade. E, nessa ferida a nossa consciência funciona como ser sendo, existindo. Essa consciência é uma força que temos, mas que deve ser acionada em rede, pois na individualidade ou solidão, ela se fragiliza no cotidiano, por mais que tenhamos as ferramentas psicológicas para enfrentar as demandas. E, ao mesmo tempo, se separamos esses grupos ontológicos/sociológicos não conseguiremos identificar por inteiro a marca da colonialidade: “Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial”. (LUGONES, 2014, p. 939).

Na América Latina, na África, na Ásia falamos de mulheres e crianças, mas a forma de subalternização da colonialidade não considera essas categorias enquanto ontológicas e sociais, por isso poderiam ser dominados, catequisados, moldados. Isso justificou, por muito tempo, a naturalização de povos desses continentes como subalternos e o favor que o ocidentalismo fez tirando essa gente do primitivismo. A contra hegemonia baseada na condição da mulher afrodiaspórica instiga a pensar outros grupos sociais em que transitam as próprias mulheres e as crianças e suas gerações.

A situação sexista e racializada de mulher e de criança também aponta para explorações múltiplas numa sociedade capitalista como a brasileira. Já nos idos de 2009 um estudo desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) mostrou que, no Brasil, os “estados com maior concentração de mulheres negras eram: Pará (76,9%), Amazonas (76,5%) e Piauí (76,1%)” (MARCONDES, 2013). No indício de mais dados, o mesmo estudo indica que os arranjos familiares chefiados por mulheres “negras”, que têm crianças “negras”, é bem maior que os chefiados por mulheres “brancas”, estas, por sua vez, são aquelas que dispõem de maior renda para efetivarem sua independência no sentido de arranjo familiar unipessoal, ou seja, podem manter-se financeiramente sozinhas. Em uma espécie de cartilha informativa com dados de 2004, publicada pelo Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (UNIFEM) e pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), em parceria da Agência Espanhola de Cooperação Internacional (AECI) encontramos o seguinte tópico escrito:

A pobreza no Brasil tem cara de criança. Dos mais de 50 milhões de brasileiros que vivem na pobreza, quase 30 milhões são crianças e adolescentes, ou seja, 47,6% da população de meninos e meninas. A pobreza no País também tem cor. [...] entre as

crianças negras, a pobreza é quase duas vezes maior que entre as brancas. (UNIFEM e UNICEF, s/d, p. 03).

Esses são dados de 2004 (UNIFEM e UNICEF, s/d) e 2009 (MARCONDES, 2013), muito recentes se comparados com o atraso atrelado à primeira situação colonial. Estamos em 2017 e, quando tive acesso a esses dados estávamos em 2014. E apesar de todo esforço do governo mais aberto às demandas sociais até 2016 – quando a presidenta Dilma Rousseff foi afastada por uma articulação (golpista) da direita no país – ainda temos dados parecidos que só aumentam nossas preocupações, pelo menos é o que revela um estudo do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – IESP/UERJ – (O POVO, 2017). Outra informação com relação à pobreza da mulher negra no Brasil de 1999 a 2009, via colaboração de renda em domicílios familiares (MARCONDES, 2013), é que: “Ainda que as disparidades tenham sofrido redução nos últimos anos, a renda das mulheres negras não chega nem à metade daquela auferida pelos homens brancos e corresponde a cerca de 56% dos rendimentos das mulheres brancas” (p.118). Na questão do emprego/desemprego ainda temos que nos deparar com os seguintes dados:

Como mostra a pesquisa, hoje [dados entre 1996 a 2003 do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada], no Brasil, 21% das mulheres negras são empregadas domésticas e apenas 23% delas têm Carteira de Trabalho assinada – contra 12,5% das mulheres brancas que são empregadas domésticas, sendo que 30% delas têm registro em Carteira de Trabalho. Outro dado alarmante é que 46,27% das mulheres negras nunca passaram por um exame clínico de mama – contra 28,73% de mulheres brancas que também nunca passaram pelo exame. Tanto mulheres negras quanto brancas que estão no mercado de trabalho têm escolaridade maior que a dos homens. Porém, isso não se reflete nos salários. A renda média mensal das mulheres negras no Brasil, segundo a última Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio, do IBGE (PNAD 2003), é de R\$ 279,70 – contra R\$ 554,60 para mulheres brancas, R\$ 428,30 para homens negros e R\$ 931,10 para homens brancos (PINHEIRO & SOARES, s/d, p.03).

Essa propagação “naturalizada” da situação financeira, da saúde, dentre outras, dessas mulheres é fruto da história desequilibrada pela prática/mentalidade/estética da semiose colonial capitalista (uma não existe sem a outra). Por vezes, nos assustamos com notícias e dados em que mulheres e crianças são as maiores vítimas de estupros ou violências psicológicas, e não associamos com a nossa história colonial/iluminista/global nem com a sustentação capitalista/neoliberal. Dados aparecem e desaparecem no instante mesmo em que nos deparamos com eles, como:

A vida das crianças escravas, tanto as que conviviam mais próximas às famílias do senhor ou as que trabalhavam nas lavouras, era repleta de sofrimentos. Estas

crianças, muitas denominadas de “leva-pancadas”, além de sujeitarem-se a trabalhos prematuros desde a mais tenra idade, desempenhavam ainda a função de animais de estimação. Por valerem pouco no mercado de capital da época, atraíam para si a violência do conjunto social e eram vítimas de sevícias. Os “leva-pancadas”, a despeito de servirem de brinquedos dos “sinhozinhos de engenho”, serviam também como instrumento sobre os quais libertava-se o ódio, frustrações e os desajustes, presentes em mentes doentias de alguns proprietários de escravos do passado. (CAMARGO, ALVES & QUIRINO, 2005, p. 612).

O que me fez trazer esses dados, não foi a preocupação quantitativa da questão de raça/etnia, sexo e pobreza ou trabalho, mas a tentativa de não esquecer e ter consciência de tais situações em que nos formamos socialmente, a durabilidade dessa situação na escala capitalista das legitimações dos racismos e o questão de saber a quem isso tudo beneficia. E, ao mesmo tempo em que percebemos que essas narrativas demonstram o quanto vivenciamos ainda de colonialidade/capitalismo, elas também nos condicionam no lugar de um “outro” ou de um *não-ser* que só aparece enquanto subalterno produzindo, também no ocultamento, o “ser”/colonizador (aqueles herdeiros da hegemonia dominante) em imagem de “civilizado” que dá as regras do jogo. Percebi, mais fortemente isso, ao conversar com um professor moçambicano chamado Roberto Joaquim da Costa Chava com relação aos discursos das ONGs e outras Organizações Mundiais sobre a situação das meninas na relação escola e gravidez, e ao observar o relatório “Situação da População Mundial 2013” (2013) produzido pela Divisão de Informação e Relações Externas do Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA).

Neste último documento, foram expostas 30 fotografias de meninas que engravidaram na adolescência e, nenhuma delas eram do Reino Unido, tampouco dos Estados Unidos das Américas, embora esses também enfrentem situações do mesmo tipo, mas, *disponham de contraceptivos* para controlar os “casos”. Dentre as regiões consideradas “mais desenvolvidas” estão: Europa, América do Norte, Austrália/Nova Zelândia e Japão; aquelas consideradas menos “desenvolvidas” e “em desenvolvimento”, no relatório, são: todas as regiões da África, Ásia (exceto Japão), América Latina e Caribe, Melanésia, Micronésia e Polinésia. Os países considerados de “menor desenvolvimento”, foram pensados assim de acordo com uma designação-padrão das Nações Unidas, diz o próprio documento. Das 30 fotos todas são imagens de meninas com crianças das regiões consideradas menos desenvolvidas!

Se fizermos a experiência de observarmos apenas as fotos e não lermos as narrativas escritas com os discursos embutidos no documento, teremos uma sensação estética muito diferente pois, as crianças e adolescentes aparecem com suas vestes locais, seus gestos e seus

ambientes singulares com muita dignidade. Gostaria de acreditar que as intenções dos ativistas/profissionais com o relatório foram as melhores, numa visão eurocentrada, mas com um olhar atento perceberemos na narrativa algo que meu amigo Roberto Chaua e eu comentávamos, algo que está na própria epígrafe do Prefácio no tal relatório: “Quando uma menina fica grávida, [...] sua educação pode ser interrompida, suas perspectivas de emprego desaparecem, e suas vulnerabilidades à pobreza, à exclusão e à dependência se multiplicam.” (WILLIAMSON, 2013, p. ii). Que menina é essa? O que educação e emprego significam nos contextos aos quais essas meninas fazem parte e produzem suas vidas?

Embora saibamos dos riscos iminentes e eminentes da pobreza, da exclusão e da dependência numa sociedade capitalista/moderna/colonial, percebemos que o interesse em não problematizar essa situação e tratar todas as situações locais com uma visão global evidencia que a preocupação comum não é com o “não-ser” do capitalismo e sim com o futuro dessa criatura que será menos uma treinada pelo capital e pela escola para ter um subemprego dentro dos padrões de desenvolvimento das Nações Unidas. Qual a saída, nos perguntávamos – Chaua e eu?

A fronteira é também um nó: as relações após a semiose colonial e as formas de colonialidade nos colocaram questões que se encontram além de uma solução mágica e eficaz a todos. Ao mesmo tempo que não podemos fechar os olhos para as injustiças envolvendo diferentes atores sociais do capital não-socializado, das margens, é preciso ter uma “consciência das fronteiras” (ANZALDÚA, 2005, p. 704) que mobilize redes de pertencimentos e cuidados entre nós, nas nossas diferenças – até porque existem margens com centros e centros com margens. Esta rede de consciências mostrará sempre o *locus* fraturado da enunciação do sistema mundo global (MIGNOLO, 2003, p. 10).

O “subalterno” está sempre em situações dialógicas com a hegemonia colonial/moderna e, sua presença antes considerada como objeto de estudo por um hermeneuta, antropólogo ou epistemólogo, agora toma dimensão de atuação no *locus* fraturado da enunciação, com uma consciência na diferença colonial. Pois, o hermeneuta, antropólogo e epistemólogo agora são os próprios subalternizados. Como exemplo, Darcy Ribeiro, que na condição de brasileiro “subalterno” consegue enxergar a colonialidade de poder ocidentalizado. Foi a ele, ao filósofo africano Valentin Mudimbe e a chicana Gloria Anzaldúa, que Mignolo (2003) recorreu para traçar sua teoria do pensamento liminar, quando percebeu a insuficiência de ficar apenas com as influências foucaultianas sobre os *saberes subjugados* nos conteúdos históricos disciplinares.

Do mesmo modo que a Europa levou várias técnicas e invenções aos povos presos em sua rede de dominação [...] ela também os familiarizou com seu equipamentos de conceitos, preconceitos e idiosincrasias, referentes simultaneamente à própria Europa e aos povos coloniais. Os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto de seu trabalho sob a dominação colonial, sofreram ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “mestiços”. Mesmo as camadas mais inteligentes dos povos não-europeus acostumaram-se a enxergar-se e a suas comunidades como uma infra-humanidade, cujo destino era ocupar uma posição subalterna pelo simples fato de que a sua era inferior [...]. (RIBEIRO, 1968 apud MIGNOLO, 2003, p. 36).

O “objeto” é o próprio investigador da sua condição agora. É por isso que o *loci* de enunciações agora passam a ser pluritópicos, não somente porque as histórias dos subalternizados são locais em *espaçostempos* distintos, mas porque o próprio ocidentalismo não passa de uma história local que se disseminou enquanto global. Traduzir uma realidade a partir da sua própria atuação nela, como aquele que habita e reflete sobre ela, criando assim a fratura no *locus* da enunciação colonial/capitalista/global é agir com a consciência das fronteiras. Darcy Ribeiro, Pollyanna Jericó, Artenilde Soares, Paulina Chiziane, Esperança Garcia, e tantos outros, fraturaram o *lôcus* da enunciação dentro da semiose colonial, provocando assim, uma desobediência e, um pensamento de fronteira potente. A autonomia criada nesse jogo reflete-se como uma pedrinha lançada em águas atlânticas da memória afrodiáspórica.

Como hooks (2004) lembra nesse contexto, seja no Brasil ou em outro país “menos desenvolvido”, as condições das mulheres e das crianças “negras/indígenas” lhes dão autonomia para criticar as formas hegemônicas de opressão e criar maneiras contra-hegemônicas ou descolonias de presença. Para tal, é preciso provocar o debate com relação a esses sujeitos, e sobretudo, ouvir o que eles têm a dizer. Esse também é um tipo de cuidado como enfrentamento.

No relatório “Situação da População Mundial 2016” (2016), parece que atentaram para isso, as narrativas nele aparecem com a tônica do que mais as crianças e adolescentes gostam de fazer, sonham ou querem ser. As imagens continuam belíssimas. Fiz uma experiência singular com uma delas: Temawelase, uma criança da Suazilândia – país da África Austral, fronteira com África do Sul e Moçambique – surge num lance da página do computador pulando corda num sorriso parecido com o de muitas crianças, e a frase que ilustra a imagem é “Que eu cresça e me torne uma pessoa responsável”, dita por Temawelase. Essa foi a sua resposta ao tema “Meu maior desejo...” (JEJEEBHOY, 2016, p. 86) – imediatamente, lembrei da minha infância, pulando corda lá em Teresina, aqui no Brasil!



No mesmo documento, aparecem agora imagens de crianças dos países desenvolvidos. Mas, que coincidência, não? As imagens dessas crianças da Noruega, por exemplo, foram possíveis quando as narrativas desvelaram lances positivos das mesmas, juntamente com aquelas dos países “subdesenvolvidos” ou em “desenvolvimento”.

#### 4.3 Narrativas fronteiriças – o cuidado ao falar em mulher e criança

Quase ao final da oficina, após ter narrado sua história de vida como uma das mais duras enquanto enfrentamento de diferentes racismos, ouço uma voz sutil e firme. Ela fala.

Quando a gente vai colocar a questão do patriarcado e a questão do, da [2’58”25 – áudio], do que vai... do que é inferiorizado, né, a gente vê que não só as mulheres, não só as crianças, mas a natureza, né, o quê que é a natureza e o quê que ela representa? Assim como a mulher e a criança, elas são vistas como, como... como coisas né, como coisas, como os objetos que precisam e que precisam ser dominado, precisam ser domesticado/ e a gente tem países, a gente tem Estados que são completamente assim é ... completamente é... oprimidos, como por exemplo, o Piauí, né ... que é quase como, como inexistente e visto pela política como a última fronteira de avanço. (Mona, 23/10/2017).

Conversando com Mona, na minha interpretação: natureza, mulher e criança como “coisas a serem dominadas” favoreceram um tipo de estética/ética capitalista que lucra com essa coisificação, mas não precisamente qualquer “natureza, mulher e criança”, mas sim aquelas que precisam alcançar um patamar de “desenvolvimento das Nações Unidas”, porque são consideradas a “última fronteira de avanço”. Assim, é preciso lucrar com essas imagens fazendo delas, cada vez mais, coisas que precisam de cuidado, dando-lhes uma importância como elemento subalterno, acomodando esses grupos em lugares onde a propaganda, o consumo de produtos e bens sejam justificados para sua proteção/exploração. No caso das afrodescendentes, essa acomodação aparece inclusive tirando proveito das lutas por igualdade racial. Basta lembrarmos, por exemplo, das bonecas lançadas no mercado de brinquedos. As princesas, por vezes, podem ser afrodescendentes nos filmes também! E,

O que é ser criança [voz longínqua]... De todas as provocações ... a que leva e ensina a pensar em si, a pensar no outro, a pensar nesse contexto, a própria proposta da oficina, ... das imagens ... de mulheres e ... [28’23-vídeo] as imagens, do museu, né... que chamaram a atenção, e o que já foi visto ontem, onde foram contempladas com muitas falas... o que foi falado das imagens ... [voz longínqua]...essa representação da mulher. Tanto do passado, como hoje. ... As formas... e a gente

acaba até de alguma forma naturalizando o que a gente já evidenciava, vivenciava no passado. E a gente fez isso ... tem alguma coisa enraizado na gente, né? (Fleibert Rodrigues, 22/10/2015).

Como Fleibert, eu também desconfiava, quando iniciei essa pesquisa, que “tem alguma coisa enraizada na gente” e que faz acreditarmos que existem lugares naturais para uma mulher e para uma criança, ou que esse enraizamento pode ser de outra ordem. Com relação a isso que discutíamos no encontro/oficina percebo uma conexão com o que escreveu Bakhtin:

Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e ético. [...] o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem *exterior* em um novo plano da existência. (BAKHTIN, 2011, p.33).

Suponho que esse outro que Bakhtin trabalha seja um outro nas relações de horizontalidade e equipolência. Porém, quando falta essa ética nas relações, essa “necessidade estética absoluta do outro” como consciência também estética, as práticas de produções de linguagens e seus sentidos como *semeion* (sinal), ou signos de linguagens comunicacionais diversas (imagens, narrativas, textos, obras, culturas) limitam tanto o eu quanto o outro numa relação de coisificação. Contudo, não somos capazes de existir sem a criação do outro, sem o acabamento daqueles que estão em condições de ver aquilo que não temos como ver, por estarmos “sendo” e não enxergando o que nos toma como um todo acabado e emoldurado. Nesse sentido, desnaturalizar lugares subalternos exige consciência e responsabilidade de quem vivencia a minha imagem também. Bem como desnaturalizar lugares de autoridade exige de nós consciência para perceber/ouvir/ver/sentir uma imagem mais contextualizada e crítica. Desenraizar estéticas e práticas descoloniais exige esforços de todas as pessoas para desobedecer *sêmeia* colonializantes.

É como num desenho a nanquim, ou numa xilogravura. Podemos tomar como exemplo, a cor preta que, em ambas as técnicas, surge evidenciando-se e evidenciando as áreas claras do papel. Assim, as áreas claras do papel só serão possíveis de participação na composição se estiverem evidenciadas pela presença da tinta que surge em determinados locais da pintura ou gravação e, ao mesmo tempo, deixa espaços de respiração no papel. Na fotografia impressa, há o efeito parecido em que as intensidades de luzes desenhadas e

gravadas numa superfície sensível, aparecem compostas de maneira que tons entre claros e escuros, no caso da fotografia preto e branco, vão aparecendo pela relação de presenças de um e outro em locais distintos, mas relacionais. Diferentemente, numa semiose colonial, para que uma pessoa apareça enquanto criação racial de branquitude é preciso ter pessoas que desapareçam numa criação racial de cor. E, sobretudo, que essa criação garanta a subalternidade da criação sobre a outra e isso torna-se prática enraizada numa semiose colonial. Nesse contexto, a relação composta passa a ser um problema não apenas de um (do subalternizado) mas, dos subalternizadores também. Assim como precisamos fazer para enxergar as pequenas luzes de comunidades de *vaga-lumes* na escuridão próxima a um lago, sair dos lugares habituais de enxergar um e outro é uma possibilidade desafiadora.

Os pirilampos (*vaga-lumes*) são sinais de lampejos, *sêmeia* de luzes que se apagam e acendem, são brechas nas desesperanças de horizontes. Os horizontes iluminados nos cegam por terem fortes luzes ofuscando os sentidos e empobrecendo as experiências. O *semeion* de luzes dos pirilampos ou *vaga-lumes* nos indicam que, diante do horizonte cristalizado e sem perspectiva de mudança, é preciso ter paciência e observar, por vezes, tendo que mudar de lugar, sendo que somente assim poderemos visualizar as intermitentes faíscas que brilham na escuridão, sobre as águas, como pequenas danças flamejantes de recusas de submissões.

Os pequenos *vaga-lumes* dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença - na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. [...] Nesse nosso mundo histórico - longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final -, nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer”<sup>168</sup> e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias. Os *vaga-lumes*, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115, 118 e 154).

Ter esse cuidado não é uma tarefa banal. Ao refletir sobre o desespero de Pasoline pela desesperança política de seu tempo, bem como, trazendo a noção de experiência de Hannah Arendt e Walter Benjamin e de imagem em Aby Warburg dentre outros autores, Didi-Huberman (2011) compara essa desesperança com o mundo iluminado pelos holofotes – a sociedade do espetáculo das imagens num horizonte brilhante e resplandecente – que ofusca as piscadelas refletidas por aquelas imagens pirilampos, pequenos pontos de luzes intermitentes nas brechas da escuridão de quem não pode aparecer para o sistema mundo

iluminado. É basicamente aí, que surgem as imagens *pirilampos/vaga-lumes* (lampejos de humanidade) com as quais conversávamos na oficina quando Artenilde Soares nos provocou.

O que mais me chamou atenção foram as amas de leite/ é a resistência [1.529]/ eu estou amamentando aqui, mas o meu está ali para ser cuidado, então, eu acho que tem muito essa coisa do cuidado/[...] (Artenilde Soares, 21/10/2015).

A partir de tal provocação diferentes posicionamentos foram acionados. Lembro-me de quando Lua falou, a partir de um momento singular por que estava passando, e como em suas palavras fluíam no corpo lágrimas com as quais, no momento, tecia sua voz.

Tem dois meses que eu sou mãe, né... e aí, eu pego a fala da, da Artenildes, quando as imagens da ama de leite aparecem/ nossa cultura: o que é ser mulher e o que é ser mãe dentro das representações sociais que nós temos né... e aí nós vamos voltar um pouco pra violência que nós, enquanto mulheres sentimos, ao nos tornar mãe./ Nós não nascemos exclusivamente para ser mãe. Então, assim, a gente entra em choque quando tudo isso vem/ Mas, o quê que me atravessou na imagem, foi esse sentimento de ser mãe e essa violência cultural que nós temos quando é pra, no momento de amamentar/ as distinções... a ama de leite, a mãe que lhe teve fisiologicamente, e mãe negra, né... a mãe... e a mulher nesse cenário (Lua, 21/10/2015).

Lua se referia especificamente ao fato de não estar conseguindo dar de mamar à filhinha, mas não exatamente a isso, e sim às imagens de contradição com relação a expectativa da imagem de uma mãe amamentando seu filho como o ápice da maternidade; e, a muitas as diferentes maneiras de ser mãe nesse momento, como por exemplo, ser “ama de leite”! O cuidado tornado violência que exige uma imagem holofotizada pelo estereótipo de ser “mãe” subalterniza muitas mulheres. E, aí pode também surgir outros entendimentos, para a negociação desse cuidado.

Nós aprendemos que cuidar é uma coisa negativa porque está relacionado ao trabalho manual, ao trabalho físico, ao desgaste. E é daí que nós perdemos esse elo. Nós começamos a perder esse elo com a natureza, esse elo com o nosso corpo./ [...] Se nós conseguíssemos fazer isso, a gente iria resolver muitas das nossas doenças. Inclusive universal, que é o cuidado (Artenilde Soares, 21/10/2015).

Nesse sentido, o cuidar já não tem mais uma ligação simplificada com a modernidade/civilidade que opera sobre o corpo da mulher, mas surge como uma necessidade humana ampla. Essa necessidade volta-se para o que Mona chamou atenção, para algo “natural” e que, numa semiose colonial, opera como uma desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008) produzindo esteses descoloniais. E, então, novamente ouço a voz de Mona com nova situação.

[A sua mãe] ela tinha um grupo de quebradeira de coco lá no interior, ela quebrava, ela quebrava coco para vender na cidade para me dá...para comprar o leite para mim, porque toda família, todos os meus primos, eles não tomavam leite. E... e a minha mãe ia quebrar coco pra comprar leite para me dá, e ela era conhecida tipo assim, como se quisesse ser rica, / E ela tinha muito esse hábito do...do *capitão*. (Mona, 22/10/2015).

“Capitão”, como já lembramos, é uma maneira de amassar a comida misturando-a na mão e formando bolinhos para dar a criança. Essa é uma prática muito frequente no Piauí ainda. Brincando de comer, as crianças vão comendo e tendo o contato das mãos/corpo da pessoa que lhe dar de comer; é um ato de conspiração de carinho entre a pessoa que cuida e a criança cuidada. Inclusive crianças que cuidam de crianças fazem isso.

Tomar leite não é algo tão simples no interior do Piauí, mas é uma prática cultural que não fora esquecida. Acredito que devido à nossa história colonial, pois, fomos uma região do Império português no Brasil e do Brasil República que se formou a partir da pecuária de gado vácuo e cavalar, dentre outros. Paradoxalmente, essa prática, da pecuária, com a segunda modernidade foi se tornando hábito de rotina das pessoas consideradas brancas mas viabilizada pelo trabalho das pessoas escravizadas.

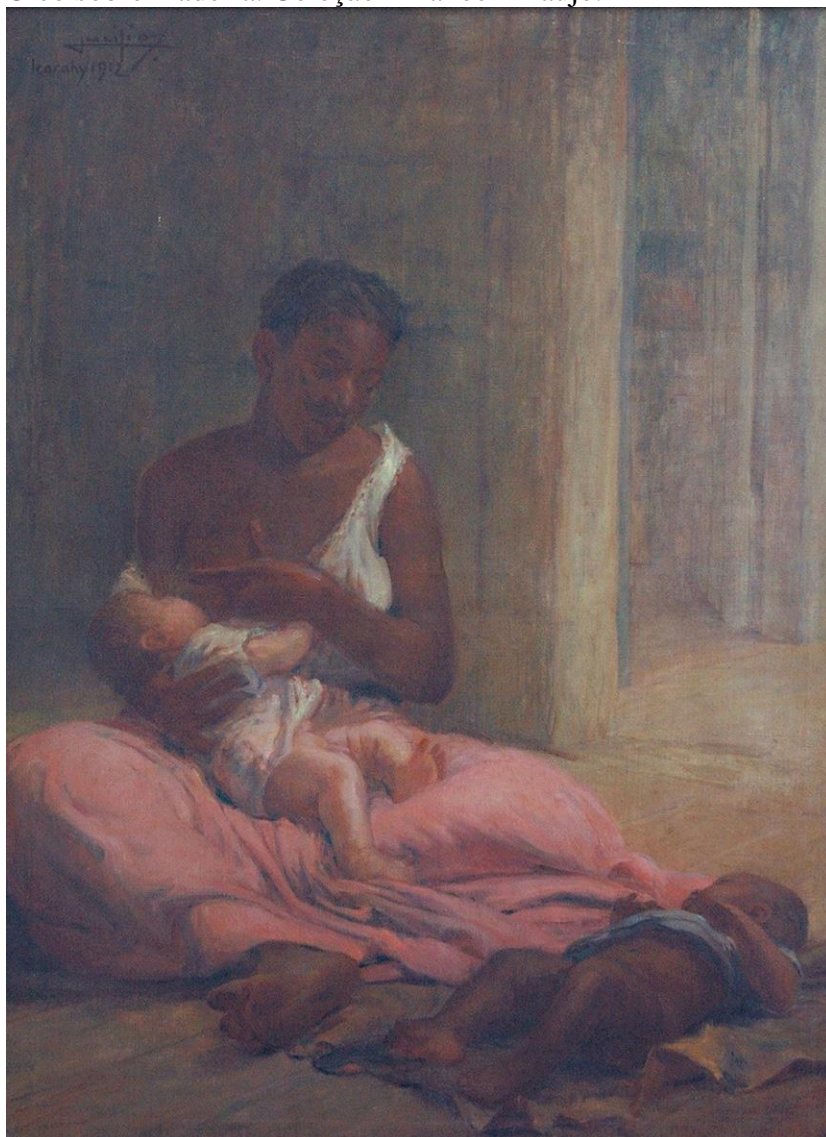
Destarte, as relações de senhores feitos e escravizados, patrão e assalariado, se teceram, como Pedro Pablo Gómez (2010) acima descreve, também de uma maneira estética. E vão perdurando em simples práticas do cotidiano como a que Ruth Miranda lembra quando fala da relação dela como avó e mãe, e, da filha como mãe.

Eu lembro uma vez quando ele nasceu, a gente foi levar ele ao médico, como ela é morena e eu andava com ela. Quando eu tive ela, que eu levava pro médico, tinha gente que dizia assim: “Cadê a mãe?” Por que a menina é morena, né? E eu branca. Aconteceu a mesma coisa com ela, quando ela foi levar o filho pro médico. Ele branco e ela morena, “Senhora, chame a mãe”. (Ruth Miranda, 21/10/2015).

Não podemos desobedecer a um lugar que nos foi premiado, sem que haja alguma tensão já instaurada, explícita ou silenciosa. Sentir-se fora do lugar como subalternizado provoca uma estressante situação que, muitas vezes, preferimos não encarar. Assim, é mais fácil também, não ver nas imagens comuns de subalternidade da ama-de-leite aquilo que é um detalhe desestabilizador, uma desobediência, uma imagem pirilampo.

Em “Mãe Preta” (cf. 1912) podemos enxergar luzes de pirilampo?

Figura 11 - “Mãe Preta”, Lucilio de Albuquerque, Cf.: 1912. Óleo sobre madeira. Coleção Emanuel Araujo.



Fonte: Museu Afro Brasil (2016).

Vou tentar *abrir* a imagem – método de Georges Didi-Huberman já abordado no capítulo-carta anterior – com aquilo que me punge (o *punctum* de Barthes). Mas antes, volto ao relatório 2016 (p.12) sobre a “Situação da População Mundial 2016” para trazer a frase: “Segundo as estimativas, o grupo etário de 10 anos atinge hoje cerca de 125 milhões e integra a maior população de jovens da história da humanidade. Pouco mais de 60 milhões são meninas e 65 milhões são meninos.” Crianças que “vingaram”. Dentre elas/eles estão os chamados “Geração ODS” – Geração dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável – uma coorte estatística para 2030 em que se pretende, para essa geração de 89% (oitenta e nove por cento) de meninos e meninas, que estão em “países em desenvolvimento”, metas como: mais saúde, erradicação da pobreza e atuação participativa em suas comunidades.

