



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

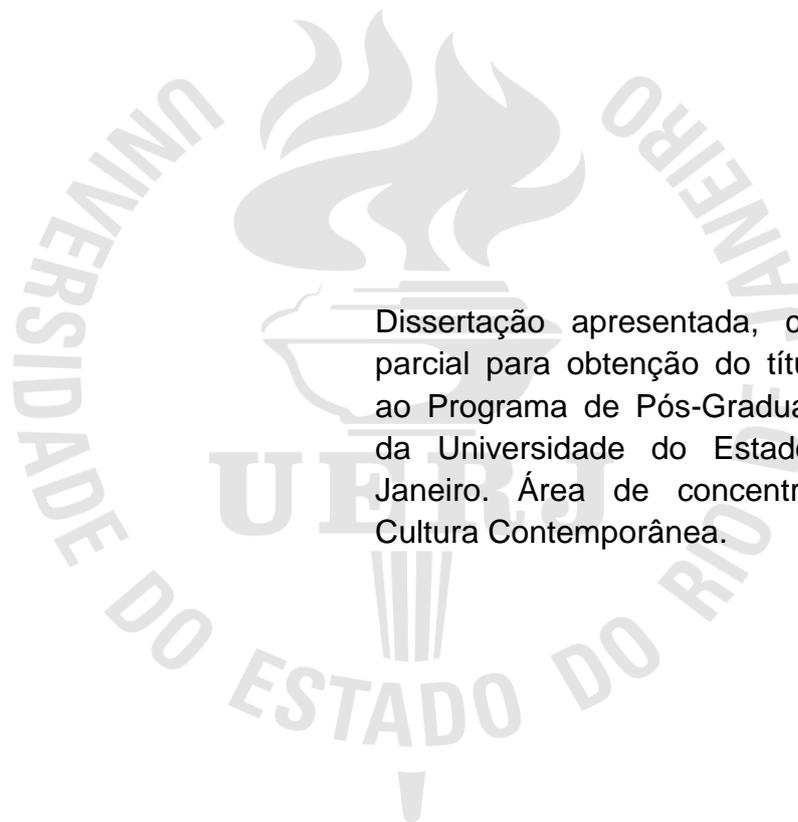
Mariana da Silva Rocha

**Para investigar o mar precisei atravessar a pele: notas sobre
moluscos, memória e ancestralidade**

Rio de Janeiro
2021

Mariana da Silva Rocha

**Para investigar o mar precisei atravessar a pele: notas sobre moluscos,
memória e ancestralidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial 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. Regina Célia de Paula

Rio de Janeiro

2021

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

R672 Rocha, Mariana da Silva.
Para investigar o mar precisei atravessar a pele: notas sobre moluscos, memória e ancestralidade / Mariana da Silva Rocha. – 2021.
62 f.: il.

Orientadora: Regina Célia de Paula
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Memória na arte - Teses. 3. Mar na arte – Teses. 4. Grupos étnicos - Teses. 5. Relações raciais – Teses. I. Paula, Regina Célia de. 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

Mariana da Silva Rocha

**Para investigar o mar precisei atravessar a pele: notas sobre moluscos,
memória e ancestralidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial 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 29 de setembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Regina Célia de Paula (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Cíntia Guedes Braga
Universidade Federal da Bahia

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Aos colegas de mestrado da turma de 2019, com os quais estive presencialmente por um ano, ainda antes da pandemia, agradeço pelas partilhas, pela organização de exposições e seminários, pelos muitos cafés e algumas cervejas. Aos colegas da turma de 2020, agradeço por me acolherem, ainda que à distância, em encontros semanais que me inquietaram e contribuíram na elaboração de novos trabalhos.

Aos queridos amigos Bruna Fernandes, Fernanda Rabello, Fel Barros, Vinicius Pitô, Jéssica Góes e Karenina Marzulo, agradeço pelas conversas, risadas e lágrimas compartilhadas nos últimos anos. Aos amigos Mônica Coster e Rodrigo Pinheiro, agradeço especialmente pelas reuniões, filmes, e-mails e pela presença no projeto artístico *Caixa cômodo*, em 2020, em meio ao isolamento em decorrência da pandemia de COVID-19.

