



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Gilson de Sousa Andrade

Arquivos leves para uma história pesada: escritos turvos

Rio de Janeiro
2021

Gilson de Sousa Andrade

Arquivos leves para uma história pesada: escritos turvos



Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2021

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

A553

Andrade, Gilson de Sousa.

Arquivos leves para uma história pesada: escritos turvos /
Gilson de Sousa Andrade. – 2021.
95 f.: il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Arquivos - Teses. 3.
Memória na arte – Teses. 4. História na arte - Teses. 5. Ficção –
Teses. I. Danziger, Leila. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20"

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

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

Assinatura

Data

Gilson de Sousa Andrade

Arquivos leves para uma história pesada: escritos turvos

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em: 25 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra Leila Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Luiz Claudio da Costa
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo
Universidade de Brasília

Rio de Janeiro
2021

...Aos que me embaçam a história ...

AGRADECIMENTOS

Um percurso que fiz acompanhado da minha querida orientadora Leila Danziger que aprendi a admirar como artista e como orientadora e que me levou a encontrar a minha escrita na arte; Rafael Fonseca que soprou essa possibilidade em meus ouvidos e continua a indicar novos caminhos; Gleyce Kelly Heitor que leu a primeira versão deste projeto e foi tão importante e carinhosa em todas as partilhas emocionais e profissionais; Naya Violeta e Cássia Nunes por todas as trocas durante estes anos de elaboração e invenção.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agora mais leve e ainda mais pesado.

RESUMO

ANDRADE, Gilson de Sousa. *Arquivos leves para uma história pesada: escritos turvos*. 2021. 95 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A partir da produção artística que elaboro em meios diversos — como ações, objetos, escultura, vídeo, foto, entre outros —, desenvolvendo narrativas sobre os procedimentos que executo enquanto trabalho para a arte, estabeleço uma reflexão sobre os arquivos pretos suspensos em minhas memórias, com o intuito de criar conexões com sensações históricas que conectam ambas as produções em uma espécie de arquivo coletivo. Uma parte da pesquisa também se dedica a criar narrativas de ficção que alimentam meu processo de criação, ampliando a leitura dos trabalhos entre aspectos formais e zonas não visuais.

Palavras-chave: Arquivo. História. Memória. Ficção. Suspensão.

ABSTRACT

ANDRADE, Gilson de Sousa. *Light files for a heavy story: muddy writings*. 2021. 95 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

From the artistic production that I elaborate in different media - such as actions, objects, sculpture, video, photo, among others - developing narratives about the procedures I perform while working for art, I establish a reflection on the black documents suspended in my memories, with the objective of create connections with historical sensations that unite both productions in a kind of collective archive. A part of the research is also dedicated to creating fictional narratives that feed my creative process, expanding the sense of reading the works between formal aspects and non-visual areas.

Keywords: Archive. Story. Memory. Fiction. Suspension.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	Foto de minha mãe 1983	20
Imagem 2 -	Bilhete de minha mãe em jornal do dia 18 de janeiro de 1983 ..	21
Imagem 3 -	Bilhete que escrevi para minha mãe em 18 de janeiro de 2020	23
Imagem 4 -	Da série ‘Sapatos de Açúcar’	25
Imagem 5 -	A donde mis piés no lleguen (where my feet do not arrive)	28
Imagem 6 -	Estudo para flutuação – fotografia – 2019	33
Imagem 7 -	<i>Replenishing (in 7 parts)</i>	39
Imagem 8 -	Hidra – Fotografia – 2019	41
Imagem 9 -	Anotações sobre a imagem “Hidra”	42
Imagem 10 -	AÇÃO DE JUSTIÇA ou acordar aqueles que não dormem – 2019	51
Imagem 11 -	Plano de suspensão – 4 fotografias – 2018	53
Imagem 12 -	“Como erguer tempestades”) – 2 fotografias - 2020	58
Imagem 13 -	O embaçado - Instalação – 2021	64
Imagem 14 -	O SOL DEPOIS – fotografia – 2020	74
Imagem 15 -	O SOL DEPOIS – frame de vídeo – 2020	77
Imagem 16 -	O SOL DEPOIS – frame de vídeo – 2020	78
Imagem 17 -	Hidra II – escultura – 2019	84
Imagem 18 -	Meridianos – escultura – 2019	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 EDUN ARA.....	12
1.1 Pedra de Luz.....	12
1.2 Pedra de Raio	13
1.3 Pedra de Trovão	14
2 NOTAS PARA UMA FUTURO SEMPRE PRESENTE	15
2.1 V - entre mim e você, o tempo.....	15
2.2 IV - existe algo entre nós	15
2.3 III - não seja invisível seja opaco	16
2.4 II - 18 de janeiro de 1983	19
2.5 I - Nigui -	23
3 MAIS PESADO QUE A ÁGUA E MAIS LEVE QUE A TERRA: ARQUIVOS LEVES PARA UMA HISTÓRIA PESADA.....	24
4 MUITAS CABEÇAS PARA UM CORPO: REFLEXÕES SOBRE A CRIAÇÃO DE IMAGEM	38
5 EU TENHO UM CORPO DE POEIRA. ELE SE MOVE, EXPANDE, PODE SER QUASE INVISÍVEL E TAMBÉM EMBAÇAR O MUNDO	49
5.1 A poeira que empurra o mundo	55
5.2 Se move, levanta e expande	57
5.3 Planaltos.....	60
5.4 Levante	65
6 PEDRA LENTA, TEMPO ACELERADO	69
6.1 Superfícies nº 7 - Criando pedras no corpo -	73
6.2 Superfície nº 4 - Construindo o que não se vê -	74
6.3 Superfície nº 5 - A mão e o anel -	76
6.4 Superfície nº 3 - Trabalho -.....	76
6.5 Superfície nº 11 - contas na terra -	79
6.6 Superfície nº 13 - Esconder o sol -	80
6.7 ~Sobre o ar que do entorno~.....	81
CONCLUSÃO	90
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

As palavras deste texto estão reunidas para que eu e você possamos conhecer juntos como a minha história e o meu gesto como artista produzem arte. Por sua vez, sempre desejo que a energia empregada em criá-las possa produzir histórias que falem mais sobre viver do que sobre morrer; elas tratam, portanto, de um exercício de borrar o pensamento sobre como sinto a história. Utilizo-me do texto assim como dos procedimentos que aciono como impulsões no ar, como se o arquivo preto que procuro estivesse suspenso. Encontro memórias desta história, na medida em que cavo e provooco novas colisões entre a poeira que lanço e os fragmentos que já estão em movimento no vento.

Um elemento importante na construção do texto são os diálogos entre a narrativa textual e as informações contidas nas notas de rodapé. De forma quase predominante às referências, memórias, documentos, índices da história vão sendo costuradas neste contratexto.

Neste primeiro movimento, escolho alguns fragmentos de memória e acontecimentos que se movem entre as minhas histórias e como a história do território aparece em minha vida. Esboço argumentos constitutivos sobre lugares e grupos, os quais leio como arquivo para a pesquisa poética das obras de arte que desenvolvo. O texto se organiza por coordenadas geográficas de algumas memórias, sinalizando uma dada experiência vivida neste território que impulsiona o processo de reflexão que produzo. *Edun ara* não é sobre algo que aconteceu antes da arte, mas sim sobre algo que está tal como uma pedra gerada ou partida de um raio (*o raio partiu a pedra / a pedra atraiu o raio / o raio trouxe a pedra / a pedra é o raio*); em todas as situações, independente da ordem, a pedra e o raio existem implicados. Nestes lugares onde as pedras foram clivadas, emana a memória e a energia do raio que as gerou. Por sua vez, meu gesto como pensamento artístico se mobiliza em direção a essas atmosferas criadas entre a pedra e o raio.

Neste caminho do processo de pesquisa poética, discorro sobre os trabalhos entre ação e escultura que desenvolvo, buscando cruzar ações de intervenção na história a partir do pensamento das ações pretas. Minha proposta é seguir um fluxo *suleado*¹ por epistemologias pretas, que são apresentadas aqui como gesto poético e político observados nos tempos históricos em suas distintas atmosferas temporais. Assim, busco constituir uma possibilidade narrativa em contrapeso ao discurso e à imagem do epistemicídio provocado pelo colonialismo, apontando para a necessidade de percebermos as disputas e as temporalidades presentes no corpo afrodiaspórico. Nesse sentido, escolho por falar de uma arte preta, por acreditar que o movimento de ressignificação do termo “preto” nas últimas décadas como terminologia que politicamente se anuncia como bandeira cultural e identitária das populações afro-brasileiras, optando, nesse texto, por implicar meu trabalho como arte preta.

Por essa abordagem, construo uma reflexão a partir do trabalho fotográfico intitulado *Hidra*, de 2019. Proponho analisar alguns aspectos relativos ao enredo desta imagem e sua composição formal, conectada às orientações poéticas e conceituais que desenvolvo. Nesse momento, quero principalmente refletir sobre o legado de outras cabeças que pensaram e provocaram transformações em outros tempos; de alguma forma incorporo suas reflexões para continuar falando e segurando cabeças que não possuem mais um corpo, a fim de criar uma narrativa que aciona a situação da imagem em diálogo com suas multiplicações, fazendo com que o peso do texto e do trabalho de arte se aproximem. Desse modo, cruzo rotas entre as histórias e as relações do Mito da *Hidra de Lerna* com o *Mito do Negro*.

Já em outro momento crio uma narrativa em direção ao interlocutor que chamo de *irm~*, um ser não tão familiar, mas que partilha da comunicação com aquelas pessoas de trajetórias históricas racializadas como as minhas. Para tanto, costuro aproximações com uma historicidade coletiva que nos atravessa, na tentativa de anunciar pontos de contato de valorização à vida e da transformação do nosso futuro. Ao fim, proponho uma reflexão sobre de que maneira o gesto artístico pode perceber os traumas e ao mesmo tempo os afetos — ambos, sem limites entre o que pesa e o que flutua, guardam segredos que garantem minha existência.

¹ Termo utilizado por Paulo Freire e Marcio O’lme Campos para repensar nossas referências no mundo a partir do sul.

Discorro, no momento seguinte, por meio da ação intitulada *ação de justiça ou acordar aqueles que nunca dormem*, sobre um gesto mágico a respeito do peso. Construo uma relação entre a dureza do modo como olhamos para o tempo e o fato de que, por diversas vezes, acreditamos que a temporalidade que recai sobre os territórios é sólida. Em minha ação, proponho perceber a natureza movediça e maleável da terra. Esse é um dos meus gestos encantados unido às narrativas que escutei nos terreiros de candomblé de Goiânia. Houve uma vez, por exemplo, em que me contaram a respeito de uma antiga Yalorixá Ti Omolu, que quando se via em uma situação de injustiça, punha-se de joelhos no terreiro e lançava terra para o ar, clamando a Omolu que se movesse em sua causa para fazer justiça. Vale sinalizar neste momento como os enunciados e procedimentos são importantes na formalização das obras.

Quero relacionar os atravessamentos de trabalhos artísticos que estão próximos do meu pensamento e me mobilizam. Ao longo de todo o texto, teço aproximações com os trabalhos de artistas que, assim como eu, têm se debruçado a pensar as implicações estéticas e políticas destes deslocamentos históricos em suas pesquisas artísticas que apontam para direções e encruzilhadas históricas e que também formulam direções e possibilidades de escutarmos histórias turvas.

1 *EDUN ARA*²

1.1 Pedra de Luz

-16.742438,-50.332434³

A casa de minha tia sempre foi um amontoado de muitas coisas onde ela guardava vários objetos que encontrava em suas pequenas jornadas: quando saía para pescar ou ia a uma fazenda, ou saía para colher raízes no mato, minha tia estava atenta às formas que saltavam da paisagem plana do cerradão. A casa de portas baixas, paredes de pau a pique revestidas de cal e pigmento verde, chão vermelho, fogão de lenha e um jardim que não definia os limites entre a horta, o pomar, os remédios e os ornamentos. Tudo estava junto. A casa, apesar de simples, era impecável e possuía várias caixas de madeira nas quais se guardavam colchas, tapetes e roupas; havia também uma parede reservada para objetos que pareciam ser úteis mas que no final das contas não eram: panelas de alumínio e formas muito polidas e brilhantes nunca usadas, e outros objetos também de alumínio brilhavam junto. Lembro-me de uma calota de carro Volkswagen semiesférica, que cintilava e refletia luz por toda a casa como um objeto de arte na parede — as panelas e a calota eram frequentemente areadas para garantir suas capacidades reflexivas. Em um dos quartos, uma cristaleira retangular se apoiava junto às camas; nela eram guardadas inúmeros copos, taças e jarras de vidro feitos por minha tia e por minhas primas. Garrafas azuis, verdes, âmbar, translúcidas eram cortadas, coladas, lixadas, fosqueadas e empilhadas na cristaleira como objetos a serem apreciados. Os objetos eram distribuídos para ornamentar a casa, na tentativa de serem uma paródia de outros utensílios que não havia ali. Eu continuava lidando com as memórias da matéria: a taça feita de garrafa de cerveja que continuava me lembrando de sua existência como garrafa. A calota abaulada do fusca não mais girava nas rodas do automóvel, era agora par de um pequeno caldeirão de alumínio e de uma forma de bolo redondo que nunca foi usada para este fim. As pessoas ali não precisavam de

² Acredita-se que o *edun ara* venha dos céus, juntamente com os raios. É uma pedra encontrada na terra ou em locais de descargas de raios. A pedra é dedicada ao orixá Sango.

³ Coordenadas geográficas da minha memória.

mais taças, jarras azuis, calotas de carro, garrafas e formas de alumínio, precisavam forjar os materiais e exercer uma capacidade não programada: arrumar o lugar fazia com que a vida dura e pesada no interior fosse também uma possibilidade de brilho. Estes objetos me ensinaram a compreender a capacidade de transmutação do mundo, suas dimensões de deslocamento de sentidos da matéria. Uma coisa se torna outra sem deixar de estar engajada a viver vários tempos e histórias simultaneamente.

1.2 Pedra de Raio

-16.746269,-49.355026

O lugar em que eu nasci não está mais *lá*. Quando decidi que precisava nascer, as encruzilhadas se abriram e me levaram para este lugar. Nele conheci muitas outras pessoas que assim como eu tinham escolhido nascer *ali*. *Lá* aprendi a viver em outro mundo, onde o tempo opera por outro pulso, onde os ponteiros do relógio diziam pouco sobre a ordem do dia e da noite. *Lá* havia tempos em que tudo era muito corrido, agitado e com certa ansiedade no ar que anunciava algo; em outros momentos o tempo era lento, dilatado e não havia nada a ser feito a não ser viver a espera; havia tempos ainda em que estas duas condições se aplicavam juntas: uma parte de nós corria contra o tempo para aprontar os objetos, alimentos, instrumentos, bichos, folhas, roupas, tranças; enquanto outra parte só podia esperar que tudo estivesse pronto. A velocidade e a lentidão aconteciam juntas no mesmo lugar. *Ali* certas coisas só aconteciam em momentos precisos, ao nascer do dia, ou ao meio dia, ou no pôr-do-sol ou se já fosse noite. Algumas folhas só se colhiam na madrugada, alguns nomes não se pronunciavam ao anoitecer, em certos momentos todos eram transportados para um outro estado, uma onda, o arrebate, a consciência migrava. Éramos muito novos e sensíveis, tudo nos atingia e em instantes nos tornávamos muito antigos, tão remotos quanto as pedras. *Este* lugar me ensinou a compreender a capacidade de transmutação do mundo, suas dimensões de deslocamento de sentidos nas pessoas. Uma coisa se torna outra sem deixar de ser, engajada a viver várias histórias e tempos simultaneamente.

1.3 Pedra de Trovão

-16.698996, -49.347965

Era um bairro planejado para famílias cadastradas em programas sociais que moravam em áreas de risco, tais como invasões e ocupações. Era planejado porque atendia às configurações do que convencionalmente se chama por família. Com meus pais e meu irmão mais novo, eu fazia parte deste quadro. Fomos deslocados de uma área central da cidade para um bairro planejado para pessoas como nós. Todas as casas eram iguais: um quarto com porta, um espaço entre sala e cozinha, um banheiro, um tanque externo; as paredes eram chapiscadas e o chão, de concreto. Para todos que se mudavam para o bairro era comum a ideia de habitar o mesmo espaço que se construía. Meu pai aprendeu a construir com meu avô. Ajudei meu pai a construir a casa em que morávamos, esta que vivi minha infância e que até hoje continua a ser construída. A casa mudou inúmeras vezes, porque migrávamos dentro dela de um cômodo pro outro. Cresci ao mesmo tempo em que a casa crescia. Essa casa planejada era acompanhada de um terreno lateral — com meus 9 anos era minha área de lazer, onde eu brincava com os refugos da construção, com as terras e pedras, o arame liso, farpado, os vergalhões enferrujados, a madeira empilhada, os tijolos quebrados. Lembro do dia do mutirão que construiu a fundação do que seria o sobrado: os grandes cubos negativos na terra, mais de dez em todo o terreno e um ao centro, que de profundidade me encobria por inteiro; meu pai, com ajuda de outros homens, dobrou as barras de ferro em formas cúbicas que se encaixavam no mesmo tamanho dos buracos da terra — eles foram depositados no solo e sobre eles ajudei a derramar concreto até que os ferros desaparecessem. Os cubos serviriam para segurar a casa que meu pai sonhava. Lembro-me de que ele não sabia fazer os cálculos exatos para as fundações da casa, então, por não saber, construiu as fundações em uma escala superior, porque tinha a certeza de que a casa assim não cairia.

2 NOTAS PARA UMA FUTURO SEMPRE PRESENTE

gilson plano

2.1 V - entre mim e você, o tempo

irm~⁴, existe algo entre nós que sabemos mas não compreendemos, pois nem tudo pode ser observado, descrito, enumerado, contado, mapeado, identificado, narrado, fotografado.

2.2 IV - existe algo entre nós

irm~, isto que habita em você e em mim sempre será incompreensível. acreditar nesta existência inacessível é o que nos mantém na continuidade, nesta travessia que perdura, na qual seguiremos percorrendo. quero lhe contar sobre o que ainda não sei, pois acho importante que saibamos juntas⁵ que não entregaremos tudo. por proteção. por segurança algumas coisas estão escondidas. um outro tempo se escondeu em nós. como uma espécie de cápsula do tempo, estamos vivas.

como chegamos até aqui? com frequência me faço essa pergunta. talvez de modo existencial, mas também tendendo a sentir esta reflexão em suas implicações históricas. me perco durante o tempo pensando sobre os caminhos e acontecimentos que provocaram nossa existência neste lugar da história. este “eu” do qual escrevo faz parte de um amontoado de outros “eus” que existem também enquanto “nós” e em você, irm~. porque nosso corpo é ao mesmo tempo corpo ████ e todos os ancestrais⁶.

⁴ O texto é um diálogo direto com um interlocutor que chamo de “Irm~”, recurso para não demarcar o gênero da personagem. Também é uma referência ao texto “Cura e transformação”, de Grada Kilomba (2019), em *Memórias da Plantação*.

⁵ O uso do “e” durante o texto faz parte de uma escolha de não posicionar o gênero dos sujeitos.

⁶ Fanon (2008, p. 105-106), em *Pele negra, máscaras brancas*, apresenta um esquema histórico-racial onde o corpo preto existe em tripla pessoa.

irm~, este corpo pesa as toneladas que flutuaram sobre o tempo no atlântico. em nosso corpo descobrimos nossa [REDACTED].

por isso tenho aprendido que faço parte de muitos outros eus, de um projeto de futuro. e se ser [REDACTED] tornou-se incontornável para nós, carregarei milhares comigo, pois tenho me entendido como futuro. porque o futuro para nós está por todas as partes do tempo.

irm~, você precisa se mover, voltar no futuro e avançar no passado, nosso projeto de vida é um grande projeto de presença que começou a ser inventado no instante em que o [REDACTED] também implementou suas bases do mundo.

só tenho me entendido como futuro, porque tenho cotidianamente me lembrado do tempo. por vezes, me esqueço de lembrar, mas facilmente me lembram dele: sou um arquivo [REDACTED], não preciso redigir exemplos. já estamos muito bem alimentados sobre os dispositivos que nos lembram do passado [REDACTED] que se atualiza no presente.

irm~⁷

2.3 III - não seja invisível seja opaco

te dirão para dizer tudo, mostrar tudo, cantar tudo, dançar tudo. conte uma parte, mostre algo, assobie um pouco, mexa seu corpo. nunca tudo.

saiba que as ciências em suas múltiplas compreensões têm construído narrativas a cada dia mais translúcidas sobre a continuidade do estado de exclusão e [REDACTED] da população [REDACTED]. aqui, não me interessa em te lembrar de certas

⁷ Ver Fanon (2008), Gonzalez (1988; 2018), Carneiro (2005), Mbembe (2018), Ribeiro (2017), Kilomba (2019), Mombaça (2018), Nascimento (2018) e Nascimento (2019). Essas narrativas têm a tônica para inventarmos novas cenas.

trajetórias de conhecimento desse jeito como em que tudo é iluminado, visto, claro, lúcido, racional, []. tenho me movido a pensar sobre outras formas de pensar:

como nos mantemos vivas?

como diante da violência abro buracos no chão?

como diante da doença canto para as folhas?

como diante dos olhares de desconfiança entrego luzes no chão?

irm~, minha busca neste lugar tem sido feita pela arte, por predileção política e crença de que é preciso criar uma outra linguagem de compreensão para ler e dizer o mundo, um mundo em que ser embaçado⁸ possa ser um direito.

em diversos momentos vamos nos deparar com pensamentos de autores [] de *vários movimentos do tempo*. percebe-se, existe um movimento duplo dos saberes. por um lado, se dedicam a nos manter conscientes dos sistemas de violência a vigorar por conta de nossa herança [], por outro sempre anunciam nossa agência [] como invasiva e contínua nos processos de transmutação histórica. foi assim que me dei conta do meu e do seu corpo, irm~, estarem anunciados. por desobediência à morte decidimos viver, e mesmo com a morte voltamos para soprar tiras de pano⁹ e dançar...

essas pessoas autoras fortalecem meu desejo de vitalidade e continuidade. compreendo que estar viva é ser resistência política frente a uma dinâmica de extermínio da população []. precisamos *sulear*¹⁰ nossas vidas, irm~, nos guiando pelas mesmas guias das experiências [] que foram forjadas. carregamos guias no pescoço para estarmos atentos a um fio que começa onde termina, continuamente se reinventando diante da “*máquina de moer gente* []¹¹”. neste sentido, ampliar nossa compreensão sobre as tensões históricas que produziram vida são tão

⁸ Cf. GLISSANT (2008).