Além de ser um desafio que requer mudanças radicais nas áreas da saúde, escolaridade, desigualdade de gênero, e trabalho na infância e adolescência, pontos destacados como problemáticos no documento, entendo essas metas enquanto desafios a serem enfrentados contra-hegemônicos de heranças da colonialidade/modernidade. Nesse sentido, qualquer tentativa de erradicação dessas heranças com relação as crianças será um abalo no sistema capitalista moderno contemporâneo e não fora disso. Será que os “herdeiros do desenvolvimento” estão nesse pacto ou só as comunidades locais dessas crianças? Sabe-se hoje que dos dez bilionários mais ricos do mundo, em publicação na revista FORBES (VAZ, 2017) no dia 20 de março de 2017, oito dos mais estáveis, ou seja, que não saem desde 2000 do ranking, estão nos Estados Unidos da América; no Brasil o empresário, que hoje se encontra preso, Eike Batista era o sétimo do ranking. Nessa lista não entram famílias reais nem ditadores, ainda segundo Tatiana Vaz (2017).

Na durabilidade e constante produção de colonialidades, as riquezas que não se globalizam e se detêm em seus nichos de raça, classe, gênero e geração (entre magnatas, famílias reais e ditadores), bilionários são aqueles que beberam e bebem o leite dos países “em desenvolvimento” e que construíram suas riquezas por “meritocracia”. Qual meritocracia?

Dentre as formas de enfrentamento presente no documento da UNFPA (2016) é o respeito às soluções locais, aqueles *loci* de conhecimentos que não podem ser desperdiçados pela visão global da semiose colonial. Ou seja, não podemos mais pensar que haverá um aniquilamento das colonialidades capitalistas e neoliberais, mas que *prácticasteroriaspráticas* pluritópicas proporcionam saídas, que sempre estiveram acionadas desde o primeiro momento das relações escravistas no projeto de um sistema mundo global.

Esse sistema trouxe a doença e a medicalização, inventou o analfabetismo e a escola, criou a necessidade de coibir o ócio e trouxe o trabalho como fruto de circulação/dependência do capital e do lucro. Estamos (sobre)vivos nele. Experimentamos hoje as consequências de uma estética/ética da desigualdade e, os sucessos alcançados estarão sempre relacionados nas mamas dos “subalternizados” e esses circulam, produzindo um jogo de brechas fronteiriças. Como Pasolini tenho desesperanças, mas, como Didi-Huberman, Esperança Garcia e Gloria Anzaldúa tenho inteira esperança nas teimosias do cuidar de si e do outro a partir de uma consciência das fronteiras, como reflexos de luzes de pirilampos. É operando na diferença colonial que descerramos condições outras.

A imagem da “Mãe-Preta” de Lucilio de Albuquerque nos ensina isso. Ela está ali olhando para o seu filho! Entre a imagem da mãe e da criança existe um elo e um nó – o filho

*de outra* banhado em colostro e colosso. O olhar que mira o filho é uma das chaves que me punge e me faz abrir a obra. No exercício de abrir e fechar os olhos diante desse quadro, percebo intermitentes e teimosos cuidados, como luzes pirilampos entre mulher e criança. “Mulher e criança” ou “Mãe Preta” eram os nomes dados aos quadros quando esses traziam as mulheres rotuladas negras, amamentando os filhos das mulheres assinaladas de brancas e/ou os seus filhos, com raríssimas exceções aparecem títulos como “Maternidade”, como acontece na maior parte das vezes quando as pinturas são de mulheres europeizadas amamentando.

O leite materno na amamentação tem quatro momentos<sup>29</sup>: o leite colostro, o leite materno anterior, o leite materno intermediário e o leite materno posterior. O colostro, dentre outros benefícios é um potente fornecedor de anticorpos; o leite anterior, que está no começo da mamada, é rico em água e mata a sede do bebê; o leite intermediário é rico em caseína (boa para os ossos); e o leite posterior é aquele que vem no final de cada mamada, ele traz gordura e outras proteínas ao bebê. Por isso, ao mamar, a criança deve sugar até o peito ficar seco para produzir mais leite. Isso depende de uma série de fatores como, por exemplo, a alimentação da mãe.

A “mãe preta” tinha que estar sempre bem alimentada. E, quantos filhos elas tivessem, melhor seria ao sistema escravista. A amamentação tornou-se, no Brasil oitocentista, uma questão de Estado, ou seja, devia contribuir com a imagem de um país civilizada/moderno. Os médicos higienistas, defendiam que as amas de leite não poderiam fazer cumprir essa tarefa que era da mãe da criança branca. E, assim como nos títulos dos quadros não aparece “Maternidade”, a amamentação das “mães pretas” eram agora chamadas de “aleitamento mercenário” (podia-se pagar um proprietário de uma escrava para que esta amamentasse o filho da família que contratava os serviços). Mercenário também, porque eram consideradas “sem amor à pátria”. Além disso, os médicos condenavam a amamentação da mãe preta escrava, pois, “representava um perigo para a família, não apenas devido a seu leite, por meio do qual transmitiria suas negativas características morais às crianças, mas também porque colocaria suas vidas em risco ao levá-las a locais considerados de pouca segurança e não higiênicos.” (CARULA, 2011, p. 203).

Anterior a esse período, Gilberto Freyre (2003) comenta: “A tradição brasileira não admite dúvida: para ama-de-leite não há como a negra. [...] além de serem mais sanguinhas, convertem melhor o alimento em leite, [...] que tanto é mais negra tanto é mais fértil.” (p. 444). Quando inicio essa linha de pensamento a partir de uma realidade brasileira do final do

---

<sup>29</sup> Cf. em Como Amamentar, disponível em: <<http://comoamamentar.com/conheca-os-4-tipos-de-leite-materno/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.



século XIX, busco captar com complexidade as vozes de Ruth Miranda e de Artenilde Soares no encontro/oficina do trabalho de campo, em que elas dizem: “a mulher branca naquele tempo, ela era pra quê? Essa sim era uma escrava sexual, não podia deformar o corpo.../ Tinha a preta pra dar de mamar, né?/ (Ruth Miranda, 21/10/2015). “As negras além de amamentarem, como é que elas tinham aquelas crianças?/ Mas, as negras pariam. Elas pariam de quem? Né?” (Artenilde Soares, 21/10/2015).

Com relação ao Brasil, seria absurdo atribuir-se à moda a aparente falta de ternura materna da parte das grandes senhoras. O que houve, entre nós, foi impossibilidade física das mães de atenderem a esse primeiro dever de maternidade. Já vimos que se casavam todas antes do tempo; algumas fisicamente incapazes de ser mães em toda a plenitude. Casadas, sucediam-se nelas os partos. Um filho atrás do outro. Um doloroso e contínuo esforço de multiplicação. Filhos muitas vezes nascidos mortos (...). Outros que se salvavam da morte por milagre. Mas todos deixando as mães uns mulambos de gente. (FREYRE, 2003, p. 460).

Freyre traz outra versão daquela em que muitos historiadores brasileiros descreviam, sendo que estes corroboram com o que Ruth Miranda acaba expondo de forma mais direta. E, para não deixar de acentuar o que Artenilde Soares disse, podemos ler um dos pensamentos/escritos por estrangeiros no Brasil Colônia. Trecho colhido por Maria Vittoria Pardal Civiletti (1991) em “O Cuidado às Crianças Pequenas no Brasil Escravista”.

*Doze anos é a idade em flor das africanas. Nelas há, de quando em quando, um encanto tão grande que a gente esquece a cor. As negrinhas são geralmente fornidas e sólidas, com feições denotando agradável amabilidade e todos os movimentos cheios de graça natural, pés e mãos plasticamente belos. Lábios vermelho-escuros e dentes alvos e brilhantes convidam ao beijo. Dos olhos se irradia um fogo tão peculiar e o seio arfa em tão ansioso desejo que é difícil resistir a tais seduções. Até o digno Clapperton muitas vezes compartilhou as mesmas sensações que me assaltavam no momento, sem disso se envergonhar. Por que deverei eu me deixar influenciar pela soberba européia e negar um sentimento que não se originava em baixa sensualidade, mas no puro agrado causado por uma obra-prima da criação? A menina que se achava à minha frente era, a seu modo, uma dessas obras-primas da criação, e para ela eu me podia servir das palavras em inglês: a beautiful negro lady<sup>3</sup> (Schlichtorst, 1943, p. 203-4). (CIVILETTI, 1991, p. 33).*

Para Caio Prado Jr. (1961), a função da escravizada não era apenas de ama-de-leite nas relações corporais, era também:

[...] instrumento de satisfação das necessidades sexuais dos seus senhores e dominadores, [...]. Não ultrapassará também o nível primário e puramente animal do contacto sexual; não se aproximando senão muito remotamente da esfera propriamente humana do amor [...].” (PRADO JR, 1961, p.342).

Dentro desse quadro, e tema da amamentação como semiose colonial, as amas também foram acusadas de incitar a masturbação nas crianças para que elas se aquietassem; de ter leite prejudicial à saúde das crianças devido os maus tratos que sofriam como cativas, dentre outras incriminações dos médicos higienistas. Ainda havia outra questão, muitas vezes, não exposta. No Brasil Colônia e mesmo República (sem falarmos na contemporaneidade), assim como na Europa, havia a Roda de Expostos, casas de “misericórdia” para onde iam as crianças abandonadas – em sua maioria filhos de escravizadas especialmente após a Lei do Ventre Livre<sup>30</sup>, momento histórico em que eram, muitas vezes, obrigadas pelos senhores à abandonarem seus filhos e filhas – e quem amamentava essas crianças eram as amas de leite. Eram também acusadas de maus tratos para com as crianças, mas, sua presença como amamentadora externa era de fundamental importância para a diminuição de mortalidade infantil – muito contraditório isso. Todas essas particularidades históricas passam a estar presentes de forma dialógica na opção do artista em trabalhar esse tema quando produzimos sentidos ao vivenciar a obra acima.

A estrutura maciça do lugar e o chão batido abrigam três massas pictóricas manifestadas pela postura clássica das figuras e paleta impressionista albuquerqueana. O artista segue a tradição de manter o tema como “mãe-preta”, visto em muitos outros pintores, que fizeram pintura de gênero – retratando cotidianos – e o indício de que era uma cativa ou liberta pobre com os pés descalços e, a criança ao seu lado, e a amamentação da criança branca, o seu vestir-se com saia e blusa e não com vestido completo. Há nessa imagem uma co-presença nas margens: da leveza ou relaxamento como redução de tensões numa margem do quadro em que a ama dá de mamar e, a da mirada do olhar da mãe que atravessa a fronteira do panejamento<sup>31</sup> da saia e fixa-se no filho deitado na outra margem.

Esse *habitar* para além das margens pode ter proximidade com as ações das mães que faziam bonecas *abayomi* (feitas através dos nós em restos de tecidos e que quer dizer “encontro precioso” em Ioruba) para seus filhos nas longas viagens em navios negreiros, e por vezes, jogavam-nos nas águas evitando um destino cruel para suas crianças, traçando a morte como liberdade/cuidado. Esse quadro parece ter sido estudo, dentre outros feitos pelo artista, para realização de obra semelhante em 1912, pois no museu não havia data. Esse habitar das margens é fruto do que Gloria Anzaldúa chama atenção:

---

<sup>30</sup> Cf.: em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM2040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm)>. Acesso em: 20 jul. 2017.

<sup>31</sup> Do caimento do tecido, a forma pintada para dar impressão de pano ou tecido em movimento ou rigidez.

Contudo, não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O “contraposicionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque o “contraposicionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação cultural. Entretanto, não é um meio de vida. A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de águia. (ANZALDÚA, 2005, p. 705-706).

Enxergar com os olhos de serpente e de águia, enxergar como a (o estado da) Deusa Coatlicue é, para Anzaldúa, metáfora para falar de uma consciência das fronteiras, como consciência de quem está tanto na colonialidade quanto na descolonialidade, produzindo dessubalternizações interiores que tocam as realidades exteriores. É algo como pegar aquilo que herdamos de nossos ancestrais (saberes ressignificados) com aquilo que se produziu de colonialidade, para constantemente produzir um espaço de fronteira, habitando tudo e tecendo uma relação que muitos chamam de hibridez, negociação, resiliência, outros de resistência; eu chamaria de *modo de viver para além das margens, um modo de viver que desafia o que sentimos interiormente com a opressão/racismo/machismo/sexismo apontados para nós, que conhecemos exteriormente na luta diária*. Modo de viver que desafia a subalternização com o amor próprio que é egoísta e que se junta com o cuidado com o outro/eu. Dessubalternizar-se é o mesmo que entender: “Nada acontece no mundo ‘real’ a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes” (ANZALDÚA, 2005, 714). Mas, também, é conhecer e entender a nossa história e de nossos irmãos provocando solidariedade epistêmica/afetiva, criar estéticas descoloniais nos *espaçotempos* cotidianos.

Das imagens produzidas de nossos ancestrais, como mulheres e crianças podemos dar sentidos outros, experimentando dessubalternizar o hoje. No estudo “Imagens de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira dos séculos XIX e XX” (2011), os estudiosos procuram mostrar

a relação tensa e por vezes ambígua entre a elite política e social e as mulheres chefes de família, quitadeiras, lavadeiras, engomadeiras, na cidade de São Paulo na passagem da primeira para segunda metade do século XIX (DIAS, 1995). Perseguidas pela polícia, igreja e fisco, tais mulheres improvisavam formas de existência na precariedade das ruas de forma que pudessem criar e educar os filhos regularmente na ausência dos companheiros. A elite da época ao mesmo tempo em que demonstrava intolerância era obrigada a reconhecer a importância de tais mulheres brancas pobres, pretas e pardas libertas para a economia da cidade [...]. Ainda em relação às meninas podemos observar que quando são fotografadas fora

do estúdio o são no interior da casa, “no dentro” – uma espécie de fora no dentro; diferentemente dos meninos que quando são fotografados fora do estúdio o são nas ruas e calçadas – o fora do fora. De toda maneira, as crianças fotografadas fora do estúdio são crianças pobres e descalças. Este fato corrobora e vai ao encontro da civilidade infantil, a qual coloca cada gênero em um lugar e função, as meninas/mulheres no dentro e os meninos/homens no fora. [...] Ao mesmo tempo em que as práticas escravistas produziram exacerbadamente a imagem do exotismo do trabalho escravo criou a invisibilidade das pessoas negras, em especial da criança, evidenciada pela falta de sinais de infância e pela proximidade do trabalho. Isto leva a crer, portanto, que entre a infância escravizada, aquela que poderíamos denominar “em perigo” (como as expostas e as nascidas livres de ventre escravizado) e a perigosa (como os moleques que perturbavam a ordem nas ruas das cidades), o que as práticas do século XIX produziram, sobretudo, foi a criança e a infância negra invisível. (ABRAMOWICZ, SILVEIRA, JOVINO & SIMIÃO, 2011, p. 285-286).

As informações acima remetem a um Brasil que, muitas vezes, não paramos para conhecer e entender como professores de arte. Mas, estas relações estão imbricadas na forma de conceber e experienciar arte dos estudantes e de professores também, paradoxalmente. Como estudante de arte também sinto que essas narrativas estão, de alguma forma imbricadas nas imagens que me arrisco a sentir.

Lucílio de Albuquerque<sup>32</sup> nasceu em Barras, Piauí, filho de desembargador teve logo sua ida para São Paulo com objetivo de fazer Direito, mas não tardou a ir para o Rio de Janeiro cursar pintura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, atual Escola de Belas Artes – EBA do Rio de Janeiro) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e, ao ganhar um prêmio de pintura foi para Paris. Essa era uma prática da ENBA, que se fazia pelos concursos nas Exposições Gerais, o pintor que ganhasse passaria a residir e fazer uma espécie de estágio na Europa. Muitos pintores brasileiros dentre os anos de 1845-1890 fizeram essa experiência (PEREIRA, 2013). Quando volta ao Brasil, em 1912, pinta “Mãe-Preta” e ganha um prêmio por pintar outro quadro: “Despertar de Ícaro”.

Em seu estilo, mistura o desenho clássico (inclusive foi um dos diretores da ENBA) com as cromáticas pinceladas inspiradas nos impressionistas, românticos e realistas, bem como, implanta a veia simbolista na urdidura das composições, tecendo dos tons mais escuros aos mais claros, principalmente pinturas históricas e mitológicas. Esse ecletismo era uma prática dos pintores que atravessaram o Império e o início da República (ZANINI, 1983).

Albuquerque (cf.: 1912) segue a figuração piramidal da imagem da mãe com a criança no colo mamando, que poderia simbolizar o jogo de assimetria da maternidade sagrada de Nossa Senhora na iconografia cristã, mas, no seu quadro, o formato piramidal teve que se estender em uma das pontas (a do lado direito de quem vê o quadro), pois envolve mais de

---

<sup>32</sup> Cf.: em: Portal – acesso em 2017 – nas referências.

uma criança. Poderíamos dizer que esse formato perdeu sua simetria de triângulo isósceles para ir além e abrigar duas imagens em uma: da própria ama de leite e a da mãe. Na parte inferior do quadro encontramos a figura dos infante e um panejamento eloquente que se derrama ao vestir uma parte do corpo materno. É sobre esse panejamento, que acompanha a mesma direção da mirada do olhar da mãe que atravessa as fronteiras das partes do quadro que me punge. Ele se relaciona, nesse estudo, com um derramamento: de água (do colostro), do leite anterior, do leite intermediário e posterior.

O leite derramado no leito da amamentação colonial é um sintoma da semiose colonial e, ao mesmo tempo, do cuidado desobediente descolonial. Nessas margens, a fronteira é como um reflexo, banhada em leite metafórico e direcionado para o infante subalterno, “Mãe Preta” agora toma outro sentido. Sobre esse infante (o filho) se direcionam os pesos das colunas, o panejamento (da saia), a mirada da mãe, além de ser a base da relação como o infante “soberano”. Ele é a base, sem ele não haveria “leites” na semiose colonial.

Comparado a outra obra: “Mãe Preta” de Júlio Guerra<sup>33</sup>, escultor e pintor que nasceu em Santo Amaro, em São Paulo em 1912, na Imagem 07 vemos um estudo de Guerra encontrado no Museu Afro Brasil para “Mãe Preta” (cf.: 1950) que fora achada no Largo do Paissandu, monumento próximo à Igreja do Rosário dos Pretos em São Paulo feita para o quarto centenário dessa cidade em 1954. A obra tem fortes influências do cubismo de Victor Brecheret (1894-1955) e do imaginário popular da época. Esse imaginário tem forte influência de brasilidade colonial, basta citarmos apenas um trecho datado de 1845 no livro “Brazilian Souvenir – A selection of the most peculiar costumes of the Brazil” citado no livro de “Registros Escravos...” (2016) da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Nesse trecho, que comenta uma imagem – “A Nurse (Ama de Leite)”, uma litografia de 1845 – lemos: “As amas de leite colaram-se à imagem da escravidão brasileira e compuseram a representação da “boa escrava”, contrapondo ao modelo norte-americano.” (SCHWARCZ, 20106, p. 129).

O bronze de Guerra (cf. 1950) me sugere uma mulher de cobre e estanho, uma *liga* de cobre/estanho forte e ao mesmo tempo com o peso da colonialidade do ser no Brasil, cheia de contradições. Tais contradições podem ser exemplificadas com um outro trecho logo abaixo, na mesma página, do mesmo livro “Registros Escravos”: “A prática aberta dos castigos sempre impressionou os viajantes estrangeiros que levaram para o exterior a representação da violência do sistema.” (SCHWARCZ, 20106, p. 129), enquanto se popularizou entre nós a

---

<sup>33</sup> Cf.: José J. Peralta & Inez G. Peralta – acesso em 2017 – nas referências.

ação artística dos pintores viajantes enquanto aqueles que pintavam harmonicamente os escravizados do Império como fazendo parte da exótica paisagem do novo mundo.

Os africanos egípcios foram os primeiros a misturar estanho ao cobre para produzir o bronze, eles queriam alcançar uma durabilidade superior ao material e, há mais de 3.000 anos suas consciências já estavam “despertadas”, ao descobrir aquele que se tornou um dos melhores materiais condutores de energia ou eletricidade. Símbolo de vida eterna cunhado pelos egípcios, o cobre tem o mesmo valor das águas do Nilo. Afinal, essa também é uma boa condutora de energia, caso não destilada ou pura. Os íons presentes na água colaboram na sua boa condução elétrica, assim como a consciência das fronteiras nas dessubalternizações!

Figura 12 - “Mãe Preta” de Julio Guerra, Sem data. Bronze. Acervo Secretaria de Estado da Cultura.



Fonte – Museu Afro Brasil, 2016.

Tanto em Albuquerque (c.1912) quanto em Guerra (c.1950), a imagem da “mãe preta” me provoca a uma *rasgadura* na imagem da colonialidade de poder, brecha que expõe a “ferida colonial” porque se torna sujeito presente e testemunho de si no mundo. A imagem também é uma *montagem*, no sentido de forma artisticamente pensada ou elaborada, e não um registro ingênuo de uma situação corriqueira (DIDI-HUBERMAN, 2013). Cativas ou libertas,

essas mulheres surgem no imaginário brasileiro sem nomes próprios, tampouco são chamadas de mães, mas de mãe preta. A elas e aos títulos de suas imagens eternizadas em pinturas e esculturas foram cunhados o não-nome de “negra/indígena” com todo o seu peso de negatividade, desumanização e objetivação, que por sua vez trouxe um imaginário de peito-mão-de-obra historicamente escravizada. Essa ferida colonial está gravada em nossos corpos/histórias e, um primeiro passo para uma transgressão, é mostra-la e tomar consciência que ela existe, na historicidade e atualidade.

Não só mostrar o que mostram de nós, mas entender que somos para além disto ou daquilo. Trata-se do cuidado difícil de se empreender quando já estamos tão acostumados a não perceber determinados detalhes ou determinadas naturalizações.

Pretendo, no próximo capítulo, abordar algumas reflexões e andanças, tecidas ao longo da pesquisa quando me deparo com o tema da imagem de crianças afrodiaspóricas.

Abraços com atenção e cuidado!

Francilene.

## 5 CAPÍTULO-CARTA V: CRIANÇAS –TRANSGREÇÃO

Figura 13 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



eu sou filha de ... uma ... uma mulher que é filha da escrava [voz fraca] de uma família meio branca/ minha mãe, ela ficou registrada com a família branca, por ela ...ser de pela branca, né, ter as características da família branca. E aí minha avó, escrava dessa fazenda, com a família, foi para outro lugar/ para contar um pouco da minha... da minha infância que foi muito boa...é eu trouxe esse vestido,/ nós éramos quatro mulheres na minha casa, hoje nós somos três, a minha irmã mais velha já faleceu, mas ela também vestiu esse vestido, bordado à mão, com renda... e aí teve uma memória de mãos



de artísticas da minha cidade, né, Oeiras, que fizeram esse vestido que foi passado de geração para geração dentro da minha casa. Então, a minha irmã que hoje teria trinta e quatro anos, ela vestiu esse vestido, eu tenho trinta anos, eu vesti esse vestido, a minha outra irmã que tem vinte e oito anos ... vestiu esse vestido; minha outra irmã mais nova, que tem vinte e cinco anos vestiu esse vestido; então, ele traz muitas energias e muitas histórias e também a questão da arte, né. Do bordado que liga ao colega de Piracuruca, esqueci o nome dele [Gomes Paraguaçu], que é essa coisa do bordado, das mãos que...que...que fazem as nossas histórias acontecerem e que hoje está aqui. Então, esse vestido hoje é da minha filha...

*Lua, 22/10/2015*

São João de Meriti, 01 de agosto de 2017.

Espero que tenham lido o capítulo-carta anterior, do dia 28 de julho de 2017, sobre imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas. Nele tentei fazer um apanhado situacional e abordar o cuidado como possibilidade de dessubalternização a partir de uma consciência das fronteiras, mas também como perigo a ser percebido, quando se detém na esfera do capitalismo. Imagens no sentido do cuidado muitas vezes são atreladas a figura da mulher e da criança – embora as mulheres e crianças afrodiáspóricas sejam vistas, muitas das vezes, como aquelas que têm que cuidar de alguém e não precisam de cuidado.

Hoje me pergunto: O que algumas imagens de crianças provocaram nos interlocutores da pesquisa a falarem sobre crianças? Apesar de entender esse tema direcionado para aquelas imagens em estudo, que “representam” as crianças africanas e afrodescendentes, não consegui ver o título deste capítulo-carta com dois pontos e uma continuidade específica de palavras que não a transgressão. Dessa maneira, talvez possamos dar abertura às especificidades tanto da categoria de criança envolta nessa pesquisa, quanto para outras narrativas de lembranças de ser criança. Por exemplo, a narrativa de quem foi criança e que estava no encontro/oficina.

### **5.1 Entre bordados, rendas e fronteiras**

Em sua narrativa Lua trouxe para a oficina o vestido bordado da sua filha recém-nascida, para demonstrar duas especificidades (a partir das histórias da mãe e avó) numa

mesma história simbolizada pelo “vestido bordado” em Oeiras – sua cidade natal e uma das cidades do Piauí com fortes características afrodescendentes diaspóricas. Em “A Criança na Província do Piauí”, Miridan Britto Knox Falci (1991) narra como em Oeiras a prática de bordar estava profundamente atrelada a vida escrava da criança. A autora escreve:

Sentadas com as pernas entrelaçadas como as de um Buda, sobre um pequeno tamborete, tendo à frente a grande almofada onde se prendem os bilros e o papelão, as meninas eram iniciadas nesse aprendizado desde os 5 para os 6 anos de idade, quando a finura dos pequenos dedos e a destreza das mãos as condicionariam para a perfeição técnica a ser atingida lá pelos 13 anos de idade. Em Oeiras, metade das rendeiras escravas ali existentes em 1875, já sabia fazer renda ao atingir 10 anos. [...] Passam de mãe para filha além do saber e do gosto, os espinhos de carneiros, os bilros de madeira e os desenhos feitos nos papelões. Desenhos que o olhar geometrista masculino compara a hipérboles, espirais e elipses e às pequeninas rendeiras os chamam de espuma do mar, espinha de peixe, cobra doida ou rabo de pato, a indicar no simbolismo dos nomes, o contato e a magia da natureza. [...] Trabalho das meninas livres: tecer seus lençóis e sua rede, bordar suas toalhas e roupas e assim preparar-se para a vida matrimonial e familiar. Mas, a menina escrava, além de rendeira costureira será, também, desde os 7, 8 anos, utilizada como roceira e cozinheira. (p. 38).

Durante boa parte da minha vida cresci ouvindo que no Piauí não havia escravos, apenas tinham matado muitos e muitos “indígenas”, nativos de diferentes nações. De fato, houve forte dizimação das nações aqui existentes ao lado do “moinho de gastar gente” que foi a escravização africana e afrodescendente – o que a historiografia local ocultava – ou, se admitia, tratava como uma escravidão amistosa! Também ouvia dizer que as rendas piauienses eram “coisa fina da Europa”. Quando encontrei o livro de Miridan Falci na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um livrinho pequeno, já havia lido outras narrativas sobre a escravização no Piauí, mas nada como o que é narrado em alguns trechos. Nesse trecho das meninas escravizadas, mesmo tendo Falci uma visão romantizada da escravização de crianças afrodiaspóricas, a autora dialoga com Lua, quase sussurrando para ela que a imagem da avó continuam naquele vestido, que sua filha agora veste.

Essa imagem das mãozinhas escravizadas perpassa toda a narrativa de Falci (1991). Não sabemos o destino da avô de Lua, mas sabemos que meninas (que um dia chegavam a ser avós, bem novas) na condição de escravas ou com esse estigma, de certa forma viviam naquele vestido usado agora pela bisneta daquela escravizada de Oeiras – na cidade dos pretos como gostamos de chamar. Nesse sentido, o vestido é símbolo, e um vestido rendado ou bordado de criança é uma especificidade desse símbolo, um material marcado pelo tempo e por um tempo lembrado em um espaço histórico da memória. Ser criança ou lembrar da criança que fomos é transitar nesses tempos e espaços múltiplos da memória, como escreveu

Mignolo (2003) são “hermenêuticas pluritópicas” – contrapondo a ideia de conhecimento universal.

Em “Uma História da Leitura”, Alberto Manguel (1997) nos fala da imagem enquanto símbolo. Começa comentando que os primeiros cristãos, chamados de primitivos (de uma Europa outra), tinham na imagem dupla qualidade, a de ser atributo que representa um tema ou uma ideia, bem como, aspecto específico do tema representado. Dessa forma, a imagem da ovelha que era representação de “Cristo” era também de “Cristo sacrificado”. Essa relação ou duplicidade dialógica se perdeu, ao longo da oficialização do cristianismo e, essa “representatividade” destacava-se como metodologia para aquelas pessoas que não sabiam ler mas, também, me provocou enquanto possibilidade de produzir sentidos outros com as narrativas que em diferentes margens, pronunciadas por diferentes pessoas e experiências à respeito de um tema, podem provocar em nós. Além de Manguel (1997) senti-me provocada por Bakhtin (2003) novamente, quanto ao conceito de *cotejamento* na obra desse autor. Dessa forma, “toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros textos.” (p. 404). O cotejar para esse estudo tem a ver com o que Bakhtin explica quando trabalha a dimensão da multiplicidade de vozes num enunciado (que pode ser na obra de arte ou na carta, por exemplo) o que chama de texto. Para ele um “texto” (enunciado) quando confrontado com outro “texto”, dois enunciados não conhecidos, mas, que são tocados por um mesmo tema, produzirão sentidos outros porque são fruto da relação dialógica. Entendo aqui essa dialogia, não somente entre sujeitos do diálogo, mas, como relação que contempla elementos extralinguísticos (ou extra pictóricos) trazidos no contexto de quem escreve o texto científico e sujeito do novo diálogo com o leitor, dentro das complexidades relacionadas ou das redes de significados engendradas.