À UERJ, onde tanto aprendi desde a graduação em Artes Visuais, iniciada em 2008, e aos professores do PPGARTES e do Instituto de Artes, cujas aulas e conversas muito contribuíram para a construção dessa pesquisa.

À Cristina Salgado e Malu Fatorelli, professoras e artistas que tanto admiro desde a graduação, por acreditarem em mim e pelos conselhos tão valiosos na qualificação.

À Cíntia Guedes e, novamente, Cristina Salgado, por aceitarem o convite para a banca de defesa.

À minha orientadora, Regina de Paula, por me trazer de volta à realidade nos momentos em que me perdia em devaneios; pelo encorajamento e por todo apoio diante das agruras do isolamento; pelas indicações certeiras.

À Jandir Jr., meu companheiro de vida, pela imensa generosidade e amor divididos nesses 2 anos e meio, nos quais ambos cursamos o mestrado em Artes Visuais, em diferentes Universidades. Daqui para frente, seremos juntos o que quisermos e pudermos ser.

RESUMO

ROCHA, Mariana da Silva. *Para investigar o mar precisei atravessar a pele: notas sobre moluscos, memória e ancestralidade*. 2021. 62 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Proponho, a partir de pequenos acúmulos de textos, uma investigação sobre memória, ancestralidade e questões étnico-raciais. Os acúmulos ou notas se intercalam a relatos pessoais sobre a minha infância, trabalhos de artes visuais e mitos e histórias sobre o mar e suas criaturas. Moviada pela possibilidade de haver um mar dentro de mim, elejo os moluscos, tais como os polvos, para me guiarem entre os emaranhados de tentáculos e cabelos que encontro no caminho. Comparo nossas fisiologias, origens, histórias, peles. A inquietude constante na pele do polvo, visível em sua movimentação intensa, torna-o apto a mudar de aparência indefinidamente. Penso em todas as células que constituem a minha pele, na mestiçagem, nas consequências do sequestro e escravização de pessoas africanas vindas para as Américas. A camuflagem e os truques de fuga dos polvos me levam a pensar na criação de estratégias, situações e imagens através das quais nos aproximamos da liberdade. Para chegar nas águas de dentro, precisei atravessar muitas camadas de peles marcadas por traumas, feridas e cicatrizações.

Palavras-chave: Mar. Moluscos. Pele. Ancestralidade.

ABSTRACT

ROCHA, Mariana da Silva. *To investigate the sea I had to go through the skin: some notes on molluscs, memory and ancestry*, 2021. 62 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

I propose, based on small accumulations of texts, an investigation into memory, ancestry and ethnic-racial issues. The accumulations or notes are interspersed with personal accounts of my childhood, works of visual art and myths and stories about the sea and its creatures. Moved by the possibility that there is a sea inside me, I choose the molluscs, especially the octopuses, to guide me through the tangles of tentacles and hair that I find on the way. I compare our physiologies, origins, histories, skins. The constant restlessness in the skin of the octopus, visible in its intense movement, makes it able to change its appearance indefinitely. I think of all the cells that make up my skin, of miscegenation, of the consequences of the kidnapping and enslavement of African people coming to the Americas. To reach the inner waters, I had to go through many layers of skin marked by trauma, wounds and scarring. The octopus' camouflage and escape tricks lead me to think about creating strategies, situations and images through which we approach freedom.