⁹ Cf. CAPUTO (2011).

¹⁰ Termo utilizado por Paulo Freire e Marcio O’lme Campos para repensar nossas referências no mundo a partir do Sul.

¹¹ Rosana Paulino, em fala pública sobre seu trabalho, no dia 9 de maio de 2021, no PPGARTES/UERJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkFdzF4y6c0>. Acesso em: 31 maio 2021.

fundamentais quanto as que produzem [REDACTED]. em todos os territórios da América surgiram movimentos de resistência que dobraram a história e produziram estratégias de resistência, vida e futuro, construindo e ficcionalizando seus mundos e tradições em outras superfícies. quilombos existem. os reconheço a cada vez que cruzo meus olhos com você, irm~, pelas ruas, nos bailes, nas aulas, no ônibus, nas favelas, periferias, nas manifestações. saiba que quilombo é maior que “*um grupo de [REDACTED] fugidos*”¹². kilombu é uma tecnologia de vida muito maior do que militarista, é uma condição social¹³. contranarrativa *amefricaladina*¹⁴. subjetividades [REDACTED] no Brasil, Jamaica, Haiti, Cuba, Colômbia, Estados Unidos, espaços afrocentrados de intensa adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas. todas fundadas em uma profunda e resiliente identidade étnica africana e indígena.

pensando por meio deste conhecimento compartilhado por grupos [REDACTED] em todas as Américas, existem saberes [REDACTED] que emergiram juntos em lugares distintos como efeito de uma inteligência nebulosa. a reinvenção da compreensão de família que passa a mobilizar um campo não se restringe apenas aos laços biológicos, mas abrange também suas compreensões de fraternidade histórica. por isso, te reconheço, irm~. neste contexto, a importância da mulher [REDACTED] nos processos de criação e resistência são determinantes. por meio dela os saberes são transmitidos e continuam vivos enquanto pedagogias ancestrais¹⁵. a mulher [REDACTED] foi fundamental para a coesão e coletividade: dos saberes de parteiras que trazem novos seres para o grupo, aos conhecimentos das plantas que curam e garantem a continuidade da vida. por outro lado, existem diversos acontecimentos no cotidiano a acionar tais dimensões pedagógicas, reforçando a superação da morte pela vida.

irm~, lembra dos contos fantásticos e mágicos que ouvimos? os seres encantados que apesar de toda a dificuldade tiveram suas vidas triunfantes ao final? dos orixás com histórias infinitas, muito maiores que as nossas, nos motivando a seguir? eu lembro! sempre quando a vida parece difícil. lembro das histórias que

¹² Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>. Acesso em: 31 maio 2021.

¹³ Cf. NASCIMENTO (2018).

¹⁴ Termo utilizado por Gonzalez (2018), que enfatiza a influência dos povos africanos na formação cultural e identitária das “Américas”, neste caso América.

¹⁵ Cf. LERMA (2017).

minha avó contava, das histórias que sua avó contou para ela, daquelas que minha mãe conta e de algumas que eu conto. quando conto ou lembro me torno mais sensível, minha cabeça imagina e cresce, minha vontade de viver aumenta. penso ser assim que ficamos vivas. pela boca.

2.4 II - 18 de janeiro de 1983

agora, quero te contar um segredo. um recado que ela me enviou de 1983. nem tinha nascido, irm~, cheguei em 1988, só o recebi em 2019.

choveu de manhã, mas não muito. logo o sol voltou a rachar o dia. em janeiro sempre chove, mas sempre vem o calor e seca tudo. terça-feira corrida, escola, tarefa, roupa pra lavar, coisas pra arrumar, comida pra fazer e vida que segue. mas dia de aniversário sempre tem um desconto e dá pra deixar algumas coisas de lado. sempre fico com uma certa apreensão se vão lembrar de mim, será? mas sempre alguém lembra... mesmo que seja bem depois. o sol nunca esquece de secar a chuva. às vezes demora uns dias, mas se lembra.

vamos olhar para o legado cognitivo de pessoas ■■■ que nos leva a considerar as trajetórias individuais com peso e importância para lidarmos com as movimentações de um povo sobre a história. vale também sublinhar uma atenção para com aqueles que cruzam suas vidas — as nossas —; são por estas encruzilhadas que nos tornamos mais sensíveis e sábios em relação à história neste mundo. esta lição me fez criar uma atenção maior para as vidas que seguem junto a minha. o arcabouço teórico ■■■ com o qual tenho me deparado tem constantemente me feito buscar em minha história a grande história, pois os buracos e os cortes a serem cuidados e percebidos estão nela. a minha e a sua história são a história deste país. assim, escolhi compartilhar com você, irm~, um fragmento do meu arquivo familiar e pensar como podemos dobrar o tempo para lidar com nossas feridas.

desde que eu era criança, minha mãe me mostrava os álbuns de família com fotos de parentes — eram poucas as fotografias mais antigas, visto que essa tecnologia não

era tão comum no interior do Brasil central (isto, lá pelos anos 70 e 80), por isso, não havia muitas fotos sobre as pessoas mais antigas da família de minha mãe. talvez por essa razão ela sempre fez questão de fazer muitas fotos de mim e de meu irmão na infância. o registro mais antigo que ela tem é o de um pequeno álbum de sua juventude, com fotos quadradas de 1983 impressas em um papel Kodak, que sempre gostei muito de ver e rever, pois existia algo nelas que me conectava a um outro tempo, também meu. as imagens foram feitas no povoado de Santo Antônio ou, como minhas tias diziam, no “patrimônio”, localizado no município de Firminópolis, a 130 km de Goiânia. hoje eu sei que lá também é quilombo. estas fotos da cor da terra, com paisagens planas e um céu alto no cerrado goiano foram feitas por um amigo de minha mãe. recentemente, pedi para que minha mãe me contasse novamente quem eram as pessoas do álbum. a maior parte são meus tios e tias. em um dos registros está a imagem de minha mãe com 17 anos.

Imagem 1 - Foto de minha mãe 1983



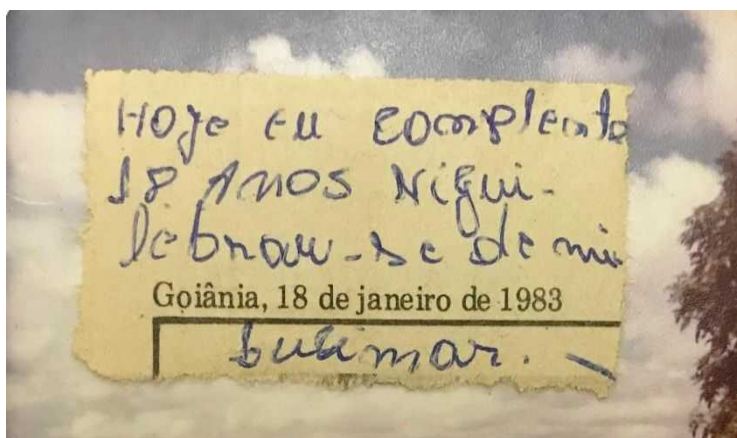
Fonte: ANDRADE, 2019

me movi do cerrado há um certo tempo e estou vivendo no Rio de Janeiro, distante de minha mãe e deste pequeno álbum de família. há alguns meses o pedi emprestado. uma amiga o trouxe ao vir de Goiânia pro Rio. acho que tive saudades dele, porque reconheço este objeto como uma chave importante na minha travessia, como uma encruzilhada. por ele posso falar dos que vieram antes de mim. nele está

o futuro que eu vivo hoje. fazia sentido estar próximo dele neste momento em que me pergunto sobre uma arte que cria ficções para um mundo possível. faz sentido buscar pistas nos arquivos da minha família [REDACTED], como o trabalho de rosana¹⁶, replicando as poucas imagens de suas fotos de família em pequenos patuás, criando um grande painel com centenas de cópias. estas imagens fazem a artista existir, porque antes dela vieram eles e antes deles, centenas de milhares. paulino reforça sua existência viva como arquivo vivo desta história [REDACTED] por meio das imagens de seu trabalho. o álbum de minha mãe, apesar de pequeno, está conectado a este grande arquivo-preto que me faz viver.

quando recebi o álbum, decidi escanear todas as fotografias. para minha surpresa encontrei bilhetes, papéis de bala, pequenos cartões. entre os fragmentos existia um pequeno pedaço de jornal atrás da foto de minha mãe. o recorte registrava o dia 18 de janeiro de 1983 e uma pequena nota escrita por ela que dizia:

Imagem 2 - Bilhete de minha mãe em jornal do dia 18 de janeiro de 1983;



Fonte: ANDRADE, 2019

*Hoje eu completo 18 Anos, Nigui - lembrou-se de mi,
18 de janeiro de 1983
Lucimar.*

lembrei-me de todos os anos em que folheava o álbum, todos os anos que se passaram para que este bilhete acontecesse. tive desejo de responder de imediato,

¹⁶ Rosana Paulino, em "Parede da memória". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkFdzF4y6c0>. Acesso em: 1 jun. 2021.

ligar e dizer que sei. por outro lado, acreditava não fazer sentido uma resposta deste modo ao tempo que tão pacientemente me entregou este bilhete. comecei a pensar sobre a vida de minha mãe: [REDACTED]

[REDACTED]. esta história não é uma história particular, mas a história de muitas mulheres [REDACTED]. é necessário nosso léxico produzir vocábulos que afetem, toquem e nos aproximem de algo que, apesar da solidão, produza mais vida do que reforce a dor e os [REDACTED]. aprendi com ela que esquecer é morrer, por isso lembramos dos que continuam vivos, apesar de não caminharem mais com os pés. criamos feitiços para que sejamos lembradas.

quando a língua dobra e produz outra forma de ler nossas próprias memórias, quando uma coisa pode ser outra, quando a cilada te fizer perceber apenas a dor como limite do que somos, é importante lembrar que existimos pois nunca fomos esquecidas, irm~.

como [REDACTED], irm~, eu tendo a acreditar que minha fabulação admite a incapacidade de compreensão total. a história, assim como a arte, são dotadas de um certo *embaçamento*¹⁷. também tendo a admitir a névoa que envolve minha mãe, sendo esquecida e lembrada em seu aniversário de 18 anos. o registro que ela fez no canto do jornal a respeito de uma notícia sobre ela, anuncia que junto das notícias de ordem pública daquele dia, seus sentimentos também devem ser noticiados, tal o grau de importância deles. ao fazer a nota de próprio punho, minha mãe [REDACTED] [REDACTED] diz: “esta notícia importa! é grave.” tão importante quanto as demais notícias [REDACTED] impressas no jornal. a língua¹⁸ é o truque, fala suprimindo os acontecimentos, complexificando em si a lembrança e o esquecimento. faz encruzilhadas nas histórias.

irm~, não tenho papel suficiente para lhe contar aqui toda a profundidade [REDACTED] [REDACTED], não tenho certeza se conseguiria alcançar o fundo. poderia me perder enquanto cavo e o buraco cresce. abismos como estes que se criam sobre nossos pés só podem ser atravessados se inventarmos narrativas

¹⁷ Sensação de atravessar uma estrada de chão em agosto, quando a poeira cobre tudo!

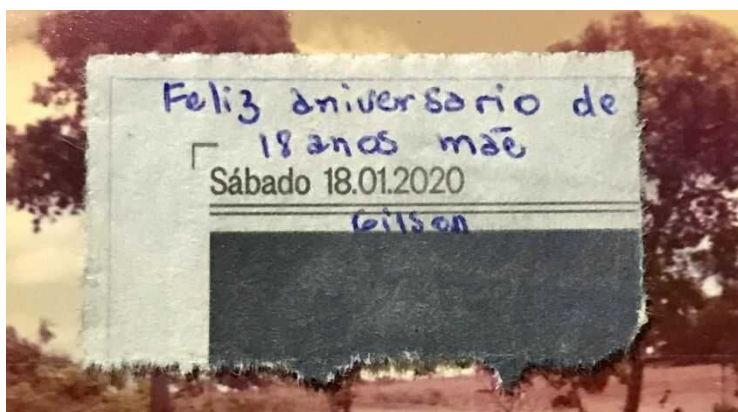
¹⁸ “Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês...” (GONZALEZ, 2018, p. 208).

impossíveis, pela ficção e pela poesia. a língua é uma cilada que precisamos desarmar.

o passado é incurável, mas criamos e nos apropriamos de linguagens para poder dobrar o tempo, ações no contratempo. o bilhete de minha mãe dobrou o hoje, 36 anos depois no dia *18 de janeiro de 2020*¹⁹. lembro do dia 18 de janeiro de 1983 em que Nigui - havia lembrado dela.

2.5 I - Nigui-

Imagem 3 - Bilhete que escrevi para minha mãe em 18 de janeiro de 2020



Fonte: ANDRADE, 2019.

*feliz aniversário de 18 anos mãe!
18 de janeiro de 2020*

¹⁹ Jornal "O Globo" publicado no dia 18 de janeiro de 2020.

3 MAIS PESADO QUE A ÁGUA E MAIS LEVE QUE A TERRA:

Arquivos leves para uma história pesada

--

Quando criança, certa vez, caí em uma piscina mais funda que meu corpo, lembro de ver do fundo da água a superfície se distanciando, lembro-me também que não havia medo, apenas uma sensação de que meu corpo pesava mais na água do que na terra.²⁰

--

O corpo completamente imerso na água, dos pés até a cabeça. O volume se estende por uma grande superfície de horizonte, a margem distante e sem foco permite ver ao longe a terra. Preto submerso levanta os braços estendidos para fora da água, de modo muito consciente e estático tal como a grande extensão da água calma da baía. Em suas mãos ele sustenta um par de sapatos de açúcar. Tiago Sant'Ana me coloca diante do seu corpo preto que afunda e que igualmente abaixo da água segura o peso dos frágeis sapatos. Esta cena me leva às sensações históricas que habitam as águas e a este lugar onde meus antepassados possivelmente flutuavam, vindos de outro continente. Tinha ainda aqueles que na margem pisaram na terra levando consigo uma história molhada da travessia — nestas águas que têm a qualidade ambivalente de afundar, imergir, dissolver, banhar. Tantas outras possibilidades me fazem pensar em uma sensação aquosa, por dissoluções e afogamentos, submersa. Uma sensação histórica de que a água que encobre o corpo de Tiago Sant'Ana permeia ainda hoje meu corpo afogado na piscina quando criança. Venho compreendendo estas associações dissolvidas de muitos tempos as quais me levam a aprender sobre meus antepassados.

²⁰ Esta narrativa, descrita de modo fragmentado no texto, faz parte do meu arquivo-corpo-preto que pesa e flutua no tempo.

Imagem 4 - Da série 'Sapatos de açúcar' – Tiago Sant'Ana – 2018 – Registro de
Maiara Cerqueira



Fonte: SANT'ANA, 2020.

Para tanto, as reflexões sobre a produção em arte e seu tempo histórico acontecem em um processo de adensamento e dissolução, sempre em uma tentativa de criar leituras a partir de uma localização temporal e, possivelmente, sinalizadas por seus fluxos. Em meio a este desejo de falar sobre as coisas no tempo da arte, muitas vezes criamos um exercício de olhar fora das águas do agora que nos encobrem, numa mirada que pode deslocar-se para milhões, séculos, anos, meses ou apenas para horas no passado ou no futuro, /// característica própria do modo como aprendemos a pensar e a sentir a história /// como se toda história fosse água límpida e translúcida, /// somos capazes de enxergar dentro da água /// existe a turvação de

muitos momentos /// os acontecimentos revolvem os sedimentos do fundo, adicionam outros líquidos e fazem da história um meio quase opaco²¹.

Neste movimento de transitar nossa imaginação pelas águas do tempo, proponho um diálogo aqui para a *ação arte* como uma mudança de estados atmosféricos, chuvosos, submersos, subterrâneos, como se o dispositivo artístico fosse capaz de dobrar o tempo e produzisse uma fissura, uma capacidade de nos conectar a outras informações e sensações. Sempre espero que meu gesto enquanto artista possibilite evidenciar os banhos e as águas que passaram em cada trabalho, banhos de água limpa e banhos de águas turvas.

Por isso acredito que seja importante pensar como uma dada sensação histórica²² interfere/cria atmosferas em trabalhos artísticos de pessoas pretas. E partindo primeiramente de uma sensação de água sobre o corpo, seja de flutuação, deslocamento ou afogamento, em *Sapato de açúcar*, de Tiago Sant'Ana, o presente é dotado de uma leveza coexistindo em tempos extremamente pesados. Vejo Tiago de longe e ao mesmo tempo me vejo muito próximo da cena de quase afogamento, de tal modo que não consigo distinguir ou localizar assertivamente a maneira pela qual a sensação de tempo se constituiu e é conectada a esta vida preta que escreve, com aquela que é olhada de longe e com as que estão em tempos muito espalhados.

Assim, ao racializar uma cena problematizando-a e/ou localizando-a em um espaço-tempo não determinado, gostaria de pensar como sua dimensão sensorial dos tempos históricos se constitui na percepção do corpo preto. Mais precisamente, pergunto-me como algumas imagens, gestos e performances se movem do passado para o presente e de tempos indistintos dos presentes para os futuros.

Os terreiros de candomblé onde cresci, as giras e festas que visito reforçam a existência de um lugar híbrido onde os tempos estão diluídos, energias muito antigas ocupam o ambiente, vivos e não vivos se encontram para garantir suas continuidades,

²¹ Cf. GLISSANT (2008).

²² Trato como sensação histórica o modo e a dimensão sensível com a qual sentimos e percebemos os acontecimentos do passado, seja por meio de suas narrações ou das atualizações no contemporâneo.

para que o rio continue a correr — e que as cachoeiras²³ se mantenham a derramar em cada novo que escolhe carregar os antigos para o futuro. Para o candomblé, as histórias que escolhemos carregar também são chamadas de *águas*. A tradição de cada Ilé Axé²⁴ veio pela água, pois Oxum²⁵ forneceu o segredo do candomblé às pessoas e, por isso, nascemos em barcos.²⁶ Esta condição de presença e de sensação histórica das águas conflui ao grande legado, e sua atmosfera, no tempo presente, porque todo passado existe a partir ²⁷ do presente.

--

Logo após o afogamento, minha mãe me fez tomar aulas de natação. Ela acreditava que era importante aprender a sobreviver sobre a água. Se meu corpo não flutuava, eu deveria saber como emergir e chegar até a borda para me salvar.

--

O preto flutua em um pequeno bote, ele está inconsciente por conta do sedativo aplicado em suas correntes sanguíneas. Em um bote azul, ele está à deriva no rio cujo destino segue em direção ao mar. Lentamente, com o movimento da água verde e profunda, a pequena navegação mantém o corpo num local seguro, mas muito próximo do perigo. Se embarcação virar? Se a sedação passar e o preto começar a se mexer? Estar na água implica sempre riscos, ainda mais se teus pés não podem tocar a terra. Carlos Martiel, em seu trabalho *A donde mis pies no lleguen*, de 2011, está em estado de navegação inconsciente. A força da correnteza determina seu destino, sem remos, sem vela, sem propulsão, sem terra para seus pés. Dessa maneira, penso como esta história a qual conheço produz estados de dormência/sedação diante dos afogamentos de nossas memórias. O Atlântico negro²⁸, os sistemas culturais e políticos, as trocas que se constituíam pela água, os navios que se movimentavam pelos mares, movendo os saberes e os pés pretos entre

²³ Referência aos rituais de iniciação de novos adeptos no candomblé de Keto.

²⁴ Casa de Axé — templo religioso onde se cultuam os orixás.

²⁵ Oxum é a orixá responsável pelas águas doces dos rios e pela fertilidade e nascimento no mundo.

²⁶ “Barco” refere-se ao nome dado aos grupos de pessoas que são iniciadas juntas.

²⁷ Como Agamben (2009, p.70) parte do argumento de que todo passado está contido no presente, “Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico.”

²⁸ Gilroy (2001, p. 38), em “O Atlântico Negro”, fala do amplo movimento cultural e de circulação de ideias e ativistas, bem como do movimento de artefatos culturais e políticos estratégicos para um pensamento histórico e teórico desenvolvido por agentes negros.