Em todos esses enunciados coexistem “vozes de sujeitos ou autores diversos”. É por isso, também, que se tece numa relação dialógica, pois, é acontecimento novo que “responde” a outros acontecimentos ou “vozes” da ideia principal enunciada. A imagem assim ganha significado dialógico com quem dialoga com ela. Ela não existe, caso não exista um autor que a perceba e converse com ela. Sua existência passa a ter caráter relacional. A imagem, assim como a palavra, existe quando compreendida por um novo sujeito/autor daquele novo texto que está sendo realizado na dialogia existencial e cultural. Então, para compreender o texto (uma imagem, por exemplo), muitas vezes, precisamos cotejar outros textos (enunciados, acontecimentos) na relação dialógica a partir do nosso contexto atual. Cotejar, comparar, confrontar, conversar, analisar, contatar.

Lembro também que foi Walter Benjamin (2002), quem me sussurrou que as crianças são aquelas que mais comparam, confrontam, conversam, analisam, contatam com o mundo em que estão vivendo em experiências ricas de possibilidades, mesmo na escassez e pobreza do mundo em que a reprodutibilidade técnica, dentre outras coisas, tenta desfazer sonhos, desejos e completudes. Elas são, para Benjamin, aquelas que convertem a realidade com qualquer “resto de algo”, em brinquedo. Provocam, a mesma narrativa, a se tornar nova quando dizem “de novo” e começamos a contar de novo a história já muitas vezes ouvida. E, cada vez que narramos é algo novo. “De algum modo, todos nós fomos provocados, a nossa criança foi provocada/ eu acho que é essa postura de criança que faz a gente aprender/ é que a Leninha também tá buscando.” (Pollyanna Jericó, 21/10/2015).

As crianças provocam o “novo” e, de novo sabemos que há ali algo diferente. No encontro/oficina não havia crianças, mas ao narrarmos nossas histórias elas estavam presentes o tempo todo. Escavamos junto com a memória o material precioso das nossas vidas infantis de outrora sempre na condição de adulto – aquele que fala. E em determinado momento do encontro: Mas, “será que a nossa cultura vê a criança como um ser digno de reflexão? De trazer pra discussão. Talvez seja o reflexo disso. Por que não? Né? A gente falou de adulto porque interessa pra nós, é sério, falar sobre os adultos...” (Pollyanna Jericó, 23/10/2015). Nesse sentido, a pobreza de experiência é instalada com a paralização da “criança” que persiste em nós, enquanto adultos. Paradoxalmente, falávamos de um tempo de vivência de quando éramos criança, mas era o adulto em nós que ganhava fama. E, “o nosso debate, ele é um debate adultocêntrico./ ‘eu não vou trazer a coisa da é... a besteira’, que eu acho, na minha cabeça que é besteira, pra colocar aqui; porque a minha cabeça está orientada pra pensar como um adulto.” (Jorge André, 23/10/2015).

Transgredir, é a palavra que me vem aos sentidos, transgredir essa ordem adultocêntrica. Transgredir implicaria numa espécie de abertura, sair do lugar de sempre, usando o lugar de sempre, “contar de novo”, trazendo especificidades do debate, ao mesmo tempo que cotejamos imagens e narrativas outras. É que,

de certa forma a proposta é... é exatamente como que nós olhamos para as imagens das mulheres e das crianças. Não é preciso nós estarmos vivendo nossa...crianças./ [...] A sala da casa dos [meus] avôs era como se fosse um terreiro de macumba, umbanda, mas é que eu quero registrar mesmo o pejorativo. É. Tinha uma guna no meio da sala, porque todo mundo que se encontrava, todo mundo que ía pra casa deles era em círculo, a conversa acontecia em círculo./ E aí então, os instrumentos que tinha pra adulto tinha pra criança também, né. Então, é essa a relação de respeito, de aprendizagem, as histórias das nossas infâncias elas eram guardadas (Artenilde Soares, 23/10/2015).

Então, “a gente tem autonomia pra falar de quem nós somos, de onde nós estamos. Não sendo crianças, eu acho que a coisa que a gente mais poderia trazer assim seria [falar de] uma infância/” (Sarah Fontenelle, 23/10/2015).

Então, foi a fotografia de monóculo de quando eu era criança, que serviu como dispositivo para novas lucubrações da memória. No Piauí, era comum que fotógrafos passassem pelas casas oferecendo seus serviços. Eles passavam com bonecas, cavalinhos e outros brinquedos para que as crianças pudessem posar e ficar quietas nas fotos. Outro artifício usado pelos fotógrafos em meados do século XIX, no Brasil, era usar a ama-de-leite para que as crianças das senhoras patroas ficassem quietas. Em seu texto “Amas mercenárias”: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas – Brasil, segunda metade do século XIX”, Sandra Sofia Machado Koutsoukos (2009) traz algumas imagens bem parecidas com este fenômeno estudado por ela.

Reproduções de fotografias de crianças brancas com suas amas também estão no Museu Afro Brasil, em São Paulo. Em algumas dessas fotos, as crianças afrodescendentes e africanas aparecem sendo os cavalinhos das crianças brancas. Mas, voltemos às bonecas. E vamos conversar com a pintura abaixo – Imagem 08. O artista, que chegou ao Brasil com cinco anos de idade, se chama Pedro José Pinto Peres<sup>34</sup> e foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios e da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Teve influência de Victor Meirelles em suas pinturas do gênero ‘históricas’, mas também se destacou nas pinturas ‘de gênero’ – aquelas que retratam o cotidiano e as pessoas mais anônimas em seus afazeres – talvez por ter sido aluno também de Chaves Pinheiro e Agostinho José da Mota. Pedro Peres viveu e expos obras num momento em que:

Os índios, os escravos negros, o branco bandeirante e o trabalhador rural se viam em quadros que vieram da Pinacoteca de São Paulo, do Museu Nacional de Belas Artes e da coleção Sérgio Fadel, dando uma perspectiva antropológica a quase um século de pintura. Uma série de quadros do pintor gaúcho Pedro Weingärtner trazia a imigração como um componente a mais nessa composição, com Festa dos colonos alemães de Nova Hamburgo, de 1892. (LINS, 2011, s/p).

Era um período na história da arte brasileira em que os intelectuais, os políticos, os artistas enfim, pretendiam dar forma a uma identidade na formação do povo brasileiro. E, em uma de suas obras destaca uma criança e uma boneca!

---

<sup>34</sup> Cf.: Warburg – Banco Comparativo de Imagens, 2017 – nas Referências.

Figura 14 - “Fascinação” (35,7x31,2cm) de Pedro Peres (Lisboa, Portugal, 1950 – Rio de Janeiro, Brasil, 1923), 1909. Óleo sobre madeira. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Suzana Camará Moreira, 2005. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.



É fácil perceber dois quadros dentro de um só, com as duas figuras inseridas na obra “Fascinação” de Peres (1909). Então me perguntei: Quais pontos de encontros ou elos/nós estão presentes em “Fascinação”? Destaquei, nessa cartografia ou marcação, apenas três, nesse momento. Se traçarmos uma linha imaginária vertical bem no meio do quadro e cruzarmos esta linha com duas outras na horizontal, uma na altura do pescoço da boneca com a cintura da menina; e, outra horizontal no meio do quadro, teremos dois cruzamentos e dois encontros, conseqüentemente no meio do quadro. Mas ainda nos falta um ponto de encontro ou nó: precisamos imaginar mais duas linhas agora nas duas diagonais do quadro. Uma passando pelo pé direito da criança até a cabeça da boneca e outra, passando pela cabeça da criança até o pé da boneca. Todos esses encontros nodais estão exatamente na fronteira entre uma margem e outra da pintura – mais precisamente onde, no segundo plano, encontramos uma imagem de uma cadeira de balanço e um xale sobre si.

Numa margem, está a criança descalça com vestido de adulto, provavelmente reformulado para ela e, na outra, a boneca calçada, com chapéu e vestida com traje imitando os das mulheres adultas eurodescendentes. A fronteira é o espaço com a porta entreaberta – provavelmente pela criança afrodiáspóricas – ela correu esse perigo! A postura da “fascinada” se acentua num *pathos*<sup>35</sup>, ou seja, Pedro Perez se utilizou do recurso pictórico formal de movimento de massa corpórea – perceber a “queda” no corpo da criança – para desencadear no observador/partícipe da obra uma reação/sensação afetiva da ordem da atração ou do encantamento.

Na mensagem, o namoro da menina afrodiáspóricas com a boneca se dá num *kairos* (tempo favorável, oportuno) em que a abertura da porta se mostra como tal e possibilita o momento esperado na *doxa*, ou valores (não importando aqui se verdadeiros ou falsos), de um *ethos* (um conjunto de imagens próprias de algo/alguém) na semiose colonial. É pela fronteira que esse *kairos* se faz. É na fronteira que cotejamos a outra margem. A criança, visibilizada nessas condições, transita pelo imaginário ou *ethos* tronício do mundo da boneca ou mundo eurocentrado. A (contra-)imagem da boneca vestida, calçada, de chapéu e sentada (sinais de nobreza) ressalta a condição de subalternidade da criança.

Porém, entendo que a própria presença dela (da imagem da criança) de pé e descalça dentro do ambiente desse *ethos* perturba a ordem da estética colonial. Além disso, a mirada (o olhar da menina) que atravessa a fronteira transgride o cenário, rouba a cena de uma visibilidade imperialista, mostrando-se ali com admiração mas, sobretudo, com possibilidades

---

<sup>35</sup> Phatos, ethos, doxa e cairos são termos utilizados não somente na literatura, mas nas análises críticas sobre as artes plásticas. Mas, aqui me referencio em Melliandro Mendes Galinari (2014) – cf. nas Referências.

múltiplas e abertas. Nesse sentido, ao abrir o quadro, o que me punge é a porta entreaberta, o espaço/tempo do *kairos* do atrevimento, em que pululam as possibilidades e me favorece a perguntar: O que ela fará agora, já que está dentro?

Quando Sarah Fontenelle diz:

Ali, nas fotografias, as brincadeiras, quando se tinham crianças negras, a criança negra era a brincadeira, o brinquedo/ [...] Cinderela? Pergunta né? Se ela é cinderela. Uma negra assim bem ornamentada, bem enfeitada, bem bonita. Justamente aquela questão né. O que é o foco, o que é a imagem do lugar alcançado?/ [...] A gente não tem esse costume de brincar, parece vodu, né. Pegou a boneca preta e já diz logo “não, não presta, magia negra, não sei o que”, já despreza né? E na outra fotografia ainda dizia bem pequenininho, não consegui ler tudo: “as primeiras bonecas foram criadas [[pausa]]” [Se referindo a uma frase escrita numa parte do Museu dos Brinquedos, que dizia que a boneca tinha sido criada no continente africano]. (Sarah Fontenelle, 21/10/2015).

A brincadeira também é sinal de algo que nos vincula às imagens. As bonecas, às vezes ou na maioria das vezes, são mais dignas de determinados lugares do que as crianças, no *ethos* do capital.

A respeito do vestido da boneca e da menina no quadro de Peres, é curioso saber que também nesse período, tanto as mulheres quanto as meninas escravizadas ou libertas pobres, não se vestiam com vestidos de corpo inteiro e sim com blusas e saias. Na pintura isso funciona como um sinal, uma simbologia da escravidão. Ou, ainda, usavam vestidos completos (como no caso da menina de Peres) que eram reaproveitamentos de vestidos de assenhoreadas crianças ou adultas. Já com relação às brincadeiras dos meninos, Miridan Britto Knox Falci (1991) relata que, no Piauí, uma das brincadeiras que mais dizia sobre o status dos meninos crianças filhas de assenhoreados era “montar no carneiro”. Hoje substituiu-se isso por montar numa bicicleta, andar de patins ou num patinete, enfim.

## 5.2 Estéticas, cronotopos e exotopias de transgressões

As bonecas de tez rosadas com vestidos rendados que muitas de nós têm numa foto na parede de casa, ou as fotografias dos cavaleiros brancos (ou pôneis) nos quais aparecem os meninos montados, bem equipados de cavaleiros podem ser ou são indícios da semiose colonial e, ao mesmo tempo, uma apropriação dos signos numa *praticateoriaprática* de “aesthesis descoloniais”.



A ferida colonial influencia os sentidos, as emoções e o intelecto. No caso da arte e da estética, a ferida é sentida e sofrida (nas emoções e no intelecto) por aquelas pessoas cujo o fazer "elementos simbólicos que afetam os sentidos, as emoções e o intelecto" não são considerados artísticos, e essa consideração é legitimada no discurso filosófico que define a estética como a disciplina que trata da investigação do significado da arte. Assim, a descolonialidade estética é uma amostra de "operações com elementos simbólicos" que procuram, por um lado, dismantlar o mito ocidental da arte e da estética (descolonização da arte e da estética) para libertar as subjetividades que, ou deveriam orientar seu fazer para atender aos critérios de arte e estética, ou estar fora do jogo por não ter cumprido as regras. [...] O próprio não é uma essência, mas uma construção: se a Europa construiu seu "próprio" e conseguiu até certo ponto desvalorizar o "próprio outro" como tradição, atraso ou oposição ao progresso, o que devemos imitar da Europa é precisamente essa capacidade para criar o seu próprio, mas sem desvalorizar e prevenir, como a Europa, que outros próprios surjam como águas de primavera. (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 09-10).<sup>36</sup>

Pedro Pablo Gómez e Walter Dignolo em "Estética Decoloniales" (2012) questionam o conceito de "estética" e o sentido de "próprio" nos valores "europeus". Sobre a estética, enfatizam sua criação como corolário do projeto civilizatório e nacional que abrangia também as colônias e ex-colônias. Além disso, o conceito de arte passa a ser regulado por essa estética e essa regulação sobre a arte e, conseqüentemente, a história da arte, criou o mito de que somente seria arte os produtos que mostrassem "subversão" e "novidade", embora esses fatores estivessem ligados à invenção de valor universal, que tinha a ver com valor local de um tipo de Europa, aquela engajada na modernidade/colonialidade. Nesse sentido, a estética e, conseqüentemente, a arte serviam (e ainda servem) para controlar subjetividades, com relação as culturas artísticas de outras civilizações, também locais. Tudo que não se encaixa nos moldes de universalidade (subversão e novidade artísticas/estéticas modernas), não faz parte do conceito de estética e de valor de "próprio" europeus.

Esse valor próprio europeu define "quem fala" quando no museu se vê obras admitidas como arte e que não são europeias. Define, por exemplo, como pessoas chamadas de indígenas e negras ou asiáticas irão aparecer em suas exposições de peças exóticas, tradicionais monolíticas e, no mínimo em vias de progresso! Os autores concluem nesse

---

<sup>36</sup> La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con "elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto" no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. Así, Estéticas decoloniales es una muestra de "operaciones con elementos simbólicos" que buscan, por un lado, dismantlar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. [...] Lo propio no es una esencia, sino una construcción: si Europa construyó su "propio" y tuvo éxito hasta cierto punto em devaluar lo "propio otro" como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio-propio, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros propiosproprios surjan como aguas de manantial. (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 09-10). Tradução livre.

trecho que devemos imitar a ação de manter um valor próprio cultural e artístico nas diferentes estéticas com as quais experienciamos nossas culturas, mas que, ao mesmo tempo, devemos entender que o nosso valor próprio é uma opção e não *O Próprio*. Desse modo, manter a abertura com os “próprios” modos e valores outros; ter a capacidade de transgredir o universal liberando esses valores como águas em mananciais, é desafio do ensino de arte também. Assim, podemos ter consciência de que o “próprio” eurocêntrico nas bonecas rosadas e nos cavalinhos cor-de-neve ao lado das crianças afrodiáspóricas são valores locais que estão em nossas subjetividades como universais. Como também as bonecas de pano, chamadas abayomis (“encontro precioso”), e outras bonecas sinalizada por Sarah Fontenelle (21/10/2015) acima, com seus *próprios* provocam o diálogo, não menos tenso, provocando abertura na diferença colonial.

Desconfio que, em algum lugar fronteiro de nossas experiências, nossa consciência subjaz quando manipulamos esses objetos e aproveitamos para aparecer com eles. Talvez, minha mãe e tia, ao contratar um fotógrafo para “bater” uma foto minha, com um boneca loira ao lado, tramassem mostrar o nosso “próprio” com um outro “próprio”, que todos valorizavam, mantendo o que para elas era importante: minha imagem! É nesse sentido que também entendo as “aesthesis descoloniais” e não somente como desvio da estética. “Em resumo, a estética colonizou (ou pelo menos tenta) as esteses. Agora é uma questão de descolonização da estética para liberar a esteses”. (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 14)<sup>37</sup>. O sentido de *aesthesis* está ligado com as sensações corporais e compreende, na semiose colonial, uma experiência de re-existência e não simplesmente de resistência. Liberar as sensações é a funcionalidade das estéticas descoloniais.

Se as regras estão explícitas ou implícitas, muitas vezes, devemos manter no anonimato nossas táticas, não divulgando para manter-se no uso “próprio” dessas regras. De alguma forma a criança sabe, penso eu, que, como seres sociais criamos uma situação na qual:

estar associado a cor negra é uma coisa ruim. A gente tá falando de brinquedo, e eu tô lembrando que minha irmã dava aula numa escola dominical, e ela fez um brinquedinho pra explicar alguma coisa da bíblia, né. E ela veio me mostrar esse brinquedinho, o brinquedinho era uma caixinha e, abrindo, cada cor... é... tinha uma mensagem a passar./ Sempre quando era uma coisa ruim aparecia o preto (Maria Firmina, 21/10/2015).

E, muitas vezes, as regras se mantêm no anonimato com outras crianças fazendo uso dos próprios tais brinquedos. E, ela também coteja, compara, confronta, conversa, analisa,

---

<sup>37</sup> “En suma, la estética colonizó la aesthesis. Se trata ahora de descolonizar la estética para liberar la aesthesis.” (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 14). Tradução livre.

contata experimentando a diferença colonial à sua maneira. No nosso encontro/oficina eu também, assim como Jorge André (21/10/2015):

[...] fiquei pensando nas várias imagens de ser afrodescendente. Pensando na minha própria vinda para a oficina. Eu não vinha, vim entregar um pen-drive [risos] pra Sarah. [(Phillip Marinho) – Armadilha do destino]. Aí a primeira imagem afrodescendente que eu vi foi... não sei se pensando nessa questão da etnia... da criança afrodescendente, mas, da criança... a primeira imagem que eu vi foi da alegria de encontrar com o seu semelhante./ “Rapaz, aqui o negócio tá reagindo”, fiquei pensando nisso e aí falei com o pessoal e comecei a olhar as outras imagens/ vi outra imagem de criança: a empolgação com uma coisa, quando eu vi uma cartilha, acho que é uma cartilha de um ativista poético/ Achei massa o vídeo da... da procissão, que aí fui começando a entender. Ah, aqui a pesquisadora tá se mostrando [gesto com os braços e mãos]./ Depois ela vai se mostrando a partir das fotos que ela tirou. E aí eu fui vendo as imagens, vi as imagens das bonecas./ [...] outra imagem de criança a coisa da liberdade/ essa coisa de mexer nas várias coisas que estavam dispostas, a parte da dança, o sentir o corpo/ em algum momento olhei a oficina como alguém que fez a oficina (Jorge André, 21/10/2015).

Jorge André não sabia da oficina, mas fazia parte do Coletivo Zumbidos do Memorial, um dos grupos que participou. Quando ele chegou para entregar o pen-drive estávamos no momento de mexer na instalação e participar de outros meios que preparei como artefatos culturais produzidos a partir da minha história com a pesquisa, fundamentados nas obras de Hélio Oiticica (1937-1980) a partir de seus Bólides, Ambientes e Parangolés<sup>38</sup>. Mais a baixo ele se refere, especificamente, à fotografia de Assis Horta datada de 1930 (Imagem 09).

(l. 1005) “o encantamento,/ [...] o encantamento, a busca da criança, a empolgação, essa liberdade do movimento; quando vai pra foto/ a coisa da foto tá assim parada, mas... a postura de algumas das crianças era aquela postura de “eu estou sendo tolhido de alguma forma na minha liberdade”. Aquela criança [gestos de encolhimento]: “o que que tá acontecendo?”. “Como é que eu tenho que ficar aqui?”. “Meu pai e minha mãe tão tudo sisudo”. “Como é que eu tenho que ficar?”. Aí ... aquela coisa... A fotografia, a imagem da criança afrodescendente retratada/ ela não, talvez, não tenha mesmo alcançado o que era que tavam querendo dela com aquela fotografia. E aí ficou um sorriso desconfiado. Aquela coisa de “não sabe o que fazer”. Porque ela sabe o que fazer [...] no cotidiano dela. Na brincadeira dela. (Jorge André, 21/10/2015).

<sup>38</sup> Elementos artísticos que mesclam corpo, arte e experimentação, e mexem com a forma, estrutura, uso e conceito da arte. Cf.: OITICICA FILHO, 2010, nas Referências.

Figura 15 - “Assis Horta 02”. Diamantina, década de 1930.



Fonte: Acervo do Foto Assis, 2015.

Vi essa fotografia quando estive no Palácio das Artes em Belo Horizonte, na minha caça por imagens, com minha amiga Lucélia Paz, que gentilmente me recebeu em sua casa e acompanhou nessa visita. A primeira coisa que me chamou atenção foi a exposição “Assis Horta: Retratos”, na qual esse retrato estava exposto. Foi no dia 15 de maio de 2015, na grande Galeria Alberto da Veiga Guignard.

Lembrei das fotos de dias de batizados da maioria das minhas primas, amigas, pessoas próximas a nossa família. Miridan Falci (1991) ao discorrer sobre a criança no Piauí provincial chama a atenção para algumas práticas envolvendo crianças e mulheres escravizadas, bem como, a família destas. Por exemplo, nos batizados das crianças livres havia uma série de etapas que enriquecia o ritual, no batismo das crianças escravizadas e de mães solteiras, estas eram levadas pelos assenhoreados à igreja que, muitas vezes eram os padrinhos. Essas crianças eram identificadas nos registros batismais como “naturais”, indicando que não tinham registro de pai, nem pertenciam à família nos moldes coloniais; diferentemente das crianças que nasciam na família que era chamada de “legítima”. Muitas vezes, a roupa marcava essa distinção juntamente com a condição de cativas.

Ainda segundo Falci, as crianças (livres ou escravizadas) brincavam juntas até os cinco anos de idade; aos seis e sete anos, aquelas escravizadas, já tinham que dar conta das “exigências da vida” (se referindo aos serviços que tinham que prestar). Eram estas, especialmente os meninos, que encilhavam cavalos, lavavam os pés dos adultos, escovavam roupas, balançavam a rede dos assenhoreados, eram usados como cobaias de exercícios médicos sanitaristas da Província do Piauí, compunham bandas de música de assenhoreados, serviam de pajem nas longas viagens e para as crianças brancas, acompanhavam os vaqueiros condutores das boiadas, trabalhavam nas roças. Isto desde os sete a nove anos de idade. Banhar nos riachos, rios, córregos quando não estavam secos eram brincadeiras que não podiam fazer, mas que, certamente, teimavam e faziam, creio, pois, o Piauí em sua geografia tem veias d’água de rios, como Parnaíba e Poty, em todas as suas cidades.

Assis Horta foi um fotógrafo de Diamantina que registrou fotos de pessoas que nunca haviam sido fotografadas e o procuravam para obter fotos para a Carteira de Trabalho; paisagens; dentre outras. As duzentas fotos dessa exposição tinham sido tiradas entre os anos 1930 a 1950. À época era costume montar no estúdio fotográfico um tecido grande pintado com uma paisagem e alguns objetos para representar algum ambiente interior ou paisagem. Assim foi feito na fotografia da Imagem 09. E, nela as figuras aparecem vestidas com roupas usuais do período e local, bem como, calçados. Ligados pela figura central da criança, que se imprime como um jarro, e pelo cruzamento da base da mesinha, o casal demarca segurança e apoio. O que me *punge* na obra é a movimentação da mãozinha esquerda da imagem da criança, uma mancha formada por esse deslocamento. O que Jorge André traduz em perguntas: “O que que tá acontecendo?”. “Como é que eu tenho que ficar aqui?”. “Meu pai e minha mãe tão tudo sisudo”. “Como é que eu tenho que ficar?” Pai, mãe e filha, vestidos, calçados e fotografados. Transgressão afrodiaspóricas. Pois a fotografia, assim como a pintura

– mesmo hoje com novas possibilidades tecnológicas democratizadas – para muitos de nós, não nos dizia respeito.

A Imagem 08 e a Imagem 09 conversam entre si, não somente porque coabitam a semióse colonial, mas porque nos permitem perceber travessia e deslocamento no cronotopos (bakhtiniano) da criança enquanto personagem principal em tempos e espaços distintos (simbolizada especificamente nas duas imagens, a pintura de Peres e a fotografia de Horta), a partir da exotopia (bakhtiniana) das imagens vivenciadas por Pedro Peres e Assis Horta, bem como por nós que podemos dialogar com elas agora.

Para Bakhtin (2010), em “Questões de Literatura e de Estética (Teoria do Romance)” o cronotopos é uma relação intrínseca entre o tempo e o espaço vivenciado pela personagem em um dado gênero literário. Transpondo isso para a pintura e para a fotografia acima reproduzidas, enfatizo que essa relação intrínseca entre o tempo e o espaço se revela na própria materialidade e na representação simbólica do quadro quando os artistas “conversam” com personagens (reais ou fictícios) das suas obras e, estes personagens passam a conversar com o artista e conosco, marcando os nossos espaços pelos tempos vivenciados nesses diálogos. E, sobretudo, nos marcando como sujeitos de diálogo. Para um melhor entendimento cito o próprio Bakhtin (2010) quando este escreve que “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopos artístico.” (p.211). O autor ressalta que, o que conduz o cronotopo é o tempo e, “o cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica” (p. 212). Diferentemente de Kant, Bakhtin considera o tempo e o espaço não como formas transcendentais, mas, “próprias da realidade efetiva” na concretude das obras que estudou, assim como no processo do diálogo com as coisas e as pessoas. Afinal, a criação das coisas não existe sem as pessoas.

No prefácio à edição francesa da obra “Estética da Criação Verbal” (2011) de Bakhtin, Tzvetan Todorov escreve que:

uma vida encontra um sentido, e com isso se torna ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor: é o que Bakhtin chama a ‘exotopia’ deste último. A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido. (TODOROV, in: BAKHTIN, 2011).

Veja que em “Fascinação” a criança aparece admirando a boneca que está sentada na cadeira num cenário pictórico montado por Pedro Peres em 1909 e, na fotografia de Assis Horta. Nessa fotografia de pessoas numa paisagem montada por ele, a criança aparece em cima da mesa como elemento central, ou seja, o alvo da atenção agora é a criança. O lugar da boneca como artefato cultural e locus “próprio” do ethos e da doxa na semiose colonial é agora ocupado, em Horta, pela figura da criança na família retratada. Esse cotejamento nos põe uma dúvida. Se a criança de Horta é o “próprio” outro, o que a faz ocupar esse lugar? Essa travessia e, conseqüente, deslocamento para o alvo principal, ao meu ver, aparecem como uma transgressão (violação) presente não somente na imagem da criança que adentra o locus colonial e o torna fraturado, mas também, na imagem da criança bibelô que ocupa a centralidade desse locus paisagístico do mundo da fotografia como um artefato colonial. Transgressão é, segundo definição geológica do Dicionário Eletrônico Houaiss (2007), um “avanço do mar sobre áreas litorâneas, em virtude de elevação do nível do mar ou de movimentos de afundamento da zona costeira”. Em que terras continentais e mar dialogam tensamente formam-se zonas para além mar/terra. Assim, o cronotopo da afrodiáspora das crianças retratadas aqui, não se limita à invisibilidade ou à visibilidade estereotipada, pois requer que as consideremos para além daquilo que foi definido como “os seus lugares”. Embora a diferença colonial persista.

Com relação às figuras das meninas tanto no Brasil Colonial quanto na República vê-se que quase sempre – quando aparecem, e, raramente aparecem retratadas, assim como os meninos – estão no interior, seja esse interior uma casa ou um estúdio fotográfico com cenário caseiro (ABRAMOWICZ, SILVEIRA, JOVINO & SIMIÃO, 2011). Já os meninos aparecem mais retratados nos exteriores como a rua, até mesmo nos cenários dos fotógrafos.

O artista Emmanuel Zamor (1840-1917), pintor paisagístico e de naturezas-mortas, foi também cenógrafo, afrodescendente radicado na França quando adotado por Pierre Emmanuel Zamor e Rose Neveu (ARAUJO, 2008; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016), conviveu “com artistas como Cézanne (1839-1906), Renoir (1841-1919), Degas (1834-1917), Pissarro (1803-1903), Sisley (1839-1899) e Monet (1840-1926)”. Frequentou a Academia Julia em Paris, bem como, foi influenciado pela paleta realista e pós-impressionista dos pintores do movimento de Barbizon (1830-1870). Entre 1860 e 1862 reside em Salvador na Bahia e faz pinturas com tons “brasileiros”, segundo seus críticos. A pintura na Imagem 10 é uma de suas obras, provavelmente, desse período. Nela, Zamor une o que aprendeu sobre natureza-morta, paisagens e sobretudo realismo/pós-impressionismo.



Figura 16 - “Crianças negras” de Emmanuel Zamor, Sem data. Óleo sobre madeira. Acervo Secretaria de Estado da Cultura.