Keywords: Sea. Molluscs. Skin. Ancestry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O MAR NÃO TEM CABELOS	15
2 MORDIDA	24
3 CONCHA E PÉROLA	31
4 PELE INQUIETA	40
5 AS ÁGUAS DE DENTRO	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	60

INTRODUÇÃO

O germe desta dissertação nasceu da leitura do conto “As águas do mundo” (1998) de Clarice Lispector, que trata do encontro de uma mulher com o mar, despertando nela um processo transformador e de autoconhecimento. O texto de Clarice me impulsionou a voltar a frequentar timidamente certas praias e seus mares, algo que fiz muito pouco após minha infância, quando as idas a esses locais, acompanhada de minha mãe e minha irmã, eram frequentes. A leitura do conto e a infância revivida na propulsão de cheiros, sons e texturas característicos de uma ida à praia provocaram o desejo de investigar as águas que tenho em mim.

Denomina-se corpo d’água, num termo geral, as grandes acumulações de água, como lagos, rios, mares e oceanos. Como nós, humanos, temos nossos corpos feitos em maior parte de água, fluidos e líquidos, eu, me reconhecendo como um corpo d’água, embora não inteiramente visível, mas que me preenche internamente, chego à pergunta que guiará minha escrita: poderia haver (cabem) um mar dentro de mim? Já que nesse tal volume que chamamos de corpo, assim como no gigantesco corpo que é o mar, há espaço raso e profundo por onde passariam líquidos salgados expelidos e provados, ondulação e espuma, situações de conforto e perigo.

Comparo o microcosmo do corpo à fauna e à flora marinhas, com seus elementos, microrganismos, animais de todos os portes, predadores e presas que nascem, morrem e renascem nas águas salinas. Do lado de cá (do lado de dentro), existe um ambiente repleto de microrganismos que combatem e defendem, células que se agrupam, se comunicam, vivem, morrem e voltam a nascer. Nos corpos d’água habitam os mistérios da vida e da morte. Por tudo que acontece aqui e lá, penso que adentrar “as águas do mundo” seria entrar em mim mesma. Porque fui ensinada a temer o mar e a ficar na beira, isso era, para mim, um desafio imenso.

Comecei o mergulho pela pele. Ou, para investigar melhor, tive que atravessar a pele. Foi na superfície, procurando referências sobre os simbolismos presentes nas águas e no mar, que de imediato encontrei e me foram sugeridas obras com contribuições significativas a esse respeito – todos, entretanto, de autoria de homens brancos que falavam a partir da sua experiência e da sua visão de mundo como tais. Progressivamente, por entender que esse mergulho nas águas

era em boa parte sobre mim, e devido ao fato de eu não ser um homem branco, considerei apropriado ir mais a fundo para saber quais as visões de outros grupos de pessoas acerca do imaginário sobre as águas. Destaco a importância dessa passagem da pesquisa pelo fato de notar que eu, uma mulher negra, de primeiro ignorei o que outras mulheres negras teriam a dizer. Esse foi o movimento que tornou a pesquisa um mergulho em busca de referências com as quais eu me identificasse: autoras e artistas mulheres e negras – observando, entretanto, que não descartei as referências masculinas e brancas que tive inicialmente, mas pude lançar um olhar mais crítico sobre elas. Ao mesmo tempo, passo por um processo intenso no qual percebo que estive, durante boa parte da vida, alienada das minhas origens e distante da minha própria imagem. Por isso, fez-se necessário o início de um processo lento e um pouco doloroso, que me fez passar a ouvir coisas até então silenciadas, submersas: a escuta da minha própria voz.

O encontro com a escrita da professora e ativista pelos direitos civis Audre Lorde foi outro ponto crucial nessa pesquisa, pois através dela fui capaz perceber que as causas do meu silêncio iam muito além de traumas individuais – eram também resultado da internalização de séculos de opressões –, capaz de perceber o silêncio como uma consequência e, ao mesmo tempo, algo que ajuda a manter a estrutura massacrante que resulta do entrelaçamento de machismo, misoginia e racismo perpetrados pelo colonialismo e pelo capitalismo. Segundo Lorde, ser capaz de transformar o silêncio que nos é imposto em linguagem e ação é um ato que parece estar “carregado de perigo” (2019, p.53), que estão relacionados ao medo do julgamento, da dor e, em alguma instância, da morte. Quebrar o silêncio nos torna visíveis, e existe um jogo de visibilidade/invisibilidade entre nós, mulheres: queremos ser vistas para exercermos os direitos de existir e decidir por nós mesmas; não queremos ser vistas para não nos tornarmos alvos. Ainda assim, Lorde diz, continuarmos caladas acabaria por nos sufocar.