África, Américas, Caribe e Europa de uma ponta a outra. Qual a margem para os pés de uma pessoa preta tocar?

Imagem 5 - *A donde mis piés no lleguen (Where my feet do not reach)*.



Fonte: MARTIEL, 2011.

A donde mis piés no lleguen fala sobre um corpo histórico inconsciente, sem lugar, diante dos embargos internacionais de Cuba e de seu regime de controle — mover-se pelo mundo se torna um risco. Martiel relembra com sua performance pequenas embarcações clandestinas que se arriscaram em direção aos Estados Unidos e se perderam na travessia. A evidência de nosso passado escravista comum às Américas aparece atualizado de diversos modos, desde os tempos de colonização e escravidão forçadas à reprodução das políticas de exclusão e segregação. No Brasil, por exemplo, temos a terceira maior população carcerária do mundo, constituída 67% por negros²⁹. O sistema político do Estado moderno produziu a continuidade de nossa memória colonial escravocrata, criando um aparato governamental que mantém o corpo preto como alvo das políticas de morte e segregação³⁰. Este meio por onde transitam os traumas históricos não é uma vala por onde a água é forjada a correr até o contemporâneo. Quero pensar numa condição que se assemelha mais às profundezas turbulentas do Atlântico, que encobrem Tiago Sant’Ana e mantêm à deriva Carlos Martiel; numa superfície que se estende de um continente ao outro. Minha sensação é a de que ambos se relacionam com o passado assim como o volume aquoso que os envolve. Nos dois trabalhos, existe uma condição formal onde seus corpos estão mediados por esta água histórica de um tempo que se condiciona diretamente ao meio, relacionando-se com os oceanos e

²⁹ Índice do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias de 2014.

³⁰ Cf. CARNEIRO (2005).

suas correntes marítimas movendo águas por vários fluxos, ligando-nos e afastando-nos.

Neste tempo em que a dor histórica ainda ressoa no presente, é crucial compreendermos outras atmosferas pretas produzidas. Olhar o presente é um exercício para perceber as ruínas submersas do projeto moderno e que, em meio a sua adversidade, outros projetos foram implementados: o arquivo das populações pretas está repleto de segredos. Na ausência das paisagens, construções, plantas de cura, rios sagrados, terras ancestrais em África, as populações pretas só puderam carregar e guardar seus referenciais de saber e seus mundos no corpo. Carlos Martiel, em seu corpo sedado à espera de um terreno a caminhar. É por esta dimensão do corpo que os pretos escrevem sua história, aprendendo a lidar com a condição de muita água e pouca terra, de viver num meio aquoso onde podem se afogar. O filósofo Achille Mbembe (2018), em seu livro *Crítica da Razão Negra*, discorre sobre esta história escrita pelos pretos em diáspora. A saber:

No Ocidente, a realidade é a de um grupo composto por escravos e homens de cor livres que vivem, na maior parte dos casos, nas zonas cinzentas de uma cidadania nominal, no seio de um Estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, nem por isso deixa se preservar em seus fundamentos como um Estado escravagista. Ao longo deste período, *a escrita da história assume uma dimensão performativa*. A estrutura dessa performance é, sob diversos aspectos, de ordem teológica. O objetivo é, na verdade, escrever uma história que reabra para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita. No desdobramento da Emancipação e da Reconstrução, escrever a história é considerado, mais do que nunca, um ato de imaginação moral. (p. 63-64)

A história é escrita de palavras que montam imagens em nossas cabeças. Sinto que o empenho de muitos artistas pretos, inclusive o meu, tem sido o de continuar uma escrita dessa história que assume um modo de criar ficções para a realidade que, não separada entre a vida do corpo e a vida do trabalho de arte, se faz partícula suspensa do tempo. A escrita histórica se constitui pela performance, pela criação de outras imagens, pela abertura do corpo-arquivo que guarda potências para criar uma sensação histórica de contrastes e que torna evidente uma história preta que se escreve pelo corpo; e juntamente a ela, uma história da arte preta, profunda e pouco translúcida³¹.

³¹ Cf. GLISSANT; COSTA; GROKE (2008).

A arte que quero produzir está afundada por uma dimensão estética nas práticas das macumbas, ebós, giras, incorporações, encantamentos, feitiços, adivinhações e tantas outras práticas que existem pelo corpo em ação no tempo. Estas experiências ancestrais são como chaves que abrem meu corpo. Olho para este conjunto de manifestações a partir das considerações de Simas e Junior (2018), que leem a de macumba e de encantamento no Brasil como criação de uma encruzilhada.

O corpo é, assim, a pedra fundamental na invenção dos terreiros no Novo Mundo. É através da existência do corpo como um suporte de saber e memória que vem a se potencializar uma infinidade de possibilidades de escritas, por meio de performances, de formas de ritualização do tempo/espaço e conseqüentemente de encantamento da vida. Assim, os corpos fundam terreiros como também indicam seus vínculos de pertença com outras temporalidades/espacialidades. [...] A encruzilhada transatlântica codifica-se de forma ambivalente, forja-se em caráter duplo. Ao mesmo tempo em que a experiência do desterro é produzida como impossibilidade, há o cruzo e a necessidade de reinvenção como possibilidade de sobrevivência. (SIMAS; JUNIOR, 2018, p 50-51)

Por esta inflexão, ao reconstruírem seus mundos, seus universos simbólicos, reinventarem as paisagens em que seus corpos pudessem governar, sem a dimensão da materialidade, da imagem, dos objetos, qual história esse corpo contaria? De que lugar este corpo histórico fala³²? Quais outras sensações históricas além do afogamento meu corpo carrega? Quero sentir como forma de sabedoria, pois este modelo *moderno branco* de história faz parte de um projeto de afogamentos que não permitia ao sujeito o “direito de saber”³³, o que se constituiu como uma chave fundamental às políticas da escravidão. “Não saber”, “não lembrar”, “não conhecer”, “não ver”, eliminando assim o africano/a escravizado/a como sujeito de sua história. Mesmo sem saber, meu corpo sente a história pesada que o afunda no tempo.

Como estratégia de uma história que cruza e atravessa o esquecimento, o corpo preto imerso por água de Tiago Sant’Ana e o corpo flutuante de Carlos Martiel tornaram-se arquivos em que podemos vislumbrar as situações passadas. É a partir

³² Cf. RIBEIRO (2017).

³³ Em um dos relatos sobre as experiências de racismo, Kilomba (2019, p. 179) analisa uma constante insistência de sujeitos brancos em perguntarem sobre as origens pretas de Kathleen, uma participante de sua pesquisa, reforçando ao mesmo tempo o marcador racial que a mantém fora dos grupos brancos e a ausência de memória sobre sua história.

deles que encontro a dimensão “material” das *performances/realizações* pretas. Por cada corpo, lembro e sou lembrado, lembro e posso lembrar outros corpos pretos cotidianamente, desde as histórias coloniais (na constante reencenação dos afogamentos e da subjugação racial) até as pessoas que encontro dia após dia (continuamos a nadar e flutuar sobre o tempo). Dessa maneira, imagino outra história que acompanha estes corpos, através da dimensão do gesto ritual e de sua potência imaterial partilhada por segredo entre o que é vivido coletivamente e aquilo que não pode ser esquecido. Acredito que esta dimensão performativa do corpo preto sinaliza uma dimensão de arte e história que se mantêm em suspensão, por uma capacidade encantada de manter arquivos flutuantes que só podem ser abertos pelos corpos que carregam certas chaves.

Por isso o preto inventa espaços, forja em torno de si e ao seu redor atmosferas para que seus universos possam se abrir. As práticas cotidianas do corpo preto ainda dispersam por muitos lugares onde passam a percepção de um corpo inventado historicamente pelo projeto moderno, que justificava por este corpo as oposições necessárias para o projeto de humanismo europeu da era moderna³⁴. No entanto, esta leitura possível do “negro” como o “outro” não se dá pela superfície apenas; é necessário reconhecer a capacidade de reinvenção como estratégia de resistência, como um corpo que se abre não pelo visível descritivo do projeto racionalista onde tudo deve ser conhecido, apreendido, contado, enumerado, calculado, mapeado, onde quanto mais se sabe mais se domina. Pelo contrário, um corpo que resistiu pelo segredo, corpo este que, em sua performatividade, só existe em partilha de uma mesma sensação de flutuação. Um corpo que se abre pela dimensão do encantamento que evoca os ancestrais que flutuam no mar profundo. Criou-se um corpo de contraste ao projeto de corpo pesado e escravizado, assim foi necessário fazer um “corpo mais leve que a terra”.

--

Nadei muito até minha adolescência, me preparava para curtas competições na água. Nesta época, um colega me disse que não adiantariam meus esforços, pois os pretos pesam mais na superfície que os brancos — eu sempre afundaria.

³⁴ Em *Crítica da Razão Negra*, Mbembe (2018) discorre largamente, durante o capítulo I, sobre o complexo sistema de teorias e práticas políticas coloniais que constituíram no imaginário uma imagem e figura para o negro.

--

Minha boca está cheia de água, coloquei uma porção grande dela e esperei, lembrei que a água em minha boca pode ser vida ou pode ser morte, pode matar minha sede e manter-me vivo, ou pode entrar, ocupar meu corpo e matar-me afogado. A água é assim como o tempo, não possui um princípio ético, não é boa nem má, e sim sobre como lido com ela a cada situação. Não era sobre viver nem sobre morrer, era sobre mudar o estado tal como a natureza faz a água escorrer, evaporar, condensar, pingar, congelar, suspender-se no ar. Usei meu corpo para fundir o ar e a água, minha boca transformou o estado da água líquida em água flutuante, soprei ar junto com água criando uma nuvem de vapor que se espalhou pelo espaço. E se a água fosse o tempo?

A transformação e a mutação de estados, sentidos importantes em meu processo de criação. Esta discussão se faz por um trabalho intitulado *Estudo para flutuação*, de 2019, que investiga as transformações pelas quais meu corpo funde ar e água, e cria vapor. Apresento quadro a quadro a ação executada em segundos, aludindo à ideia de cinema que transforma foto em movimento. A imagem também segue acompanhada de um gráfico feito em papel carbono que comenta a trajetória da nuvem que se forma em uma parábola, do repouso à suspensão e declínio da massa de água. O risco em carbono reforça o marcador de tempo no espaço da folha, como o carbono-14 (C^{14}) que se constitui pela transformação do Nitrogênio- 15 (N^{15}) que existe na atmosfera. Por efeito de colisões radioativas, o N^{15} perde um próton se convertendo em C^{14} , que é absorvido pelos seres vegetais que absorvem $CO_2 + C^{14}$. Posteriormente, os animais que se alimentam de vegetais também incorporam o C^{14} . Após a morte dos seres, o C^{14} para de ser absorvido e começa a se desintegrar liberando energia e antimatéria. Neste processo de declínio do C^{14} , é possível perceber o tempo — a transformação, a incorporação de elementos, a perda. Meu ato é sobre romper com o estado das coisas, buscando novas alternativas para o tempo — a cumprir um ciclo: mutável, incerto, de substituições constantes. A ação nos lembra: somos capazes de transformar água parada em água flutuante.

Imagem 6 - Estudo para flutuação.



Aprendi que além de física a água é ser encantado: Oxumaré, o orixá do movimento e dos ciclos, quando se manifesta em terra, no corpo de seus filhos executa um ato³⁵ de extrema importância para nos lembrar da transformação; ao som de uma cantiga entoada pelos atabaques e cantada pelas pessoas, Oxumaré deita-se no chão e se move com movimentos de cobra em direção a uma bacia de água contendo um ovo que flutua nela. Oxumaré então se prostra diante da bacia e encena a morte. Seu corpo morto é coberto por um pano indicando seu estado ausente de vida, e com isso os tambores se calam. Após alguns segundos, a música preenche novamente a sala e, com um movimento rápido, o pano é suspenso de seu corpo, e o orixá se levanta em rodopios soprando vapor de água por todo barracão.

A liquidez destas memórias produz uma história úmida, mesmo imperceptível como a água que flutua no ar a nossa volta. Ela encobre os monumentos, os livros, os marcos, os heróis, as pinturas, os museus, as arquiteturas... existem gotas roladas de suor por toda parte. Quero apontar para uma história e uma imagem de arte que são possíveis de perceber pelos corpos que continuam a performar gestos de encantamento e que miram ainda uma escrita sobre a vida nunca dissociada de outras situações de tempo, onde a imagem que aparece não é independente dos efeitos que a produziram. Sempre desejo que ao criar arte eu possa evidenciar o movimento em que meu corpo foi gerado para que ela existisse, mesmo que nem sempre exista a imagem figurativa. Meus ancestrais pretos em seus corpos escreveram em seus gestos presentes o meu presente. Esta chave é sobre olhar o presente como um passado do futuro, ao mesmo tempo me permitindo sentir a história no corpo, que se movimenta pelo tempo.

Essa capacidade de resistência performativa também se confere por uma estratégia e escolha pelo imaterial, pelo não visível e pela experiência como um acontecimento: uma dimensão estética que se constitui mais pela operação que pela imagem. Moten e Harney (2019) sinalizam a dimensão da pretitude performativa como uma negação técnica apenas a serviço da beleza. Essa justificativa está ligada à ideia de produção estética que funciona pelo “sampleamento eclético de técnicas de

³⁵ No momento em que os orixás dançam no barracão, existem algumas cenas executadas pelo santo, que narram os segredos da sua história encantada; estas são chamadas de *Atos*.

performatividade³⁶”, ou seja, uma capacidade de reconfigurar elementos do mundo em prol de uma readequação despossessiva, quase como um gesto de descolonização, devolvendo ao campo comum outras aplicações políticas para o corpo preto. Assim como o afundar de Tiago Sant’Ana, o flutuar de Carlos Martiel e o evaporar de minha ação. Este fenômeno de bricolar inúmeras referências as destitui de suas funções originárias e reordena suas dinâmicas no mundo, diluindo muitos tempos, atravessamentos, vida e morte em uma mesma ação, em um mesmo corpo, tornando a leitura de sua história mais complexa e ramificada do que se imagina.

Nesta possibilidade de ler os gestos pretos na história, quero ler também na performatividade da arte a potência de evocar os tempos históricos que ainda pesam sobre os corpos pretos, não só pelo lamento do sangue que ainda brilha sob a terra, mas também por todos os ebós e encantamentos proferidos para que o preto flutuasse pelos futuros. Grifar as operações de macumba como um feitiço de resistência e continuidade performativa preta evidencia uma narrativa que cruza a história da dor. Perceber o encantamento de luta que paira em suspensão sobre nosso tempo é também um gesto de governança performativa em meio a um sistema de arte agenciado pela branquitude³⁷ e que muitas vezes se mantém a serviço de uma lógica colonial, onde o corpo preto continua a produzir imagens de imolação. Marcondes (2019) ressalta o caráter ambíguo da ampliação dos acessos e visibilidades de artistas pretos em instituições e no mercado de arte, onde suas inserções estão limitadas por ações que regem o campo artístico. Seu espaço é delimitado e o que aparece são narrativas sobre suas dores.

O objetivo de afirmar outras correntezas na história do tempo não vem de modo algum propor uma “nova narrativa”, e não é sobre rever a história ou deixar de olhar para o peso histórico que os corpos pretos herdaram, porém acredito que existem atravessamentos que permitem sentir o tempo em outras profundidades. Por isso acredito ser possível sentir outra dimensão do “esquema epidérmico racial”³⁸. O preto é composto por muitas profundidades de tempo, ele se torna responsável pelo seu próprio tempo, pela sua raça e por seus antepassados. No entanto, existe algo em

³⁶ Cf. MOTEN; HARNEY (2019).

³⁷ Pesquisa desenvolvida por Marcondes (2019) sobre a inserção de artistas visuais negros/pretos na arte contemporânea brasileira.

³⁸ Cf. FANON (2008).

meio a essa densidade que não pode ser dado ou cooptado, uma dimensão que faz parte ainda da epiderme, mas que não se captura e que existe próxima da criação de vida, principalmente da manutenção de vida.

Esse movimento é um olhar em perspectiva cujos tempos históricos estão sobrepostos: o passado está aqui tanto quanto o futuro está nos primórdios, e o tempo preto sampleado subverte uma linearidade do horizonte histórico. Essa sensação histórica de uma dimensão performativa que cruza as narrativas da arte flutua em mim com o mesmo peso dos tumbeiros³⁹ que se mantinham suspensos sobre o Atlântico.

Um atlântico como espaço de acontecimento da suspensão, com dimensões políticas e estéticas; como essa capacidade existente de se projetar em oposição à gravidade do mundo e de criar flutuações. É sobre esse embate de forças que operam sobre a dinâmica do espaço⁴⁰ como acúmulo desigual das histórias de suas violências suspensas, que percebo a ambivalência e a complexidade daquilo que flutua entre e sobre nós. Suspender exige certo grau de reordenação e tração. Reposicionar e impulsionar fazem parte dessa dinâmica que provoca a suspensão. E meu interesse parte de uma percepção de como as leis da Física superam uma compreensão mecânica e trazem consigo um sistema de violências instaurado nesse território (e também em outras partes do mundo) por uma dimensão flutuante. Os navios mercantes das frotas coloniais flutuavam sobre o mar; apesar do peso, a forma reordenada muda a condição da matéria sobre a água, o vento suspenso nas velas tensiona a estrutura e move as embarcações entre continentes, de maneira perversa e reordenadora. A mesma lógica que se aplica à flutuação atlântica aparece quando o vento é reordenado por uma máquina, o metal é dobrado sobre formas planificadas e outras rotas de suspensão são postas em prática: em sua origem, a aviação é um projeto de dominação e violência tão emblemática quanto os navios coloniais. As balas que são impulsionadas pela engrenagem de metal se projetam no ar; as pedras que são arremessadas fazem parte de uma malha de relações que forjam a forma como o espaço se dispõe.

³⁹ Nome dado aos navios de carga para o transporte de africanos escravizados, especialmente até o século XIX. "Tumbeiros" também faz referência à tumba mortuária.

⁴⁰ Cf. SANTOS (1997).

Essa capacidade física está implicada no mundo. Longe de afirmar apenas uma dimensão da violência da flutuação, interessa-me reordenar e alterar a forma, pois são sobre estas agências que o mundo se reposiciona e produz transmutações. Paira sobre nossas cabeças muito peso, tracionado ao longo de muito tempo e que permanece em suspensão; volta e meia despenca uma parte e, no momento em que a gravidade reivindica de volta o que estava suspenso pela tração, a poeira sobe, como um prédio em demolição. Estamos em um tempo de queda. O tempo do suspense também nos diz sobre resistências e forças não visíveis. Em meio à narrativa vertical e ascensionista de uma epistemologia mecânica branca, existe um campo de disputa onde outras tecnologias e saberes devolvem tudo ao chão.

--

hoje compreendo as narrativas sobre um corpo preto que não pode nadar. trata-se muito menos de densidade física e mais sobre racismo. além disso, aprendi com o gesto de minha mãe que nadar não é sobre velocidade e sim sobre aprender a flutuar.

--

--

4 MUITAS CABEÇAS PARA UM CORPO

Reflexões sobre a criação de imagem

As duas mulheres pretas estão em pé, uma ao lado da outra, olham fixamente para frente. As duas usam um longo vestido, uma é idosa e a outra, jovem. Diria que entre elas existe um grau de parentesco, avó, mãe, tia... cada uma delas segura um pequeno feixe de corda em suas mãos, e as cordas se conectam uma à outra no centro da imagem. As cabeças, os troncos, as mãos e os pés estão conectados a cordas, as quais, mesmo unindo os dois corpos, não adiam a distância futura. Parte a parte das mulheres se juntam formando um painel no qual vejo as duas próximas, porém consigo vislumbrar ambas, depois da desmontagem da exposição, extremamente separadas.

Replenishing (in 7 parts) de 2001, trabalho da artista cubano-americana María Magdalena Campos-Pons, é composto por 7 fotografias instantâneas feitas em polaroid. Esta imagem, assim como outras da artista neste mesmo período, me causam a sensação de um corpo e uma história que se apresentam pela composição: fragmentados, fraturados, cortados, que ainda assim permanecem juntos, como se existisse um esforço para se re-montar e se ligar às partes que a produziram. Quero começar por este trabalho a pensar como me conecto com a minha história e como Magdalena, em sua pesquisa, cria operações que a conectam à memória da população preta nas américas.

Imagem 7 - *Replenishing (in 7 parts)*



Fonte: Maria Magdalena Campos-Pons, 2001.

A criação das imagens que produzo tem sido mobilizada por interesses que fazem parte das minhas investigações como artista: o tempo, a história, o encantamento, a ficção. A ideia de repensar as ficções históricas tem me levado a compreender que as dimensões de leitura da suposta história oficial passam por uma construção imaginária de subjetividades, como Campos-Pons liga sua história a um percurso de tramas maiores e mais longas, ligando a imagem do seu corpo a um repertório vasto de memórias. Sobre esta ideia de imaginário histórico, considero que

parte deste arcabouço imaginativo não é composto necessariamente de imagens nítidas e precisamente ordenadas no tempo, mas tem sido fundamental em meu processo pensar um imaginário desprovido de imagens, de referências, de ordenamento racionalista. Sobre o que emerge das narrativas oficiais da história que se sustentam sempre por uma massa disforme de “não história”, como um alicerce monumental para uma pequena construção. Meu comprometimento está em imaginar a partir de um recorte delimitado da diáspora africana, a qual forçosamente atravessou multidões, e pessoas foram deslocadas de seus universos referenciais (território, terra, minerais, rochas, montanhas, plantas, rios, animais, tempos, signos e afetos) e precisaram ficcionalizar seus universos neste continente.