A obra acima de Emmanuel Zamor é pintura de gênero como a de Pedro Peres, em que o cotidiano de meninos brasileiros nela reveste-se de um cronotopo em que o tempo da escravidão criminosa (e seus resquícios) se apraz com o espaço da rua para muitas crianças, demarcando certo tipo de infância na ferida colonial. No entanto, ou por isso mesmo, numa possibilidade, as duas figuras pintadas por Zamor aparecerem como dignas de tema pictórico relacionado à própria condição do pintor: uma criança afrodiáspórica que saiu, ainda pequenina, para outro país, pois fora adotado por franceses. De volta ao Brasil em 1860, ele deve ter tentado pintar reflexos do que não lembrava e que por isso poderia ser pintado observando os garotos em seu entorno. A exotopia de Zamor, somada à sua condição cronotópica e simbólica-colonial-fronteiriça de um pintor francês afrodescendente, experimentando uma infância através da pintura dos dois meninos da Imagem 10, me faz



mirar uma série de linhas imaginárias no quadro. Essas linhas (verticais, horizontais, diagonais), que se cruzam com braços e pernas e com as posições das crianças em relação aos outros elementos do quadro, ao mesmo tempo que se separam, unem as duas figuras e os seus gestos/posições corporais.

O que me punge com mais gravidade na obra é o encontro dos três pesinhos, em que sinto que as fronteiras da colonialidade do ser são enfrentadas através do elo, com um pacto de aproximação e pertencimento. Talvez, numa pausa dos serviços ou das brincadeiras que tinham que fazer, pegaram a vara para tirar manga e miram a alguém que os observam e moldam: o próprio pintor.

Ao cotejar essa obra com as falas dos diálogos do encontro/oficina certamente não poderia deixar de destacar algumas dessas enunciações nessa carta, visto que, a ideia simbólica de menino parece estar associada a um lugar não somente do exterior da casa, do lar, ou da residência onde habita, mas, também, a uma simbologia específica quando se trata da imagem de meninos africanos ou afrodescendentes na conjuntura racista brasileira. Nas narrativas de Ruth Miranda sobre as experiências com o neto e a filha nos instiga a mais um cotejo com a narrativa de Artenilde Soares. Vejamos:

[(narrando sobre o neto)] [ele] é branco, branco, branco, branco que a gente vê as veinhas assim (apontando para o braço) e ele tem até vergonha de andar na frente das pessoas, né?/ o melhor amigo dele, hoje em dia na escola é um menino negro./ Ele diz assim: Vó, a senhora acredita que as meninas na escola nem me dão confiança”. “É porque você ainda é uma criança. Deixa chegar a idade que você vai ver, tudo tem hora certa.” “Como dão para o Lucas que é da minha idade. É porque o Lucas é *negão*, né?” [Risos]. Porque até na escola as crianças já têm essa imagem, né? “Não, não é por isso, é porque o Lucas *deve ser mais atirado* do que você”. Porque realmente é, o Lucas é, assim *todo pra frente* [fazendo movimento com o corpo e elevando os braços pra cima]. *Não é essa questão da cor*. Entendeu? (Ruth Miranda, 21/10/2017, grifos nossos).

Outra questão: do menino negro já ser um pouco mais... né? *Motivado* para questão das trocas... é... afetivas, também entra alguns conceitos que nós temos que a população negra é muito mais, desde cedo, já está pronta pra essas relações/ [...] na verdade já tinha essa *ideia de objeto* com o corpo negro./ *É a cultura racista, e a gente termina absorvendo e termina nem se dando conta* de vários outros elementos que estão por trás. (Artenilde Soares, 21, grifos nossos).

Eu diria que, não estão por trás, mas, que sempre estiveram presentes e entranhados nas nossas relações cotidianas, institucionais e mais profundas. Temos medo de falar sobre essas relações porque iremos confrontar naturalizações e percepções vivenciadas na fronteira destas. Dizemos quase sempre que não é questão de cor/racismos e vem outra/outro e me diz que é sim, porque não se dialoga fazendo de conta que algo não existe. E, se fizermos uma intersecção com as questões que envolvem meninas e meninos, os lugares que devem ocupar

e as formas de se comportarem por terem determinados fenótipos, vamos percebendo o quanto a imagem reflete essas concepções entranhadas também. Nesse sentido entendo que é importante cotejar o que Gloria Anzaldúa nos lembra: “Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura” (2005, p.708); expõem seu ser chicana, estadunidense, hispânica, lésbica, escritora, enfim, fala de seu cronotopos multifacetado e, na mesma linha, continua com a mensagem, que considero essencial:

uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/ã outro/a e ao planeta. [...] sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados. Somos o povo que salta no escuro [como os pirilampos], somos o povo no colo dos deuses. Na nossa própria carne, a (r)evolução resolve o choque de culturas. (Idem, p. 708).

Assim como o casal que põe no centro a criança/filha para fazer uma imagem da família (Imagem 09) e guardá-la na memória de suas gerações como reflexos de um *contar de novo* para outras crianças, dando-lhes novos significados, a narrativa das pessoas que participaram da oficina vêm prenhe de memórias, símbolos, sentidos e provocam, no meu entender, questionamentos e novos significados em nossas vidas. Símbolos específicos de vidas na infância, que provocam significados diversos. Assim, Artenilde Soares, ao mostrar a foto da filha comenta: “depois ela já se esbaldando aqui em cima da mesa comendo beiju./ Aqui a imagem dela como criança negra aqui na frente do espelho (Artenilde Soares, 22/10/2015). Pollyanna Jericó lembra do que o pai dizia: Quando eu era pequena, meu pai sempre me falava com relação a postura de estudar. Ele dizia assim, “minha bichinha, estude que você não é bonita, você não é branca. (Pollyanna Jericó, 22/10/2015). Jorge André interpreta sua condição hoje: “É... [mostrando o celular para os demais] ... não sei cara! E ela [uma foto em que ele está pequenininho com um fone no ouvido e um rádio no chão] acabou dialogando... e uns vinte anos depois, eu comecei um programa de rádio (Jorge André, 22/10/2015). Ceci conta sua reação na escola com relação ao cabelo: “quando eu era menor, eu gostava muito do meu cabelo! Bem assim, bem cacheadinho! Quando eu cheguei lá era como se eu tivesse enxergado que meu cabelo não era bonito.” (Ceci, 22/10/2015). Mona aponta as respostas que deu para os atos racistas em sua vida: “Aí daí eu era muito rebelde, mas ao mesmo tempo eu estudava, na escola bagunçava e tal, mas estudava, eu estudava ...eu era...a que melhor... tirava as melhores notas... (Mona, 22/10/2015). E, Tamires, que chama

atenção para o próprio corpo, enquanto de tez branca, conta: “No caso da Mona, ela era oprimida, mas na minha infância eu era opressora... eu era a oprimida e a opressora, [...] eu era oprimida por outras e oprimia a outra... tinha dois caminhos/ quando eu era criança que eu gostava muito, era fã da Xuxa e... da Angélica.../ (Tamires Coeli, 22/10/2015).

Crianças que fomos, contamos sempre *de novo*, lembranças acionadas e (re)criadas no cotidiano em que a transgressão pode constantemente ter a tônica do que Frantz Fanon profere: “O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar”. (FANON, 1968, p. 32).

Eu diria que polir as armas pode ser lançar as redes como no caso dos bebês reproduzidos na imagem abaixo:

Figura 17 - “Fisherman's hut [Iconográfico]” Obra anônima atribuída à Lady Maria Callcott (1785-1842). Sem data. Desenho. Biblioteca Nacional (Brasil).



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional (Brasil). Objeto digital: icon393042i12. Acesso em: 08 set. 2017.

A cabana dos bebês pescadores é uma imagem que se encontra no banco de dados intitulado “escravos e habitações”. Ela se conecta, nessa carta, com as imagens já apresentadas acima pela tríade simbólica: as mãos, o trabalho e a transgressão. As mãos das crianças escravizadas, que teceram rendas e bordados, que abriram a porta do quarto da boneca encantada pausando o trabalho, que borraram a fotografia, que “roubaram” a manga para comer na folga, e que, agora, preparam as redes para a pesca e, dessa forma, elas não param de nos inquietar.

Muitas vezes, achamos as transgressões pequenas em relação aos grandes feitos coloniais. Eu diria que aí visibilizamos os defeitos coloniais.

Que o lugar que habitamos possa ser marcado/rendado/bordado pelo tempo que nos possibilita transgredir as marcas com as quais sobrevivemos.

Até o próximo capítulo-carta.

Francilene.

## 6 CAPÍTULO-CARTA VI: MULHERES – FRONTEIRAS

Figura 18 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



Porque gado a gente marca  
Tange, ferra, engorda e mata  
Mas com gente é diferente.

*Geraldo Vandr e e Th eo de Barros, “Disparada”*<sup>39</sup>

São João de Meriti, 06 de agosto de 2017.

Gente criança, gente mulher, gente. Sauda es nesse novo capítulo. No capítulo passado, a figura das crianças relacionada a outras figuras e contextos nos fizeram refletir

<sup>39</sup> Cf. em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

sobre a transgressão no “contar de novo” as nossas narrativas/histórias/imagens. Vasculhando falas e imagens do encontro/oficina, dentre outras, vou tecer narrativas com mulheres afrodiaspóricas. A partir dessas outras narrativas, vou procurar mexer em imagens de experiências fronteiriças dessas mulheres. Para começar, falo de um vídeo que assisti.

### 6.1 Experiências fronteiriças de mulheres afrodiaspóricas: impureza e estudo

Assisti a um vídeo, que estava sendo compartilhado nas redes sociais, em que uma professora de Curitiba nascida no sul do Paraná, chamada Diva Guimarães, pediu a palavra na Feira do Livro de Paraty (FLIP) 2017<sup>40</sup>. Com cinco anos de idade ela foi para um convento trabalhar, com promessa de estudar, e as freiras contavam uma historinha para as meninas. Eis a historiazinha: O Deus cristão tinha criado uma espécie de lago ou rio e enviado todas as pessoas para tomar banho nesse lugar. Então, os brancos chegaram primeiro porque eram mais sagazes, inteligentes e trabalhadores. Os negros chegaram por último porque eram preguiçosos, chegaram no rio só com lama. Enfim, esses últimos ficaram com as palmas das mãos e dos pés brancos e o restante do corpo negro porque o rio tinha secado. Mais adiante, ainda com olhos cheios de água – olhos cor de *olhos d'água*, como a cor dos olhos da mãe da historinha de Conceição Evaristo (2017) – Diva fala da relação com a mãe e a escola. Disse que era revoltada e dizia que não queria ir para a escola. Um dia sua mãe olhou para ela e disse: Você quer ser igual a sua mãe? Ela olhou para a mãe e respondeu: Nunca. A mãe disse: Então, vá estudar. Assim, lembrei de quando minha mãe, Raimunda Brito, dizia para nós: Se vocês não quiserem estudar, a caneta de vocês será a mesma minha, a vassoura! Ela foi zeladora de uma escola em Teresina, uma dentre outras funções que exercia para nos manter. Costurava, vendia quitutes, lavava roupas e gomava e, ainda costurava aos finais de semana. Por isso,

Minhas queridas hermanas, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. Não temos muito a perder — nunca tivemos nenhum privilégio. Gostaria de chamar os perigos de “obstáculos”, mas isto seria uma mentira. Não podemos transcender os perigos, não podemos ultrapassá-los. Nós devemos atravessá-los e não esperar a repetição da performance. É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último,

<sup>40</sup> Cf. em: <<https://www.facebook.com/flip.paraty/videos/1430453270341189/>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

Diva Guimarães, Conceição Evaristo, Raimunda Brito, Gloria Anzaldúa, atravessaram e não esperaram a repetição da performance.

Os que chegaram primeiro no riozinho do Deus cristão da freira, da história de Guimarães, se tornaram os sem-cor, porque branco é uma não cor. Na arte, com a modernidade renascentista, que tinha no desenho o seu alvo e prática, existiu e resistiu (ainda hoje) uma “cromofobia” (HOUAIEK, 2011, p. 37). A pintura é como a pele humana, ou como o espelho que reflete as experiências humanas, ela tem pele e cor e por isso mesmo pode se contaminar com a aventura da cor/corpo/impureza. Foi preciso banhar a pintura com o desenho (intelecto artístico) e separá-lo da ameaça feminina, pois, frequentemente a cor foi considerada na arte com o feminino enquanto imagem de sentidos, emoções, corpo, prazer e ameaça ao masculino do desenho (intelectualidade). Porque a cor apresentava uma não autonomia e perturbava a estabilidade entre o branco, o preto, o claro e o escuro do desenho e assim deveria ser dosada ou banida da pintura. Estranhamente, após a experiência da colonialidade o (a ideia) preto saiu do hall das não-cores e passou a ser a impureza. O que permaneceu foi a ideia/sentido de branco como aquele que sofreu purificação – por isso as águas do riacho na história de Guimarães, como espelhos coloniais purificam o impuro preto – de onde todos saímos. Tendo chegado atrasados, os ancestrais de Guimarães, e ainda mais sendo mulheres, deveriam agora estudar para alcançar um patamar de purificação outro: a branquitude intelectual. Anzaldúa (2000) me responde alguns questionamentos e me faz entender que: a impureza, a exemplo da imagem da *vassoura* que minha mãe não queria que eu seguisse, e a purificação, a exemplo a imagem do *estudo*, nos colocam numa experiência das fronteiras e nela precisamos ficar atentas para atravessar o perigo, que para nós não é um obstáculo. É por isso, que as cotas, por exemplo, nunca foram nem serão uma forma de não termos obstáculos.

Há outra mulher, chamada Esperança Garcia, que gostaria de lembrar novamente. Ela era uma escravizada, fora iniciada no mundo da escrita pelos jesuítas da Fazenda Algodões – uma Fazenda Real – e, logo depois da expulsão destes, foi entregue ao administrador da Fazenda Nacional (Fazendas incorporadas à Coroa) Inspeção de Nazaré, no sertão do Piauí setecentista, para ser cozinheira. Fugia sempre pois, havia deixado marido e outro filho maiorzinho em Algodões, mas era logo capturada castigada a pauladas e outras torturas. Ela escreveu uma carta (imagine! Uma escravizada que escreve!). Na referida carta conta a

situação dela, do filho (ou filha?) menor e das companheiras e outras crianças de servidão e cativoiro. Elio Ferreira de Souza (s/d, p. 02) reproduziu a carta, atualizando a forma para o computador:

Eu Souhua escrava de V.S. dadministração do  
Cap<sup>a</sup> m Ant<sup>o</sup> Vieira de Couto, cazada. Desde que  
oCap<sup>a</sup>mp<sup>a</sup> Lá foi adeministrar, q. me tirou da  
faz<sup>a</sup> dos algodois, aonde vevia com meu marido,  
para ser cozinheira da sua caza, onde nella  
passomt<sup>o</sup> mal.

A Primeira hé q. ha grandes trovadas de pancadas  
enhum Filho meu sendo huã criança q. lhe  
fezestrair sangue pella boca, em mim não poço  
esplicar q Sou hucolcham de pancadas, tanto  
qcahyhuã vez do Sobrado abachopeiada; por  
mezericordia de DsesCapei.

A segunda estou eu e mais minhas parceiras por  
confeçar a tresannos. E huã criança minha e  
duas mais por Batizar.

Pelloq Peço a V.S. pello amor de Ds. e do Seu  
Valim T<sup>o</sup> ponha aos olhos em mim ordinando digo  
mandar a Porcurador que mande p. a Fazd<sup>a</sup> aonde  
elle me tirou p<sup>a</sup> eu viver com meu marido e Batizar  
minha Filha

de V.Sa. sua escrava  
EsPeranCa Garcia

Descoberta pelo historiador baiano Luiz Mott (1985), a carta de Garcia e outros documentos encontrados no Arquivo Público do Piauí, segundo este autor, desmonta a versão de escravos subalternos acomodados ou dóceis no sertão piauiense. E, mais, desmonta a narrativa historiográfica que negava a participação efetiva de homens, mulheres e crianças afrodiaspóricas escravizadas. Elio Ferreira de Sousa também faz um comentário que considero salutar, e que reproduzo abaixo.

A “Carta” de 6 de setembro de 1770, da escrava Esperança Garcia, foi endereçada ao Governador da Província do Piauí (MOTT, 1985, 2010), uma “inusitada reclamação” (MOURA, 2004) por se tratar de uma escrava que se dirige à principal autoridade do Piauí colonial setecentista. A “Carta” é certamente um dos registros escritos mais antigos da escravidão no Brasil, escrito pelo próprio escravo negro, no nosso caso uma mulher negra e cativa, Esperança Garcia, o que confere à narrativa epistolar em estudo o status de uma escritura da gênese literária afro-brasileira. A narradora se apropria do antigo modelo de petição da segunda metade do século XVIII, para assentar nesse território simbólico da escrita as vozes da narrativa autobiográfica ou da crônica pessoal e comunitária do sujeito negro num espaço inóspito, a escravidão. Essas vozes falam da dor humana, da luta e do desespero de uma mulher escravizada, que fala em nome de si mesma, dos filhos, do marido e dos parceiros do cativoiro, assumindo o lugar de porta-voz do seu grupo. O relato escrito por Esperança Garcia envolve a uma rede de acusações e denúncias o Administrador das fazendas de gado da Coroa de Portugal no Piauí. A eloquência e a dramaticidade da epístola comprometem estrategicamente a reputação do capitão Antônio Vieira do Couto perante o Governador da Província. (SOUZA, s/d, p. 01 e 02).



Em outro documento, oficial aparentemente, diferente da dramaticidade e escrita de Garcia, encontrado por Mott (1985), o mesmo capitão é denunciado como mal administrador: aquele que não dava a farinha necessária para os escravizados comerem, que os estorvava nos serviços de sacar mamona, desmanchar mandioca, fiar algodão para fazer redes para negócios particulares (corrupção) – não cumprindo seus afazeres de administrador nacional.

## 6.2 Mulheres e o Piauí na fronteira

Na Modernidade, o sertão do Piauí começa a ser ocupado no século XVII por grupos de exploradores que vinham da Bahia para criar e ajudar a comercializar gado a favor de manter as gentes envolvidas na labuta canavieira do litoral brasileiro. Ao mesmo tempo, outro grupo vindo das terras de Pernambuco começava a ocupar os sertões da Paraíba, Rio Grande do Norte até o Ceará. Esses exploradores, que mais tarde serão chamados de vaqueiros, foram “homens de confiança” de grandes latifundiários da família Ávila da Casa Torre baiana, que arrendaram terras também a Domingos Afonso Mafrense (chamado também de Sertão) e Domingos Jorge Velho (esses dois últimos, bandeirantes). Até o século XX, a historiografia piauiense não admitia ou omitia a presença de escravizados africanos e afrodescendentes como fazendo parte da ocupação piauiense ou, se admitia, abrandava a situação mantendo uma posição de “escravidão frouxa”.

As novas produções historiográficas piauienses do século XXI, admitem que nesse “sertão de dentro” não haveria possibilidade de pecuária (o motivo de sua ocupação e povoamento colonial) sem a presença dessas pessoas subjugadas. Nesse grupo contavam-se mulheres, bem como crianças e velhos em regime também de servidão. Inclusive, a ideia que tínhamos com essas primeiras histórias contadas no Piauí, era que os homens especialmente, sendo vaqueiros importantes nas Fazendas Nacionais e Privadas, não tinham cor e desbravaram sozinhos esses sertões. O gado – o principal motivo povoador – do Piauí (como na maioria do Sertão de Dentro) e a mão de obra escravizada foram as principais formas de garantir a alimentação das populações do Norte e do Sudeste do Brasil, que se ocupavam da cana-de-açúcar”.

O Piauí, era apontado (MALHERME & LIMA, 2008) como uma terra de liberdades nas fazendas de gado, a natureza era abundante e o trabalho era associado como fazendo parte harmônica dessa natureza. Narravam que as relações sociais, feitas a partir da lida com o

criatório extensivo de gado, eram regidas por laços de solidariedade e compadrio. Senhores e vaqueiros eram os destaques dessas relações. O fato é que os novos historiadores começaram a mexer na ferida. E, a presença dos homens, das mulheres e das crianças afrodiaspóricas começam a preencher as páginas de uma narrativa ainda em profunda necessidade de investigação. Escutemos esse trecho:

A infância é uma fase do desenvolvimento que as escravas desconheciam. Desde cedo, os dedos pouco ágeis já ajudavam as negras mais velhas a tecer. Em geral, a introdução na lida com fios e teares se dava aos 5 ou 6 anos de idade, período que também se iniciavam na tarefa de rendeira. As meninas se dedicavam juntamente com as adultas, ao trabalho nas roças. As pequenas roceiras auxiliavam no serviço de semear e colher. A puberdade marcava a passagem do trabalho das escravas para atividades consideradas próprias dos adultos, por exigirem maiores habilidades e força física; certamente, de trabalhos mais pesados e diversificados. (MALHERME & LIMA, 2008, p. 173).

O trabalho no roçado, limpando, cortando, preparando o terreno, queimando, realizando plantio e o trato com o algodão, o milho, o feijão e a mandioca, bem como, com o gado para garantir bons pastos como curruleiras e amansadoras de animais, fora apagado da narrativa piauiense antes do século XXI.

Segundo Solimar Oliveira Lima (2005), com relação as mulheres jovens e velhas:

Fiar e tecer foram ocupações predominantes apenas para as trabalhadoras fisicamente inaptas para as outras tarefas, por serem jovens demais ou envelhecidas ou estarem “doentes para o serviço”. É provável que algumas doenças, como “aleijões na mão”, “problemas na vista” e cegueira adviessem do uso continuado de rodas e teares, quase sempre à noite e com pouca iluminação. (LIMA, p. 70).

Segundo o mesmo autor as mulheres, juntamente com os homens, também adentravam a mata com o plantel e procuravam reservas de água para a pastagem do gado. Mas, o tempo foi passando, e a tese de que o Piauí não teve expressividade africana na sua cultura colonial vem perdendo peso, mesmo como ideia ainda não popularizada. As pessoas, muitas vezes, parecem não se perguntar por que, por exemplo, um dos maiores (e populacionais) bairros de Teresina tem o nome de “Mocambinho”. Esquecemos também que:

[...] estima-se que o Piauí conta com cerca de 400 a 500 comunidades quilombolas. A Coordenação [Coordenação Estadual das Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Estado do Piauí – CECOQPI] apresenta uma listagem contendo 155 comunidades, distribuídas em vários municípios, compondo uma “RELAÇÃO DE COMUNIDADES NEGRAS RURAIS QUILOMBOLAS DO ESTADO DO PIAUÍ”, conforme dados atualizados até 31/12/2010. Os dados posteriores a 2010 não apresentam os detalhamentos constantes nestes, especialmente sobre número de famílias e número de pessoas da comunidade, razão porque ainda recorremos ao ano de 2010. Ressalte-se que mesmo os dados construídos até 2010 constam lacunas

referentes à quantificação de famílias e de pessoas respectivas das comunidades; isto decorre do fato de não existir esta especificidade de censo populacional por comunidade. Os dados construídos até então foram resultados de trabalhos desenvolvidos com o Projeto ATER NO QUILOMBO, informações obtidas junto ao INCRA-PI e pelos esforços empreendidos pela entidade representativa das comunidades quilombolas do Piauí. (SOUSA, 2015, p. 118).

Dessa forma, as fronteiras de desconhecimentos e novas pesquisas sobre o Piauí, sua população e a situação da mulher nesse cenário, dentre outros elementos engendrados nesse complexo jogo histórico e linguístico das narrativas escritas, que nos educam para além do museu e da historiografia colonializante, nos permitem articular e confrontar novas narrativas. Tentei buscar as vozes dos batuques! Pois, neles há indícios dessa presença afrodiaspórica também.

### 6.3 Mulheres nas fronteiras: carnaval e trabalho, democracia racial e desigualdade

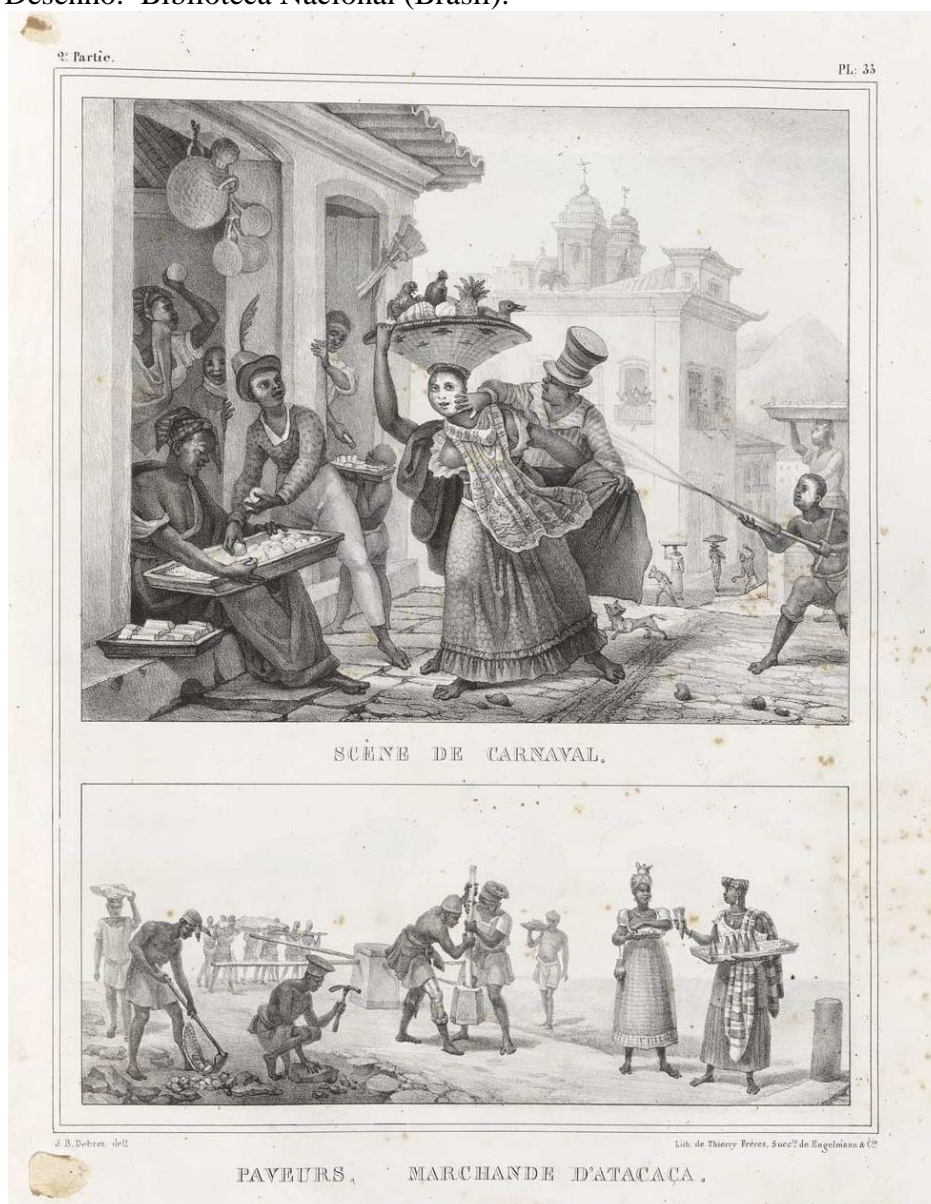
Estudos da nova geração também mexem com elementos como “batuques, cantorias e danças de pretos”. Na dissertação de mestrado de Mairton Celestino da Silva (2008), o autor demarca uma realidade:

Ainda que autoridades policiais observassem nos batuques, sambas e bumba-meu-boi uma visível presença negra [em Teresina e Amarante do século XIX], fica evidente que a preocupação não era o preto em si, mas a possível e estranha associação que se forjaria entre “pessoas de grandes circunstâncias” e a população negra da cidade. Os sambas e os batuques escondiam, portanto, solidariedades que poderiam reunir não só comunidades de escravos, mas também alcançar os brancos da cidade.<sup>286</sup> Tal hipótese também foi levantada para a cidade do Rio de Janeiro do século XIX [...]. (SILVA, 2008, p. 114).

Ao dialogar com tais conjecturas e pesquisas, bem como, me encontrando com imagens na Biblioteca Nacional me deparo com o trabalho de litografia intitulado “Scène de Carnaval”, parecida com a uma litografia colorida que também consta no livro de Debret (1835), “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil” em seu Tomo 2. A imagem que quero destacar é a primeira em que aparece a figura de uma mulher vendendo frutas (indicação das mesmas dentro de um cesto acima da cabeça da mulher), descendo a ladeira próxima a a venda em que encontram-se outras pessoas. Corpo em movimento, centralizado na imagem juntamente com o homem que põe a mão direita em seu rosto pintado de branco. Outras figuras afrodiaspóricas estão com rostos pintados de branco também e jogando limões-de-

cheio e água nos foliões, que são eles mesmos. Na imagem também aparece a figura da senhora do lado esquerdo do quadro, atrás da parede da venda. A composição foi impressa numa página com outra gravura que traz os trabalhadores escravizados e vendedoras numa rotina já bem retratada pelos artistas estrangeiros desse mesmo período dos anos dos oitocentos. O fato é que outra fronteira se torna visível com a visibilidade da mulher afrodiáspóricas que aparece nesse cenário do carnaval. Nessa fronteira, o trabalho e o carnaval aparecem imbrincados, mas não nos enganemos eles ainda são a imagem de escravidão e não de liberdade!

Figura 19 - “Scène de Carnaval [Iconográfico]” de Thierry Frères. 1835. Desenho. Biblioteca Nacional (Brasil).



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil). Objeto digital: icon326377\_112. Acesso em: 17 out. 2017.