O corpo dessa dissertação é composto por pequenos acúmulos de textos que estão, de alguma forma, interligados: investigações sobre o mar e suas criaturas, escritos sobre ancestralidade, memórias de infância e relatos de trabalhos de artes visuais que realizei no período de 2013 a 2021. Poderia, talvez, aproximar essa escrita com o conceito de “escrita orgânica”, mencionado por Anzaldúa (2000): quando um assunto se “metamorfoseia alquimicamente” com outro, num processo

mesmo de descoberta de coisas que possam ter sido reprimidas. Abro aqui um parêntese para afirmar que os relatos, especialmente as memórias da infância, não são expostos como causas ou motivações que justifiquem a existência dos trabalhos de artes de minha autoria aqui relatados, mas sim, como materiais que possuem grande relevância em meus processos de autodescoberta.

Quanto a isso, a psicanalista, artista visual e escritora Grada Kilomba (2019), fala sobre a necessidade de recuperar histórias que foram escondidas e enterradas; recuperar as raízes que nos foram negadas conhecer. Tal resgate se daria através da elaboração, da fala e da escrita, buscando o entendimento de si e seu lugar no mundo. Em uma sociedade racista como a que vivemos, a construção da própria identidade enquanto indivíduos negros nos é negada, privando-nos do encontro com nossas origens e com nossos pares, gerando possivelmente uma ruptura, um trauma. A escrita assume, então, o papel de nos “transformar em sujeitos”, nos mobilizando a definir nossa própria realidade e identidade, libertando-nos da posição de mero objeto, quando nossa realidade e identidade são definidas por outros. Portanto, a escrita é também um ato político que nos permite recriar e ressignificar o que foi feito para manter a objetificação dos corpos femininos e racializados.

As angústias e adiamentos que precedem a minha escrita mostram-se, em parte, semelhantes ao que relata a escritora Gloria Anzaldúa (2000): uma resistência em cumprir uma tarefa que me faz confrontar os meus demônios de frente e falar sobre eles. Ainda assim, insistir nesse ato é importante porque é o que nos “salva da complacência” e faz com que coloquemos “ordem no mundo” – escrever é se movimentar; organizar pensamentos difusos. Por isso, este torna-se um ato perigoso, pois revelador, capaz de recuperar palavras antes não escritas, apagadas, ignoradas. “Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita”, diz Anzaldúa. Acreditando que não existe separação entre vida e escrita, nenhum assunto se mostraria trivial o suficiente para que não seja escrito.

Kilomba constata que os discursos de pessoas não-brancas frequentemente são vistos como transgressores ao fundirem o universo teórico com relatos pessoais ou poéticos. A autora demanda uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, lembrando que não há um discurso capaz de ser totalmente neutro e distanciado da realidade de quem o faz – escreve-se a partir de um lugar que se prega como universal, mas que, na verdade, trata-se

de um lugar de poder ocupado pelo dominante. É preciso, então, “transformar as configurações do conhecimento e do poder em prol da abertura de novos espaços para a teorização e para a prática”, de forma que assimilem escritas que contemplem línguas, corpos, subjetividades diversas.