Ao tempo em que o sistema escravista colonial aplicava sua tecnologia genocida em prol do avanço do programa mercantil/capitalista europeu, ou seja, a criação da objetificação do corpo negro como ferramenta de uso e posteriormente de morte, outro projeto de sobrevivência se instaurava como anteprojetado e contranarrativa negra. A esse respeito, é válido pontuar que a concepção de morte africana não está necessariamente ligada ao corpo físico, pois é necessário considerar, como afirmam Simas e Junior (2018, p. 53), que

[...] a morte deve ser compreendida como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, da produção renovável e de mobilidade: o desencantamento.

Nesse sentido, para que um projeto de reinvenção da vida fosse implementado, era fundamental encantar uma história que atravessa o projeto imaginado pelo colonialismo e se constitui de modo translúcido/obscuro aos olhos do branco. Também é necessário compreendermos que ambos os projetos permanecem em vigor na contemporaneidade, adaptando-se sempre por meio de dispositivos atualizados, pois, por uma mecânica do encantamento, os negros continuam a morrer e a permanecer vivos. Como reforça Mombaça (2018, p.):

“Perder tudo” é a expressão que usamos quando alguma de nós morre. Paramos de dizer “morrer” porque, afinal, estamos todas mortas desde a primeira bomba, e mesmo desde muito antes, do primeiro navio negreiro, quando nossas vidas foram todas marcadas como parte de uma só massa indiferenciada de morte-em-vida. Como mortas-vivas, algumas de nós gostam de identificar-se como Zumbis. Somos Zumbis porque, a rigor, não estamos nem vivas e nem mortas, mas também porque descendemos do guerreiro Zumbi de Palmares. Nas horas mais felizes, quando nossos corações se aquietam um pouco e podemos sentir pequenas fagulhas de vida incendiarem tudo dentro de nós, gostamos de imaginar que Palmares é aqui e que,

no avesso de todo apocalipse, há uma vida negra que se manifesta e vibra e brilha como aquela luz, que emerge do profundo a cada vez que a gente perde tudo.

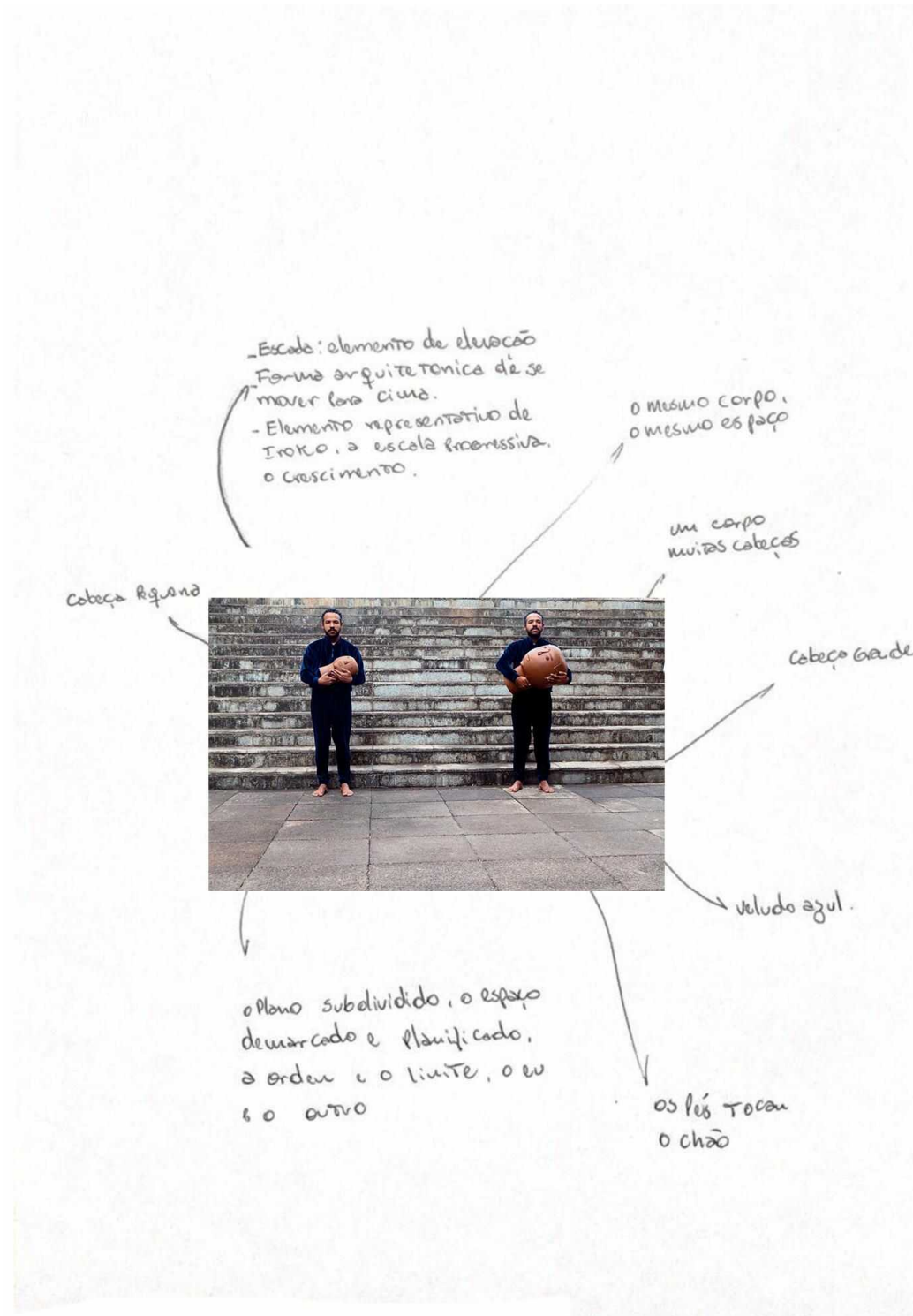
Tenho me dedicado a pensar sobre as estratégias de resistência como encantamento, como criação de sentidos e operações que atualizem o encanto e mantenham escondido o oró/segredo. Por este suleamento, quero pensar algumas questões que envolvem minha pesquisa poética, que se estende pela produção de ações performáticas, muitas vezes dobradas em fotografia, vídeos e objetos. Os trabalhos que desenvolvo estão perfilados por questões que também cruzam minha vida como um corpo negro que se desloca pelos planos da cidade, porém não estão inscritos apenas de modo particular a este marcador, pois o corpo que carrego carrega muitos outros. Por esta consciência de um corpo como multidão, o trabalho intitulado *Hidra* (2019) anuncia este território:

Imagem 8 - Hidra



Fonte: ANDRADE, 2019

Imagem 9 - Anotações sobre a imagem “Hidra”



Fonte: ANDRADE, 2019

Na imagem fotográfica, apresento-me duplicado de pé, olhando fixamente para fora do quadro. Em ambas, visto roupas semelhantes de um veludo azul profundo, porém estou descalço e seguro cabeças de barro, que, apesar de serem idênticas do

ponto de vista formal, possuem escalas distintas. O retrato acontece sobre uma paisagem de concreto à beira de uma grande escadaria cujos limites não podem ser vistos. Esses aspectos formais que compõem a imagem que observamos orientam certas leituras e percepções que me interessam sobre as operações que desenvolvo, pois, de algum modo, também reforço uma perspectiva de planejamento que ressalta a ficcionalidade dos elementos envolvidos na construção de uma imagem.

Antes de articular as relações existentes no trabalho em contato com suas possíveis tensões e possibilidades de leitura, acredito que seja mais elucidativo forjar uma encruzilhada entre a imagem e seu título. Uma hidra⁴¹ pode ser conhecida no mundo como um animal de água doce cilíndrico e com uma cavidade no meio. É um bicho pequeno, variando em poucos milímetros e um centímetro de comprimento e raramente excedendo um milímetro de diâmetro, que se reproduz de modo sexuado e assexuado e que apresenta uma capacidade de regeneração quase mágica. Quando uma parte de seu corpo é cortada, ela pode se regenerar completamente em pouco tempo, e a parte extirpada pode se tornar uma nova hidra adulta em poucas semanas.

Existe uma outra história sobre a *Hidra de Lerna*. A *Hidra* é conhecida como um animal da mitologia grega, filha dos monstros Tifão e Equidna, que, segundo a tradição⁴² contada, foi um monstro criado por Hera para matar Hércules. Ela tinha um corpo de dragão com nove cabeças de serpente; além disso, seu hálito era venenoso e poderia ser letal para aqueles que ousassem se aproximar. A grande habilidade da Hidra é que ela podia se regenerar após qualquer parte de seu corpo ser cortado. Vivia em um lago em Lerna, na Argólida, costa leste do Peloponeso. A história está ligada ao segundo trabalho de Hércules, em que este deveria matar o monstro que vivia no lago. Hércules tentou cortar as cabeças, mas a cada cabeça que o herói estirpava surgiam duas no lugar. Decidiu matá-las de outra forma para que a cabeça não se regenerasse: pediu ao sobrinho Lolau para que as queimasse com fogo logo após o corte, cicatrizando desta forma a ferida, ao final sobrando apenas uma cabeça considerada imortal. Hércules a cortou e a enterrou sob uma enorme pedra, e

⁴¹ Descrição da Hidra construída pelo estudo desenvolvido por Zorzato (2010) em “Estudo de regeneração em tecidos de Hidra”.

⁴² Disponível em: <https://www.theoi.com/Ther/DrakonHydra.html>. Acesso em: 30 maio 2021.

aproveitou a morte do animal para banhar suas lanças em seu sangue venenoso. O irônico é que, após algum tempo em outra batalha, Hércules é ferido com sua própria lança e morre pelo veneno da *Hidra*.

Entre a hidra real e a *Hidra* mitológica, o que as une é a capacidade de se regenerar, mas, para que este acontecimento mágico se realize, é necessária uma ação de violência exercida neste corpo visto como monstruoso; é necessária uma existência que se constitua no imaginário como uma relação simbiótica, pois sem trauma não existe o acontecimento que produz o fascínio. Entre a ciência e o mito se relacionam um exercício curioso de se compreender: como algo continua vivo apesar do constante movimento de morte?

Após esse percurso sobre a Hidra, podemos pensar como olhar a imagem intitulada com o mesmo nome pode construir uma relação entre seus elementos formais e em como as narrativas sobre a *Hidra* interseccionam-se por uma leitura racializada.

A *Hidra* aparece em algumas situações como um ser que vivia em um lago, e não havia motivação a princípio para matar este animal, pois ele não provocaria qualquer destruição ou morte, a não ser para sua própria defesa. Matá-la faz parte da motivação de outra geopolítica, por criar um atravessamento de intenções que ligam o herói/assassino à conquista e dominação do monstro em Lerna. A narrativa da Hidra como um monstro é construída para justificar os interesses e disputas entre Hércules e Hera. Cruzo aqui esta história com um outro “monstro” inventado na história, “o negro”, “preto”, “nègre”, “nigger”⁴³. O desenvolvimento humanista e mercantilista dos séculos XIV e XV, que foi capaz de construir uma ficção útil⁴⁴ a respeito dos povos de origem africana, transformando-os em objetos e mercadorias, de certo modo se produz em uma antítese com a civilização humanista branca europeia. O “negro” aparece como o não civilizado, logo não humano por também não pertencer à mesma fronteira geográfica reconhecida. A monstruosidade então se apresenta como o “não branco”, fundando então um dualismo constituído, uma superioridade racial. Quero

⁴³ Formas adotadas para designar pessoas afrodescendentes, em português, francês e inglês. Muitas vezes, são termos empregados para reforçar a diferença epidérmica como inferior.

⁴⁴ Ver Mbembe (2018) sobre a ficção do negro, em *Crítica da Razão Negra*.

poder pensar esta criação como uma cabeça cortada da hidra, que, pelo corte, devolve duas novas cabeças. Mbembe (2018), ao falar sobre o “devir-negro no mundo”, sugere uma apropriação outra sobre o imaginário do “negro”:

Para isso, será acaso necessário esquecer o negro ou, pelo contrário, salvaguardar sua força em relação ao que é falso, seu caráter luminoso, fluido e cristalino — esse estranho sujeito escorregadio serial e plástico, constantemente mascarado, firmemente situado em ambos os lados do espelho, ao longo de uma fronteira que ele não para de ladear? Se além disso, no meio desta tormenta, o negro conseguir de fato sobreviver àqueles que o inventaram e se, numa dessas reviravoltas cujo segredo é guardado pela história, toda humanidade subalterna se tornasse efetivamente negra, que riscos acarretaria um tal devir-negro do mundo à promessa de liberdade e igualdade universais da qual o termo negro foi a marca patente no decorrer da era moderna? (p.22)

Nesta configuração em que um determinado sujeito no mundo foi interposto por uma narrativa externa às suas próprias epistemes, passamos a ter uma existência duplicada⁴⁵. A meu ver, este esquema opera como um produtor de “cabeças” que sentem e sabem sobre um mesmo corpo. De modo independente, como a *Hidra*, as “cabeças negras” também coexistem e são vistas separadamente; outras vezes, a estrutura social só verá a “cabeça da violência”, que nasceu pelos diversos processos de exclusão social e marginalidade a que as populações negras foram submetidas em continuidade ao fim do sistema escravista brasileiro; já a “cabeça servidão” é sempre chamada para lembrar que este corpo continua sendo um corpo que trabalha, que está a serviço de alguém; e a “cabeça da história” situa o corpo negro no passado memorial da escravidão e da ancestralidade africana, uma cabeça quase sempre desterrada. Dito isso, como carregar cabeças tão pesadas?

Um corpo que, forjado a conviver com tantas dimensões, ganhou habilidades de também inventar suas próprias cabeças. Criamos assim cabeças mágicas, cabeças intelectuais, cabeças que curam, cabeças que ensinam, cabeças que inventam, cabeças que comem, cabeças que falam, cabeças que inventam outras cabeças, e quantas cabeças forem preciso para nunca morrermos. E, mesmo com nossas cabeças cortadas, seguraremos as nossas e as demais cabeças, que, por ora, já não possuem um corpo, mas ainda assim as manteremos suspensas em nossos

⁴⁵ Cf. FANON (2008).

braços. Como a cabeça de Zumbi na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, pode ser vista, muitas outras mantemos em segredo.

Muitas cabeças ainda falam nos terreiros do Brasil, em momentos nos quais trocamos uma cabeça pela outra. O exercício de reconhecer um conhecimento e uma narrativa de saberes que interpelam a condição de extermínio do corpo negro historicamente marcado para morrer, precisamos perceber nas práticas performativas dos terreiros uma agência de enfrentamento e oposição ao extermínio material e imaterial destas “cabeças”, destas epistemes e de manutenção destes corpos que carregam o peso de tantas cabeças. Sobre a imagem do trabalho *Hidra*, meu corpo se apresenta coberto quase que completamente por uma vestimenta de veludo azul, com o intuito de reforçar um signo de cuidado e proteção. Nela, podem-se ver apenas as mãos, os pés e as cabeças. Isso implica um desejo de que a dimensão ritual do trabalho se apresente pelo tecido que envolve e protege o corpo, em contraponto a uma constante apresentação das imagens inventadas⁴⁶ no regime colonial onde o corpo negro sempre é exposto. Sobre este “carrego” interposto às imagens do negro, Simas e Junior (2018) apontam:

Neste sentido, o conceito de carrego colonial dá o tom de que as obras coloniais miram o corpo material/imaterial daqueles que são alvos do seu sistema de violência/terror. O assassinato, cárcere, tortura, desmantelamento cognitivo e domesticação dos corpos estão atrelados ao desarranjo das memórias e saberes ancestrais. Por isso, a linguagem como plano de instauração do racismo, mas também como rota de fuga daqueles que são submetidos a esse sistema de poder, é um plano a ser explorado para a emergência de ações antirracistas/descolonizadoras. A configuração da descolonização é aqui lida como ato de responsabilidade com a vida em sua diversidade e imanência, ato de transgressão ao sistema de subordinação dos seres/saberes e resiliências daqueles que são submetidos ao mesmo. (p. 20)

Ao fim, gostaria de pensar numa insubordinação contida na relação de composição da imagem, onde as figuras estão dispostas sobre o plano e de costas para a escada. Mais uma vez, a leitura de um terreiro das macumbas orienta a disposição: qualquer entidade ou ser sagrado que, em estado de incorporação ou possessão, troque de cabeça, se mostrará com os pés descalços, pois toda a ancestralidade para as culturas afro-brasileiras está ligada à terra, ao chão, ao plano. A verticalidade da escada é oposta a este pensamento, uma vez que não existe uma dimensão metafísica em contraposição à terra. Só dividimos nossas cabeças se descermos em nós como uma grande escadaria para dentro de si.

⁴⁶ A concepção de *invenção* aqui é utilizada para afirmar uma condição de escravidão que foi forjada/criada por uma articulação de condições e acontecimentos históricos produzidas pelo homem.

Gostaria de lembrar igualmente de um itan sobre cabeças que também foram cortadas, tão emblemáticas quanto a Hidra: Ogum fez rolar muitas cabeças, em guerras e por ira desvairada.

Ogum⁴⁷ era o rei de Irê, Omi Irê, Ogum Onirê.
Ogum usava a coroa sem franjas chamada *acorô*.
Por isso também era chamado de Ogum Alacorô.
Conta-se que, tendo partido para a guerra,
Ogum retornou a Irê depois de muito tempo.
Chegou num dia em que se realizava um ritual sagrado.
A cerimônia exigia a guarda total do silêncio.
Ninguém podia falar com ninguém.
Ninguém podia dirigir o olhar para ninguém.
Ogum sentia sede e fome, mas ninguém o atendia.
Ninguém o ouvia, ninguém falava com ele.
Ogum pensou que não havia sido reconhecido.
Ogum sentiu-se desprezado.
Depois de ter vencido a guerra,
sua cidade não o recebia.
Ele, o rei de Irê!
Não reconhecido por sua própria gente!
Humilhado e enfurecido, Ogum, espada em punho,
pôs-se a destruir a tudo e a todos.
Cortou a cabeça de seus súditos.
Ogum lavou-se com sangue.
Ogum estava vingado.
Então a cerimônia religiosa terminou
e com ela a imposição de silêncio foi suspensa.
Imediatamente, o filho de Ogum,
acompanhado por um grupo de súditos,
ilustres homens salvos da matança,

⁴⁷ Transcrito do Livro *Mitologia dos Orixás*, de Prandi (2001, p. 89-91).

veio à procura do pai.
Eles renderam as homenagens devidas ao rei
e ao grande guerreiro Ogum.
Saciaram sua fome e sede.
Vestiram Ogum com roupas novas,
cantaram e dançaram pra ele.
Mas Ogum estava inconsolável.
Havia matado quase todos os habitantes da sua cidade.
Não se dera conta das regras de uma cerimônia
tão importante para todo o reino.
Ogum sentia que já não podia ser o rei.
E Ogum estava arrependido de sua intolerância,
envergonhado por tamanha precipitação.
Ogum fustigou-se dia e noite em autopunição.
Não tinha medida seu tormento,
nem havia possibilidade de autocompaixão.
Ogum então enfiou sua espada no chão
e num átimo de segundo a terra se abriu
e ele foi tragado solo abaixo.
Ogum estava no Orum, o Céu dos deuses.
Não era mais humano.
Tornara-se um orixá.

~

Pensar com a cabeça fora do corpo e desaparecer em um buraco no chão será sempre meu
caminho.

~

Ainda será necessário contar e produzir muitas outras histórias nas quais a Hidra não será retratada como uma figura monstruosa que precisa ser exterminada. Por isso, Exus, Oguns, Eguns, Encantados, Inkisis, Voduns, Orixás, Caboclos, Pretos velhos, Zumbis serão cabeças sempre vivas em corpos que caminham à beira da morte, mas com a certeza de que “O CONTRÁRIO DA VIDA NÃO É A MORTE, MAS O DESENCANTAMENTO⁴⁸”. Seguiremos carregando todas as cabeças.

⁴⁸ Frase de abertura do livro *Flecha no Tempo*, de Simas e Junior (2018).