Na fase ainda do entrudo, as mulheres, os homens, as crianças e os mais velhos, muitos afrodescendentes escravizados e livres, pintavam o rosto de um pó branco para satirizar a figura do colonizador “branco”. E, embora essas figuras da afrodiáspora apareçam com seus corpos marcando toda a composição do quadro, o tema da litografia não diz respeito a elas, mas, ao carnaval e, em muitas outras imagens, à paisagem imperial – perceba no segundo plano, ao fundo, as figuras nas sacadas das janelas dos edifícios imperiais. Em muitas obras de Debret e de outros artistas estrangeiros, como Thierry Frères, foram dadas o mesmo tratamento: africanos e afrodescendentes aparecem apenas enquanto elemento dentro da escravidão harmoniosa da paisagem colonial e/ou imagem do exótico trópico/“outro”. No entanto, podemos problematizar sua visibilidade invisível temática.

Embora ainda corramos o risco de não “abri-las” ou de partir para uma confusa interpretação, essas imagens importam enquanto presentes para abertura também de narrativas orais não estereotipadas e ou contraditórias. Dentro desse processo precisamos trazer essas falas para o debate. Recorro então aos meus interlocutores da oficina.

*Pra ver que, acho também que o preconceito tá na cabeça de cada um./ acho que cada um de nós tem uma história para falar, né? Principalmente racial/ Existe, a gente sabe que existe, mas como uma evolução./ [(sobre a mulher negra do carnaval)] Porque elas foram as primeiras que tiveram a oportunidade de trabalhar/ A mulher branca naquele tempo, ela era pra quê? Essa sim era uma escrava sexual, não podia deformar o corpo.../ Tinha a preta pra dar de mamar, né?! [(sobre o trabalho e mulher negra) grito de liberdade (Ruth Miranda, 21/10/2015, grifos meus).*

*É o que move o mundo de hoje, essa questão carnal, incluindo a sexualidade, explícita, pornográfica, sem valor afetivo, que coloca a mulher como objeto, que pode ser preta e pode ser branca. (Nubia Suely, 21/10/2015, grifos meus).*

Essa “confusa” interpretação vem carregada de pelo menos duas vozes sociais brasileiras: a fala do mito da “democracia racial” e a outra que diz da ideia de progresso escravista para a mulher baseada no seu “adentrar a rua” e, é tido como liberdade. Tento conversar com Miranda e Suely, me perguntando o que aconteceu/acontece de fato com a mulher afrodiaspórica? Por que ela foi à rua? Por que tentamos justificar uma situação trazendo outra, ou seja, por que tentamos não encarar o fato de que as consequências da colonialidade escravista ocasionou uma fratura em nossas experiências, empobrecendo-as cada vez mais, e trazemos elementos para atenuar esse tenso diálogo, como “está na cabeça de cada um” ou é uma “questão carnal”, e etc.? Numa réplica tensionada, Artenilde Soares e Francisco Elismar investem:

Porque assim, *ir pro carnaval*, [para] a mulher negra *não é um símbolo de liberdade*. Porque, mesmo aquela mulher que foi trabalhar antes, bem mais cedo que as brancas, não era por liberdade. *Ela era escrava*. Era obrigação dela. (Artenilde Soares, 21/10/2015, grifos meus).

Fica parecendo que a mulher negra é só a...por um lado só a cuidadora, só a mãe. Fica parecendo que a mulher não tem outra função no mundo a não ser *reproduzir e cuidar*./ como cuidar, como a mãe ou como um objeto sexual, a reprodutora, como a *mulher do carnaval com o corpo*... como sei lá... um objeto, né?(Francisco Elismar, 21/10/2015, grifos meus).

O carnaval se torna assim, um palco iluminado para adentrarmos nos racismos de cada dia com relação especial à mulher afrodiaspórica. Consequentemente, corpo e trabalho escravo (sexo como produção e reprodução, trabalho escravo como liberdade corporal) aparecem numa relação quase simbiótica. A mulher nessa condição não tem um corpo e sim um cronotopo da semiose colonial, e nesse ínterim seu corpo semiose colonial é a própria fronteira.

Em outro momento, Sarah Fontenelle e Mona trazem a situação da mulher afrodescendente no Brasil e no interior do Piauí, na cidade de Barras como consequências do que Soares já havia respondido no dia 21 de outubro de 2015, agora referindo-se não somente a mulher, mas às relações de lucro do carnaval e homem-mulher-família-trabalho, bem como o estudo:

Que é assim que a mulher negra ela é vista, né? Assim, até uma forma de ganhar dinheiro, de gerar lucro, de gerar lucro para as marcas, de gerar para, para o país que quer vender o seu turismo, né?/ não que as mulheres negras não possam dançar, mas porque que ficam tratando aquilo como uma coisa exótica? O carnaval não é uma coisa exótica, as marchinhas não são uma coisa exótica. A dança negra não é uma coisa exótica. É uma coisa do cotidiano. (Sarah Fontenelle, 21/10/2015).

se você for pra lá só vai encontrar mulheres e muito jovens, mais novas do que eu, grávidas e os homens, quase não tem lá/ eu tinha que estudar pra eu sair dali. Aí daí eu era muito rebelde, mas ao mesmo tempo eu estudava, na escola bagunçava e tal, mas estudava, eu estudava ...eu era...a que melhor... tirava as melhores notas... tirava as melhores notas, eu nunca fiquei de recuperação ou reprovada, porque eu tinha isso em mente, entendeu? (Mona, 22/10/2015).

Como a narrativa de dona Diva Guimarães e de Gloria Anzaldúa tensionam o corpo que tem cor, Fontenelle e Mona tensionam as falas de Canejo e Miranda quando apontam uma dessas mulheres imaginárias, “a mulher negra”, como geradora de lucro e exotismo. Mona narra uma possibilidade para ultrapassar a fronteira dessa tal “liberdade” narrada por Miranda. Que também dialoga com Florestan Fernandes (1989). Aqui é preciso dar voz também a Fernandes quando escreveu o livro “Significado do Protesto Negro” (1989) logo no início do mesmo. Uma voz pungente que ainda vale no Brasil de 2017, cheios de golpes de Estado contra a população da qual se refere o autor.

A pesquisa feita em 1951, dirigida pelo professor Roger Bastide e por mim, nasceu sob um signo prático. A UNESCO pretendia sensibilizar o governo para a adoção de medidas legais favoráveis ao negro e ao mulato e demonstrar que negros e brancos podem conviver “democraticamente”. Essa é a idéia corrente no exterior, fomentada pela mesma hipocrisia que impera no Brasil: nós somos o paraíso tropical da convivência democrática das raças. A questão seria meramente “social”, como se as formas de discriminação, segregação e preconceito dos Estados Unidos e da África do Sul não fossem também uma “questão social”, que deita raízes em um passado colonial recente e nas seqüelas que ele produziu e que ainda não foram ultrapassadas... Essa *consciência falsa* é fomentada por uma propaganda tenaz, na qual se envolvem órgãos oficiais do governo, personalidades que deveriam ter uma posição crítica em relação ao nosso dilema racial e livros que representam o português, o seu convívio com os escravos e a Abolição sob o prisma dos brancos da classe dominante. Excetuando-se raros autores, a imagem autêntica da realidade histórica passou a circular graças à imprensa negra, aos movimentos sociais no meio negro e ao teatro experimental do negro. [...] os negros são os testemunhos vivos da persistência de um colonialismo destrutivo, disfarçado com habilidade e soterramento por uma opressão inacreditável. O mesmo ocorre com o indígena, com os párias da terra e com os trabalhadores semilivres superexplorados das cidades. Por que o negro? Porque ele sofreu todas as humilhações e frustrações da escravidão, de uma Abolição feita como uma revolução do branco para o branco e dos ressentimentos que teve de acumular, vegetando nas cidades e tentando *ser gente* isto é, cidadão comum. O negro surgia como um símbolo, uma esperança e o teste do que deveria ser a democracia como fusão de igualdade e liberdade. (FERNANDES, 1989, p. 07-08, grifos meus e, por último, do autor).

A “democracia racial”, a qual ainda hoje muitos de nós acreditam, é uma forma de não enfrentarmos o problema da semiose colonial – o racismo – e, não somente aspectos aqui e ali como o trabalho, a saúde e a educação públicas isolados. É preciso interligar essas questões, fazê-las interseccionais para abrir a persistência dos colonialismos, e a figura das mulheres e crianças, por via da arte, talvez possa contribuir com esse processo. O carnaval e a mulher no espaço tempo que se perpetua como cronotopo colonial das imagens, e na fissura destas, ainda carrega essa carga de “acontecimento” ou enunciação “disfarçado com habilidade e soterramento por uma opressão inacreditável”. Mas, também, nos chama para o diálogo.

Nas chamadas comunidades negras da Teresina dos oitocentos, aparecem os *calojis*, comunidades com intuito de reuniões a partir dos batuques. Os batuques e calojis, assim como o entrudo no Rio de Janeiro nos dão pistas de como a descolonialidade pôde fazer parte dos momentos coloniais. Ressalto dois fenômenos sociais nessas reflexões: o primeiro, diz respeito às solidariedades nascidas das relações descoloniais; o segundo, ao poder do corpo afrodiaspóricos em satirizar a figura do corpo “branco” e trazer para a visibilidade social uma máscara que imita a diferença e demarca a igualdade. Nesse sentido, podemos trazer Frantz Fanon, “de novo” quando este ressalta que “o mundo colonial é um mundo maniqueísta” (FANON, 1968, p. 30). E, zombar da cara branca desse mundo. E, “novamente”:

O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar. (Fanon, 1968, p. 32).

Esse mundo maniqueísta que precisa de seus subalternos e ao mesmo tempo disfarça que não, e os relega ao plano secundário, opera com essa “persistência de um colonialismo destrutivo, disfarçado com habilidade e soterramento por uma opressão inacreditável”, escrito por Fernandes. E ao tempo em que descobrimos nossa humanidade, ao perceber a manobra de uma semiose colonial, a força desse espaço tempo se torna perceptível e aí, podemos encara-la polindo as nossas armas, jogando as nossas redes, de frente. As fronteiras geradas por essa desigualdade forjada são também geradas por ignorâncias raciais a partir desse maniqueísmo. Percebo também que Fanon conversa (não necessariamente concorda) com Gloria Anzaldúa (2005), quando esta escreve:

Acredito que precisamos permitir que os/as brancos/as sejam nossos aliados/as. Através de nossa literatura, arte, *corridos* e contos populares temos que compartilhar nossa história com elas/eles, para que, quando organizarem comitês para ajudar [...] não rejeitem algumas pessoas por causa de seus medos e ignorância raciais. Elas/eles entenderão que não estão nos ajudando, mas seguindo a nossa liderança. (ANZALDÚA, 2005, p. 712, grifo da autora).

Seguindo a nossa liderança naquilo que nos punge e nos torna conscientes da nossa humanidade e, abrindo possibilidades de outros cotejamentos (BAKHTIN, 2003), as obras de Garcia, Frères, Fanon e Anzaldúa nos convocam para um debate: dessubalternizar, é sobretudo, perceber que, quem coloniza em sua ignorância, tem medo de seu igual e, nessa brecha, o “colonizado” pole suas “armas” e lidera sendo quem se é: o que quiser ser! Assim, parafraseando/reinterpretando Paulo Freire (1987), podemos exprimir: ninguém dessubalterna ninguém, ninguém dessubalterna a si mesmo, as pessoas se dessubalternam entre si, mediatizados pelo mundo. Embora dentro do contexto ainda de uma espécie forçada de “democracia racial”, essa frase possa parecer um tanto simplista e fora do foco de Fanon, é preciso, como afirma Conceição Evaristo (2014) lembrar que “a cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície.” (p. 18-19).

Foi nos tensionamentos desses diálogos – ressaltando a importância de cada uma das pessoas que se fazia de corpo inteiro no encontro grêo/oficina – que pude compreender as águas profundas da descolonialidade. Assim, dessubalternizarmos entre nós, superar ignorâncias raciais e polir as armas devem ser entendidos numa articulação tendo em foco a



colonialidade de poder, de saber, de ser e de gênero a partir dos/as subalternizados/as – de todos nós que estávamos na oficina. Sem esse foco, as águas se tornarão enganosamente calmas.

#### 6.4 Fronteiras: povos bárbaros e mulheres ternuras/serviçais

Nossa ignorância começa pela historiografia colonial, no caso do Piauí e, também pelo que escreveu Clovis Moura (c. 1959) sobre o “negro no sertão”, visto que essa ignorância deixou de lado pesquisas mais debruçadas sobre essa presença para a memória brasileira, gerando ausência. Segundo o autor, nessas regiões (na década de 1940) podia se presenciar: cultos de rituais Gêge-Nagô; ataques da imprensa contra tais terreiros que os praticavam; os *despachos* nas portas dos jogadores adversários; os autos das festas do Congo – inclusive, Oeiras-PI – que se destaca pela “Festa dos Congo”; as receitas de medicina “popular”; muitos temas das literaturas de cordel – também no Piauí – pode se perceber nos repentes e nas emboladas; nos autos populares de Divino Espírito Santo, Reis, Santo Antônio etc.; comunidades remanescentes quilombolas, e dentre outras maneiras, as lendas. A lenda do “Negro D’água”, que no Piauí foi chamada de lenda do “Cabeça de Cuia” é uma delas. Diz a mitologia que o “Negro D’água tem cabeça de cuia e é completamente sem pelo, tem pés chatos e corpo de atleta, costuma perturbar os pescadores em suas canoas soltando-os quando estes lhe presenteiam com “fumo de corda”. Ele costuma tragar as moças virgens que tomam banho nas margens dos rios. Assim quando essas aparecem grávidas e não casadas se diz que o filho é do “Negro D’água” ou do “Cabeça de Cuia”, no caso piauiense. No Piauí, o Cabeça de Cuia foi aquele que matou a mãe a pauladas. E a mãe lhe rogou essa praga: ele teria que tragar sete marias virgens para poder deixar de ter as feições de monstro com cabeça enorme.

Somos bárbaros. Estigmatizados como tal, quais fatores estão omitidos aí? Aliados aos processos de empobrecimento de povos originários, afrodescendentes, pescadores, ribeirinhos, o estigma de malvado ofusca a maldade da colonização e da colonialidade, e mais a transforma em modernidade. Quem matava, castigava, estuprava as escravizadas?

Clovis Moura, um piauiense sociólogo, é uma chave para entendermos o africano e afrodescendente escravizados no Brasil enquanto seres não-passivos, fraturando a intenção de mostrar um Estado moderno, sem as agruras da escravização criminosa. Assim, nos instiga a

refletir sobre as organizações quilombolas e toda uma gama de insurreições advindas desses sujeitos.

Nesse processo é que afirmamos ter o quilombola desempenhado papel importante, não tanto pelas suas intenções ou atitudes ideológicas, mas pelo desgaste econômico e assimetria social que produzia. Esses desajustes produziram-se em cadeia e refletiram-se, quer do ponto de vista de criar necessidade de serem os escravos considerados indesejáveis como máquinas de trabalho, quer pelo próprio ônus que tal procedimento acarretava, abrindo bolsões negativos na economia escravista e onerando conseqüentemente o conjunto do trabalho escravo. O sistema de controle social que por causa disto foram obrigados a montar os senhores de escravos, isto é, os elementos repressores, as instituições de combate ao quilombola, a mobilidade de recursos econômicos para combater o escravo fugido, o pagamento aos capitães-domato e, além de outras despesas, a perda do próprio escravo que se rebelava durante todo o tempo da escravidão, pesava como fator negativo. (MOURA, cf. 1959, p.249).

Assim, existiu e tentou-se divulgar a ideia de um escravo passivo, e ainda existe no meio contemporâneo piauiense, a ideia de trabalhador *bom* enquanto aquele que é passivo. Tentou-se criar outro artifício no Brasil para o enfrentamento senhoril quanto à conservação do seu próprio bem econômico: uma relação de compadrio. Além disso, para mostrar um Brasil desenvolvimentista, trabalhou-se numa simbologia:

[...] que vai desde a literatura da Mãe Preta, da mucama que se entregava ao seu senhor, dos moleques que apanhavam alegremente do “sinhozinho”, aos trabalhos de sociologia que procuram mostrar como o escravo contribuía para o desenvolvimento da sociedade brasileira através do seu trabalho conformado. São formas sutis ou abertas de escamoteação do verdadeiro processo social, deformações que procuram inverter os termos do assunto através de estereótipos formados pelos interesses conservadores e que têm ligação histórica com os interesses dos antigos senhores de escravos. A escravaria passiva sustentava a escravidão. O quilombola solapava-a. (MOURA, cf. 1959, p. 251).

Em outras palavras, entendo que a subalternização brasileira foi gestada no colonialismo do processo escravista e se alastrou ou (re)produziu pela modernidade/colonialidade, inclusive nos “sertões de dentro”, por uma prática/epistemologia que se utilizou de artifícios outros além da violência física. Essa prática/epistemologia desagua numa série de simbologias que, ao cotejarmos percebemos nas obras, composições imagéticas, o que Moura compõe em escrita. Duas obras fizeram ensimesmar-me para compreender melhor a escrita de Moura e, ao mesmo tempo sair, abrindo essas imagens para outras narrativas. A primeira é uma obra “Sem Título” de 2013 e a segunda chama-se “Preta Quitandeira” do início do século XX.

Figura 20 - “Sem-Título”, de Arjan Martins (Rio de Janeiro, Brasil, 1960), 2013. Acrílico sobre tela, 200,3x300 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ. Foto: Jaime Acioli.



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2016.

A obra da Imagem 13 pertence ao brasileiro Argentino Mauro, mais conhecido como Arjan Martins (PIPA, 2017), um pintor carioca do nosso tempo. Ele nasceu em 1960 e vive de sua arte como ele mesmo expressa em uma entrevista para o Prêmio Prize de 2011 (PIPA, 2017). Na pintura “Sem Título” (2013), Martins explora a técnica da pintura acrílica, muito usada também pelos muralistas mexicanos do século XX, ao abordarem temáticas sociais e revolucionárias sobre a América Latina e especialmente voltados à realidade mexicana. Os grandes murais mexicanos executados por Diego Rivera (1886-1974), José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896–1974), dentre outros (NOTISEM, 2013) foram confeccionados para o grande público, especialmente fora dos museus, a partir da fabricação de acrílica, tinta fabricada a partir dos novos conhecimentos industriais, que demandava menos tempo de secagem e mais durabilidade para painéis externos. Dessa maneira, os muralistas podiam trabalhar grandes figuras nas paredes e dialogar com um público vasto e considerado importante para que as ideias revolucionárias fossem disseminadas e compartilhadas. Martins não se utiliza de uma superfície parietal, mas ao contrário dos mexicanos, faz uma pintura em tela e expõe no museu. E, mesmo assim, aos meus olhos, traz

a pintura como uma continuidade de revolução temática: duas mulheres afrodiáspóricas, provavelmente, cozinheiras conversando na intimidade cotidiana – imagino. Na outra imagem, vemos:

Figura 21 - “Preta Quitandeira”, de Antonio Ferrigno (Maiori, Itália, 1863 – Salerno, Itália, 1940), c. 1900. Óleo sobre tela, 181x126 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Transferência do Museu Paulista, 1905. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

Antonio Ferrigno (1863-1940) foi um pintor italiano que morou no Brasil entre 1893 e 1905. Ele conhecia e mantinha contato com os pintores brasileiros Pedro Alexandrino (1856-1942) e Almeida Júnior (1850-1899) dentre outros. Durante o período que viveu no Brasil fez diversas telas para fazendeiros do Café em São Paulo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017). Nas cenas de gênero, ou seja, de pintura do cotidiano, Ferrigno fez também lavadeiras e outras mulheres nativas, africanas e afrodescendentes. Ele pintava uma espécie de esboço e depois, no atelier, terminava a obra. Aqui, consegui trazer a foto da pintura desse artista, uma mulher (Imagem 14) sentada ao chão, denotando cansaço e cochilando com seu cachimbo ainda esfumaçando, que a mão direita soltou. Pelo traje, blusa e saia sabemos que poderia ser uma mulher pobre e, pelos adereços, que seria africana ou afrodescendente e que pratica suas obrigações em culto religioso.

A maioria dos artistas estrangeiros dessa época, e de épocas posteriores, fizeram imagens desse tipo com cenas cotidianas de quitandeiras, amas, etc, o que os críticos chamam de pintura de temas sociais ou de estilo realista e romântico (ZANINI, 1983). Não eram obras de referências em suas carreiras, mas possibilitavam alguns prêmios das academias de pintura. Num dia quente “a quitandeira”, que não tem nome, como a maioria das figuras desses quadros, está ali vendendo seus produtos que parecem ser ervas, doces, algo desse tipo. O lugar devia estar abandonado ou fora cedido para ela estar ali. O “fato” que me inquieta é que num período em que se pretendia exaltar a quitandeira, a ama de leite, a mulata, como forma de exaltar uma mestiçagem (e mais tarde enquanto uma identidade nacional), por que Ferrigno traz a figura da quitandeira, cheia de cansaço? Talvez o artista, enquanto estrangeiro, tenha percebido algo diferente naquela simbologia social e cotidiana.

Nesse momento, ouço também outras vozes, narrativas das oficinas que nos fizeram mexer com negociações de imagens de mulheres para além do museu (indicado aqui também, mas não só, como um elemento da semiose colonial). Vejamos.

Então, muito mais do que você falar assim “ah a mulher negra tá sendo representada só como a que amamenta, como a que cuida”. Mas, e a beleza que tem nisso? Também? Sabe? De ser a cuidadora mesmo, de não se envergonhar de ser a cuidadora? E, não se envergonhar de ser a mulher negra sexual? Ou a mulher branca sexual, ou o homem sexual, porque todos somos, sabe? Então, eu acho que, em vez de falar assim “ah é só representada [...] dessa forma”, eu opto mais por essa outra visão de que “posso sim, ser representada assim, porque eu sou assim também.” Sabe? O estereótipo do estereótipo, isso é perigoso. Porque uma versão total e completa assim foi que gerou muitas guerras, na, na ideia das pessoas que provocaram essas guerras. (Tamires Coeli, 21/10/2015).



Às vezes, não percebemos que a versão acabada e “total” da colonialidade/modernidade foi/é também uma guerra, pois somos herdeiros da simbologia que mascara isso também. A tensão no debate foi inevitável no encontro/oficina. Outras vezes surgem.

Eu achei muito interessante o que ela falou porque eu acho que faz todo sentido num plano ideal. Agora num plano contextualizado perde a força do sentido/ eu acho que é... o que ela tá querendo dizer, eu acho que é o que todos nós queremos poder viver./ Então, a gente começa a ver que algumas coisas que poderiam ser a escolha de cada um tem um peso muito grande pra determinados grupos sociais e pra outros não tem./ (Maria Firmina, 21/10/2015).

“aí a gente lembra da Marcha das Vadias, que é uma, uma resistência do movimento feminista [de Teresina], mas que, algumas mulheres negras, acho que grande parte das mulheres do Movimento Negro, têm uma certa resistência em participar. Não que não concordem com a Marcha das Vadias, que não concordem com a bandeira de luta, mas é porque isso já é tão comum pra gente ser chamada de “vadia”, né?/ (Artenilde Soares, 21/10/2015).

E, em outro momento quase no final do primeiro dia de oficina, a negociação narrativa surge.

Mas, a gente sabe que uma foto com o dedo no nariz não se compara com a foto dos negros daquela época [(Artenilde Soares) – De hoje ainda]. É claro, não tem comparação. A representatividade deles, eu concordo com o que tu falou. Só que eu tentei ver esse outro lado. (Tamires Coeli, 21/10/2015).

Esse processo se faz necessário para tentarmos vivenciar novas maneiras de “contar de novo” e mexer em nossas memórias como quem joga uma pedrinha nas águas de um riacho.

Se compararmos a “Preta Quitandeira” (Imagem 14) de Ferrigno, datada de 1900, com as mulheres de Arjan Martins (Imagem 13) na obra datada de 2013, talvez encontraremos a chave de uma possível resposta para como pensarmos essas imagens, dentre tantas. Se, também, concordarmos com Coeli que “você tem todas as possibilidades de você ler uma imagem” (Tamires Coeli, 21/10/2015) e discordar também, podemos ver que elas (as imagens acima) demarcam uma fronteira. Cada obra é como se fosse uma margem. Entre suas margens existe uma fronteira: os discursos colonializantes/estereotipados percebidos por uma consciência das fronteiras (a do próprio artista entre a obra e a sociedade em que vive). À primeira vista, podemos pensar que Ferrigno, como estrangeiro não sabia “ler” a realidade que era tão amistosa com a mulher quitandeira num país democrático racialmente. E, adentrando em águas mais profundas, presumo, sendo ele estrangeiro e vivendo a experiência fronteira de estar e não ser n/ desse lugar (Brasil) que no momento estava habitando, pode observar, de fora no dentro, a herdeira de feridas coloniais impregnadas na imagem que pintou. E, que por

isso mesmo, na inquietude de suas pinceladas, quis mostrar aos próprios brasileiros do seu convívio, os senhores fazendeiros de cafezais paulistas sua percepção.

Arjam Martins, que também pinta mulheres afrodescendentes em muros de Santa Teresa no Rio de Janeiro (contemporâneo nosso), fez a imagem das mulheres na ativa, no trabalho da cozinha e, me chama atenção pelos fortes tons de tinta acrílica em esboços ora leves ora pesados. Nessa imagem (Imagem 13), Martins também dignifica – pela pintura em tela – a labuta favorecida pelas mãos (símbolo da escravidão para a semiose colonial) ao mesmo tempo em que mostra as mulheres conversando nessa labuta. Enquanto “Preta Quitandeira” cochila denunciando um Brasil que finge lhe exaltar, as mulheres de Arjam conversam e roubam a cena da arte e de seu trabalho por suas vozes. Ficamos querendo ouvir as histórias que estão se desenrolando naquele momento. A chave para conversar por esse viés, então, seria: dessubalternizar pelas fronteiras deixando as mulheres “falar” pelo seu cansaço ou pelas suas histórias faladas nas labutas diárias. Às vezes, essa dessubalternização vem por vias de desassossego, outras, por sossegos.

Ainda perambulando por um dos museus, pelo Museu Afro Brasil, encontro a obra “Retrato de Mulher” (Imagem15) de Benedito José Tobias (1894-1963), retrato calmo e profundo nas águas fronteiriças. Entre imagens de mulheres afrodiaspóricas trabalhadoras, fortes, destemidas ou mães e amas, cuidadoras, hipersexualizadas, brincantes, libertinas, Tobias mostra uma que “tensiona”, melhor dizendo, em fronteiras com as outras. Ao *abrir* “Retrato de Mulher”, “lembrei de uma leitura que eu fiz de um texto da bell hooks./ Sempre essa ideia da fortaleza, de cuidar do outro... e, a bell hooks diz “olha, é o seguinte/ eu preciso é de afeto, eu sou mulher negra, eu sou forte, e preciso de afeto/” (Francilene Brito, 21/10/2015).

Figura 22 - “Retrato de Mulher” de Benedito José Tobias, c. 1930 –1940. Aquarela sobre cartão. Acervo Secretaria de Estado da Cultura



Fonte: Museu Afro Brasil, 2016.

Benedito José Tobias faz parte dos artistas plásticos brasileiros, que compõem o acervo do Museu Afro Brasil e foram reunidos em exposições como: “A Mão Afro-Brasileira nas Artes Visuais” e “Negros Pintores” no mesmo museu. Ele também pintou a Imagem 03 do início desse trabalho. Sua aquarela, retratando a figura da mulher acima, me *punge* ao evidenciar pausa.

Esse repouso e essa pausa, aliado à técnica da aquarela, aguada de cores solúveis em água – diferentemente da pintura à óleo que é solúvel em aguarrás, terebintina ou querosene – que põem em diálogo as áreas cruas do papel com as camadas de tinta para revela-las, alimentam e dão forma a figura de uma mulher que tem o “ori” (cabeça em Ioruba) coberto



pelo seu lenço e as orelhas enfeitadas por suas argolas “cor de ouro”. São símbolos de uma afrodescendência mantida no cotidiano brasileiro. Os brincos denotam uma possível relação com a época aurífica das minas brasileiras. O ori coberto, na versão de Soares tem a ver com:

O nosso pano na cabeça, é..., uma proteção do Ori. Todas as memórias estão aonde? Na nossa cabeça, no nosso Ori. Daí contém toda essa relação com as mulheres negras que estão, quase sempre, de cabeça, de pano na cabeça. Por quê? Tem todo esse cuidado. Ali é onde a gente guarda todas as nossas memórias. Sem falar que o nosso senhor ou a nossa senhora que é o nosso Orixá está aonde? Na cabeça. [vozes] (Artenilde Soares, 23/10/2015).

O chapéu na cabeça da boneca do quadro “Fascinação” de Pedro Perez seria o contraponto dessa informação? Não iremos discorrer sobre esse tal contraponto que me surgiu agora. Mas, contar uma narrativa que li sobre o filme “Ori” (DOCUMENTÁRIO, 2017) em “Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento” de Alex Ratts (2006).

O filme Ori documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, passando pela relação entre Brasil e África, tendo o quilombo como idéia central e apresentando, dentre seus fios condutores, parte da história pessoal de Beatriz Nascimento. O título do filme provém de uma palavra Yorubá, língua utilizada na religião dos orixás, que significa cabeça ou centro e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo espiritual. Mais como metáfora do que como uma generalização de uma concepção de um segmento étnico-cultural e religioso para todos(as) os africanos(as) e todos(as) os(as) negros(as), Beatriz burila o termo Ori, como relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, *entre pessoa e terra*, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade. (p. 63, grifos meus).