Com pessoas brancas ocupando hegemonicamente os lugares de poder, e sendo a estética branca a balizadora da visão de belo, afirma-se, por vezes nas entrelinhas, noutras de forma direta: ser negro é ser “o outro do belo” (SOUZA, 1983, p. 36). E se, quanto mais próximo do branco, mais aceitação se tem, aprende-se, ainda criança, a “depreciar, rejeitar e deformar o próprio corpo para configurá-lo à imagem e semelhança do branco” (SOUZA, 1983, p. 64). Desde a infância, recaem sobre os corpos negros as perguntas, os olhares, o julgo, o desprezo, o lugar de ser o “outro”. Sob esse olhar, a pessoa negra poderá passar toda uma vida a buscar ideais que jamais serão alcançados. É levada a crer que apenas a partir da negação e da renúncia da sua identidade e da sua história poderá ascender socialmente. Dessa forma, introjeta e reproduz os discursos que servem aos interesses do branco como se fossem os seus. Por isso, a descoberta de si para pessoas não-brancas pode ser uma reconciliação com o “outro” dentro de nós, para talvez vislumbrar a chance de tornar-se plenamente quem é, sem obedecer a imposições que outrora marcaram seus cabelos, pele, corpo, carne; e ouvirá o som da água que escorre pelos caminhos de dentro.

Segundo a filósofa e antropóloga Lélia González (2020), “ser negra e mulher no Brasil é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (p.43). Neste contexto, ser capaz de assumir suas características e sinais da negritude, de assumir-se negra, é um ato de independência e descolonização (KILOMBA, 2019, p.127-128). De modo que decisões e gestos simples como deixar os cabelos crescerem livremente e trocar olhares de cumplicidade ao encontrar alguém como você ao caminhar na rua tornam-se pequenos atos de liberdade.

O discurso racista que prega que pessoas negras são corpos sem alma, que tenta despersonalizá-las (LORDE, 2019, p.47), que diz que são incapazes de produzir subjetividades, o faz associando-as à animalidade e à selvageria. Coloca o sujeito branco como o modelo de humanidade, enquanto o sujeito negro é

distanciado dela. Sob essa lógica, o negro é o outro do branco; é o seu extremo oposto: animal, selvagem, monstruoso.

Escolhi a fêmea do polvo *Tremoctopus violaceus*, conhecida ao acaso em minhas buscas no Google, para ser uma espécie de coelho branco da Alice, guiando-me na exploração de um universo alternativo: aquático, mole e viscoso. Os polvos, moluscos que fazem parte da classe dos cefalópodes, dentro do filo *Mollusca*, são seres admiráveis e estranhos que estão em outro ramo da árvore evolucionária, distante de nós. No livro *Outras Mentes*, Peter Godfrey-Smith descreve como os ancestrais do polvo abdicaram de suas conchas milhares de anos atrás para nadarem livres pelos oceanos, atitude que determinou também o desenvolvimento da sua inteligência. Ainda assim, moluscos cefalópodes foram e ainda são temidos por sua aparência tentacular, pela falta da concha, por todas as diferenças anatômicas entre eles e nós, mamíferos. O polvo é monstruoso porque se assemelha com o interior dos nossos corpos? Por que nos causa assombro que, contrariando todas as nossas diferenças anatômicas, se assemelha a nós em sua capacidade de pensar?

No primeiro capítulo, que intitulo “O mar não tem cabelos”, falo sobre a presença dos fios, linhas e cabelos nos meus trabalhos, e também sobre os meus próprios cabelos e os das mulheres da minha família; sobre dores que queimam e marcam a pele; suportar a dor para tentar assimilar características inatingíveis. Os cabelos são elementos de grande relevância na discussão sobre a escravidão do povo negro, bem como dos atos revolucionários em busca de liberdade e direitos: na década de 60, nos Estados Unidos da América, é iniciada uma revolução protagonizada por grupos como os Panteras Negras. Nesse momento, assume-se o cabelo crespo como uma forma de estabelecer um elo com a ancestralidade africana, e não a sua negação. Distanciavam-se dos padrões que até então eram obrigados a seguir, ao tornarem-se capazes de olhar para si mesmos com orgulho, resgatando o que foi perdido durante os mais de 300 anos de escravidão (BYRD; THARPS, 2014).