5 EU TENHO UM CORPO DE POEIRA. ELE SE MOVE, EXPANDE, PODE SER QUASE INVISÍVEL E TAMBÉM EMBAÇAR O MUNDO.

~

*pelo desafio de construir uma poética que produz compreensões e não entrega tudo,
de mim só terá uma parte. Nem eu mesmo me tenho por completo.*

~

meu corpo não está só neste tempo como estratégia de guerra. ele está dividido pelo tempo. eu só sou porque já foram antes do agora. meus ancestrais não são outros que não partem de mim, e meus descendentes não serão sem uma parte de mim.

todos os tempos estão em um grão de poeira.

meu corpo não se conta por uma história de papel, meu corpo tem uma história de poeira. a poeira já foi forma um dia, mas desistiu de se manter acoplada ao todo e se tornou uma fração do que foi. agora ela se deposita sobre outras superfícies. ela também se mistura facilmente com partículas que já foram parte de outras formas diferentes. agora, se unem por sua nova condição, se movem no balanço do vento e pelo sopro das coisas.

durante anos de minha vida, estive em lugares onde a poeira subia em meu corpo. mesmo tomando banho e me esforçando para retirar toda a poeira, pouco tempo depois meus pés se cobriam de poeira novamente. era como se a poeira fosse atraída por meu corpo. ela estava por toda parte. às vezes, olho pra minha pele e tenho certeza de encontrar ainda um cisco de poeira que caiu em mim no dia 18 de junho de 1992. tem muita poeira no meu corpo e ela recobre toda a vida. também lembro que a poeira não era bem vista, era uma marca de quem morava longe, onde o asfalto, o concreto, a grama, as calçadas ainda não tinham chegado. por isso, a

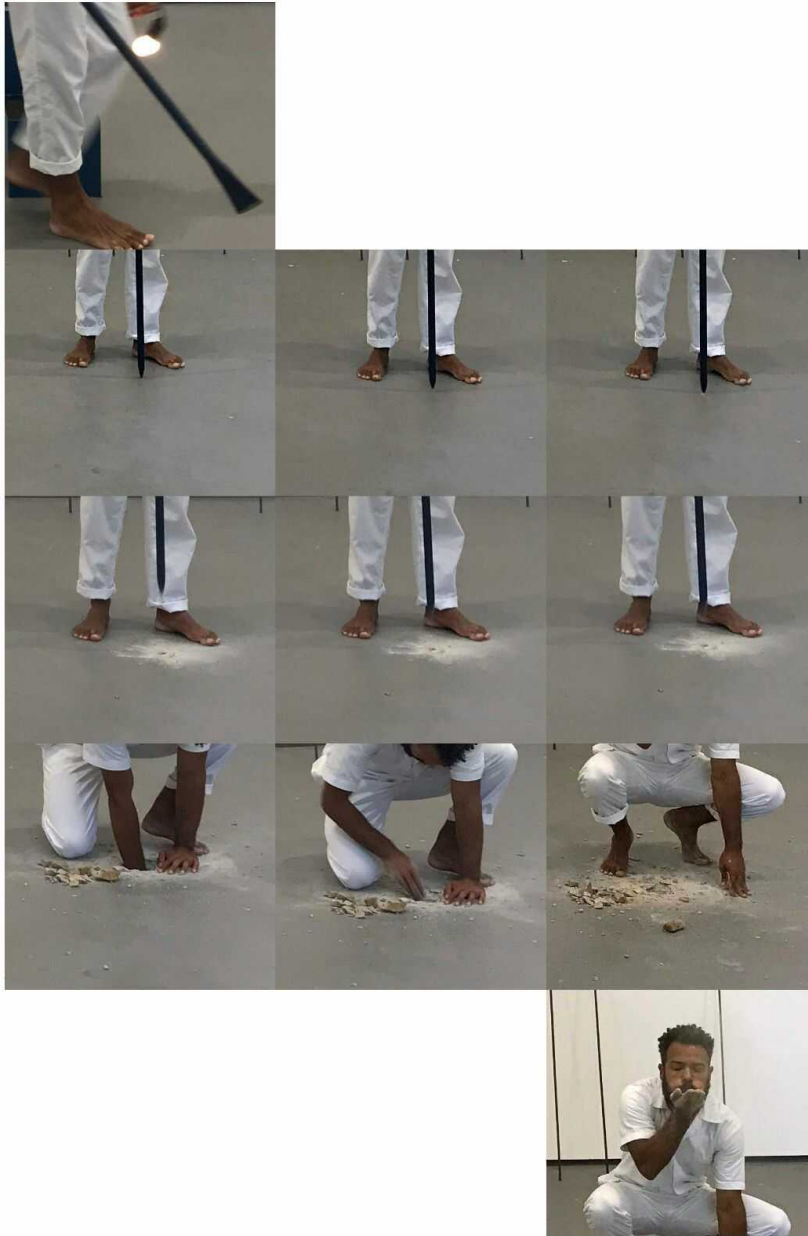
poeira era livre e rodava com o vento por todas as direções, cobrindo meu corpo e meus olhos. isso não significa que meu corpo cresceu na poeira, mas pela poeira.

AÇÃO DE JUSTIÇA - acordar aqueles que não dormem

1. *abrir um buraco no chão com uma cavadeira reta /*
2. *retirar duas porções de terra /*
3. *soprar a primeira /*
4. *suspender a segunda.*

**ação executada nas cavalariças do parque lage durante a exposição "estopim e segredo: corte 2
2020*

Imagem 10 - AÇÃO DE JUSTIÇA ou acordar aqueles que não dormem – 2019



Fonte: ANDRADE, 2020

tenho tentado encontrar outras inteligências formais que me auxiliem para ler os trabalhos e operações que faço, ou seja, ler a minha própria vida. os recursos convencionais de se pensar meu corpo na história para arte são conduzidos por fundamentos e percepções estéticas que estão aparelhadas a lógicas que não podem ou não se educaram para uma proposição de história como poeira. a poeira, elemento tão íntimo do que é antigo. mas se tudo está fadado a virar pó, não seria a poeira também futuro? na real eu não quero reafirmar novamente o lugar das coisas no tempo, como se o tempo fosse uma linha, eu quero pensar o tempo histórico como poeira, que se movimenta por uma infinidade de vetores de impulso.

*tem dias que não venta nada
em outros algo me impulsiona
para alguma direção que já estive
em outros aparecem lugares muito novos
tem momentos que tudo, absolutamente tudo
se move.*

*Você pode me marcar na história
Com suas mentiras amargas e distorcidas
Você pode me esmagar na própria terra
Mas ainda assim, como a poeira, eu vou me levantar.⁴⁹*

⁴⁹ ANGELOU, Maya; “Ainda assim eu me levanto” In: ANGELOU, Maya. **Poesia Completa**. Trad. Lubi Prates. Bauru, SP: Ed. Astral Cultural. 2020. p.175.

Imagem 11 - Plano de suspensão - 4 fotografias.





Fonte: ANDRADE, 2018

eu gosto da imagem da poeira, pois ela é um sinal e está ali sempre acoplada àquilo que percebemos como sendo. por mais que ela possa ser o futuro de tudo, muito pouco é atribuído a essa sua potência. e não quero confundir aqui a poeira com

a ideia de “terra”, pois esta é fatalmente ordenada pela gravidade, enquanto as partículas da poeira são tão pequenas e leves que se mantêm em suspensão. elas encontram seu lugar em uma posição de movimento e trânsito ordenado pela energia aplicada ao meio que as cercam; sem rota prevista, os fragmentos se chocam uns contra os outros, se aproximam e se afastam, se unem a outros e partem novamente. a poeira nunca é unidade, sua composição perceptível só é possível pela coletividade das unidades que a compõe. também me interessa nossa percepção de contrapeso elementar ao pó. certo dia, ouvi dizer que, nos Estados Unidos, 43 milhões de toneladas de poeira flutuam no ar todo ano. quanto pesa um grão de poeira? meu desejo nesta reflexão é fabular uma imagem de história em que meu corpo posso estar em relação à existência do que produzo como arte, sem necessariamente ocupar uma posição de perspectiva, em que meu corpo e meu trabalho sejam vistos por uma historicidade monolítica, onde trajetória é sempre uma sequência de acontecimentos ordenados e capturados.

“[...] como é que na ausência de vestígios, de fontes dos fatos historiográficos, se escreve a História? Rapidamente se tem a impressão de que a escrita da história dos negros só pode ser feita com base em fragmentos, mobilizados pra dar conta de uma experiencia em si mesmo fragmentada, a de um povo em pontilhado,[...]”⁵⁰

~

5.1 *A poeira que empurra o mundo*

~

quando eu era mais velho, uma Ebomi me contou sobre os atins⁵¹. acho que foi neste momento que percebi ser meu corpo feito de poeira. os iyé⁵² possuem uma qualidade de transformação de uma realidade momentânea. o pó aspergido no ar se dissipa no espaço, roda em suspensão, se prende aos tecidos, cai dentro nos poros abertos na pele, sedimenta. toda a imagem do mundo permanece a mesma? quando

⁵⁰ Ver “O sujeito Racial”, em Mbembe (2018).

⁵¹ Atim ou ié (*iyé*, para os iorubás; *djassí*, para o povo fon) são pós confeccionados com vários tipos de favas, folhas e outros elementos. Possuem infinitas finalidades, mas principalmente são utilizados para fins litúrgicos e encantamento nos candomblés.

⁵² Idem.

percebemos que algo realmente mudou? a mudança pode ser microscópica, mas e depois? existem partículas de nós por todos os lugares onde passamos e vice-versa.

“A história também está registrada nos nossos corpos, enquanto corpo físico oriundo de uma cadeia de outros corpos na natureza.”⁵³

[...] É preciso saber de onde se vem,
para saber onde se vai.

E eu já estava. Já não ia, nem vinha.⁵⁴

de onde vem a poeira que meu corpo carrega? e se fosse possível que cada partícula suspensa em mim vibrasse memória? como se em mim pesasse o tempo embaçado e turvo dificultando encontrar a silhueta do como estou. é justo que existem muita *cinzas*⁵⁵ em mim e de relance sou quase fumaça do que há muito pouco tempo era fogo. ao mesmo tempo, deste mesmo calor outras partículas vibram aceleradas e *não são visíveis*⁵⁶, mas são elas que mantêm tudo ligado em suspensão. inventar uma memória aerada onde eu me encontre em partes deslocadas. nossas/minhas lembranças estão pulverizadas em muitos *orís*⁵⁷, minha história e meu corpo fazem parte da história e do corpo do outro⁵⁸. existe uma sensação de *aquilombamento*⁵⁹

⁵³ Ver capítulo “Etnias Bantu na formação do povo brasileiro do hemisfério sul”, em Nascimento (2018).

⁵⁴ Ver capítulo “Como começou”, em Nascimento (2018).

⁵⁵ “Decisão do Ministro da Fazenda - Decisão s/n de 14 de dezembro de 1890 - Manda queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão, existentes nas repartições do Ministério da Fazenda. Rui Barbosa, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda e Presidente do Tribunal do Tesouro Nacional.” (LACOMBE et. al., 1988, p. 114).

⁵⁶ “As máximas macumbísticas não só apontam o corpo, historicamente negado e regulado, como potência de saber, como também deslocam o ser humano, que ao longo da história ocupa lugares de distinção, por ser considerado dotado de racionalidade, para um lugar de rasura e interseção com outras presenças. Estas presenças podem ser não materializáveis, como no caso dos fenômenos de incorporação ou de outras naturezas, como na interação com as plantas, sementes, alimentos e animais que ao serem ofertados vêm a se fundir na vitalidade do ser, deslocando a supremacia de um sobre outro, ressignificando a noção de cadeia e interligação.” (SIMAS; JUNIOR, 2018, p. 17)

⁵⁷ “E Orí é a palavra mais oculta porque é o homem, sou EU. Porque é o indivíduo, a identidade. A identidade individual, coletiva, política, histórica. Orí é o novo nome da História do Brasil. Orí talvez seja o novo nome do Brasil Este nome criado por nós, a grande massa de oprimidos, reprimidos. Reprimidos antes, depois oprimidos, torturados. Transgressores.” (NASCIMENTO, 2018, p. 343).

⁵⁸ “O desmembramento dos povos africanos simboliza um trauma colonial, pois trata-se de uma ocorrência que afetou tragicamente não apenas aquelas e aqueles que ficaram para trás e sobreviveram à captura, mas sobretudo aquelas e aqueles que foram levadas/os para o exterior e escravizadas/os. Metaforicamente, o continente e seus povos foram desarticulados, divididos e fragmentados. É essa história de ruptura que une *negras* e *negros* em todo o mundo.” (KILOMBA, 2019, p. 207)

⁵⁹ “27. “Pessoas negras me cumprimentavam na rua...” Reunindo os fragmentos do colonialismo.” (KILOMBA, 2019, p. 205)

sempre que atravesso os lugares e reconheço fragmentos da poeira que existe em mim no outro. e nesse balanço da vida, nos movimentos do tempo, grão a grão, invento e outra *genealogia*⁶⁰, que não me divide, mas ao contrário, me liga a todos os pontos. a cada sopro das palavras que se leem aqui, movimentam-se fragmentos no ar desse texto que se movem até você... tem poeira por toda parte?

~

5.2 *Se move, levanta e expande*

~

Com o tempo, tenho me dedicado a manter a atenção para aspectos formais que acontecem como manifestações no mundo. Por exemplo, como o movimento contínuo dos materiais exerce uma relação de forças e impulsão entre elas; o que percebemos quando uma tempestade se levanta no céu e cobre o sol, não acontecendo por condições isoladas em si, mas por uma gama de fatores implicados⁶¹ nesse fenômeno — o que sentimos no momento do levante torrencial e tempestivo das partículas em alvoroço no ar é como se escutássemos: “estamos mudando”.

E quantas vezes as coisas se levantam a nossa volta? Por que se levantam as coisas? Como acontecem levantes?

⁶⁰ “[...] a escrita da história assume uma dimensão performativa. A estrutura dessa performance é, sob diversos aspectos, de ordem teológica. O objetivo é, na verdade, escrever uma história que reabra para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita.” (MBEMBE, 2018, p. 63)

⁶¹ Em oposição à ideia de separabilidade epistemológica do mundo, Denise Ferreira propõe: “E se, em vez de procurar por modelos na física de partículas capazes de produzir análises mais científicas e críticas do social, nos encontrássemos em suas descobertas mais perturbadoras — por exemplo, a não localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) — como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre reproduzem a separabilidade e seus pilares, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade?” (SILVA, 2019, p. 44)

Imagem 12 – “Como erguer tempestades” – 2 fotografias.





Fonte: ANDRADE 2021

“como erguer tempestades”
Encáustica sobre couro e concreto com suportes de ferro.
2021

Como parte dos elementos e das coisas do mundo, nós também levantamos e produzimos levantes, por inúmeros impulsos e qualidades, por diversas energias de forças que nos moveram a provocar sobressaltos e a transformar o estado da história das coisas no tempo. Como percebemos o movimento de propulsão feito em diversos momentos e o ar em várias direções às mudanças do mundo? E por aqui muito levante ainda está em ascensão.

Esta compreensão de que as direções do mundo são muitas me leva a pensar como Esù, força natural do mundo que provoca o movimento, encarando seu jogo de forças, fora de uma relação qualitativa entre posições do binômio de positivo ou negativo, as forças ordenadoras da natureza seguem princípios mais complexos e ramificados. Nesse sentido, penso os movimentos de suspensão como prismas sujeitos a novas clivagens, dispostos a se direcionarem por novos fatores que implicam suas posições, é o meio, herda a propulsão e se direciona a mudança. Erguer é sempre transformar e estamos todos provocados por levantes que nos arremessam pelo tempo, seguindo propulsões anteriores e agindo com o peso de nossas vidas para provocar novas flutuações. Por esta reflexão, poderia dizer que tenho provocado uma poética suspensão.

~

5.3 *Planaltos*

~

Circulam muitas correntes de ar por este país. No centro-oeste brasileiro, junto com as grandes massas de ar quente e seco, em ascensão assim como a força dos ventos, as populações pretas e indígenas se mantiveram em situação de levante desde os primórdios da expansão. O plano colonizador e expansionista em direção ao centro do território foi sempre laborioso. Em contraponto a uma região plana que facilitava a entrada de ocupações, inúmeros contraplanos se sobrepunham no jogo de forças e disputas sobre o território.

Não é muito comum que se narrem, em sobressalto no corte colonial da história do planalto central, as constantes disputas, guerras, insurgências e levantes existentes entre as populações originárias e os africanos e seus descendentes com a

população branca, que, a mando da coroa portuguesa, avançava por estas terras. Fato é que, se girarmos o prisma narrativo deste tempo e escutarmos as histórias pelas orelhas⁶² daqueles que perderam as suas, ouviremos vozes que nos contarão de uma sociedade branca isolada e quase sempre aterrorizada pela “sombra dos quilombos”⁶³ e os constantes ataques dos povos nativos.

Quando afirmo a continuidade suspensa dos levantes históricos, quero também ampliar o arco temporal e perceber que os projetos de desmobilização dos avanços coloniais foram, de alguma forma, exitosos às inúmeras manifestações de liberdade e resistência de pessoas que trocaram suas vidas para que outras pudessem manter as suas em outro tempo. Das condições impostas pela colonialidade, a quilombagem era a alternativa, não só pelos agrupamentos comunitários e conformados geograficamente, mas por qualquer movimento de oposição⁶⁴ ao sistema escravista, pois é nesse sentido das relações de força empregadas na disputa pela própria vida, que não se pode olhar a quilombagem como vitória ou derrota⁶⁵, pois não se trata de fatores isolados, mas de um acontecimento. Beatriz Nascimento⁶⁶, importante

⁶² “D. Marcos de Noronha, governador e capitão-general da capitania de Goyases em 1751, a passar em pessoa ao dito arraial, e com elle o Dr. ouvidor geral Sebastião José da Cunha Soares, que permitiram que livremente se atacassem aos quilombos, matando-se nelles os negros que se puzessem em resistência, como se pratica em Minas Geraes; e ainda assim não cessam os roubos, mortes e insolências; de sorte que, para se evitar um futuro levantamento dos pretos contra os brancos, se empenhou a actividade, ardor, zelo e desembaraço do coronel José Antônio Freire de Andrade (hoje conde de Bobadella), governador da capitania de Minas Geraes, a vencer a Bartolomeu Bueno do Prado, natural de São Paulo, por si e seus avós, para capitão-mor e conquistador de um quase reino de pretos foragidos, que ocupavam a campanha desde o rio das Mortes até o Grande, que se atravessava na estrada de S. Paulo para Goyases. Bartolomeu Bueno desempenhou tanto o conceito que se formava do seu valor e disciplina da guerra contra esta canalha, que se recolheu victorioso, apresentando 3.900 pares de orelhas dos negros, que destruiu em quilombos, sem mais premio, que a honra de ser occupado no real serviço, como consta dos accórdãos tomados em camara de Villa Rica sobre esta expedição, e o effeito della para total segurança dos moradores daquela grande capitania”. (SILVA, 1998, p. 274)

⁶³ “Se a existência de quilombos implica maus-tratos para o escravo, em Goiás constituem um testemunho impressionante, pois não há, praticamente, arraial sem a sombra de quilombos”. (PALACIN, 1976, p.23)

⁶⁴ “Nesse contexto, as alternativas dos escravos resistindo ao escravismo haveriam de ser diversas (dentre outras, a resistência do dia a dia: furtos, roubos, abortos, sabotagens, chamadas resistências provocativas, no âmbito criminal; o trabalho em hora-extra, na mineração; as formas extremas pelo assassinato, suicídio, revoltas, a fuga em canoa ou congêneres, para o Pará e outras regiões; a fuga para os matos onde se organiza em quilombos; a fuga para os matos onde faz roça de subsistência; a fuga para os ofícios urbanos, onde consegue diversas ocupações, etc.” (SILVA, 1998, p. 375)

⁶⁵ Segue o depoimento do jornalista Jorge Andrade, no livro *De bom escravo a mau cidadão*: “Alternativa é a quilombagem, contrapondo-se àquele sistema durante toda a vigência escravista, não interessando, por isso, a análise fatural da vitória ou derrota desse ou daquele quilombo isoladamente, mas analisar a quilombagem como um continuum de desgaste permanente às forças sociais, culturais, políticas e econômicas da escravidão e dos seus valores.” (MOURA, 1978, p. 80)

⁶⁶ Cf. NASCIMENTO (2018).

historiadora dos quilombos no Brasil, afirmava sobre a importância de compreendermos o conceito como símbolo e não como ideia geográfica, uma vez que a disputa que se apresenta muitas vezes enquanto território e espaço é sobre o direito à propriedade de sua própria história. É o que se diz em Palmares⁶⁷ e em Pilar⁶⁸.

A terra é o meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo.
Onde eu estou, eu estou!
Onde eu estou, eu sou!⁶⁹

Não é comum que se cresça no planalto e se escute despretensiosamente sobre as histórias de resistência. Nesse texto, a sugestão é sobre o movimento de girar o prisma histórico, de olhar outros personagens. Mesmo lidando com uma documentação narrada a partir da perspectiva da população branca colonial, é possível notar a poeira preta que se acumulou sobre ela ao longo dos tempos. Tenho aprendido o tempo de grão em grão, um fragmento de cada lugar. Do Tapuão⁷⁰; Tengo-Tengo⁷¹; Ambrósio⁷²; Três Barras⁷³; Morro do São Gonçalo⁷⁴; Tesouras⁷⁵; Córrego⁷⁶; Vale do Paranã⁷⁷; Calunga⁷⁸; Jaraguá⁷⁹; Planalto Central⁸⁰; Pilar⁸¹; Muquém⁸²; Acaba Vida⁸³; Corumbá⁸⁴; Mesquita⁸⁵; Meia Ponte⁸⁶; Santa Rita do

⁶⁷ Palmares foi um quilombo na Serra da Barriga, na então Capitania de Pernambuco, com cerca de 20 mil habitantes no séc. XVII.

⁶⁸ “Quilombo de Pilar, ao norte da comarca do sul, entre os morros do Pendura e do Moleque. Não se sabe quantos escravos negros eram mantidos nesse quilombo, sabendo-se, todavia, que não eram poucos, possivelmente uns 230. Foi um dos quilombos que mais causou aborrecimentos aos representantes do rei. Indignados, pretendiam matar todos os brancos, sendo por isso, possivelmente, o único quilombo “de Goiás” a ser “notado” pela historiografia regional e nacional. (SILVA, 1998, p. 301)

⁶⁹ Transcrição do documentário *Ori*, presente em Nascimento (2018, p. 337).