No momento da narração de Beatriz Nascimento no filme “Orí”, falando sobre as trocas que aconteceram na relação de escravizados com mercadores e destes com outras pessoas no “novo mundo”, ela diz: “Essa troca está no nível do “soul”, da alma do escravo [...] ele troca com o outro a experiência da perda da imagem, a experiência do exílio” (DOCUMENTÁRIO, 2017, 5min54s). O *orí* como simbologia restauradora espiritual/corporal é digno de relação simbiótica com pessoa e terra. A pausa em Tobias (c. 1930) é também uma pausa da perda da imagem no exílio de nós mesmas/os. É a possibilidade de proteger corpo/terra/água que somos. Nossos pés também são orí, nosso olhar, nossa postura, nossa condição de liberdade.

O Orí coberto que me punge de fato como pausa, calma, me sugere também algum tipo de pauta que se enreda a partir das emoções e dos amores como sentido comunitário, do que bell hooks (2006) traz.

Sem uma ética do amor moldando a direção de nossa visão política e nossas aspirações radicais, muitas vezes somos seduzidas/os, de uma maneira ou de outra, para dentro de sistemas de dominação – imperialismo, sexismo, racismo, classismo. Sempre me intrigou que mulheres e homens que passam uma vida trabalhando para resistir e se opor a uma forma de dominação possam apoiar sistematicamente outras. Fiquei intrigada com poderosos líderes negros visionários que podem falar e agir apaixonadamente em resistência à dominação racial e aceitar e abraçar a dominação sexista das mulheres; com feministas brancas que trabalham diariamente para erradicar o sexismo, mas que têm grandes pontos cegos quando se trata de reconhecer e resistir ao racismo e à dominação por parte da supremacia branca do planeta. Examinando criticamente esses pontos cegos, concluo que muitas/os de nós estão motivadas/os a mover-se contra a dominação unicamente quando sentimos nossos interesses próprios diretamente ameaçados. Muitas vezes, então, o anseio não é para uma transformação coletiva de sociedade, para um fim da política de dominações; mas simplesmente para o fim do que sentimos que nos machuca. É por isso que precisamos desesperadamente de uma ética do amor para intervir em nosso desejo autocentrado por mudança. (p. 1-2).

Os pontos cegos trazidos por hooks (2006), entendo, são frutos da semiose que atua nos pontos fraturados de nossas relações e que, assim se sustenta. Quando Fanon (1968, p. 30), diz que a sociedade colonial é maniqueísta, aí está uma interpretação que nos ajuda a entender esse maniqueísmo: que precisa de um “outro” para “ser” e ao mesmo tempo transforma esse outro como a causa de suas desgraças. No caso do Brasil, negando o escravismo e os racismos criminosos para não os enfrentar, estamos também negando a possibilidade de assumir corpo/terra/água que somos. A mulher, nessa sociedade passa a ser símbolo de ternura e como Anzaldúa lembra:

A ternura, um sinal de vulnerabilidade, é tão temida que é despejada nas mulheres com violência e golpes verbais. Os homens, até mais que as mulheres, estão acorrentados a papéis de gênero. As mulheres, ao menos, tiveram a coragem de romper com a sujeição. Apenas os homens gays tiveram a coragem de se expor à mulher dentro deles, e de desafiar o modelo corrente de masculinidade. (2005, p.711).

Essa ternura temida, foi a mesma que em tempos remotos diversas mulheres em condição de cativas ou escravizadas tentaram acionar nos quilombos, nas fazendas ou nas ruas. Como Esperança Garcia, com sua carta, tentou fazer com sua filha e as companheiras de cativeiro, usando as próprias armas dos subalternizadores e polindo as suas em táticas práticas de inteligências de fronteira. A ternura é a capacidade de lutar politicamente porque, com ternura se tem a consciência do poder de sua fala, de sua imagem. Ternura é quando se conhece a si e tem algo a dar a outrem. É “atitude com relação a outrem, na qual um indivíduo reproduz a relação amorosa que mantinha com a pessoa que dele cuidava e o alimentava, quando criança” (HOUAISS 2.0, 2007).

A ternura não é a antinomia da maldade (crueldade, violência), pois maldade e ternura coexistem na vida de qualquer pessoa. Alguns autores brasileiros, de uma maneira e outra, abordam a violência que as escravizadas africanas e afrodescendentes cometiam com suas patroas e patrões, ou a violência com que castigavam fisicamente as crianças, bem como, a discussão da inferioridade das raças (RAMOS, 1979; RODRIGUES, 1977). O que não entendo é como conseguimos construir um arsenal ideológico na esteira da colonialidade sem perceber a violência dessa construção. E, nesse jogo, quando ternura é sinal de vulnerabilidade associamos às culturas afrodiaspóricas/indígenas e, quando violência é um desvio de inferioridade humana associamos logo também a essas nossas culturas. Certo que alguns intelectuais atuais (RISÉRIO, 2007) tratam a questão de forma mais complexa. Mas, é possível perceber que as subjetividades na colonialidade/modernidade favorece não a separação de afeto e violência, e sim de soberanos e subalternos? A fronteira não é entre o bem e o mal, mas entre as pessoas em suas relações de dominação num conjunto, no caso da América Latina, de soluções que servem mais a determinados privilegiados. Dentre os quais, os privilegiados pelo gênero “masculino branco”.

## 6.5 Gênero e Colonialidade

A Imagem 16 abaixo, de Assis Horta (REVISTA ZUM 7, 2014), levou-me a burilar sobre o elo ou nó na relação gênero e colonialidade, a partir dos escritos de Oyèronké Oyěwùmí (2000).

Oyèwùmí tece uma crítica sobre o feminismo eurocentrado e os discursos estadunidenses nacionalistas sobre os afronorte-americanos. Observa que tanto em um como em outro a centralidade da discussão de gênero enquanto categoria que trabalha as (des)produções de sentidos sobre mulheres e homens e suas especificidades estão centradas na figura da mulher, que, por sua vez, é considerada “mulher” por ser membro oficial de uma “família” monogâmica e patriarcal, dentro dos moldes dos colonialismos. Nesse sentido, “mulher” significa símbolo da universalidade do “núcleo familiar Euro-Americano” até mesmo nos discursos contra hegemônicos, que tomam como base esse universalismo (particular) feminista “branco”.

Figura 23 - “Assis Horta 01” de Assis Horta, Diamantina, década de 1940. Foto Assis Horta.



Fonte: Foto Assis Horta, 2016.

O termo mulher, então, não funciona sozinho, ele vem carregado de uma visão estreita que desqualifica também seus derivados. Mulher, criança, infância, são imagens, nesse sentido, que assumem o que María Lugones (2014) ressaltava: fêmeas e bestas primitivas dentro da visão colonializante. Na obra de Horta vemos a fotografia de um casal de nubentes (ou já casados). O casamento como o selo da família na semiose colonial é deslocado de um

sentido único com a presença de pessoas não brancas, não eurodescendentes nem estadunidenses. Mas, também, Oyěwùmí (2000) lembra que precisamos atentar para discursos sobre a “mulher” que, observando outras realidades ainda as veem com lentes coloniais.

Ressalta:

Em grande parte da África, “esposa” é apenas uma palavra de seis letras. Embora não seja um termo comum em si, iyawo (como um exemplo) é essencialmente uma categoria subordinada. Conseqüentemente, muitas mulheres tradicionalmente não têm privilegiado isso que as identificam. (Embora com a imposição colonial da prática de mulheres casadas serem rotuladas com o nome de seus parceiros conjugais, ao estilo europeu, este valor africano está sob sério ataque). Ser esposa tende a funcionar mais como um papel, que como uma identidade profundamente sentida, geralmente implantada, estrategicamente. Em toda a África, a categoria geralmente traduzida como esposa não é o gênero específico, mas simboliza relações de subordinação entre quaisquer duas pessoas. Conseqüentemente, no esquema conceitual africano é difícil confundir mulher e esposa e articulá-las como uma categoria. (OYĚWÙMÍ, 2000, p. 4).

É por esse ângulo que, finalmente, gostaria de lembrar as relações de mulheres e homens, depois das intervenções e dessubalternizações de africanos e afrodescendentes no sertão piauiense na invenção do núcleo familiar euro-americanocentrados, como relações outras. Artenilde Soares nos chama a pensar sobre isso quando fala:

[...] me relaciono exatamente com a ... da maternidade, mas principalmente com a imagem da mulher e da criança, né, ainda ancestral, bem próxima aí em relação ao que nós herdamos, as nossas heranças/ E talvez porque eu seja muito ligada a questão dos avós mesmo, principalmente as mulheres, que na verdade minha família, a maior parte são mães solteiras, né./ Eram todas mães solteiras e, a maioria negras. (Artenilde Soares, 22/10/2015).

A ênfase sobre a “mãe solteira” não deixa de ser uma ideia gestada também na primeira e segunda modernidade/colonialidade. Quando, ao evidenciar as escravas afrodescendentes no interior do Piauí de 1873, Falci (1991) escreve, baseada em documentos de batismos dentre outros: “Se ter filhos era a função “nobre” da mulher do século passado que dizer da escrava que assim procedendo dava, ao seu dono, muitas “crias” para serem vendidas?” (FALCI, 1991, p. 14). Além disso, lembro também Anzaldúa para quem o conceito de “machismo” toma interpretação outra como simbologias dispostas em nós, enquanto fenômeno complexo, na relação da mulher e homem *mestiços*. Escreve ela:

“Você é nada mais que uma mulher” quer dizer que você é defeituosa. Seu oposto é ser um macho. O significado moderno da palavra “machismo”, assim como seu conceito, é, na verdade, uma invenção dos anglos. Para homens como o meu pai, ser “macho” significava ser forte o bastante para proteger e sustentar minha mãe e nós, ainda sendo capaz de demonstrar amor. (ANZALDUA, 2005, p. 710).

Soma-se a isso as diversas experiências familiares que temos. Por exemplo, minha mãe e tia juntamente com meu avô foram, especialmente na minha adolescência em que meu pai se encontrava em trabalho escravo no Maranhão, “machos” e “fêmeas” ou “machistas” e “feministas” no sentido da reflexão de família de Anzaldúa. Viver com uma consciência das fronteiras, portanto, traz consequências que alteram a semiose colonial e costuram outras demandas.

Os assuntos aqui abordados podem ser reunidos pela ideia de fronteira. A complexidade das temáticas fez com que deixássemos muito conteúdo fora. Os conteúdos escolhidos envolveram esforços para articularem-se como: para além das margens.

As margens com as quais operamos, muitas vezes se tornam dicotômicas e nos fazem desperceber a tônica da semiose colonial. Assim, é que focalizamos: a impureza versus purificação; a liberdade e a escravidão; a negação do corpo e a aceitação do intelecto; ternura e violência etc. E deixamos de lado alguns sintomas das fronteiras dessas imagens. Com relação às imagens de mulheres, esses sintomas poderiam, nas escolhas que fiz, ser reunidos como: o perigo (não somente como obstáculo) de não estudar, de não narrar sua condição, de não exigir ser bem cuidada e amada ou se cuidar e amar; o perigo de uma consciência falsa de si com relação aos racismos que sofre; o perigo da negação do corpo que sofre lucro, exotismo, reduções; o perigo da ignorância histórica das redes de pertencimento e exclusões; o afastamento entre intelecto e memória acarretando o afastamento da memória de si e das redes que produzimos para o *bem viver*, que não está destituído de um contexto: a América Latina, especialmente.

Gostaria de lembrar a frase de Manuel Zapata Olivella, no documentário “Orí” (DOCUMENTÁRIO ORÍ, 2017): “De África chegaram ao nosso continente, centenas, milhares de povos de culturas diferentes. Mas a América por certo unificou estas famílias, unificou estas nações ao dar-nos um só destino em torno à luta comum pela libertação de nossa raça.” (5min50s).

Axé<sup>41</sup>. Aguyje<sup>42</sup>.

Francilene.

---

<sup>41</sup> Força, Poder, Energia – em Ioruba.

<sup>42</sup> Grata – em Guarani.

## 7 CAPÍTULO-CARTA VII: CORPO AFRODIASPÓRICO QUE FALA

Figura 24 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



Na boiada já fui boi, mas um dia me montei  
Não por um motivo meu ou de quem comigo houvesse  
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade  
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu  
Boiadeiro muito tempo, laço firme, braço forte  
Muito gado, muita gente pela vida segurei  
Seguia como num sonho e boiadeiro era um rei  
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo  
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando  
As visões se clareando, até que um dia acordei

*Vandrê & Barros, 1966*

São João de Meriti, 10 de agosto de 2017.

No capítulo-carta do dia 06 de agosto, tentei esboçar algumas ideias produzindo sentidos sobre as fronteiras vivenciadas com relação às imagens de mulheres afrodiaspóricas. Na complexidade do tema percebi que o corpo falava alto. Minha intenção era que ele fosse o capítulo-carta final, mas precisei escrever este, pois o assunto transbordou daquele.

Neste capítulo-carta tento conversar com Frantz Fanon (1968; 2008), Gloria Anzaldúa (1987; 2005) e Darcy Ribeiro (1995) a respeito do corpo que questiona e, ao mesmo tempo, se encontra na fronteira enunciativa da semiose colonial como (des)subalternizado. Para tanto começo ouvindo Vandr e e Barros em mais um trecho de “Disparada” (1966).

### 7.1 “Moinhos de Gastar Gente”, a “prece de Fanon” e a “consciência das fronteiras”

As tensões e as negocia es de uma história afrodiaspórica piauiense a partir da carta de Esperança Garcia e das mudanças ocorridas entre espaços de plantel de gado vácuo, cavalari a, dentre outros, e os espaços contemporâneos neoliberais e capitalistas modernos, mobilizam corpos afrodiaspóricos. O corpo aparece, nesse lugar reticular de minhas memórias, para falar do que criamos sobre os conceitos, as categorias que envolvem o corpo de mulheres e crianças afrodiaspóricas e seus pares em processos de existir num sistema mundo de colonialidades. Em “O Povo Brasileiro: a forma o e o sentido do Brasil”, Darcy Ribeiro (1995), no capítulo “Moinhos de Gastar Gente”, na parte sobre “Os Afro-brasileiros”, traz uma narrativa densa.

Sem amor de ninguém, sem família, sem sexo que não fosse a masturba o, sem nenhuma identifica o possível com ninguém – seu capataz podia ser um negro, seus companheiros de infortúnio, inimigos –, maltrapilho e sujo, feio e fedido, perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina. Esta era sofrer todo o dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava aten o, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutila es de dedos, do furo de seios, de queimaduras com ti o, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro em brasa, tendo um tend o cortado, viver peado com uma bola de ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma vez só, jogado nela para arder como um graveto oleoso. Nenhum povo que passasse por isso como sua rotina de vida, através de séculos, sairia dela sem ficar marcado indelevelmente. Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a



crueledade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista. Ela é que incandesce, ainda hoje, em tanta autoridade brasileira predisposta a torturar, seviciar e machucar os pobres que lhes caem às mãos. Ela, porém, provocando crescente indignação nos dará forças, amanhã, para conter os possessos e criar aqui uma sociedade solidária. (p. 119-120).

Muitos, ao ler essa narrativa poderão dizer que não é mais tempo de voltarmos atrás e falarmos de novo sobre esse holocausto. Mas, a força da narrativa se faz densa também pela atualização dos processos dessa mentalidade e costume de “moer gente” nas instituições e práticas sociais nas quais estamos inseridos hoje. Lembramos também do que Clovis Moura afirmava com seus estudos: A escravaria passiva sustentava a escravidão. O quilombola solapava-a.” (c. 1959, p.251). Nessa empreitada, e com/para além da narrativa de Ribeiro, que corpos somos? Se voltarmos atenção para as imagens de mulheres e crianças aqui mexidas talvez possamos nos ajudar a compreender que o “corpo subalterno” mostra a colonialidade com tudo que ela tem daquilo que nega e se arroga como “corpo moderno”. Sem os moínhos de gastar gente os corpos mutilados e perturbados da nossa história, não teríamos modernidade.

Embora a introdução de “subalternidade” por Antonio Gramsci remetesse a uma estrutura de poder estabelecida em função de relações de classe nas sociedades ocidentais (industrializadas), as relações etnoraciais (como sugeri) foram cruciais para o estabelecimento de relações de classe estruturadas em função do trabalho, da exploração dos ameríndios e dos crescente tráfico de escravos originários da África subsaariana. (MIGNOLO, 2003, p. 46).

Nessas sociedades em que também as relações de trabalho foram tecidas tendo como base as relações raciais, o corpo subalterno ou daquele que habita na margem exterior da modernidade, experimenta a diferença colonial, ou seja, “o espaço onde a colonialidade do poder é exercida”, porém, é solapada por esse mesmo corpo subalterno. Quando o subalterno reage, negocia, tensiona, o *lócus* do “soberano” (a modernidade) aparece fraturado no mesmo espaço da diferença colonial.

O *lócus fraturado* inclui a dicotomia hierárquica que constitui a subjetificação dos/as colonizados/as. Mas, o *lócus* é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as. Vemos aqui o espelhamento da multiplicidade da mulher [e da criança] de cor nos feminismos de mulheres de cor. (LUGONES, 2010, p.943).

Se sustentarmos que o que existe passa somente pelas formas binárias de homem x mulher, branco x não-branco, etc, sustentaremos uma enunciação fraturada, que rasura todas as outras formas de existência, mas que estão aí enunciadas pelo silêncio que grita nos corpos. O complexo jogo das relações de poder torna-se um *locus fraturado* quando reduz os poderes dos “outros” corpos, mas também porque sofre um alargamento, exercido por esses “outros” – que interferem na ferida colonial.

Esse alargamento do “mundo [que] foi rodando nas patas do meu cavalo. E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando. As visões se clareando, até que um dia acordei”, foi provocado em mim a partir daquilo que Frantz Fanon (2008, p. 191) escreveu no término do seu livro, “Pele Negra, Máscaras Brancas”: “Minha última prece: Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”

Há dois trechos, ainda trazidos, por Fanon (2008) que sem eles, assim entendo, não conseguiremos contextualizar sua prece. O primeiro trecho diz “Mãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo!” (p. 105); e, o segundo diz “falar é existir absolutamente para o outro.” (p.33). Um diz respeito ao esquema epidérmico racial em que, ao nos apontarem sempre com um “outro” – negro – vamos descobrindo que não somos “humanos” na cadeia de sentidos ontológicos e colonializantes; e, com isso diz respeito também às vozes desumanas que nos habitam. E outro, diz respeito à linguagem como possibilidade de existências. Independentemente dos lugares que ocupamos nesse sistema mundo global (se “negros”, “brancos”, “azeitonados”, etc.), habitamos nos “defendendo” e isso provoca em nós alienação e vozes desumanas. É pela linguagem que essas vozes nos habitam. Abaixo, os trechos descritos acima. O primeiro, sobre a experiência epidérmica do “preto”.

Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. No trem, ao invés de um, deixavam-me dois, três lugares.\* Eu já não me divertia mais. Não descobria as coordenadas febris do mundo. Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro... e o outro, evanescente, hostil mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia. A náusea... (FANON, 2008, p. 105).

A linguagem do corpo se torna hostil para o outro, do corpo epidermizado, a descoberta da vida se dá não mais pela experiência de descoberta do mundo e de seus pares, mas pela experiência pobre de ter que ser “de cor”. Confinados em corpos “negros” e “brancos” a nossa linguagem também se empobrece. E então acontece aí o fenômeno de uma educação colonial.

O preto não é. Não mais do que o branco.

Todos os dois têm de se afastar das vozes desumanas de seus ancestrais respectivos, a fim de que nasça uma autêntica comunicação. Antes de se engajar na voz positiva, há a ser realizada uma tentativa de desalienação em prol da liberdade. Um homem, no início de sua existência, é sempre congestionado, envolvido pela contingência. A infelicidade do homem é ter sido criança. (Idem, *Ibidem*, p. 191).

Atacados pelos vários estereótipos que recebemos, o corpo não faz somente uma experiência de fronteira, mas uma experiência epidérmica da fronteira. E, não sendo considerado um “homem”, uma “mulher”, uma “criança” e sim “homem, mulher e criança negras” nossa educação se torna pobre na mesma medida que nossa linguagem. Por essa constante educação, a criança vai deixando a possibilidade de ser aquela pessoa que Fanon pede em sua prece: “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”

Em Gloria Anzaldúa (2005), esse corpo que questiona não é possível numa raça “pura” – na ilusão/inclusão colonial. Por isso, reivindica uma consciência das fronteiras.

Na confluência de duas ou mais cadeias genéticas, com os cromossomos constantemente ultrapassando fronteiras, essa mistura de raças, em vez de resultar em um ser inferior, gera uma prole híbrida, uma espécie mutável, mais maleável, com uma rica carga genética. A partir dessa “transpolinização” racial, ideológica, cultural e biológica, uma consciência outra está em formação – uma nova consciência *mestiza*, uma *conciencia de mujer*. Uma consciência das Fronteiras. (p. 704).

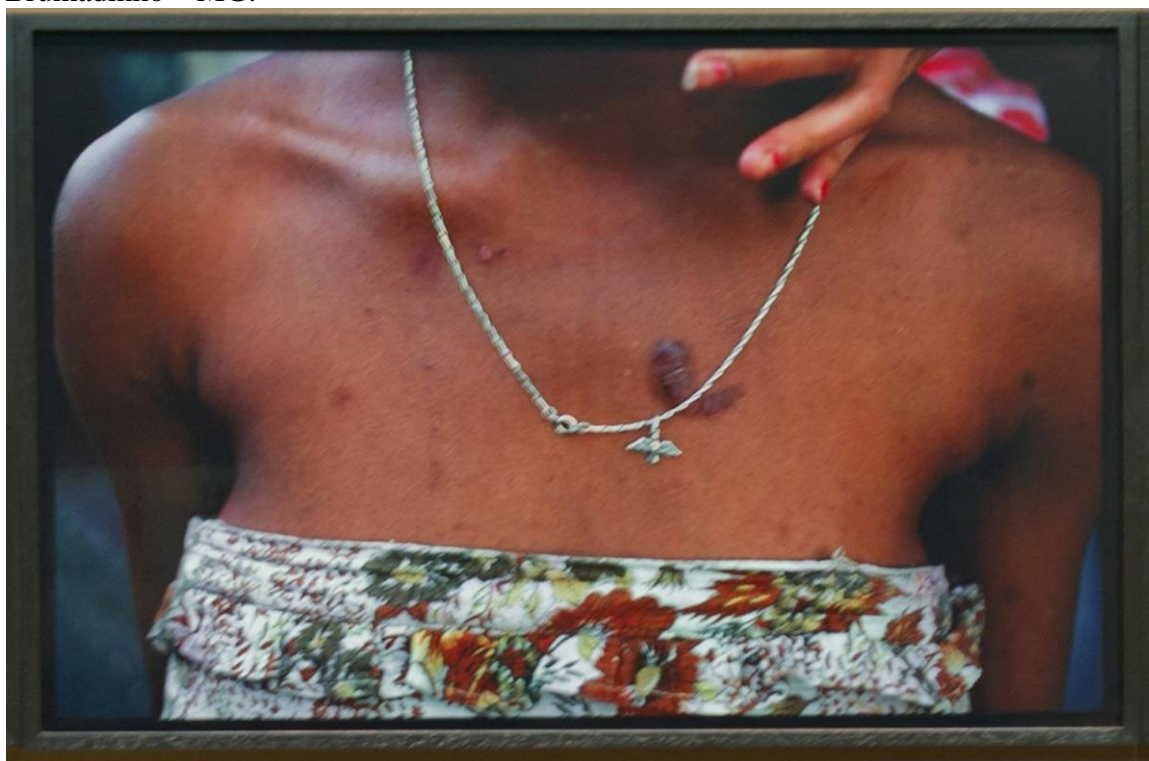
Essa consciência está gestada na experiência da “mulher mestiça” ou das “mulheres de cor”, segundo Anzaldúa. Ela habita as fronteiras das vozes de diferentes culturas e tem que processa-las em sua própria carne. Essa mulher transita por diferentes línguas e mundos, não podendo estar fixa em nenhum deles e pertencendo a todos, ao mesmo tempo, ela é uma imagem corpo/mulher das fronteiras. E, o corpo reivindicado por Fanon é o corpo/criança – aquele que questiona, que terá a infelicidade de aprender os racismos e as vozes (imagens, digo também) desumanas quando ensinado a não questionar. Mas, terá a felicidade da possibilidade de ultrapassar as fronteiras de si. Caso questione.

É oportuno trazer a obra de Miguel Rio Branco (1946), na Imagem 17. Miguel Rio Branco ou Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco (MIGUEL RIO BRANCO, 1967) é artista que nasceu na Espanha, em Las Palmas nas ilhas Canárias, mas que vive no Brasil e que mora atualmente no Rio de Janeiro. Ele é “fotógrafo, pintor, diretor de cinema, além de criador de instalações multimídia”.

Encontrei a fotografia de Miguel Rio Branco em INHOTIM, Minas Gerais, e logo senti que poderia comunicar, o que em palavras não conseguiria, sobre epidermização do

corpo afrodiaspórico. A mesma sensação tive ao ler a carta de Esperança Garcia. Ambas narrativas, trazem um corpo cicatrizado (marcado) pelas memórias e, ao mesmo tempo, e potente ao fogar com as possibilidades. Em Rio Branco (1979), o corpo cicatrizado aparece envolvido pelo colar que traz um ícone sagrado da memória diaspórica cristã, a pomba do Espírito Santo, que dialoga com as guias de “Preta Quitandeira” (Imagem 14), de Antonio Ferrigno. O corpo que não anda só, anda guiado. Na carta de Esperança Garcia, a narrativa é traçada pela fala, e esta, molda toda a escrita, ou seja, a fala não anda só, anda com a fala. Convido então, a leitora/o leitor a sentir o detalhe da obra “Maciel” de Rio Branco – “Fotos série Maciel” (1979), com técnicas cibachrome e fujichrome. Cibachrome e Fujichrome são materiais, papéis e filmes fotográficos que influenciam no resultado exemplar da fotografia. A obra “Série Maciel” (1979) foi composta de fotos realizadas no Bairro Maciel, no Pelourinho, em Salvador e se caracteriza como arte contemporânea (INHOTIM, 1979).

Figura 25 - Detalhe da obra “Fotos série Maciel” de Miguel Rio Branco (Las Palmas de Gran Canaria, Ilhas Canárias, Espanha, 1946; vive em Araras, Rio de Janeiro), 1979. Cibachrome, Fujichrome. Galeria Miguel Rio Branco no Instituto Inhotim, em Brumadinho – MG.



Fonte: Galeria MILLAN, 2016.

## 7.2 Um corpo para a cor – navegando contra a corrente

Nas vozes dos partícipes, minhas e meus interlocutores, da pesquisa algumas marcaram o diálogo, trazendo a cor como forte elemento para falar do corpo da mulher e da criança afrodiáspóricas. Depois de ter feito o mapa dialógico tentei entender qual epistemologia movia aquela discussão sobre cor. Tentei entender se era uma discussão que se pautava pela epistemologia cromática (cor luz e cor matéria) das artes visuais, se espirituais (ligadas às diferentes religiosidades trazidas nas vozes) ou se lúdico-educativas. Por um momento, os brinquedos, dependendo da cor, traziam mensagens pertinentes sobre um maniqueísmo (bem e mal).

Sempre que está associado a cor negra é uma coisa ruim. A gente tá falando de brinquedo, e eu tô lembrando que minha irmã dava aula numa escola dominical, e ela fez um brinquedinho pra explicar alguma coisa da bíblia, né. E ela veio me mostrar esse brinquedinho, o brinquedinho era uma caixinha e, abrindo, cada cor... é... tinha uma mensagem a passar./ Sempre quando era uma coisa ruim aparecia o preto/ “Mas Lídia, tu tá reparando que, além da mensagem é é... religiosa que tu quer passar, tá passando uma outra mensagem que envolve a simbologia das cores?”/ E ela foi pra sala de aula, e uma criança percebeu, uma criança negra percebeu. Ela disse assim: “Professora, por que toda vez que aparece assim uma cor parecida com a minha é uma coisa ruim?” (Maria Firmina, 21/10/2015).

A experiência epidérmica da cor confrontada com o falar sobre essa experiência é algo extremamente constrangedor – mexe, perturba, mostra a cicatriz ou a ferida ainda aberta da epidermização do “outro”. E, nos convida a uma nova consciência. Noutra momento, o croma e a luz eram os focos da linguagem (narrativa falada que aciona imagens ou um corpo) sobre a cor.

A gente pode interpretar o preto como sendo de dois modos [(Phillip Marinho) – Ou a ausência ou a soma total], ou ele é cor física ou ele é cor matéria. Quando cor matéria seria, teoricamente, a mistura, quando você soma tudo e dá preto. Se for cor física, é... a soma de tudo é branco. (Pollyanna Jericó, 21/10/2017).

Tanto a cor física (refração da cor), quanto a cor química ou matéria (cor pigmento) foram estudadas por muitos intelectuais e artistas como Leonardo Da Vinci, Goethe, Newton, dentre outros investigadores das áreas de física, química e biologia ópticas (PEDROSA, 2003), ou da semiótica da cor, por exemplo, o estudo que li sobre a cor em William Turner (CALABRESE, 2015). O mais notório é que a cor não é algo que se possa conceituar fechadamente ou definir simplesmente dizendo que é croma, matiz ou luminosidade, por

exemplo. Pois, essas são características suas, que nos dizem das sensações que experimentamos ao nos referir sobre experiências visíveis e que estão num plano também sócio/cultural. Essas sensações advêm da luz visível.

Mais no entremeio do dialogo ouvi atentamente vozes sobre cor em religiosidades brasileiras:

Negro. É exatamente a ausência de luz. “[(Pollyanna Jericó) – No caso da cor luz.] (Núbia Canejo, 21/10/2015).