A partir da leitura do livro do filósofo Gaston Bachelard intitulado *A água e os sonhos*, um ensaio sobre a imaginação da água e os mitos e segredos que nelas habitam, e *As estruturas antropológicas do imaginário*, do antropólogo Gilbert Durand, observo que os autores atribuem às mulheres um lugar de fragilidade e

fraqueza ou de força e destruição. Fala-se de um certo caráter feminino, ingênuo, poético e maternal da água em oposição à água escura, ao nefasto, ao grotesco. Considero notável que tais perspectivas sobre fragilidade e ingenuidade são comumente relacionadas a mulheres brancas, enquanto as mulheres negras, personagens ou não, parecem ocupar um lugar à margem disso. Passei a me interessar por seres que habitam o mar, tão misteriosos quanto habitantes de outro universo. A figura de um polvo cujos tentáculos são unidos por membranas que se assemelham a um véu aparece em minhas buscas no Google por “mantos vermelhos”: o *Tremoctopus violaceus*. A partir dele, começo a investigar outros animais marinhos do filo Mollusca, atraída por seus corpos moles, conchas, cores, peles, mentes. Identifico-me com eles ao mesmo tempo em que os estranho.

No segundo capítulo, *Mordida*, começo a jornada para dentro (do mar e do corpo) através da pele. Ela, nossa superfície, tem também profundidade: é formada por muitas camadas. Retomo um hábito de infância e colete pequenas conchas de moluscos marinhos na areia da praia, e as uso para marcar minha pele com seus formatos arredondados e dentículos, como pequenas bocas - elas, como nossos dentes e ossos, são as últimas partes a se esvaírem e se tornarem pó, misturando-se a muitos sedimentos no mundo. Em seus processos evolutivos, a classe de moluscos Cephalopoda é composta por animais cujos ancestrais um dia abriram mão de suas conchas para nadarem moles e livres pelo oceano. Enquanto isso, moluscos com conchas que conhecemos como búzios tornaram-se moeda de troca, também servindo para comprar e traficar pessoas do continente africano para o Brasil.

No capítulo *Concha e pérola*, a Vênus do pintor Sandro Botticelli (1486) surge nascida de uma concha bivalve, flutuando no mar, sua pele branca remetendo às esculturas de mármore branco da Antiguidade. Seus traços se aproximam das personagens de pinturas cristãs, tal como a Virgem Maria, outrora pintadas pelo artista. A concha surge como símbolo da sexualidade feminina, que enfatizo a partir da obra *A carne do mar* (2018), da artista visual Brígida Baltar, na qual ela brinca com as proximidades aparentes entre as partes do nosso corpo e os moluscos e suas conchas. Entretanto, a concha também é frequentemente mencionada como um objeto capaz de se comunicar com a força que rege a vida, a morte e a ressurreição.

A pérola, resultado da introdução de um corpo estranho em um molusco bivalve, é formada após muitas camadas de madrepérola secretadas, num processo de cura. Da mesma forma, nosso corpo libera fluidos, pus e cria relevos para curar nossas infecções no corpo e na pele. A dança com arame farpado da artista Sigalit Landau e a *Vênus/Oxum* da pintora Harmonia Rosales surgem, respectivamente, como representação das feridas e da cicatrização das fronteiras marcadas em bilhões de anos de cortes em nossos ventres e peles.

No quarto capítulo, *Pele inquieta*, parto do vídeo de Heidi, a fêmea de um polvo que é observada enquanto, ainda que esteja adormecida, sua pele se movimenta inquietamente, mudando de cor e textura. Por isso, indagam-se se ela é capaz de sonhar, e se cada mudança corporal corresponde a uma ação vivida no sonho. A pele do polvo responde a perigos se camuflando, ficando invisível. Seu corpo pode responder liberando uma tinta escura feita de muco e melanina – a mesma que dá o tom de nossas peles, cabelos, olhos. Somos, aliás, compostos por muitas camadas de peles e pigmentos em muitos tons diferentes. A partir disso, comento sobre a ideologia nacional da democracia racial e da miscigenação. Chego à artista visual afro-cubana Belkis Ayón, e como a narrativa de um mito abakuá presente em seus trabalhos pode nos levar à ideia de uma pele que se inquieta para ouvir, sentir, comunicar. A fuga pelo instinto de sobrevivência poderia nos levar a nos camuflar, assim como fazem os polvos – escapar através do desaparecimento. Dessa forma, o filósofo Dènètem Touam Bona (2020) traz a ideia de fuga como uma ação criativa, sobretudo de resistência, ao contrário das comuns associações à covardia e à passividade.