⁷⁰ Quilombo

⁷¹ Quilombo

⁷² Quilombo

⁷³ Quilombo

⁷⁴ Quilombo

⁷⁵ Quilombo

⁷⁶ Quilombo

⁷⁷ Quilombo

⁷⁸ Quilombo

⁷⁹ Quilombo

⁸⁰ Quilombo

⁸¹ Quilombo

⁸² Quilombo

⁸³ Quilombo

⁸⁴ Quilombo

⁸⁵ Quilombo

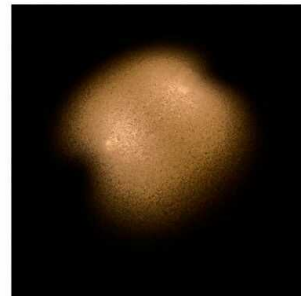
⁸⁶ Quilombo

Araguaia⁸⁷; Cedro⁸⁸. Em ventania, todos eles se produziram de algum modo contra os planos dos projetos coloniais, civilizatórios e de modernidade. Continuam a soprar em nossas orelhas os planos dos pretos de Pilar, que planejaram, na festa do divino, tomar a cidade, numa revolução preta no planalto, em articulação com outros quilombos e pretos da cidade. O levante, porém, foi suspenso:

⁸⁷ Quilombo

⁸⁸ Quilombo

Imagem 13 - O embaçado - Instalação – 2021



Fonte: ANDRADE, 2021

5.4 Levante ⁸⁹

“depois de ter recebido outra garrafa de aguardente, tira os seus objetos de magia de sua bolsa de cor cinza, ajoelha-se diante deles, borrifa-os com a aguardente que tinha na boca e reza⁹⁰ [...]”.

nessa noite buscaram a última leva de coisas no povoado. sophia e manael⁹¹ saíram em silêncio após a reza. a travessia desta vez precisa ser mais rápida. nas terras ainda não tinha triero batido, o mato lhes cobria a cabeça, mas não encontravam dificuldade em serpentear pela vegetação retorcida e pela folhagem felpuda. por segurança, caminhavam afastados para não se perderem uma hora ou outra. assobiavam, de forma longa e repicada, produziam um som que penetrava no fundo dos ouvidos, assim se mantinham atentos um ao outro e também mantinham a atenção daqueles que são chamados pelo sopro⁹². o canto se confundia com o dos demais: sapos, pássaros, besouros. a noite era densa de lua nova e fazia refletir o brilho doce e opaco da cachaça que já secara sobre a cara dos dois, atraindo pequenos mosquitos que os acompanhavam durante as muitas horas de caminhada noite adentro. os pés já se guiavam quase que sozinhos pelo chão. já faziam essa andança desde 1751⁹³ e já se passaram quatro anos desde o início da primeira correria para o levante, que agora está bem perto de acontecer.

⁸⁹ Essa narrativa ficcionaliza acontecimentos da “conspiração dos negros de Pilar”, sobre a qual sabemos em registro oficial apenas que o plano do levante teria sido descoberto e combatido entre 1751 e 1755, durante a festa de Pentecostes.

⁹⁰ Spieht (1906, p. 253) apud Nascimento (1998).

⁹¹ Referência ao caso de crime cometido pelos escravos Sophia e Manoel Crioulo, “ocorrido em Goiás em 22 de dezembro de 1837. Ofício n. 52 de junho de 1838 - Processo de condenação de Sophia e Manoel Crioulo, ANRJ - pacto 748”. (FILHO *apud* SILVA, 1998, p.34).

⁹² Referência a Exu e Ossain, entidades que são convocadas por assobios.

⁹³ “Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha, governador e capitão-general da capitania de Goyases em 1751, a passar em pessoa ao dito arraial, e com elle o Dr. ouvidor geral Sebastião José da Cunha Soares, que permitiram que livremente se atacassem aos quilombos, matando-se nelles os negros que se puzessem em resistência, como se pratica em Minas Geraes; e ainda assim não cessam os roubos, mortes e insolências; de sorte que, para se evitar um futuro levantamento dos pretos contra os brancos”. (LEME *apud* SILVA, 1998, p.78).

desta vez chegaram pela margem esquerda do rio vermelho e caminharam até uma das costas da cidade. sophia seguiu até a casa dos pina para encontrar leonarda⁹⁴ e pegar as encomendas que tinham acertado há semanas atrás. manuel seguiu pela direção da igreja das mercês, pois era quase certo de ter ali pelos fundos alguns pacotes de pólvora, além de ser mais seguro andar pela calunga⁹⁵ do que pelos calçamentos. ao chegar à igreja, abriu facilmente a porta. manuel era muito habilidoso em abrir trancas, pois havia ganhado certa vez duas pontas de ferro de seu amigo belizário⁹⁶. ele as carregava por onde ia e nunca as perdia, pois estavam ligadas por uma tira de couro que usava para pendurar as duas partes pela cintura. com a porta aberta, manuel pegou, além da pólvora, oito varas de parafina e uma tira de pano azul. ao sair, ele percebeu que o mastro do divino já estava de pé, e antes de encontrar sophia, resolveu deixar um recado.

do outro lado, sophia lançava pequenos grãos de laterita na janela da cozinha. a quina da janela se abriu em total silêncio. da escura fresta, apontou uma orelha redonda e pequena que logo desapareceu para dentro da casa. logo logo a orelha apareceu mais uma vez, só que agora pela porta. junto com a orelha, agora a voz anasalada de leonarda sussurrava:

— *tem muito olho aberto por aqui hoje, é melhor voltar com os olhos fechados.*

junto da orelha, apareceu uma mão que segurava um embrulho vermelho, já com os olhos fechados e os ouvidos abertos. sophia segurou o pacote, que pela textura devia ter coisa dura e coisa mole, e o guardou dentro da roupa, perto da barriga; depois, escutou e seguiu. como conhecia de cor os caminhos, seus pés não

⁹⁴ “Em 8 de julho de 1841, a pena de morte foi executada a ré escravizada Leonarda, presa na cadeia de Bonfim, atual cidade de Silvânia - GO, execução e aplicação de pena com as quais gastou-se 3.320, com o sustento de carcereiro, aquisição de corda de barbante, algumas mantas de carne e mais garrafas de azeite.” (ARQUIVO HISTÓRICO DE GOIÁS, cx. n.1. In: SILVA, 1998, p.31)

⁹⁵ Nome dado à terra e às entidades bantos ligadas à morte; também é o nome de várias comunidades quilombolas da região de Cavalcante (GO), na Chapada dos Veadeiros, as quais vivem nestas terras há mais de 200 anos.

⁹⁶ Referência aos açoitados. Em geral, o escravo era mutilado ao ser condenado a andar preso por instrumentos de castigo, usualmente de ferro, evidenciando a violência “paralela”. O escravo Belizário, pertencente ao alferes Antônio Eloy Cassimiro de Araújo, além de castigado por atraso no serviço com duas violentas “ciposadas” e condenado a 800 açoites por homicídio, foi condenado “a carregar por 2 anos um ferro no pescoço, de duas libras de peso.” (CARTÓRIOS CRIMINAIS, Ficha 037, Cód. JCr/Es 019, 15-01-1856. In: SILVA, 1998, p.67)

tiveram dificuldades de se guiar. já na cabeça de pilar, ficou aguardando os assobios de manôel para seguirem separadamente juntos (...)

— escuta ao longe o som de madeira estalando e de uma longa vara batendo contra o solo, seguido de um forte assobio repicado⁹⁷.

o silêncio ocupa tudo novamente e, em pouco tempo, sophia escuta o som agudo soprando no ar bem perto dela. respirando bem fundo e soprando a resposta no vento, levanta e segue o som. só muito muito ao longe, quando sente o cheiro do orvalho impregnar as narinas, é que abre os olhos. o nevoeiro⁹⁸. apesar do tempo seco, a madrugada despejava um orvalho fino sobre suas cabeças e as finas bolhas de umidade que se concentravam sobre a vegetação estouraram e molhavam a pele luminosa dos dois. à medida que deslizavam, seus braços e pernas absorviam a água que escorria lentamente gota a gota pelas pontas dos seus dedos. já quase na alvorada do dia, a neblina densa e baixa envolvia-os quase que por completo, por isso chegaram embaçados no abrigo junto dos outros.

estavam todos ainda de pé e se moviam com uma leve euforia, pois não esperavam que chegassem antes de acontecer. os dois entraram e se aproximaram devagar do estaleiro que servia de cama. sophia retirou o pacote encarnado da barriga, colocou-o no chão e abriu o embrulho. nele havia chumbo⁹⁹ envolvido em levante¹⁰⁰. separou cuidadosamente os dois, juntou todas as folhas e entregou o levante. enrolou novamente no mesmo tecido o chumbo e guardou-o consigo. estavam todos de pé com os ouvidos abertos deixando o choro que se tornava grito

⁹⁷ “[...] em Pilar e como faziam em outras partes da Colônia; aproveitavam-se até da festa religiosa na articulação contra o impiedoso sistema escravista da Colônia. Por isso, adquiriam pólvora e chumbo; aliavam-se os de setor rural aos de setor urbano; assaltavam de dia e de noite; derrubavam mastros, aumentando a “síndrome do medo” nas autoridades”. (SILVA, 1998, p. 294)

⁹⁸ “O termo “nevoeiro” evoca uma ideia de frescor, portanto de bem-estar. O nevoeiro é considerado sobretudo um refúgio seguro, onde a doença, a felicidade e a morte procurarão a sua vítima.” (MAUPOIL, 2020, p. 367)

⁹⁹ “1.755 quilombos conspiraram com escravos uma revolta na vila a ter lugar por ocasião da festa do Divino’, acrescentando que “os conspiradores haviam conseguido pólvora e chumbo e planejavam um ataque à igreja local”, o que só não ocorreu porque as autoridades foram avisadas, suspendendo a festa e, evidentemente, o “levante”, fato que acreditamos ser o mesmo ocorrido no Pilar.” (SALLES, 1992, p. 231-234)

¹⁰⁰ Levante, *Eré tuntún* ou *Mentha viridis*, muito utilizadas pela medicina popular em casos em que a pessoa precisa se “levantar” espiritualmente ou “fisicamente”, por exemplo, no caso de mulheres após o parto.

entrar. também se escutava a água sendo derramada de um pote para uma cuia que, em seguida, recebia os galhos quebrados do eré tuntúm. “do extrato de folhas, ela [a parteira] toma um pouco na boca e borrifa-o sobre o recém-nascido, de tal modo que cai sobre ele como uma chuva fina de poeira”.¹⁰¹

¹⁰¹ Cf. SPIEHT (1906) apud SILVA (1998).

6 PEDRA LENTA, TEMPO ACELERADO

*Jóias no meu corpo / Pedras no meu corpo / Ouro pro meu povo todo / Vida que entra nos olhos /
Brilho que entra no corpo / Vida e ouro pro meu povo joia
(Giovani Cidreira; Flashback Déjà Vu)*

Existem pedras | *otás* | *okutás* em minhas vidas. Estas, por sua matéria dura, formadas por um movimento das águas que rolaram pelo mundo ao longo de milhares de anos, são a âncora que direcionam meus pensamentos a lembrar das formas e dos pesos que vivem comigo. Tenho pensado sobre esta condição de pedra, que, aparentemente aos nossos olhos rápidos e por estarmos em uma forma de vida breve, não nos atemos à perene mudança do ser *otá*.

O *otá*, nesse momento, aparece pelo meu desejo de ancorar para onde minha cabeça se volta, para os trabalhos de arte que me trouxeram até aqui. Tenho acreditado em uma dinâmica em que a arte é força motriz para minha vida e, sem dúvida, muitos artistas são *okutás* que pesam sobre minha experiência de pessoa-artista no mundo. Por isso quero fazer este exercício de conversar com os seixos rolados na minha trajetória, questionando-me sobre como a vida produzida por estes autores formaram e deformaram minha relação enquanto artista.

Um dos meus interesses nessa investigação tem sido pensar como nossas relações humanas diante do saber e do conhecimento seguem uma tendência de apresentação ostensiva, encarnada por uma certa abertura indistinta de tudo que está dentro. Nessa visão, tudo em um dado momento deve ser colocado para fora e disposto diante dos olhos e ouvidos. Furamos e cortamos os maciços¹⁰² de pedras, como se nelas não houvesse seres encantados guardados em seus centros. Mas também tenho me perguntado sobre as existências daquilo que necessita de outras lógicas para sua sobrevivência; sua presença no mundo se apoia em situações de

¹⁰² O túnel que atravessa o Maciço da Tijuca possui 2.800 metros de comprimento, em duas galerias paralelas, cada uma com nove metros de largura, num total de 5.600 metros de escavação em rocha viva.

nebulosidade, pois essa condição faz parte de sua constituição primordial. Uma inversão provocaria sua destruição, parcial ou total.

Quando eu era criança e viajava para o interior na casa de minha avó, onde minha mãe nasceu e a avó dela nasceu, eu ia com minhas primas tomar banho em um riacho em um lugar onde existia uma grande pedra. Era bem comum, após tomarmos banho na água, subirmos na pedra para secar ao sol. Uma vez, minha avó me contou um caso: quando ela era criança, sua mãe contava pra ela que a avó dela tinha achado no riacho uma grande pedra de ouro e havia escondido a pepita nas entranhas da pedra, onde eu e minhas primas pegávamos sol. Disse-me que, naquela época, se ela contasse que havia encontrado algo tão valioso, seria roubada ou até poderia morrer. Mas muita gente já tinha procurado e ninguém achava o ouro que ela escondeu. Depois, muitas vezes quando ia na pedra, eu procurava pelo ouro, lembrando de minha avó e lembrando da avó dela que escondeu o ouro na pedra.

Foi importante ler Édouard Glissant¹⁰³ para entender que opacidades podem coexistir entre elas e também em relação ao que pode ser translúcido. Existe uma beleza em compartilhar liberdades nesse sentido de um gesto que reluz em minhas mãos e pode continuar pela imaginação. Fazer algo que é duro é preciso se tornar mole e impreciso, onde suas extensões estejam fundidas com outros regimes de luminosidade e calor. Meu trabalho passa por esses diálogos, por um gesto de produzir um outro regime de valor nas estruturas, de submeter algo que brilha a outra situação e compreender que sua existência desloca a percepção sobre existir. Existe uma força da natureza que, no candomblé, é reconhecida como a terra e também como o sol. A peste e a beleza reluzente carregam a morte, mas também são o que cura, o que tem o corpo adornado de pérolas e também de chagas. São uma coisa e a outra. Existe uma permeabilidade porosa e uma percepção embaçada que garantem os trânsitos. A morada (*iba*) que abriga esta divindade permanece sempre fechada, pois dentro dela existe um sol que não existe para os nossos olhos — a luz que define e contorna as coisas do mundo é sempre envolvida de barro, de palha, de poeira, mesmo assim o sol sempre vaza e sua luz quente aquece nosso corpo com um pouco mais de vida. Meu exercício de criação é sobre uma profusão de sentidos de vida,

¹⁰³ Cf. GLISSANT; COSTA (2008).

sobre o que eu aprendo quando bato minha cabeça no chão de casa; sobre a bênção que peço a minha mãe todos os dias; sobre uma casa e um museu que nunca estão prontos e continuam permanentemente a se construir e a se transformar; sobre reverenciar o que está morto com o devido respeito para que as nossas vidas se tornem longas e, como a arte, possa ser uma casa maior.

Escondendo

No último ano¹⁰⁴, fomos atravessados por um efeito invisível que suspendeu a vida de muitos dos nossos. Mesmo com a tecnologia e a sabedoria acumulada de proteção e salvaguarda do tempo que temos sobre a terra, o governo tecnocrata se mantém a assegurar mais uma vez, na história destas terras, a eminente morte anunciada, em consonância com a continuidade do avanço do capital, do lucro, da produtividade material que não considera as inúmeras outras formas de valor, investidas para que os sopros que são produzidos de nossas bocas continue. Na lógica da *plantação*¹⁰⁵ onde a colheita nunca para, independente se é ou não tempo de colher, o Estado continua a manter flamulando a bandeira da morte. Neste jogo fugidio de esconder a vida da morte, as estratégias de resistência são forjadas para serem assíncronas¹⁰⁶ ao estatuto oficial. A divergência comunicacional, a desconsideração total das normativas de seguridade humana são projetos de descontinuidade da existência, programa que se mantém alinhado a um projeto de país edificado para a produção de riqueza pela motricidade do sangue retinto.

É importante não ignorar a matéria e a forma, que guardam notas de suas origens. A presença física dos indivíduos nas proposições de mudanças é

¹⁰⁴ Refiro-me ao ano de 2020.

¹⁰⁵ O termo “Plantação” aqui é uma tradução do termo em inglês “Plantation”, que serve como uma designação do campo de plantação escravista.

¹⁰⁶ “Os padrões extremos de comunicação definidos pela instituição da escravidão da *plantation* ordenam que reconheçamos as ramificações antidiscursivas e extralinguísticas do poder em ação na formação dos atos comunicativos. Afinal de contas, não pode haver nenhuma reciprocidade na *plantation* fora das possibilidades de rebelião e suicídio, fuga e luto silencioso, e certamente não há nenhuma unidade de discurso para mediar a razão comunicativa. Em muitos aspectos, os habitantes da *plantation* vivem de modo assíncrono.” (GILROY, 2001, p. 129)

fundamental para o pensamento afro-brasileiro, por exemplo, a importância do fazer e do estar são indispensáveis. O corpo não pode ser ignorado, os assentamentos não podem deixar de ser cuidados, as energias não podem deixar de ser alimentadas, tudo depende de um fluxo de forças que se movem a partir de ações aplicadas. Nesse jogo em que se ordena e se reconduz o mundo, produz-se sempre uma dinâmica ativa em que o sujeito e o mundo estão em constante diálogo e troca. Nesse sentido, nada acontece por intenções de crença ou fé e sempre depende do corpo em ação. Nisso tem algo de bonito e que particularmente me interessa: pensar como vivemos em relação às coisas do mundo sem ignorar suas materialidades. Um terreiro está sempre repleto de matéria animada, viva ou viva de outras formas, nada está fora dos sentidos e tudo está implicado¹⁰⁷. Por exemplo, suas posições: se está no chão ou dentro dele; se está no alto ou embaixo; se está na porta ou no quarto; se é aberto ou fechado; se é quente ou frio; se está no tempo ou na casa; se tem um ano ou sete; todas as localizações e situações nos falam de um terreno encantado, minuciosamente ordenado e edificado para sempre ampliar o que é vivo. Ou que vive em outra forma. O corpo é território¹⁰⁸, o corpo é espaço no mundo.

Fragmentos espalhados por toda parte.

Quero propor um momento de leitura sobre uma forma de pensar junto, articular pedaços de coisas separadas ou que foram separadas. Articular situações quebradas nos permitem construir uma outra percepção de realidade. Esse gesto pode ser importante para falarmos das formas de vida. Sobre como formas, tamanhos, pesos, condições distintas se espalham na superfície. Sobre como a atividade de caminhar sobre ruínas e de recolher cacos (alguns nos interessam e recolhemos, outros optamos de antemão não tocar), um seguido do outro e às vezes vários ao mesmo tempo. O conhecimento é como caminhar sobre ruínas, aprendemos e criamos por uma junção constante de partes com a quais nos deparamos na vida. Um amontoado de cacos, de muitos materiais, nos formam sabedores.

¹⁰⁷ Cf. SILVA (2019).

¹⁰⁸ “Por meio da iniciação, o corpo do indivíduo torna-se lugar do Invisível. Deslocar-se pela casa ou por seus espaços naturais de habitação é, a partir daí, ampliar o território físico-interacional próprio às mais elevadas dimensões cósmicas [...] Por ocasião do primeiro ritual iniciático, ensina-se o jovem a tratar o corpo como um mundo em escala reduzida, como o desenvolvimento do processo, é a casa que se constitui como microcosmo do corpo.” (SODRÉ, 2019, p. 63)

Formar implica transformar, não só o que se forma, mas o próprio ato de transformação. Esse gesto tão iminente no campo da arte pode servir como ideia para articular algo formado a partir do encontro de fragmentos diferentes que se sobrepõem e produzem transformações pelo encontro. Um exercício de *sampleamento eclético*¹⁰⁹ produzido pela performatividade preta, que se depara constantemente com contextos de fragmentação epistêmica e material, equaliza a quebra em forma associada. Produzir relação cognitiva como fuga de uma leitura que ignora as inúmeras operações de costura e colagem garantindo as infinitas formas de relevo conectadas para uma episteme de fratura.

Os trechos que se seguem são elementos narrativos que fizeram parte do trabalho que desenvolvi em 2020 no Museu de Arte do Rio – MAR, em decorrência da exposição “A Casa Carioca”. A obra é uma discussão sobre as sobreposições de superfícies e deslocamentos das histórias, em um território, entre as pessoas e nos tempos.