Que é o que a gente leva para a questão da espiritualidade. [(Núbia Suely) – Pronto]. Pra falar... a gente diz assim “é magia negra” como se não tivesse luz, o povo da luz tá no branco. E, o povo da escuridão, do mal está no negro. É dessa forma que nós separamos as coisas porque nós nos relacionamos com as cores dessa forma. (Artenilde Soares, 21/10/2015).

[...] falando do papa, diz que ele usa preto por baixo e a bata branca por cima. Eu nunca tinha reparado mas, tem uma simbologia pra isso. Diz que a roupa preta por baixo representa o pe... ele carrega o pecado da humanidade assim como ele carrega também a possibilidade da... da bondade superar. Então, a roupa preta por baixo que ele usa é o pecado e a roupa branca, que ele usa por cima, é a... [(Artenilde Soares) – É a remissão.] é a remissão desse pecado. (Maria Firmina, 21/10/2015).

As experiências espirituais e suas narrativas são experiências da linguagem também. É através da linguagem que produzimos sentidos/conhecimentos e nos educamos. As sensações estão cheias de sentidos que, em grupo, no coletivo, fazemos potencializa-las e sobretudo direciona-las para o que mais nos interessa nas nossas criações e semioses. As sensações, os fenômenos, nossa estesia existem, mas como damos significados a tudo isso? Sobre a luz, por exemplo, o que fazemos com aquilo que vivenciamos quando a luz visível toca as coisas que vemos ou sentimos? E, nesse sentido ínterim, como é a experiência de um corpo “negro” e um “branco”?

Nas pesquisas sobre o espectro de cor-luz (física) baseadas nos estudos de Carl Sagan (1999), sobre as ondas da luz visível, podemos entender um pouco o que os professores de arte comentavam na oficina sobre cores, e algo mais.

No universo existem propagações de ondas luminosas, sonoras e líquidas. Essas ondas são compostas, no mínimo, de frequências e comprimentos. Mas as ondas sonoras e as luminosas são compostas de frequência, comprimento e velocidade, podendo assim se propagar de forma tridimensional no espaço. As únicas ondas que não precisam de um meio ou superfície para se propagar são as de luz, elas atravessam mesmo o vácuo e chegam até nós. A luz e o som se propagam gerando cores e tons musicais, respectivamente. Nós, seres humanos, só conseguimos enxergar a “luz visível”, no espectro de luz. Mas este é composto de diferentes luzes: *raios gama*, *raios X*, *luz ultravioleta*, *luz visível*, *luz infravermelha* e *ondas de rádio*. As razões pelas quais conseguimos enxergar a luz visível são: sua propagação

que não necessita de um meio para que ela apareça aos nossos olhos e, o fato do sol produzir energia como luz visível (majoritariamente).

Como cada luz emite uma cor, e todas elas são propagadas no espaço por ondas luminosas e, as cores emitidas pelas diferentes luzes incidem suas ondas sobre as coisas e os seres. Estes, por sua vez absorvem e refletem (devolvem) determinadas luzes (cores). Deste modo, algo que aparece como “vermelho” aos nossos olhos, refletiu as outras luzes e absorveu a luz vermelha que nos aparece como cor vermelha. Algo que aparece enquanto branco aos nossos olhos, reflete as cores diferentes a essas ondas. Assim também acontece com as cores preta e cinza. Nesses casos, a cor preta e a cor branca são a mesma coisa, ou seja, são luzes que emitem ondas (com frequências, velocidades e comprimentos diferentes). Por outro lado, partindo desse princípio, não existe ninguém branco nem preto, nós definimos isso e não o fenômeno que vivenciamos com as luzes.

Além do mais, jamais a pele humana absorverá total cor preta ou branca. As variações de cores de pele dependem também de diferentes moléculas orgânicas no nosso organismo, influenciando numa determinada pigmentação da pele. Uma dessas moléculas é a melanina produzida por um aminoácido chamado tirosina. Se o corpo humano produz *melanina* a partir da tirosina, um aminoácido sem carga elétrica – diferente dos pirilampos –, que interfere na pigmentação da nossa pele e, se aparecemos graças à *luz visível* do espectro de luz, com determinada cor, é porque essa combinação entre moléculas do corpo e suas reações sobre a luz visível nos dão essa impressão. Porém, segundo Sagan (1999), expostos a *luz ultravioleta* e *infravermelha* a cor da nossa pele aparecerá mais próximo da cor que chamamos de “negra” (quer sejamos considerados como brancos ou negros, nascidos na Europa ou em África, Ásia ou América) pois as moléculas orgânicas em contato com esses tipos de luzes irão absorve-las. Assim, vistos pelos raios de luz ultravioleta e infravermelha, qualquer pessoa que não estivesse próxima da cor preta estaria doente. Sendo uma anomalia quando aparecem brancas.

Às limitações de nossos sentidos, especialmente do olho, não conseguimos enxergar a luz ultravioleta nem a infravermelha, sem artifícios outros. No entanto, essa limitação não diz somente da nossa natureza, mas das nossas produções de conhecimento e sentidos a respeito de nós mesmos. Quando no período da primeira diáspora, “A família humana – que se originou numa pequena localidade no leste da África há alguns milhões de anos errou pela Terra, se separou, se diversificou e se tornou estranha” entre si. (1999, p. 26). Esse estranhamento provocado pelos isolamentos, segundo Sagan, provocou também a diversificação de modos de produção de conhecimento e sentidos (tradução minha). Mas, diferentes aproximações confrontam-se com etnocentrismos e xenofobias. A cor nesse

trâmite, não nos diria nada. Mas, as nossas formas de lidar com esses etnocentrismos e xenofobias fazem com que ganhem outros corpos de significados. É por isso que chamo de o corpo da cor. Mas, também porque, sendo a cor um elemento da natureza *natura* que não nos ajuda a produzir distanciamentos ou ligações sociais, tivemos que produzir um corpo de significados que tornasse as cores o elemento cultural de valor, que na semiose colonial, foi trabalhado como o corpo excludente dos elegidos com cores “negras”, “avermelhadas”, “amareladas”... e includente daqueles que se elegeram enquanto cores “brancas”.

Quando fazemos a experiência estética de sentir cada imagem aqui exposta, é certo que precisamos do fenômeno da luz visível a nos envolver, mas esse sentir está prenhe de significados contextuais com os quais acionamos corpo/memória, mas não somente. Acionamos aquilo que a colonialidade mais teme: nossa fome de prazer, de ternura, de tocar.

Nadando contra a corrente, “meu corpo, faça sempre de mim uma mulher que questiona”, que tenha consciência das fronteiras e que solape os moinhos de gastar gente no *locus* fraturado da enunciação não somente de imagens e narrativas orais.

### 7.3 Corpo entre Bólides, Parangolé e Performance

No primeiro até o último dia do encontro griô/oficina, o corpo (saberes, sentidos, memórias, terra que somos) nos possibilitou, enquanto tecnologia de aprendizado, uma aventura. Especialmente com as nossas sensações provocadas com o uso de peças inspiradas nos Bólides e Parangolés de Hélio Oiticica, e na performance final.

Segundo Angela Varela Loeb (2011), os Bólides e os Parangolés de Hélio Oiticica, juntamente com os Núcleos e os Penetráveis, são chamados de “Ordens”, nome dado pelo próprio artista para designar novas maneiras de se materializar as experiências com a arte. As ordens são estruturas que provocam experiências artísticas a partir das utilizações de peças confeccionadas por Oiticica para serem mexidas, usadas, penetradas e modificadas pelas pessoas que as experimentam. Dentro da ordem dos Bólides existem várias proposições. Por exemplo, na instalação que levei para a oficina, tinha um bólido que chamei de “Cosmomagia” e outro “Caixa – quem sou eu?”. Proposições feitas de caixas, plásticos e vidros com imagens e frases sobre minha história com a pesquisa. Elas só faziam sentido se fossem exploradas e mexidas. Pois a experimentação e as sensações corporais estavam em jogo e, para tal, determinada epistemologia da carne era requerida.



Assim, também o Parangolé. Para Oiticica, os Parangolés eram ordens para serem vestidas. O artista se influenciou ou se embrenhou na comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, para produzir espécies de capas em que a pessoa vestia e dançava ao som de sambas, rompendo assim com o ideal de imobilidade da arte, mas, para além disso, mexendo com o corpo e as epistemologias produzidas nessa mexida rompem com espaços separados: de arte e de comunidade. Com o Parangolé que confeccionei e levei para dançarmos na oficina, a intenção era que cada pessoa, no círculo dançante formado pelo grupo, o vestisse e contasse sua história através dos movimentos do corpo vestido de Parangolé. No segundo dia, essa narrativa corporal foi adentrada pela narrativa oral – cada partícipe contou novamente sua história falando. Abaixo, uma reprodução fotográfica de um dos momentos da dança do Parangolé afrodiaspóricos da oficina.

Figura 26 - Fotografia Parangolé, de Francineide Brito. 2015. Oficina Imagens de Mulheres e Crianças Afrodescendentes. Trabalho de Campo de doutoramento. Universidade Federal do Piauí.



Fonte: Acervo Particular, 2015.

Esse foi o momento final da dança do Parangolé, reproduzido na foto. A música já havia acabado e Miranda não conseguia parar. Foi algo extremamente impressionante, ela vivia o Parangolé com sua história/corpo enquanto compartilhava conosco sua performance. Continuamos acompanhando e participando em silêncio e a sensação geral era uma conexão.

No último dia da oficina, finalizamos com uma performance. Cada pessoa, com exceção de algumas, levou algum elemento que lembrasse os dias que vivenciamos a oficina.

Fizemos as reflexões sobre o que produzir como término da oficina e chegamos à conclusão de que seria melhor uma performance, um movimento corporal e coletivo. Durante as discussões sobre como fazer a performance, os materiais e ou objetos trazidos nesse dia foram: uma saia de juta e bolsa de palha, três novelos de lã, músicas do CD Os Tingoalhos gravado de um site; uma poesia de Jorge André feita para o momento final; pedaço de tecido de chita, pedaço de fita colorida, folhas secas, amêndoas, pequeno galho seco. Abaixo, a poesia feita pelo Jorge André.

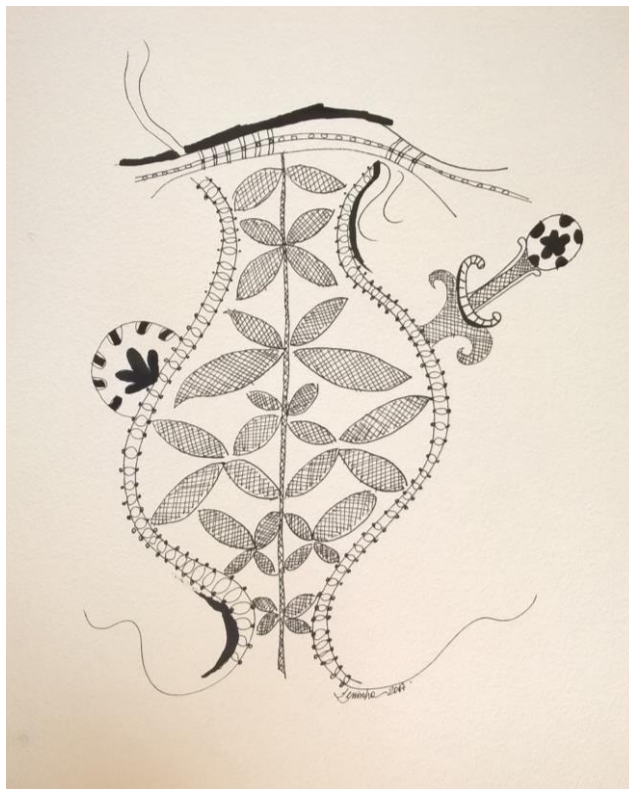
Poesia, de Jorge André (23/10/2015):  
 Atravessada pela plasticidade, sons em cores em imagens, gestos e *insights*  
 O corpo é também um corpo que fala  
 Registra o encanto da bailarina e envolve na dança ioruba,  
 Anda com fé não costuma faia  
 Crê em Deus, Nosso Senhor Oxalá  
 A prece, movimento do fio cruz  
 A prece oculta se andar a luz do dia  
 Processos de crianças e mulheres tão resistentes  
 Vidas afrodescendentes reunidas pra consagrar  
 A liberdade presente no sorrir  
 Corpo cheio de viço a confortar

Nesse momento, todos estão em um círculo fechado e duas mulheres bordadeiras fora. As “bordadeiras” começam a dançar, fazem movimentos corporais sozinhas e vão se aproximando do “núcleo” tocando nas pessoas do grupo e em si mesmas. Algumas pessoas do grupo começam a se mexer. As bordadeiras vão girando uma a outra e algumas pessoas da roda. A música acaba e começa outra. As bordadeiras vestem o Parangolé e se aproximam do grupo que já está se mexendo agora. Todos se movimentam abrindo espaços ao centro, as bordadeiras entram e todos de pé, menos elas, vão se alinhando e desalinhando. Jorge proclama a poesia (sem ler no papel). As duas bordadeiras ainda no meio, estão sentadas de costas uma para a outra dançando e entrelaçando suas mãos e o restante do corpo. Francisco Elismar pega o Parangolé, vesti-o e começa a dançar, entra para a roda e fica dançando perto das bordadeiras ao som da poesia. Passa o Parangolé para Ceci. Esta continua a dançar fora do círculo. Jorge André solta um grito: “Viva a mulher negra! Viva a criança negra!” Ceci entra na roda e passa o Parangolé para Ruth Miranda. Sarah Fontenelle e Artenilde Soares (as bordadeiras) vão fazer parte do entrelaçamento aberto, que, aos poucos, vai se fechando novamente. Agora, incluindo as duas. E, vão girando e rodando. Terminam se desenrolando uns aos outros. E, palmas. Abraço coletivo.

Agradecimentos e abraços, abraços e agradecimentos,  
 Francilene.

## CONCLUSÕES, POR ENQUANTO

Figura 27 - Série “Bordando e rendando”, de Leninha, desenho a nanquim sobre Hahnemühle, 2017.



“Deixa A Gira Girar”

Os Ticoços

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Ô, gira, deixa a gira girar.

Ô, gira, deixa a gira girar.

Ô, gira, deixa a gira girar.

Ô, gira, deixa a gira girar.

Deixa a gira girar...

Saravá, Iansã!  
 É Xangô e Iemanjá, iê.  
 Deixa a gira girar...

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 Ô, gira, deixa a gira girar.  
 “Deixa a gira girar”, 1973

A difícil tarefa de finalizar algo com o qual você esteve envolvida de corpo e alma não é nada fácil. Principalmente quando se sabe que um final é sempre o começo de outro algo. Mas, é preciso que se cumpra com as obrigações, para poder iniciar outras. Então, deixa a gira girar!

Essa foi uma das canções presentes no encontro/oficina e muito tocada na performance do último dia. É com essa canção que retomo ao problema da pesquisa. Como imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas podem colaborar para experiências dessubalternizantes no ensinar/aprender arte visto que, muitas vezes, são imagens que mais colaboram para afirmar narrativas que subalternizam esses sujeitos? E, respondo que, primeiro, as imagens não subalternizam e nem dessubalternizam. Segundo, essas imagens precisam girar, precisam circular nos meios escolares e nas universidades de maneira conversada. E, enquanto professores, podemos deixa-las girar, mas não de qualquer jeito. Elas precisam girar, no mínimo, deixando girar narrativas outras sobre elas. Deixar girar as narrativas que dessubalternizam sobre essas imagens, é possível?

Minha tese era/é de que sim, é possível deixar girar imagens como exercício de dessubalternizações. Mas, como isso ocorreria na oficina, eu apenas estava supondo que era através de comentários sobre as imagens que levei para compartilhar com estudantes,

professores e artistas. Mas, estas/es partícipes me ensinaram que era falando sobre nossas histórias e que as imagens apenas acionavam as nossas memórias recriando nossas narrativas orais. Daí me veio o interesse por articular as palavras/termos que deu em Oralimagens. As oralimagens giraram em toda a experiência do encontro/oficina. Esse por sua vez se tornou, na minha narrativa escrita da tese, um encontro grão porque a vivência das oralimagens tinha sido extremamente estética/ética na labuta com a memória viva de cada partícipe e na solidariedade grupal. Não foram conversas soltas, foram diálogos em dissonâncias, concordâncias e negociações. Foram momentos de escuta e de fala em roda na horizontalidade do(s) corpo/saberes. Embora saibamos que essa horizontalidade é o tempo todo dentro de uma disputa de fala e de poder.

Mas, o que é dessubalternizar? É importante frisar, para essa tese de doutorado, que subalterno é um termo que veio dos estudos subalternos na América Latina e Ásia com os autores citados durante o texto, mais precisamente Walter Dignolo (2003), Gayatri Spivak (2010) e Darcy Ribeiro (1995). Subalterno é todo aquela/e que não “fala” e ou “fala na fronteira” entre a colonialidade de poder local/temporal eurocêntrica e sua (do subalterno) história local/temporal. Esse choque de culturas e transculturação obrigatória fruto dos colonialismos e das colonialidades epistêmicas geraram o que chamamos de diferença colonial. O subalterno aí dessubalterniza-se a partir de uma consciência das fronteiras, que Gloria Anzaldúa (2005) chamou também de consciência de mulher/mestiza. Porque é na mulher e, digo também, na criança, que estão as marcas mais duras do imperialismo e da mistura étnica/epistêmica/geopolítica, que revelam não só a subalternidade racial, mas de gênero e, do modelo de feminilidade e infância negadas.

Dessubalternizar é falar do seu lugar acionando elementos impostos de qualquer lugar, inclusive aqueles gestados na semiose colonial.

A Arte é elemento cultural da semiose colonial por excelência. Seus conceitos-chave, suas teorias e disciplinas estética e histórica, blindaram esse saber e deixaram de fora possibilidades múltiplas que podemos chamar de estéticas descoloniais.

Para tentar o exercício de dessubalternização na escrita optei por uma escrita na fronteira entre o capítulo e a carta, para expressar as aprendizagens que até agora pude dar forma – mesmo ainda na incompletude – e ter uma tal consciência. Na verdade, essa opção foi uma influência atrelada a uma história de vida e familiar. Em cada capítulo-carta, pretendi levantar discussões para tecer reflexões sobre as dessubalternizações com imagens, que na minha conclusão pelas visitas aos museus realizadas nos anos de 2014 e 2015 e, pela vivência na oficina, só poderiam acontecer juntamente com as narrativas orais (no caso da oficina) ou

escrita (no caso da tese). Pois, falo enraizada no contexto da educação escolar e universitária, a partir das experiências profissionais que vivi e vivo até o momento.

Então, nesses sete capítulos-cartas resolvi trazer sete elementos que foram sendo bordados ou rendados na roda da oficina como encontro griô e como o bordado ou rendado de um rio que se estende sobre as terras fronteiriças piauienses (e terras de uma mesopotâmia entre dois rios). Todos eles foram frutos de investigações no rever dos vídeos, no fazer do mapa dialógico e das conexões das falas, bem como das imagens cedidas pelos museus, das leituras e da tentativa de entender como dessubalternizar por imagens. Descobri, nessa trajetória, que imagem é narrativa, que aciona ou reflete/refrata sentidos que damos à realidade. Nós damos sentidos a elas, produzimos conhecimentos e sentidos que as colocam em determinados lugares de reconhecimento desses conhecimentos/sentidos. Tensionar as narrativas então seria uma boa prática para repensar a semiose colonial. E, como já mencionei, foram meus próprios interlocutores que me ensinaram isso – a partir do interesse de contar suas próprias histórias acionadas pelas imagens que selecionei e mostrei.

Na gira da vida, do trabalho e da pesquisa, especialmente, de lá para cá, muitas surpresas aconteceram. Não vou aqui discorrer sobre elas, mas, vou puxar uma história de quando eu era professora do Ensino Fundamental de estudantes vindos, sobretudo, da Vila Irmã Dulce (até 2009, a segunda favela fruto de assentamento na América Latina<sup>43</sup>) no ano de 2007. Lembro-me de uma turma de 6ª série (atual 7º ano do Ensino Fundamental), na Escola Municipal Ofélio Leitão, Conjunto Porto Alegre, na Zona sul de Teresina, em quem fizemos uma atividade sobre arte do trançado desenvolvida por pessoas da comunidade: estudantes, pais/avôs e mães/avós das/dos estudantes. Percebi o quanto aqueles estudantes ficaram animados e surpresos por ter ali, no ambiente escolar, suas práticas e saberes sendo compartilhados por todos da escola. A tensão de acreditar que isso é conhecimento foi um desafio para mim também. Uma menina, estudante dessa turma, trouxe para a sala vários objetos pequenininhos feitos com palha pelo avô. Ela chegou e pôs os objetos sobre a mesa e disse: “O nome disso é surpresa, professora”. Surpresa de palha são objetos volumétricos triangulares feitos com palha ainda verde ou semi-seca, que servem para guardar bombons. Quando alguém ganha este presente, corta um pedaço da surpresa para tirar o bombom de dentro. Usualmente é feito com alça para podermos segurá-la. A Viviane, era o nome dela, me ensinou que as surpresas são como as oportunidades, elas vêm e, se não aproveitarmos o momento, logo elas vão embora e jamais serão as mesmas. Pois, após serem cortadas para a

---

<sup>43</sup> Cf.: Carol Pires, 2009 – nas Referências.

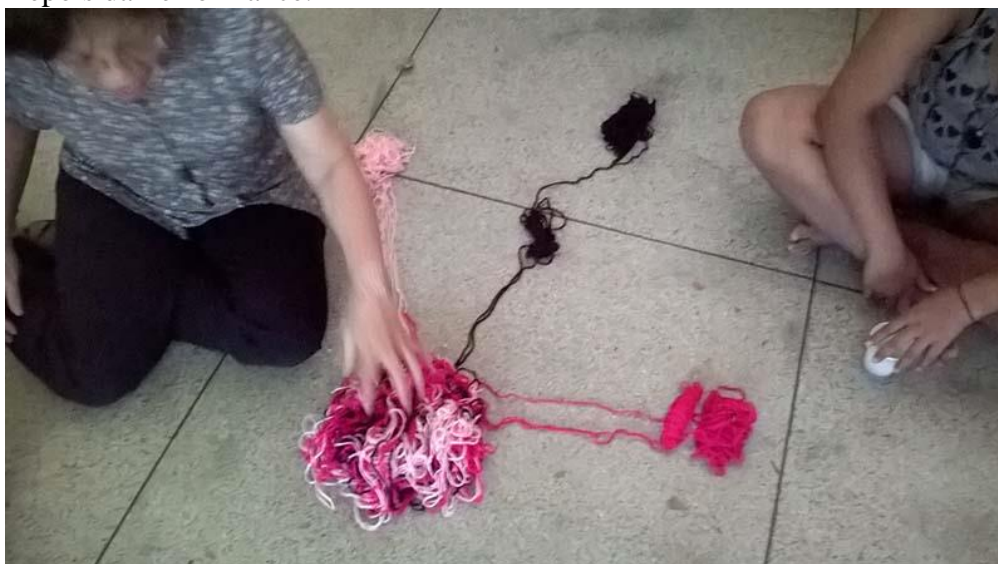
retirada dos bombons, não voltam mais ao estado anterior. Então descobri a carta-petição de Esperança Garcia e eu havia acabado de escrever uma carta para a minha tia. Foi assim como surgiu a ideia de fazer capítulos-cartas.

E antes, mandei cartas eletrônicas para os museus que havia visitado e alguns deles me enviaram respostas. As respostas eram autorizando o uso das obras que eu pedia. Foi assim que surgiram as imagens com as quais fui navegando nesse mar e nessas fronteiras da pesquisa.

Segundo uma matéria sobre o Piauí e a Vila Irmã Dulce, na Folha de S. Paulo (PIRES, 2009), o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva recebeu 550 mil cartas – até outubro de 2008 – durante seu mandato de presidente. Muito instigante notar que seus interlocutores começavam sempre com muita intimidade, o chamando de Lula e não Senhor Presidente. Muitas e muitas destas cartas são de pessoas empobrecidas desse país, que continuam fazendo o que Esperança Garcia fez. E, esse contingente tem cor. Suas imagens aparecem (ou desaparecem) de alguma forma borrando uma estética colonial. As misturas que somos não obliteraram as desigualdades.

E, por falar em mistura, depois da performance do último dia da oficina capitei uma imagem:

Figura 28 - Fotografia do dia 23 de outubro de 2015, último dia da Oficina. Depois da Performance.



Fonte: Acervo particular, 2015.

Um nó de linhas usadas na performance final. Misturas ramificadas de imagens refletindo narrativas afrodiaspóricas nas fronteiras navegadas na oficina. Narrativas com as quais tentei aprender como (me) dessubalternizar. Assim, as aprendizagens com as quais

concluo provisoriamente esse trabalho foram as seguintes, mas, observando que estas foram percepções a partir da escrita da tese e, também, de reflexos do processo da oficina, especialmente.

As narrativas sobre afrodescendências diaspóricas ou afrodiásporas permitiram, no balanço das águas fronteiriças da memória, novas maneiras de lidar com o locus fraturado das colonialidades de poder, de ser, de saber, de gênero e geracionais.

Conectar imagens e oralidade (contação de nossas próprias histórias) pôde provocar ressignificações das nossas próprias imagens e histórias, enquanto hermenêuticas pluritópicas e estéticas descoloniais.

A valorização e visibilidade de pequenas luzes intermitentes, ou seja, narrativas afrodiaspóricas cotidianas (imagéticas ou orais e escritas) criaram formas de pertencimento e distanciamentos no enfrentamento de questões raciais e de gênero.

O cuidado em falar de mulheres e crianças foi alimentando a consciência das fronteiras, ou seja, uma consciência que percebe a e atua na ideologia colonial.

As transgressões cotidianas, localizadas ou recriadas ao dialogar com as imagens, emitiram luzes intermitentes de resiliências e negociações na semiose colonial, acionadas por lembranças de ser criança afrodescendente diaspórica pieuiense.

A imagem mítica e mística de figuras como as Deusas Coatlicue e Oiá, asteca e ioruba, para falar de uma consciência/práxis de águia e serpente, ou seja, de uma consciência/práxis que mergulha em suas desgraças e emerge criando uma força que traduzo como Axé, proporcionou uma não redução entre bem e mal nas situações de colonialidade, e sim uma integração de vida e morte nas experiências fronteiriças de si.

E, o corpo narrado e narrador que emite a cor da colonialidade, corpo afrodiaspórico especialmente, provocou fraturas e distensões nas imagens de democracia racial, trabalho escravizado e liberdade, ternura e violência.

Esses foram reflexos e refrações que me ocorreram a partir das experiências vivenciadas com a pesquisa, nos contextos com os quais labutei e estou inserida. São linhas de narrativas que se misturam e giram formando uma renda ou bordado. Mas, são linhas feitas de águas em que elas espelham e espalham imagens de nós mesmos. Giram e fazem redemoinhos e, rendamos como quem renda bilro no Piauí.

São João de Meriti, 19 de outubro de 2017. Dia do Piauí.

F.B.S.



## REFERÊNCIAS

- ABRAMOWICZ, Anete; SILVEIRA, Debora de Barros; JOVINO, Ione; SIMIÃO, Lucélio Ferreira. Imagens de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira dos séculos XIX e XX. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 29, n. 1, 263-293, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2011v29n1p263>>. Acesso em: 06 ago. 2017.
- ANGELA Davis no Brasil // Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo. *You Tube*: TV Boitempo. Vídeo (2h364min5s). Publicado em 26 de jul de 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=h\\_t\\_2ExQyV8](https://www.youtube.com/watch?v=h_t_2ExQyV8)>. Acesso em: 09 out. 2017.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt lute books, 1987.
- ANZALDÚA, Gloria. La Conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a15v13n3.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2017.
- APARECIDA, Sueli Carneiro. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Feusp, 2005. (Tese de doutorado). Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2017.
- ARANTES, José Tadeu. Entrevista: No rastro do povo de Luzia. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. 04 mai. 2009. Disponível em: <<http://diplomatique.org.br/no-rastro-do-povo-de-luzia/>>. Acesso em: 26 set. 2017.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- ARRAES, Jarid. *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.), *História Geral da África*. I. Metodologia e Pré-História da África. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. (VOLOCHINOV, V. N.). *Discurso na vida e discurso na arte*. In: Freudianism: a marxist critique. Tradução de Cristóvão Tezza, para uso didático. New York, Academic Press, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução por Paulo Bezerra. 6. Ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Martins fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. 6ª. Ed. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BHABHA, Homi. *O Bazar Global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Organização: Eduardo F. Coutinho. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Denkbilder: Epifanías em Viajes*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata – teoría y ensayo, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 4ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, vol. 01).

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, s/d. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.Ed. São Paulo. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BIDIMA, Jean-Godefroy. *De la traversée: raconter des expériences, partager le sens*. Rue Descartes, 2002/2, n.36, p. 7-17. Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2015

CAMARGO, Climene Laura de.; ALVES, Eloina Santana. & QUIRINO, Marinalva Dias. Violência Contra Crianças E Adolescentes Negros: uma abordagem histórica. *Texto Contexto Enfermagem*, Florianópolis, 2005 Out-Dez; 14(4):608-15. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tce/v14n4/a19v14n4.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

CARULA, Karoline. Perigosas amas de leite: aleitamento materno, ciência e escravidão em A Mãe de Família. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, supl., dez. 2012, p.197-214. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v19s1/11.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

CAVALCANTE, Talita Lopes. *Os Zoológicos Humanos*. Museu de Imagens. 15 out. 2013. Disponível em: <<http://www.museudeimagens.com.br/zoologicos-humanos/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes Editora, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978. Disponível em: <<https://escrevivencia.files.wordpress.com/2014/03/aimc3a9-cc3a9saire-discurso-sobre-o-colonialismo.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

CIVILETTI, Maria Vittoria Pardal. O Cuidado às Crianças Pequenas no Brasil Escravista. *Cadernos de Pesquisa*. Fundação Carlos Chagas, 76, fevereiro, 1991. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1052>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

COELHO, Raimunda Ferreira Gomes & BOAKARI, Francis Musa. *Por que afrodescendente? E não negro, pardo ou preto?* In: CONGRESSO SOBRE GÊNERO, EDUCAÇÃO E AFRODESCENDÊNCIA: CONQUISTAS, EXPERIÊNCIAS E DESAFIOS, 1., 2013, Teresina. Anais do I CONGEEAfro. Teresina: EDUFPI, 2013. CD-ROM.