No quinto capítulo, ultrapasso a pele para chegar nas profundezas das águas de dentro; no abismo onde habitam o escuro, o silêncio, o mistério, as forças ancestrais. A morte nas águas e a forçosa diáspora africana é ficcionalizada pela artista Ellen Gallagher, onde pessoas forçosamente movidas na diáspora africana e jogadas ao mar, contudo, sobrevivem, se metamorfoseando em seres míticos. Enquanto isso, anjos e borboletas do mar periodicamente se encontram e desaparecem sem deixar vestígios.

Os que já conheceram a profundidade dos mares não deixaram morrer suas histórias, pois deixaram a palavra e o desenho gravados como herança. O medo de

imersão não deve paralisar os que já conheceram e recordam do naufrágio,¹ ou lembram daqueles que tiveram seus corpos inchados pelas águas atlânticas. Envio sondas a lugares inacessíveis, e as imagens fotografadas por elas se tornam planetas. Um universo dentro do outro.

¹ Falo, aqui, de um naufrágio simbólico, como na poesia de Conceição Evaristo, *Recordar é preciso*: O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos / A memória bravia lança o leme: / Recordar é preciso. / O movimento vaivém nas águas-lembranças / dos meus marejados olhos transborda-me a vida, / salgando-me o rosto e o gosto. / Sou eternamente náufraga, / mas os fundos oceanos não me amedrontam / e nem me imobilizam. / Uma paixão profunda é a boia que me emerge. / Sei que o mistério subsiste além das águas. Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

1 O MAR NÃO TEM CABELOS

Uma das frases que mais ouvia quando criança, dita pela minha mãe, era para ter cuidado, pois “o mar não tem cabelos”, toda vez que arriscava adentrá-lo. Mesmo hoje, a despeito do conforto de suas águas salgadas, estar no mar é habitar o mais profundo desconhecido, onde não há fios, cabelos, nem cordas para segurar. Curiosamente, em oposição à frase que descobri ser um ditado popular; para o antropólogo Gilbert Durand (2012) e para o filósofo Gaston Bachelard (1997), as tremulações da água poderiam remeter às ondulações capilares – especificamente as de cabelos femininos. Ambos autores estabelecem uma relação entre água, cabelos e feminilidade.

Por volta de 2013, os fios, linhas, cabelos e emaranhados começaram a aparecer com frequência na minha produção artística: como na série *Célula* e nas linhas de lã vermelha com as quais construí uma trança de 2,5m de comprimento). Nos trabalhos que seguiram, a trança retornou se transformando em muitos volumes estranhos e familiares: pouco tempo depois, desenhei com canetas de nanquim em diversos papéis que, quando encaixados, tornavam-se uma trança convulsiva. Chamei-a de *Láquesis* – uma das moiras, as três irmãs que, na mitologia grega, determinavam o destino dos deuses e dos mortais, tecendo, manejando e cortando o fio da vida de cada um. Láquesis é a moira que maneja o fio, decidindo os rumos que tomamos em vida (ELIADE, 1979). Na mesma época desse trabalho, coincidentemente, decidi parar de alisar os cabelos e iniciar o processo de transição capilar.²

A pintura de John Everett Millais que retrata Ofélia, personagem da obra *Hamlet* de William Shakespeare, seria, para Bachelard (1997), o ícone máximo da representação dos aspectos femininos relacionados à água:

Ela (Ofélia) é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, “seu próprio elemento”. A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura, é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados de lágrimas” (1997, p. 85).