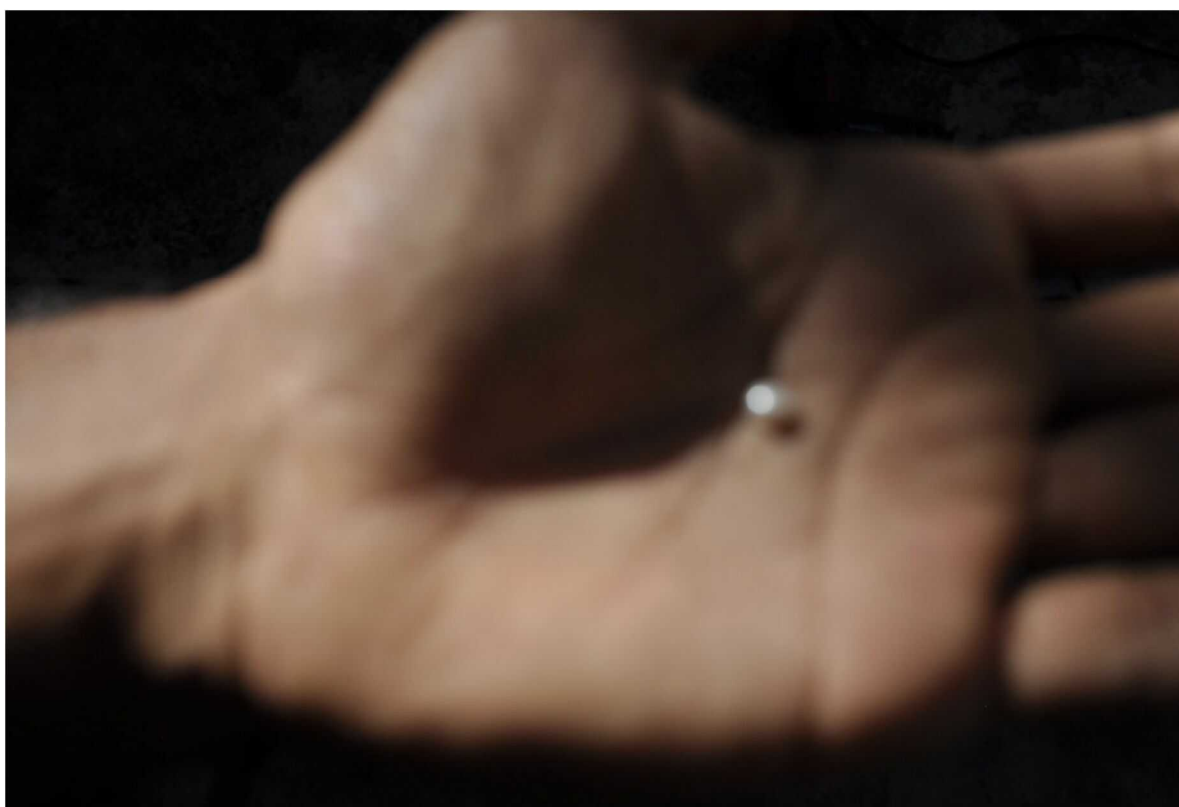
6.1 Superfícies nº 7 - Criando pedras no corpo -

Em uma mesma esfera que existe pela resistência em viver e só pode ser vista pela morte. Sempre me saber este animal que transforma uma partícula invasora em pedra, talvez esse seja o verdadeiro valor e preciosidade do que fazem estes moluscos de carapaça. Eles vivem no fundo do oceano e precisam abrir seu corpo para se alimentar; a invasão de outros organismos e fragmentos que adentram seu corpo provoca dor e sofrimento, mas, como reação, eles revestem de nácar o fragmento, tornando-o esférico e cintilante assim como sua concha. A incapacidade

¹⁰⁹ “A estética preta ativa uma dialética de retenção luxuriante — abundância e falta empurram a técnica para além do limite da recusa, de modo que o problema com a beleza, que é a própria animação e emanção da arte, é sempre e em todo lugar problematizado de novo e de novo. Nova técnica, nova beleza. Ao mesmo tempo, a estética preta não tem a ver com técnica, ela não é uma técnica, embora um elemento fundamental da terrível negação anestésica de “nossa terribilidade” seja o *sampleamento eclético* de técnicas de performatividade preta em prol da não problemática asserção despossessiva de uma diferença, complexidade ou sintaxe interna que foi sempre e em todo lugar tão aparente, que a asserção é um tipo de excesso [superfluity] autoindulgente, autoexpiatório.” (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 44-57).

de expurgar forja a necessidade de torná-lo parte de si, reluzente com o próprio lugar onde habita. Essa transmutação existente nas pérolas me faz pensar sobre a capacidade de um corpo responder com vida ao que se lhe é anunciado como morte. Como fonte de ressonância, as esferas de nácar continuam a reluzir vitalidade, mesmo quando param de crescer em nossas mãos, permitindo que nossos olhos cintilem outro brilho.¹¹⁰

Imagem 14 – O SOL DEPOIS – fotografia – 2020



Fonte: ANDRADE, 2020

6.2 Superfície nº4 - Construindo o que não se vê -

¹¹⁰ “LA PEREGRINA. Most celebrated among the early American pearls was La Peregrina (the incomparable), or the Philip II pearl, which weighed 134 grains. According to Garcilasso de la Vega, who says that he saw it at Seville in 1597, this was found at Panama in 1560 by a negro who was rewarded with his liberty, and his owner with the office of alcalde of Panama.” (KUNZ; STEVENSON, 2002, p 55.)

No princípio da construção de qualquer edificação em solo, sobre a terra, erguem-se as casas, edifícios, prédios, sobrados, barracões, tendas, palacetes, barracas, palafitas e tantas outras formas de abrigo, sejam de ordem pública ou privada. Alguns subsolos já foram em outros tempos outras edificações; sobre eles soterrados, construímos outras cidades. Com desejo de futuro, desabamos e, soterrados, movemos a terra de um lugar a outro. Terra alta se torna terra plana. Por onde se caminhavam os vivos e se enterravam os desencarnados, muita terra se moveu. Sopramos terras de um continente para o outro. Os navios carregavam couro e terra em nossos pés, a terra de lá se moveu. Sobre nossos pés, a terra cravejada de construções, foram plantados muitos de nós. A pequena e “grande” África que se instaurou por atravessamentos e perfurações foi dobrada de praia, porto, Kalunga, cidade. Sobre a costa e o porto aterrado, vigas, armaduras, vergalhões, ossos e suor assentam o peso do concreto que se arma sobre toda a história deste contrapiso. Ainda hoje, toda construção erguida nesta cidade tem em suas fundações, em meio aos alicerces, o suor de pessoas adicionado ao concreto.

De alimentar a terra para assentar e nos mantermos de pé sobre ela. / De cavar buracos, armar os ferros e morar. / De plantar a casa no mesmo lugar em que estão plantados nossos ancestrais. / De olhar o chão e saber que sobre ele vertem pontas luminosas. / De saber que o alicerce é maior que a edificação.

Meu pai aprendeu a construir com meu avô. Ajudei meu pai a construir a casa em que morávamos, a casa onde vivi minha infância e que até hoje continua a se construir. A casa mudou inúmeras vezes, migramos dentro dela mesma, de um cômodo a outro. Cresci ao mesmo tempo que ela, pois meus pais cresciam a casa e os filhos no mesmo ritmo.

Lembro dos grandes cubos negativos na terra. Para eles, meu pai dobrou barras de ferro em forma de cubos que se encaixavam no mesmo tamanho dos buracos da terra. Eles foram depositados e sobre eles ajudei a derramar concreto até que desaparecessem. Os cubos serviriam para segurar a casa que meu pai sonhava. Lembro de ele me dizer que não sabia fazer os cálculos exatos para as fundações da casa, então, por não saber, construiu as sapatas em uma escala superior, pois ao menos teria certeza de que a casa não iria cair.

6.3 Superfície nº 5 - A mão e o anel -

O anel segurava uma pequena pérola, como uma mão segura uma laranja. Ele aparecia no indicador da mão esquerda. Sempre que eu a via em sua casa, a mão vestia o anel. Mas nas poucas vezes em que a vi em outras casas ou pela rua, o anel não estava. Aprendi. O anel era da casa.

6.4 Superfície nº 3 - Trabalho -

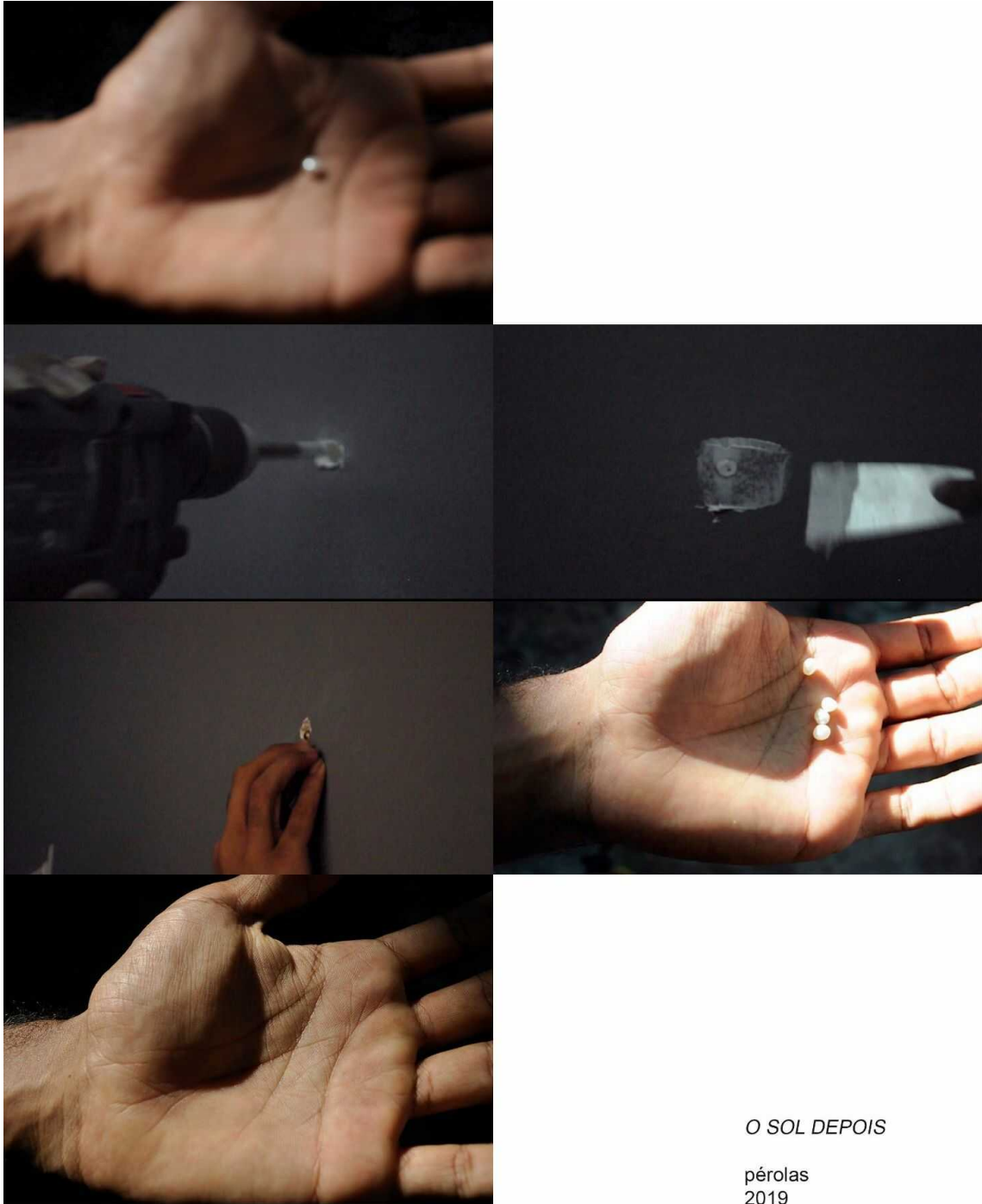
Nomeamos certas atividades exercidas para que possibilitem receber em troca benefícios, sendo estes de ordens diversas. De forma indissociável, uma ação implica o seguinte: o trabalho é uma movimentação de materialidades reflexivas que acionam campos sutis e mágicos, que, por sua vez, encantam as coisas e corpos, ressoando no modo como as forças no mundo estão organizadas, ou seja, transforma não só a forma, mas as suas materialidades, que agora passam a ser ordenadas por outras condições produzidas pelo trabalho (de arte/espiritual/ braçal/intelectual). Meu corpo está sempre em trabalho, embasando as definições entre as qualidades do que posso fazer em transmutar.

Imagem 15 - O SOL DEPOIS – frame de vídeo – 2020



Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio, 2020

Imagem 16 - O SOL DEPOIS – frame de vídeo – 2019



Fonte: ANDRADE, 2019

6.5 Superfície nº 11 - contas na terra -

Já tinham se passado três meses que havia me mudado de Goiás para o Rio de Janeiro. Eu ainda estava reconhecendo os caminhos, as direções, por onde se vai e por onde se volta, sobre o tempo de cada lugar; sobre quais os limites de onde se pode chegar. Junto de toda essa compreensão sobre o reconhecer a cidade do agora, também fui aprendendo sobre como a terra se moveu para muitos lados. Muita terra que estava em cima agora está embaixo; as planícies alagadas se tornaram planícies aterradas, e até o mar se afastou para dar lugar a largas avenidas no Aterro do Flamengo. Enfim, me dei conta de que existiam muitas cidades sob meus pés. Andar por esta cidade era ser constantemente lembrado de que tudo na história se move. Em um destes momentos, fui para uma aula que aconteceria no bairro da Gamboa e desci pela Rua do Oriente, em Santa Teresa, onde havia uma casa construída em 1913; segui pela Rua Riachuelo, que também já foi um rio; atravessei os arcos, que não levam mais água; continuei em direção à Praça Tiradentes, seguindo pela Rua Passos, atravessando a Presidente Vargas, que já foi passagem do Rio Maracanã, e também lugar onde inúmeros cortiços e casebres foram demolidos para a sua edificação; continuei pela Camerino, passei pelos jardins suspensos do Valongo no morro histórico da Conceição, até a Sacadura Cabral — ali era o limite do mar; em uma grande fenda no chão, podemos ver vestígios arqueológicos do Cais do Valongo, onde desembarcaram cerca de 500 mil a 1 milhão de africanos escravizados no séc. XIX. Toda essa região, por conta do intenso fluxo de pretos em sua história, é conhecida por “pequena África”. Deste ponto, sigo a rua que um dia foi praia, vou até a Praça da Harmonia assistir a uma aula que acontecia no Bar Delas sobre as inúmeras ações de arte, vida e ressignificação em viver neste território. Ao final da aula, andamos eu e outros amigos até o Instituto Pretos Novos. Lembro de estar levemente tonto ao entrar. No chão, redomas de vidro embaçadas pela umidade cobriam os cortes estratigráficos. Em níveis distintos, o chão cavado apresentava fragmentos fósseis e esqueletos completos de pessoas africanas que desencarnaram ao chegar da travessia; foram sendo ampliados em uma vala comum neste local onde hoje só vemos na superfície casas e pavimentos. Abrir o chão coloca de volta nesta parte do tempo as grandes pedras do Cais, e as pessoas prometidas ao descanso da terra. De tudo o que foi aberto, o que mais me comoveu foi ver uma pequena conta

africana¹¹¹ que provavelmente adornava um dos sepultados: talvez porque seu brilho opaco tenha se refletido em mim, algo que reluzia no adorno quente do corpo que esteve vivo nele.

6.6 Superfície nº 13 - Esconder o sol -

- 1 - abrir pequenos furos na estrutura do prédio com uma furadeira com broca de 4 - 8mm. \
- 2 - Recolher os resíduos de pó subtraídos de cada perfuração. \
- 3 - Inserir no furo uma pérola natural. \
- 4- Fechar o furo com argamassa \
- 5 - Repetir 152 vezes. \

Criar uma trama que coloque experiências de ordens distintas em relação. Na junção destes encontros é onde nasce a possibilidade de transformação, na fresta do que não se encaixa ou do que não se articulava até então como proximidade. Em *O SOL DEPOIS*, existe esse desejo de acionar uma dimensão não aparente na edificação, de induzir a leitura de uma atividade de trabalho operacional em ação poética. No momento em que acesso o espaço do museu e realizo uma operação de instalação arquitetônica, como uma espécie de reparo, aproximo este trabalho de outros trabalhos, antes da pintura, das paredes, dos pregos, das luzes, dos milímetros que organizam uma coisa da outra. Instauro no interior das paredes objetos de valor. Este gesto orbita em relação ao valor externo que as paredes sustentam entre o que se vê e o que se sabe.

¹¹¹ “Depois da descoberta do cemitério, várias pesquisas foram feitas no sentido de se encontrar mais informações relevantes sobre os escravizados recém-chegados ao Brasil. Foram encontrados no Cemitério dos Pretos Novos diversos artefatos de ferro, comprovando a capacidade dos africanos, com relação à produção da metalurgia, bem como instrumentos que poderiam ser do uso diário, tais como pontas de lança, argolas e colares que usavam como seus paramentos. Contas de vidro, artefatos de barro (como cachimbos, por exemplo), porcelanas e conchas também foram encontrados durante as escavações.” (INSTITUTO DE PESQUISA E MEMÓRIA PRETOS NOVOS, 2017, p.4)

6.7 ~Sobre o ar que do entorno~

Hesito algumas vezes em dizer, mas gosto de pensar que o que faço passa por uma experiência da escultura. A materialidade das operações que desenvolvo, a meu ver, habitam um entre a matéria e a ausência dela. No texto de abertura do livro *Escultura Contemporânea no Brasil*, Marcelo Campos começa o primeiro texto traçando um diálogo sobre o espaço da arte no século XXI, muitas vezes ligado a espaços efêmeros conectados a uma economia da experiência. Ele também sinaliza como, a partir de 1945, os paradigmas internacionais se voltam para indicadores como a antiforma, o cotidiano, o espaço público, o corpo, os objetos culturais, a natureza e a gravidade nessas categorias que poderiam estar presentes em muitas discussões quando enunciamos arte contemporânea, mas também poderiam ser relacionadas às práticas culturais afro-brasileiras. Nesse encontro de pensar associadamente uma reflexão que acontece pela arte e por um repertório cultural por uma intencionalidade escultórica, estou sempre relacionando a materialidade e suas agências no mundo, principalmente por uma dimensão de formas materiais que são percebidas por movimentos violentos desmaterializados ou antiforma, pois formar implica sempre deformar ou desconsiderar a ausência para enfatizar a presença. Tenho insistido em evidenciar certas ausências como presença material.

Desbastar e aglomerar, retirar e transferir, soprar e espalhar essa ostensiva mobilidade material rodeada de ar, são gestos muito comuns à tridimensionalidade. Nesse sentido, quando perfuro e subtraio pó das paredes do museu e adiciono nelas pérolas, faço por outros modos a mesma ação historicamente identificada como escultura. Mesmo que toda a operação construída possa ser facilmente lida como instalação ou mesmo como ação performativa, a comunicabilidade relacionada à escultura enuncia a presença e a ausência tão importantes para a compreensão do trabalho. Essa classificação colabora com os públicos que se deparam com o trabalho no espaço. No circuito da arte, a evidência do acontecimento como presença material, ou como “desmaterialização da obra de arte”, é frequentemente associada ao legado do movimento conceitual dos anos 1960 e 1970. A ideia passa a ser soberana e a

forma material secundária, leve e efêmera. Como afirma Lucy Lippard¹¹², a ausência de matéria enfatizava a reflexão sobre a obra, desconsiderando os aspectos materiais de originalidade, permanência e atratividade decorativa. Esta, movida de compreensão sobre a materialidade do objeto, está intimamente ligada, em tal período, a um momento de desvinculação da ideia de “valor” em seu lastro originário, relacionado a bens materiais, na década de 1970, culminando em uma série de dissociações do capital especulativo, que possibilitam à moeda não ser mais medida em ouro. Mas o que isso provoca não é uma desvalorização da materialidade; ao contrário, esse acontecimento possibilita que a especulação e a hiperinflação continuem acontecendo a níveis cada vez maiores pela digitalização e câmbios virtuais, ensejando rapidamente que o valor imaterial se mova e se aproprie de grandes proporções materiais¹¹³. Do mesmo modo que a arte conceitual, seja ela conceitualista ou pós-conceitual, não pode ignorar a materialidade intrínseca do corpo que a produz e a percebe, sendo esta de ordem inegavelmente material, em minha percepção, nada se desmaterializa, apenas é uma materialidade transformada, mais leve talvez, porém nunca inexistente.