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo (Texto); KÉTI, Zé e VALE, João do (Música); BOAL, Augusto (Direção). *“Opinião”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIMAMANDA Adichie – Os perigos de uma história única. LEGENDADO. *You Tube*: ragadougs. Vídeo (19min16s). Publicado em 19 de mai. 2012. Categoria: Educação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY&spfreload=10>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

CHIZIANE, Paulina. *As Andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2017.

CLARA NUNES - Feira de Mangaio. *You Tube*: Era Uma Vez o Forró. Vídeo (3min22s). Publicado em 28 de set de 2009. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=82&v=M-38\\_POSU1M](https://www.youtube.com/watch?time_continue=82&v=M-38_POSU1M)>. Acesso: 03 out. 2010.

COMO AMAMENTAR E AMAMENTAÇÃO. *Conheça os 4 tipos de leite materno*. 21 fev. 2012. Disponível em: <<http://comoamamentar.com/conheca-os-4-tipos-de-leite-materno/>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

DEBRET, J. B. Scène de Carnaval. In: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Tomo 2. Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Litografia, dim.: 18x22,5cm. Segunda Parte.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <[http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62&sa=U&ei=CFjqVOTk8j6PL7FgZAL&ved=0CA0QFjAB&usg=AFQjCNGmeFK2YcxxhOkaReEvCE8M\\_UeECA](http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62&sa=U&ei=CFjqVOTk8j6PL7FgZAL&ved=0CA0QFjAB&usg=AFQjCNGmeFK2YcxxhOkaReEvCE8M_UeECA)>. Acesso em: 20 jan. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOCUMENTÁRIO Orí. Beatriz Nascimento; Raquel Gerber. *You Tube*: TheGuitarMan67. Vídeo (1h33min51s). Publicado em 21 de mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FtMwkRF6a0c>>. Acesso em: 10 set. 2017.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As Almas da gente negra*. Tradução: Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Antônio Ferrigno*. 23/02/2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22413/antonio-ferrigno>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

ESSAS Senhoras Glaucio Souza. *You Tube*: Glaucio Sousa. Vídeo (6min22s). Publicado em 11 de abr. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CVDVIOGcMMg>>. Acesso em: 01 out. 2017.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In: *Cadernos Negros*, v. 13. São Paulo, 1990. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/prosaepoesia/0151.html>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

ESTEVES, César. Bioluminescência. In: *Knoow.net*: enciclopédia temática. Publicado em 03 de março de 2016. Disponível em: <<http://knoow.net/cienterravida/biologia/bioluminescencia/>>. Acesso em: 08 out. 2017.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FALCI, Miridan Britto Knox. *A Criança na Província do Piauí*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, CEDHAL, 1991.

FERNANDES, Florestan. *Significado do Protesto Negro*. São Paulo: Cortez Editora/Autores Associados, 1989.

FIGUEIREDO, Candido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1913. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2017.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal; apresentação de Fernando Henrique Cardoso*. 48ª Edição. São Paulo: Global Editora, 2003.

FUNDO DE DESENVOLVIMENTO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A MULHER (UNIFEM) e FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA (UNICEF). *Desigualdades Raciais e de Gênero entre Crianças, Adolescentes e Mulheres no Brasil, no contexto dos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio*. s/d. Disponível em: <[http://www.unicef.org/brazil/pt/folder\\_uni.pdf](http://www.unicef.org/brazil/pt/folder_uni.pdf)>. Acesso em: 02 abr. 2016.

GALINARI, Melliandro Mendes. Logos, Ethos e Pathos: “Três Lados” da mesma moeda. In: *Alfa*, São Paulo, 58 (2): 257-285, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1981-5794-1405-1>>. Acesso em: 01 ago. 2017.

GEBRAEL, Tatiana. Olho Humano com mais nitidez usando uma simples técnica. In: *Dra. Tatiana Gebrael: self healing*. 14/10/2016. Disponível em: <<http://www.metodoselfhealing.com.br/olho-humano/>>. Acesso em: 08 out. 2017.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 2008.

GÓMEZ, Pedro Pablo & MIGNOLO, Walter. *Estéticas Decoloniales*. [recurso eletrônico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Disponível em: <<https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

GÓMEZ, Pedro Pablo. La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *CALLE 14*. Volumen 4, número 4, enero - junio de 2010. Disponível em: <[http://gemini.udistrital.edu.co/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14\\_vol4\\_Pedro%20Pablo.pdf](http://gemini.udistrital.edu.co/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4_Pedro%20Pablo.pdf)>. Acesso em: 22 de set. 2010.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e Cantadores: a desaffricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. *Padê*. Brasília, v.2, n.1, p.47-70, jan/jun. 2008. Disponível em: <<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/pade/article/view/34>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

hooks, bell; BRAH, Avtar; SANDOVAL, Chela; ANZALDÚA, Gloria. el all. *Otras inapropiables*. Feminismo desde las fronteras. Madrid: Creative Commons, 2004.

hooks, bell. Love as the practice of freedom. In: *Outlaw Culture*. Resisting Representations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243-250. Tradução para uso didático por wanderson flor do nascimento.

hooks, bell. *Living to love* (1993). Tradução de: Maísa Mendonça. Vivendo de amor (por bell hooks). 25 jul. 2009. Disponível em: <<http://eumulherpreta.blogspot.com.br/2009/07/vivendo-de-amor-por-bell-hooks.html>>. Acesso em 26 de abril de 2014.

HOUAISS – Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa. CD-ROM. *Instituto Antônio Houaiss*, Editora Objetiva LTDA. Versão Monousuário 2.0, janeiro de 2007.

HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

INHOTIM. Miguel Rio Branco. *Fotos série Maciel, 1979*. Disponível em:<<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/fotos-serie-maciel/>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

JEJEEBHOY, Shireen. Como nosso futuro depende de meninas nessa idade decisiva. *Situação da População Mundial 2016*. Divisão de Informação e Relações Externas do Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA): Edição em português elaborada no Escritório do UNFPA no Brasil. Disponível em: <<http://unfpa.org.br/Arquivos/swop2016.pdf>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

JESSÉ – Solidão de Amigos – (Compacto Completo 1983). *You Tube*: Baú Musical – Música em Vinil. Vídeo (3min43s). Publicado em 20 de maio de 2017. Disponível em: <[m.youtube.com/watch?v=Vxb7edACRfQ](https://www.youtube.com/watch?v=Vxb7edACRfQ)>. Acesso em: 09 out. 2017.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Amas “mercenárias”: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas – Brasil, segunda metade do século XIX. *História, Ciências, Saúde*, v.16, n.2, abr.-jun., p.305-324, Manguinhos, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v16n2/03.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

LEAL, Maria do Carmo, GAMA, Silvana Granado Nogueira da & CUNHA, Cynthia Braga da. Desigualdades raciais, sociodemográficas e na assistência ao pré-natal e ao parto, 1999-2001. *Rev Saúde Pública* 2005; 39(1):100-7. Disponível em: <[http://www.saude.sp.gov.br/resources/ses/perfil/profissional-da-saude/grupo-tecnico-de-aco-es-estrategicas-gtae/saude-da-populacao-negra/documentos-tecnicos/assistencia\\_ao\\_parto.pdf](http://www.saude.sp.gov.br/resources/ses/perfil/profissional-da-saude/grupo-tecnico-de-aco-es-estrategicas-gtae/saude-da-populacao-negra/documentos-tecnicos/assistencia_ao_parto.pdf)>. Acesso em: 26 mai. 2017.

LIBENCE, Paula. A Vênus Negra, a “mulata exportação” e o corpo da mulher negra na sociedade do espetáculo. *Geledés: instituto da mulher negra*. 13 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/a-venus-negra-a-mulata-exportacao-e-o-corpo-da-mulher-negra-na-sociedade-do-espetaculo/#ixzz4BCuFjejk>>. Acesso em: 10 jun 2016.

LIMA, Solimar Oliveira. *Braço Forte: trabalho escravo nas fazendas da nação no Piauí: 1822-1871*. Passo Fundo: UFP, 2005.

LINS, Vera. *O Brasil nos arredores de Viena*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/vl\\_viena.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/vl_viena.htm)>. Acesso em: 16 out. 2017.

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *ARS* (São Paulo) vol.9, no.17, São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202011000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004)>. Acesso em: 08 out. 2017.

LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em: 29 mai. 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A Topologia do Ser e a Geopolítica do Conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula. (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: ALMEDINA; Rio de Janeiro: CES, 2010.

MALHERME, Juliana Mara Barbosa & LIMA, Solimar Oliveira. Cotidiano e Trabalho de Mulheres Negras nas Fazendas Escravistas do Piauí. In: LIMA, Solimar Oliveira. (Org.). *Sertão Negro: escravidão e africanidades no Piauí*. Rio de Janeiro: Booklink; Teresina: Matizes, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARIA BETHÂNIA - "Agradecer e Abraçar" (Ao Vivo). *You Tube*: Biscoito Fino. Vídeo (2min53s). Publicado em 17 de mar de 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=nxv\\_pESbgc0](https://www.youtube.com/watch?v=nxv_pESbgc0)>. Acesso em: 01 out. 2017.

MARCONDES, Mariana Mazzini. et al. *Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. Brasília: IPEA, 2013. Disponível em: <[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj3l7DenfHLAhXDTJAKHWh1DpUQFggdMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.seppir.gov.br%2Fassuntos%2Fdossie\\_mulheres\\_negrasipea.pdf&usq=AFQjCNHNGVirQcx4J2sROuLAPbXcpQ2WdQ](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj3l7DenfHLAhXDTJAKHWh1DpUQFggdMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.seppir.gov.br%2Fassuntos%2Fdossie_mulheres_negrasipea.pdf&usq=AFQjCNHNGVirQcx4J2sROuLAPbXcpQ2WdQ)>. Acesso em: 02 abr. 2016.

MARIZA – Beijo de Saudade. *You Tube*: davidldn. Vídeo (4min26s). Publicado em 24 de dezembro de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rU-0RP4UGoM>>. Acesso em: 01 mai. 2016.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, sabers subalternos e pensamento liminar*. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Tradução: Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2016.

MIGUEL RIO BRANCO. Maria Martins - *A arte tal como a Vida é um milagre*. 30/11/1967. Disponível em:  
<[http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=5](http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=5)>. Acesso em: 02 jul. 2017.

MORAGA, Cherríe L. & ANZALDÚA, Glória E. *This Bridge called my back: writings by radical women of color*. Albany, NY: Suny Press, 2015. Disponível em:  
<[https://frgnyu.files.wordpress.com/2015/09/this-bridge-called-my-back\\_4th-ed\\_selections-copy.pdf](https://frgnyu.files.wordpress.com/2015/09/this-bridge-called-my-back_4th-ed_selections-copy.pdf)>. Acesso em: 30 set. 2017.

MOTT, Luiz R. B. *Piauí Colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, Governo do Estado do Piauí, 1985.

MOURA, Clovis. *Rebeliões da Senzala*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas LTDA, cf. 1959.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Tomo I. Rio de Janeiro, 1955. Disponível em:  
<<https://archive.org/details/AntenorNascentesDicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesaTom oI>>. Acesso em: 07 out. 2017.

NICOLAY, Ricardo. O Fado de Portugal, do Brasil e do Mundo: as teorias sobre sua origem. *Contemporânea – música, mídia e espaço urbano*. Ed.20, vol.10, nº2, p.58-70, 2012. disponível em:  
<[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_20/contemporanea\\_n20\\_04\\_NICOLAY.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_04_NICOLAY.pdf)>. Acesso em: 13 mar. 2016.

NOTISEM. *Movimento Muralista Mexicano*. 10 de julho de 2013. Disponível em:  
<<https://consulmex.sre.gob.mx/raleigh/images/stories/prensa/movimientomuralistamexicano.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2017.

OITICICA FILHO, Cesar & COCCHIARALE, Fernando. *Hélio Oiticica – Museu é o Mundo*. Exposição, 11 set. a 21 nov. de 2010. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2010.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de; ALVES, Nilda. (Orgas.). *Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas: sobre redes de saberes*. 3.Ed. Petrópolis: DP et Alii, 2008. (Coleção Vida Cotidiana e Pesquisa em Educação).

“DEIXA A GIRA GIRAR” do CD *Os Tingoás* (1973), selo: Odeon. Disponível em:  
<<http://www.vagalume.com.br/os-tingoas/>>. Acesso em: 23 out. 2015.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. *CODESRIA Gender Series*. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. Family bonds/Conceptual Binds: African notes on Feminist Epistemologies. *Signs*, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000), pp. 1093-1098. Tradução para uso didático por Aline Matos da Rocha.



O POVO – Agência Brasil. *Sociedade – Desigualdades raciais e de gênero se mantêm no País, segundo estudo*. Publicado em: 29/08/2017. Disponível em:

<<https://www.opovo.com.br/noticias/brasil/2017/08/desigualdades-raciais-e-de-genero-se-mantem-no-pais-segundo-estudo.html>>. Acesso em: 13 out. 2017.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

PASSOS, Mailsa Carla Pinto. Encontros cotidianos e a pesquisa em Educação: relações raciais, experiência dialógica e processos de identificação. In: *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 51, p. 227-242, jan./mar. 2014. Editora UFPR. Disponível em:

<<http://revistas.ufpr.br/educar/article/view/33398/22082>>. Acesso em: 05 out. 2016.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1976. (Coleção Debates).

PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2003.

PEREIRA, Ricardo A. B. A ENBA da primeira metade do século XX vista pela obra de alguns dos seus professores – uma gradual transição para o moderno. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/ensino\\_enba\\_rp.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ensino_enba_rp.htm)>. Acesso em: 10 out. 2017.

PERALTA, José J. & PERALTA, Inez G. *Santo Amaro – Júlio Guerra*. Disponível em:

<<https://santoamarosp.com/julio-guerra/>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03*. Fortaleza: EdUECE, 2015.

PIPA – Prêmio Prize. *Arjan Martins*. Ano 8, 2017. Disponível em:

<<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

PINHEIRO, Luana & SOARES, Vera. *Brasil Retrato das Desigualdades – Gênero Raça*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher, s/d [os dados são do período de 1996 a 2003]. Disponível em:

<<http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/primeiraedicao.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

PIRES, Carol. Do Piauí ao Planalto: da Rua Betoven, numa favela da Periferia de Teresina, para um gabinete da Presidência, em Brasília – vice-versa. Folha de S. Paulo – Piauí. Edição 39, 01 de dezembro de 2009. Correspondência. Disponível em:

<<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/do-piaui-ao-planalto/>>. Acesso em: 19 out. 2017.

PIVETTA, Marcos. Niède Guidon – Arqueóloga diz que o Homo sapiens já estava no Piauí há 100 mil anos. In: *Pesquisa FAPESP: Revolução Genômica*, abr. 2008. Disponível em:

<<http://revistapesquisa.fapesp.br/2008/12/01/niede-guidon/>>. Acesso em: 26 set. 2017.

PORTAL Lucílio de Albuquerque. *Biografia*. Disponível em:

<<http://wpro.rio.rj.gov.br/portallucilioalbuquerque/index.php/biografia#startOfPageId10>>.

Acesso em: 01 jul. 2017.

PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 6ª edição São Paulo: Brasiliense, 1961.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustração: Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A Colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005. Disponível em: <[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, summer/fall 2000. Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I. Disponível em: <<http://jwsr.ucr.edu/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-quijano.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2011.

RAMOS, Artur. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

RAMOSE, Mogobe B. *Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana*. Revista Ensaio Filosóficos, Volume IV - outubro/2011. Disponível em: <>. Acesso em: 20 set. 2015

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto KUANZA; Imprensa Oficial, 2006.

REVISTA ZUM 7. *O Clique único de Assis Horta*. Publicado em: 22 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-7/o-clique-unico-de-assis-horta/>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RISÉRIO, Antonio. *A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977

ROSA, Sônia. *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

SAGAN, Carl. *Pálido Ponto Azul*: uma visão do futuro da humanidade no espaço. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e Alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 91, p. 361-378, Maio/Ago. 2005. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

SILVA, Francilene Brito da. & BOAKARI, Francis Musa. *Corpos que Pensam, Tocam, Bailam e Cantam com Bataques e Gingas Sonoras*: a educação social em tempos de aprender

brincando. In: *Fórum Internacional de Pedagogia*. Campina Grande, REALIZE Editora, 2012. Disponível em: <<http://www.editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/0777d5c17d4066b82ab86dff8a46af6f.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

SILVA, Mairton Celestino da. *Batuque na Rua Dos Negros: cultura e polícia na Teresina da segunda metade do século XIX*. 2008. Dissertação de Mestrado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11380/1/Dissertacao%20Mairton%20Silvaseg.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

SOUSA, Áureo João de. *Etnicidade e territorialidade na comunidade quilombola Custaneira/Tronco, município de Paquetá – PI, Brasil*. 2015. Dissertação de Mestrado. Teresina: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Piauí, 2015. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/0B5CuwGKXJN4yeTIMVUVjN3RBUUk>>. Acesso em: 17 out. 2016.

SOUZA, Elio Ferreira de. A carta da escrava ‘Esperança Garcia’ de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira. Em: *[Anais] Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Africanas – África Brasil: Identidades e Diásporas*. 4. Teresina: Universidade Estadual do Piauí (UESPI), 2015. Disponível em: <[http://s3.amazonaws.com/nepa2015/ckeditor\\_assets/attachments/145/a\\_carta\\_da\\_escrava\\_esperanca\\_garcia\\_de\\_nazare\\_do\\_piaui\\_uma\\_narrativa\\_de\\_testemunho\\_precursora\\_da\\_literatura\\_afro-brasileira.pdf](http://s3.amazonaws.com/nepa2015/ckeditor_assets/attachments/145/a_carta_da_escrava_esperanca_garcia_de_nazare_do_piaui_uma_narrativa_de_testemunho_precursora_da_literatura_afro-brasileira.pdf)>. Acesso em: 01 jun. 2017.

SPINK. Mary Jane Paris; BRIGAGÃO, Jacqueline Isaac Machado; NASCIMENTO, Vanda Lúcia Vitoriano do. & CORDEIRO, Mariana Prioli. (Orgas.). *A produção de informação na pesquisa social: compartilhando ferramentas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2014 (publicação virtual).

SPINK. Mary Jane. *Linguagem e produção de sentidos no cotidiano* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulard Almeida. , Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VANDRÉ, Geraldo & BARROS, Théo de. Disparada. In: RODRIGUES, Jair. *Disparada*. Disco Compacto, Philips, 1966.

VAZ, Tatiana. *Forbes 2017: a lista dos mais ricos do mundo*. 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/negocios/forbes-2017-a-lista-dos-mais-ricos-do-mundo/>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

WARBURG – *Banco Comparativo de Imagens*. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1480>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

WILLIAMSON, Nancy. Maternidade precoce: enfrentando o desafio da gravidez na adolescência. *Situação da População Mundial 2013*. Divisão de Informação e Relações Externas do Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA): Edição em português elaborada no Escritório do UNFPA no Brasil. Disponível em: <<http://www.unfpa.org.br/Arquivos/swop2013.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

ZANINI, Walter. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

## APÊNDICE A – Planejamento da Oficina para realização da pesquisa/proposição

Nome do Projeto: IMAGENS DE MULHERES E CRIANÇAS AFRODESCENDENTES PARA ALÉM DO MUSEU BRASILEIRO, EM *ESPAÇOSTEMPOS* DE MOVIMENTOS SOCIAIS E EDUCATIVOS: ENCONTROS COM A ARTE E COM A VIDA?

Pesquisadora proponente: Francilene Brito da Silva (doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – matrícula: DO1410480. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mailsa Carla Pinto Passos. Linha de Pesquisa: Cotidianos, redes educativas e processos culturais. Nome inicial do Projeto de Pesquisa (cadastrado): IMAGENS QUE EDUCAM: INTERPRETAÇÕES IDENTITÁRIAS DE MULHERES E CRIANÇAS AFRODESCENDENTES NAS ARTES VISUAIS BRASILEIRAS.

Sujeitos interlocutores (público alvo): artistas do Coletivo *Sexta Nagô* (Teresina-PI), estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Piauí e demais interessados (pesquisadores, professores e pós-graduandos).

Objetivo: Analisar formas de compor (usos, jeitos de produzir) enunciações sobre imagens de mulheres e crianças afrodescendentes de interlocutores (estudantes e artistas) como processo de produção de conhecimento em arte.

Objetivos Específicos:

1. Promover o encontro entre artista e estudantes (pesquisadores) para trabalhar a temática “imagens de mulheres e crianças afrodescendentes no ensino da arte”;
2. Identificar enunciações (sentidos, significados, formas expressivas) dos partícipes desse encontro a respeito das imagens de mulheres e crianças afrodescendentes trazidas pelas memórias e histórias compartilhadas – narradas de alguma forma (com o corpo todo, etc.);
3. Expor (por em perigo, arriscar-se) essas enunciações para/com as pessoas que participarão desse encontro, no intuito de deixar as águas dialógicas destrançarem e trançarem novas anunciações;
4. Compor, no sentido de produzir/fazer junto, as imagens de mulheres e crianças afrodescendentes capturadas – fruto do momento tecido no fluxo contínuo do rio (processo dialógico do encontro) – com os partícipes desse encontro.

Tese: O encontro (entre experiências, com dialogia) entre estudantes e artistas sobre imagens de mulheres e crianças afrodescendentes produz composições ou enunciações (acabamentos provisórios) de dessubalternização de sujeitos (interlocutores) do conhecimento no processo de *ensinaraprender* arte.

Problema: Como estudantes e artistas podem compor imagens (narrativas/imagens) de mulheres e crianças afrodescendentes em diálogos (negociações, tensões, concordâncias) com as imagens das artes visuais presentes em museus brasileiros, com suas histórias e memórias – na contramão de subalternizações de conhecimentos e sentidos sobre o ser mulher e criança em nossa sociedade?

Objeto: Imagens de Mulheres e Crianças Afrodescendente no Ensino de Arte.

## OFICINA:

DIAS/HORAS	ATIVIDADE	RESPONSÁVEIS	MATERIAIS	LOCAL
Dia 21/10/2015 8h-12h	Apresentação da proposta de trabalho a partir de uma <b>performance</b> baseada na obra “Parangolé” de Helio Oiticica e a partir de um <b>vídeo-montagem</b> sobre a minha história com a pesquisa em questão bem como com as imagens visitadas nos museus.	A proponente.	Computador; Datashow; Máquina filmadora; Máquina fotográfica; Gravador de áudio; Roupas/parangolés; CD com música para a performance.	Sala 443 do Centro de Ciências em Educação da Universidade Federal do Piauí
Dia 22/10/2015 8h-12h	Narrativas dos partícipes sobre suas histórias, suas artes, suas pesquisas, seus conhecimentos a partir da temática ou provocação (dispositivo): “Imagens de mulheres e crianças afrodescendentes no Ensino da Arte”. E, negociação das produções a serem realizadas enquanto enunciações de imagens de mulheres e crianças afrodescendentes.	As/os interlocutores da proposta.	Computador; Datashow; Máquina filmadora; Máquina fotográfica; Gravador de áudio;	Sala 443 do Centro de Ciências em Educação da Universidade Federal do Piauí
Dia 22/10/2015 8h-12h	Mostra dos resumos do que as/os interlocutores enunciaram, através das suas narrativas, sobre “Imagens de mulheres e crianças afrodescendentes no Ensino da Arte”. Interferências (destrançamento) dos interlocutores no resumo de suas enunciações apresentado pela proponente. Realização das produções de novas enunciações – produto acabamento (provisório) da oficina.	A proponente e as/os interlocutores.	Computador; Datashow; Máquina filmadora; Máquina fotográfica; Gravador de áudio; Materiais a serem pedidos para a proponente.	Sala 443 do Centro de Ciências em Educação da Universidade Federal do Piauí
Obs.: Todos os materiais para produção e mostra dos trabalhos serão fornecidos pela proponente/pesquisadora. A não ser aqueles trazidos livremente de casa pelos interlocutores. Todas as atividades serão filmadas no intuito de fornecer material para as análises da pesquisadora e possivelmente para uma edição de um mini-documentário sobre os trabalhos realizados com objetivos educativos. Será entregue um documento no qual os partícipes concordam ou não em fazer parte da pesquisa. A negociação e realização desta oficina teve considerável participação do Programa Arte na Escola da Universidade Federal do Piauí, do Departamento de Música e Artes Visuais desta universidade.				

**APÊNDICE B** – Documento para permissão de registro das atividades na Oficina**AUTORIZAÇÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Eu \_\_\_\_\_ Porta  
dor da Carteira de Identidade – RG N° \_\_\_\_\_, Órgão Emissor  
\_\_\_\_\_, Data da Expedição \_\_\_\_\_, do CPF N°  
\_\_\_\_\_, autorizo a professora Francilene Brito da Silva,  
portadora da Carteira de Identidade – RG N° \_\_\_\_\_, Órgão Emissor SSP-PI, Data da Expedição,  
CPF: \_\_\_\_\_, participante do Grupo de Pesquisa Culturas e Identidades no Cotidiano, coordenado  
pela professora Dr<sup>a</sup> Mailsa Carla Pinto Passos, CPF: \_\_\_\_\_, que funciona no Laboratório de  
Educação e Imagem, localizado na UERJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no 12 °  
Andar, a integrar a gravação de minha imagem física e voz em entrevista e oficina, em CD  
e/ou DVD, a título gratuito, a ser produzido para vídeo documentário que poderá ser utilizado  
em escolas, palestras no campo educacional – sem prejuízo à minha imagem e à minha voz. O  
objetivo principal é de compor reflexões sobre a sua Tese de Doutorado em Educação no  
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
(PROPED-UERJ).

Teresina \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2015.

Assinatura \_\_\_\_\_

## APÊNDICE C – Trecho do Mapa Dialógico

Mapa dialógico ABAYOMI

Feito em: 30/04/2017 – 15/05/2017 – 16/05/2017

IMAGEM	MULHER E CRIANÇA	CRIANÇA NEGRA	MULHER NEGRA
<p>“Então aí tá o que você achou mais interessante no caso? (Phillip Marinho, 21)</p>	<p>“quando eu vi a Rosana Paulino, eu fiquei arrepiada. Porque é muito forte. As simbologias que ela utiliza. E eu sinto resistência/ esculturas que trazem a mãe/ Quando o São Benedito aparece segurando o menino, ele coloca perto do coração. Essa simbologia de coração para coração acho que pode ser trazida também pra nós./ figura da mãe. É porque eu acho que isso aí é bem Nordeste/ sociedade brasileira/ [mulhermãe]Porque é quase como se fosse um esteio mesmo (Pollyanna Jericó, 21)</p>	<p>“a frase do Berkeley, “ser é ser percebido”.../ uma foto sua de criança com a boneca totalmente padronizada/ o museu de bonecas e tá lá as bonecas totalmente padronizadas, a boneca negra parece que tá ali guardada/ (Gomes Paraguaçu, 21)</p>	<p>“lembrei de uma leitura que eu fiz de um texto da bell hooks./ Sempre essa ideia da fortaleza, de cuidar do outro... e, a bell hooks diz “olha, é o seguinte/ eu preciso é de afeto, eu sou mulher negra, eu sou forte, preciso de afeto/ (Francilene Brito, 21)</p>
<p>“Mas, eu não coloquei todas, eu coloquei que poderiam fazer dialogar com a minha história de vida (Francilene Brito, 21)</p>	<p>“A imagem da “Ama de leite” se repete várias vezes, por onde você anda ou... você fez ela se repetir? (Phillip Marinho, 21)</p>	<p>“Ali, nas fotografias, as brincadeiras, quando se tinha crianças negras, a criança negra era a brincadeira, o brinquedo/ Cinderela? Pergunta né? Se ela é cinderela. Uma negra assim bem ornamentada, bem enfeitada, bem bonita. Justamente aquela questão né. O que é o foco, o que é a imagem do lugar alcançado/ A gente não tem esse costume de brincar, parece vodú, né. Pegou a boneca preta e já diz logo “não, não presta, magia negra, não sei o que”, já despreza né? E na outra fotografia ainda dizia bem pequenininho, não consegui ler tudo: “as primeiras bonecas foram criadas [pausa]” [Se referindo a uma frase escrita numa parte do Museu dos Brinquedos, que dizia que a boneca tinha sido criada provavelmente no continente africano]. (Sarah Fontenelle, 21)</p>	<p>“Então, muito mais do que você falar assim “ah a mulher negra tá sendo representada só como a que amamenta, como a que cuida”. Mas, e a beleza que tem nisso? Também? Sabe? De ser a cuidadora mesmo, de não se envergonhar de ser a cuidadora? E, não se envergonhar de ser a mulher negra sexual? Ou a mulher branca sexual, ou o homem sexual, porque todos somos, sabe? Então, eu acho que, em vez de falar assim “ah é só representada [...] dessa forma”, eu opto mais por essa outra visão de que “posso sim, ser representada assim, porque eu sou assim também. Sabe?/ O estereótipo do estereótipo, isso é perigoso. Porque uma versão total e completa assim foi que gerou muitas guerras, na, na ideia das pessoas que provocaram essas guerras. (Tamires Coeli, 21)</p>

[...]