Sobre a materialidade do corpo, não vale desconsiderar que sua objetificação foi historicamente produzida. O corpo preto, neste jogo de percepção e objetificação de materialidade valorativa, foi destituído de sua categoria de sujeito e disposto como coisa, para que este pudesse ser também *commodity* em trocas comerciais coloniais. A respeito da memória deste corpo coisificado ocupando uma posição no mundo como valor de mercado durante gerações, movendo-se como bem de valor e destituído de

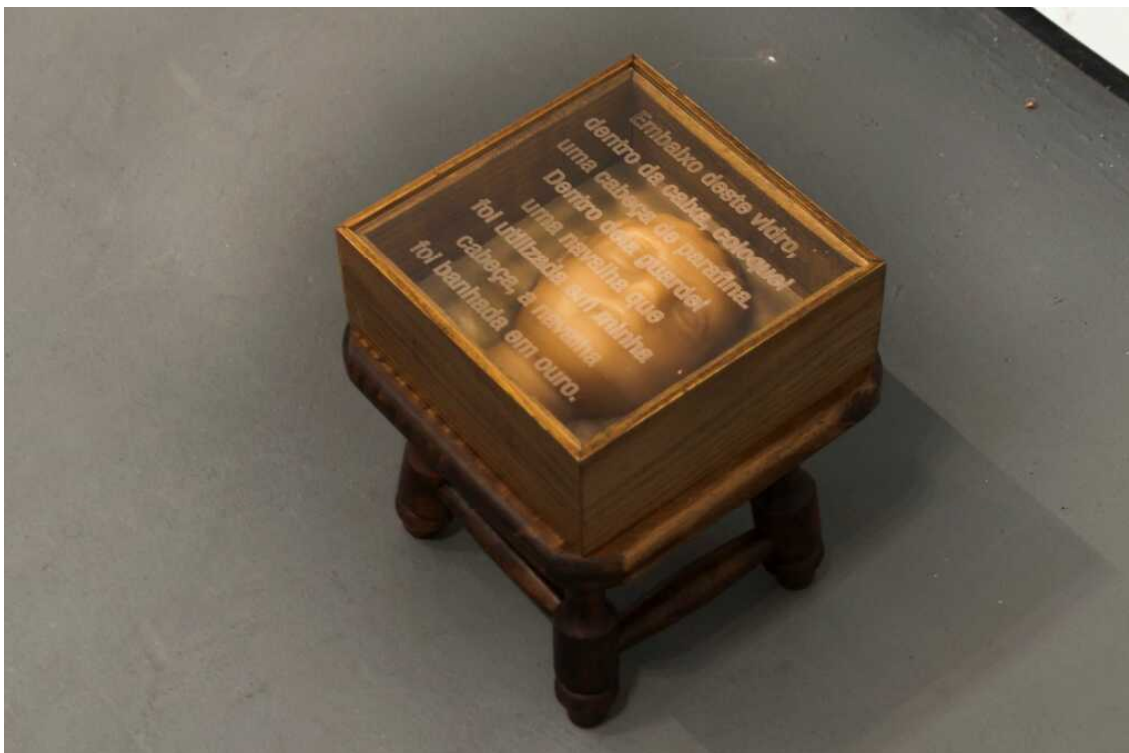
¹¹² “Arte Conceitual, para mim, significa o trabalho no qual a ideia é soberana e a forma material, secundária, leve efêmera, barata, despretensiosa e/ou ‘desmaterializada’ (...) por falta de termo melhor eu continuei a me referir a um processo de desmaterialização, ou a um rebaixamento de seus aspectos materiais (originalidade, permanência, atratividade decorativa).” (LIPPARD, 1997, p 32.)

¹¹³ “Não obstante os efeitos da financeirização da economia, centenas ou milhares de vezes nos últimos 50 anos têm nos ensinado que por trás da aparente desmaterialização existe uma espécie de supermaterialidade. Explico: à medida que os valores se liberam de lastros físicos concretos, nada mais pode pertencer exclusivamente ao campo das ideias, das abstrações ou da informação: tudo passa a ser tão comprável, trocável, acumulável e especulável quanto uma barra de ouro ou uma fazenda, incluindo os títulos de “barris de petróleo futuros”, o potencial de renovação da camada de ozônio e toda a sorte de informações privilegiadas. A considerável vertigem diante das convulsivas movimentações de uma bolsa de valores antes ilustrada pelo olhar entre angustiado e robótico dos operadores empilhados em Wall Street e hoje abstraída pelos impulsos eletrônicos de bilhões de trocas digitais é a metáfora perfeita para uma época menos “desmaterializada” e mais “supermaterial”. Ou seja, o que pareceria, de longe, uma transcendência da esfera dos objetos e das matérias-primas concretas revela-se, de perto, como um aterramento que traz ao chão comum dos materiais (e das mercadorias) aquilo que se supunha aéreo, conceitual ou abstrato.” (MIYADA, 2019, p 43.)

sua humanidade, Fred Moten, no livro *In the Break*, com a introdução intitulada “A resistência do objeto: o grito de tia Hester”¹¹⁴, anuncia a possibilidade de resistência dos objetos, empregando Marx para analisar o valor das mercadorias/pessoas escravizadas e relacionando os gritos que respondem às chicotadas às potências de quebra da performance preta. Em alguns momentos, escolho aproximar materiais/matérias historicamente percebidas por sua raridade, preciosidade e escassez, relacionando estes objetos com/no meu corpo. Em um dos enunciados que desenvolvo, podemos ler: “Embaixo deste vidro, dentro da caixa, coloquei uma cabeça de parafina. Dentro dela guardei uma navalha que foi usada em minha cabeça, a navalha foi banhada em ouro.” A fisicalidade do trabalho fala sobre o que vemos e o que não podemos ver. A obra não é uma ou outra, mas ambas as faces entre o que é percebido e o que acreditamos. Por esse enunciado, enfatizo uma corporeidade frágil e que pode se desfazer e se tornar fumaça pela parafina em forma humana; crio também uma aproximação de valor de minha própria cabeça quando envolvo de ouro a navalha que deslizou sobre ela, em uma relação ambígua entre preciosidade e morte, da lâmina de ouro ao mesmo tempo associada à cabeça fora do corpo que vemos na caixa, associando-a à extração de ouro responsável por ceifar muitas vidas pelo seu brilho. No mesmo reflexo, a lâmina dourada nos fala sobre uma cabeça que continua a reluzir e renascer, por uma consciência e sabedoria de vidas que duram mais que a eternidade do ouro, que não pode ser visto na caixa. Envolvido pela peça de parafina, para vê-lo, seria necessário destruir a face moldada na caixa.

¹¹⁴ “Quero mostrar a interarticulação da resistência do objeto com a figura subjuntiva da mercadoria que fala, de Marx. De acordo com Marx, a mercadoria falante é uma impossibilidade evocada apenas para militar contra noções mistificantes do valor essencial da mercadoria. Meu argumento começa com a realidade histórica de mercadorias que falaram — de trabalhadores/as que eram mercadorias antes, por assim dizer, da abstração da força de trabalho de seus corpos e que continuam a transmitir essa herança material além da divisão que separa escravidão e “liberdade”. Mas estou interessado, finalmente, nas implicações da quebra [the breaking] de tal discurso, nas perturbações edificantes do verbal que levam o rico conteúdo da auralidade do objeto/mercadoria para fora dos confins do significado precisamente por meio desse traço material.” (MOTEN; SANTOS, 2020, p. 20)

Imagem 17 - Hidra II – escultura – 2019



Fonte: ANDRADE, 2019

Nesse jogo de muitos caminhos por onde a materialidade aparece e desaparece, desaparecer, por vezes, se configura como garantia de outras formas de aparição e perenidade. As casas de candomblé em que cresci no Ilê Asè Fará Imorá Odé; Ilê Asè Omi Araká; Ilê lékè Omin Àsè Oyá; Ilê Asè Bamboosè Obitiko, se utilizam de tecnologias de encantamento gerenciadas em simbióticas articulações entre matéria e vazios, presenças e ausências; esconder e mostrar, ver e acreditar. Quase nunca de forma tão direta e relacional e nunca como opostos, estas lógicas reposicionam a forma como percebo a materialidade no espaço do mundo:

*algodão**mel**ferro**vela**areia**louça**pedra**cachaça**búzio**azeite**folha**moeda**pena**agulha**pérola**óleo**espelho**palha*

água
terra
conta
couro
fogo
sal
elástico

doce
papel
caneta
tinta
parafina

panela
sabão
gravetos

tecido
quiabo
ovo
vinho
açúcar
pólvora
inhame
feijão
cará
preto
fradinho
chifre
canjica
sangue
cobre
fumo
madeira
farinha
corda
peixe

barro
fita
linha
copo
vermelho
gamela
bola
alumínio
branco
carvão
pipoca
flor
peneira
arroz
palito
canela
abóbora
plástico
pano
balde
perfume
faca

Esta lista que fiz agora de memória e que poderia crescer muito é composta por objetos e materialidades facilmente mobilizados para produzir inúmeras finalidades, de contextos corriqueiros a momentos de grande rigor sagrado e mágico ¹¹⁵, por movimentos de consumo, destruição, imantação, associação, consagração etc. Em todos eles, o que realiza a passagem de material passivo a material ativo, enquanto mobilizadores das energias do espaço, será uma performatividade de mediação entre o corpo, a matéria e o mundo, criando e mobilizando prioritariamente o valor sobre as coisas.

Considero essa reflexão também associada à trajetória de um país como o Brasil, produtor de grandes materialidades: ouro, café, açúcar, minérios, carne, grãos, água. O volume organizado e o peso extraído daqui me fazem pensar constantemente sobre o impulso extrativista de transformar tudo em matéria capitalizada. Assim como vidas pretas foram coisificadas e discursivamente operacionalizadas pela lógica moderna de valor e propriedade neste mundo ocidental, Denise Ferreira da Silva discorre sobre a coisificação da negridade para além da equação de valor, em seu texto “ $1 (VIDA) \div 0 (NEGRIDADE) = \infty - \infty$ OU ∞ / ∞ ”, que nos ajuda a relacionar a criação e a valoração da materialidade, embora, para determinadas situações de grande concentração de valor, sejam necessários também grandes movimentos de desvalorização. Nessa matemática elaborada por meio de reflexões metafísicas, como se produziu ontologicamente a percepção de que vidas pretas possuem valor negativo (-) e, por isso, sua subtração do meio ambiente social Como um corpo que vale (-) e ainda assim pode produzir valor, quando esse corpo deixa de existir não se perde nada. Nesse sentido, a evidência do genocídio da população preta no mundo colonizado está ajustada à mecânica de extração e descarte. Nessa disputa de forças, o que Denise propõe é recriar pela operação de desvalorização uma saída possível que retira as vidas pretas da posição de subtração e reaplica uma nova fórmula que as posiciona no infinito e, por isso, fora do repertório de categorização valorativa. Por esse subterfúgio, também emula uma outra condição para uma materialidade que

¹¹⁵ “A cada elemento espiritual ou abstrato corresponde uma representação ou uma localização material ou corporal. A força do àse é contida e transmitida através de certos elementos materiais, de certas substâncias. O àse contido é transferido por essas substâncias aos seres e aos objetos mantém e renova neles os poderes de realização.” (SANTOS, 2017, p. 34)

nunca será capturada, seja pela dissociação de valor ou por sua posição deslocada da ordem do mundo. Um corpo infinito e implicado pela existência do universo.

Este desejo de compreensão de um corpo-matéria como infinito, de horizontes que avançam na nossa existência física e continuam se multiplicando e replicando, faz parte de uma questão central que me mobiliza: como, frente ao complexo sistema de aniquilamento da existência material de pessoas pretas, a vida continua? Seguindo essa reflexão, estou sempre atento às maneiras de se construir estruturas que sustentam, que são fabricadas para segurar e produzir sustentação, garantindo que a gravidade não exerça ali o desejo de atração. Em um trabalho que chamei de *Meridianos*, faço aplicações de pontas metálicas finas sobre uma peça de couro. Os alfinetes sobrepostos um após o outro de maneira contínua produzem uma linha que divide a superfície, e o sistema delimitado por linhas e fronteiras atravessa a pele. A dureza do metal cria uma linha que poderia continuar ao infinito caso o couro não estivesse seccionado, e partes também aparecem como mantenedoras da elevação que segura as peças de couro e suas linhas na altura dos olhos, pelo apoio entre o chão e a parede. Muito além das coordenadas geográficas, meridianos que circunscrevem nossos limites sobre o território do planeta, estas linhas poderiam também tender ao infinito?

Imagem 18 – Meridianos – escultura – 2019



Fonte: ANDRADE, 2019

Interessa uma atenção aos materiais, em particular aos seus estados atuais, acentuando uma percepção sobre suas posições enquanto matéria transformada não só pela arte, mas pelo sistema industrial que os conduziu até ali. Sou instigado por esse diálogo que se constrói na relação entre vivo e não vivo na história das coisas. O couro cresceu e se conformou por meio de um ser vivo, respirando, comendo, se movendo, mas em dado momento foi abatido, subdividido e tornou-se parte material dos bens de consumo nas lógicas de valor. As partes que adquiri provavelmente não são do mesmo animal, pois já as encontrei assim desmembradas e com vários registros de sua “vida-viva” e de sua “vida-objeto”: os poros, sinais de carrapato e outras marcas; além destes, vemos os cortes de faca, que desconectaram o couro da carne; os de tesoura, que separaram a parte que vemos das outras que se tornaram prováveis bolsas, jaquetas e carteiras. Ainda assim, entretanto, sua matéria me diz vida!

CONCLUSÃO

*Cada pedaço que guardo em mim
Tem na memória o anelar
De outros pedaços
E da história que me resta
Estilhaçados sons esculpem
Partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
Em que os de ontem, os de hoje,
E os de amanhã se reconhecem
Nos pedaços uns dos outros
Inteiros.*

(“Roda dos não ausentes”, Conceição Evaristo¹¹⁶)

A principal e fundamental questão que se define em mim ao final desta escrita, por vezes fugidia e turva, foi encontrar aqui a minha forma de escrita no mundo. Escrever sobre o que se faz é sempre um enfrentamento constante, pois muitas vezes só encontro o que procuro com a escrita durante o próprio ato de escrever. Aprendi na manufatura dessa dissertação que o texto exerce em mim o desconforto de se deparar inesperadamente com aquilo que não esperava encontrar. Muitas vezes me sentia em um flerte psicográfico em que o acontecimento narrativo se articula, palavra após palavra, frase após frase, em um exercício de me dizer sobre o que faço e acredito. Mas principalmente me sentia aprendendo e ganhando consciência sobre o mundo que imagino em minhas ficções de artista.

Sem dúvida, o que ganho aqui é pelo texto, no exercício da palavra como forma e dinâmica reflexiva, assim como exerço em outros tipos de texto sem palavra. Esse texto me ensinou a pensar o mundo pelo texto. Aprendi aqui que poderia criar reflexões pela capacidade narrativa, assim como as crio em outras mídias.

¹¹⁶ Cf. EVARISTO, 2008, p. 81.

Nada mais justo do que enfatizar a importância das aprendizagens oriundas da escrita de um texto que se desenvolveu no contexto de um programa de ensino para artistas. Não que exista algo em particular ou especial no modo como artistas aprendem, mas é certo que não olhamos todos na mesma direção. Lembro dos muitos momentos durante este percurso em que olhei para diversos momentos da história que vivi e como eles se relacionam com histórias que já aconteceram outras vezes em outros tempos e que aparecerão ainda em outras voltas do tempo. Tomei maior consciência, no exercício desta escrevivência¹¹⁷, de que o mundo passa por mim alinhavado por muitas outras existências¹¹⁸. Mesmo compreendendo meu movimento implicado na desordem dos mundos, minha direção nunca será total; será sempre parte, não por desconexão, mas por relação.

Lembro aqui de tudo que não cabe em um texto. Dos encontros com artistas, professores, colegas de percurso; dos momentos de muita singularidade que fazem parte deste texto; das muitas leituras que fiz e que não apareceram aqui; das conversas de corredor antes e após as aulas; de todos os e-mails trocados e das inúmeras conversas perdidas na rede. De todas as reflexões que ouvi durante as aulas, seminários e conferências; de todos os trabalhos e artistas que conheci nesse caminho; de todas as palavras que saíram de minha boca e que não foram transcritas aqui. De todos os trabalhos e textos que surgirão como sombra do que agora levo em mim.

¹¹⁷ A “escrevivência” é “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2008, p. 20).

¹¹⁸ A respeito da “escrevivência”, sugiro também o vídeo do seminário “A Escrevivência de Conceição Evaristo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bzwGCfEkEf4>. Acesso em: 2 jun. 2021.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANGELOU, Maya. **Poesia Completa**. Tradução de Lubi Prates. Bauru, SP: Astral Cultural, 2020.
- ANJOS, Ana Maria de La Merced G. G. dos; PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. **A saga dos pretos novos**: sítio arqueológico cemitério dos pretos novos. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, 2017. Catálogo de exposição. 2017, IPN. Disponível em: fliphtml5.com/bxtt/fhwo/basic. Acesso em: 20 abr. 2020.
- CAMPOS-PONS, María Magdalena. **Replenishing (in 7 parts)**. 2001. 7 fotografias. Disponível em: <https://desapropriammedemim.com.br/wp-content/uploads/2016/06/563.1187.jpg>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- CAPUTO, Stela Guedes. Conhecimento e memória no culto de Egum: a confecção da casa-corpo da morte. **Mneme – Revista de Humanidades**, v. 12, n. 29, 9 ago. 2011.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Orientadora: Roseli Fischmann. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) – Filosofia da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DICIO. **Dicionário online de Português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador, BA: Edufba, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a Pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GLISSANT, Édouard. Tradução de Keila Prado Costa e Henrique de Toledo Groke. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, n. 1, p. 53-55, 2008. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102/66809>. Acesso em: 21 maio 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política-cultural de africanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988b.

GONZALEZ, Lélia. **Lélia Gonzalez**: primavera para as rosas negras. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. Pretitude e governança. **Revista arte e ensaios**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 113-121, mar. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24607>. Acesso em: 30 jul. 2019.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The undercommons – fugitive planning & black study**. New York: Minor Compositions, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KUNZ, George Frederick; STEVENSON, Charles Hugh. **The Book of the Pearl: its History, Art, Science and Industry**. 1. ed. New York: Dover Publications, 2002. 672 p. v. 1. ISBN 0486422763

LACOMBE, Américo Jacobina; SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de Assis. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos**. Brasília: Ministério da Justiça; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/rui%20barbosa%20e%20a%20queima%20dos%20arquivos%20OCR.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

LERMA, Betty Ruth Lozano. Pedagogías para la vida, la alegría y la re-existencia: Pedagogías de mujeres negras que curan y vinculan. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales**. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Abya Yala, 2017. p. 273-291. (Serie Pensamiento Decolonial, 2).

LIPPARD, Lucy R. **Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Los Angeles: California Press, 1997.

MARCONDES, Guilherme. Corpo de Trabalho/Corpo de Combate: arte como (r)existência. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 44., GRUPO DE TRABALHO - NARRATIVAS, DISPUTAS E REPRESENTATIVIDADE NO SISTEMA DAS ARTES: ABORDAGENS MULTIDISCIPLINARES, 28., 2020. **Anais ... online**, 2020. p. 1-17. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/44-encontro-anual-da-anpocs/gt-32/gt28-10>. Acesso em: 30 abr. 2019.

MARCONDES, Guilherme. Vozes negras no cubro branco: legitimação e narrativas dos(as) artistas visuais negros(as) da arte contemporânea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19., 2019, Florianópolis. **Anais ...** Florianópolis: [s.n.], 2019.

MARTIEL, Carlos. **A donde mis pies no lleguen (Where my feet do not reach)**. 2011. 4 fotografías. Disponível em: <http://www.carlosmartiel.net/where-my-feet-do-not-reach/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MAUPOIL, Bernard. **A adivinhação na antiga Costa dos Escravos**. São Paulo: EDUSP, 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 320 p. v. 1.

MIYADA, Paulo. Girar pelos ares; não sair do lugar. *In*: **RODA Gigante**: Carmela Gross. Porto Alegre: Farol Santander, 2019.

MOMBAÇA, Jota. Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas. **Portal Buala**, Lisboa, 2018. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/corpo/veio-o-tempo-em-que-por-todos-os-lados-as-luzes-desta-epoca-foram-acendidas>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MOTEN, Fred; A Resistência do Objeto: o grito de Tia Hesteri. Tradução de Matheus Santos. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 14-43, ago. 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MOURA, Tatiana Whathely de; RIBEIRO, Natália Caruso Theodoro. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN**. Brasília: Departamento Penitenciário Nacional, Ministério da Justiça, 2014. Disponível em: <https://www.justica.gov.br/news/mj-divulgara-novo-relatorio-do-infopen-nesta-terca-feira/relatorio-depen-versao-web.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2019.

MOURA, Clóvis. **O negro**: de bom escravo a mau cidadão. Rio de Janeiro: Conquista, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância panafricanista. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Palavras Negras).

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz do Nascimento, quilombola e intelectual**: possibilidades em dias de destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

PALACIN, Luís. **Goiás 1722 - 1822**: estrutura e conjuntura numa Capitania de Minas. 2. ed. Goiânia: Oriente, 1976.

PAREDE da memória - Rosana Paulino. Produção e direção: Célia Antonacci. Fotografia: Virgínia Yunes e Célia Antonacci. Roteiro: Célia Antonacci e Guto Presta. Edição: Guto Presta. São Paulo: [s.n.], 2014. 1 vídeo (19 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkFdZF4y6c0> . Acesso em: 23 maio 2021.

SALLES, Gilka Vasconcelos Ferreira de. **Economia e escravidão na Capitania de Goiás**. Goiânia: CEGRAF:UFG, 1992.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 14. ed. Bahia: Vozes, 2017. v. 1.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANT'ANA, Tiago. **Sapatos de açúcar**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2019/03/19/sapatos-de-acucar/#jp-carousel-531>. Acesso em: 21 abr. 2020.

SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável**. Tradução de Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Forma Certa, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2021.

SILVA, Martiniano José. **Quilombos do Brasil central: séculos XVIII e XIX (1719 - 1888)**. Introdução ao estudo da escravidão. Orientadora: Gilka Vasconcelos Ferreira de Salles. 1998. 464 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/SILVA__Martiniano_Jos__da-1998.pdf. Acesso em: 25 maio 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro, RJ: Mórula, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2019.

ZORZATO, Maria Girardi. **Estudo de regeneração em tecidos de Hidra**. Porto Alegre: UFRGS; 2010.