² Expressão que se popularizou na internet para indicar o processo em que se escolhe parar de alisar os cabelos e eles, crescendo, voltam à sua textura original.

Figura 1 - Mariana Rocha, *Láquesis*.



Legenda: caneta de nanquim sobre papel, 120 x 42 cm, 2014.
Fonte: fotos da autora, 2014.

A morte de Ofélia nas águas, para o autor, é uma morte doce, romântica e que não apresenta resistências. Ofélia, enlouquecida de amor, cai no rio após subir num salgueiro cujos galhos se partem, e continua a recitar poemas apaixonadamente, enquanto flutua pelo curso da água, suas ondulações se mesclando – uma morte idealizada e certamente muito distante de uma morte real por afogamento. Uma morte causada, antes de tudo, por um amor não correspondido.

Ao ler o conto “As águas do mundo”, de Clarice Lispector, despertou em mim uma sensação inversa a essa descrição: a personagem do conto está sozinha, não almeja conquistar nenhum amor perdido. Entra no mar para desbravar o mundo e sobreviver a ele. Sua fragilidade existe, mas, ainda assim, seu corpo se torna “resistente como um navio”, com seus cabelos já duros de tanto sol e de sal. Ela bebe da água em que mergulhou. Não existe martírio: ela não anda sobre o mar (numa alusão a uma imagem masculina e sacralizada), mas sim dentro dele, numa exploração que enseja o enfrentamento do desconhecido. Ao entregar-se às águas

salgadas, integra-se a elas não apenas pela lágrima ou pelo sofrimento, mas de corpo inteiro. Um corpo cheio de infiltrações por onde vazam todos os líquidos.

Figura 2 - John Everett Millais, *Ofélia*.



Legenda: óleo sobre tela, 76,2 x 111,8 cm., 1851.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Of%C3%A9lia_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Of%C3%A9lia_(pintura)). Acesso em: 18 jul. 2021.

*

Amarro à cabeceira da cama uma teresa³ com peças de roupas minhas, todas em tons de vermelho. Em sua ponta, prendo um vestido em que tento entrar a todo custo: quero me abrigar, caber, vestir – objetivo que se mostra impossível de ser alcançado enquanto os elos existirem; em outros momentos, nos enroscamos. Na pesquisa que se desdobrou dessa fotoperformance, que chamo de *Serpente*, apareceu pela primeira vez em minhas buscas no *Google* a fêmea do *Tremoctopus violaceus*, um polvo que possui uma longa membrana vermelha entre os seus tentáculos que a faz parecer trajada com uma capa, um tecido. Seu movimento dentro da água é como um voo em que desliza suavemente o manto característico unicamente à fêmea dessa espécie. O macho, por sua vez, é minúsculo e cinza,

³ “Corda trançada com tecidos rasgados, sobras de lençóis, blusas e cobertores, atados para serem lançados pela janela de uma prisão com o intuito de fuga. Segundo Gerardo de Mello Mourão, tal significado remonta ao século XVI, quando São João da Cruz, encarcerado, teve uma visão de Santa Teresa de Ávila o instruindo a como amarrar uma corda para fugir da prisão.” (LINDOTE, Maria Lucia Pereira Martins. *Entre a grade e a espiral: Sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. 2005. Tese de Doutorado em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. p. 393. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/102681/230072.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acessado em 08/03/2020.)

numa existência discreta, quase invisível.⁴ O polvo-fêmea, então, passou a habitar o meu imaginário e reaparecer em buscas, assuntos, interesses; passei a vê-lo em meus trabalhos. Seus elos acabaram por me conectar às águas do mundo e ao meu interesse pelos seres que nelas habitam.

Capazes de tudo enlaçar ou ligar, os tentáculos do polvo se aproximam isomorficamente aos cabelos que Bachelard e Durand relacionam à água. Seus tentáculos são o que fazem um animal “ligador por excelência” (DURAND, 2012, p.108) e o aproximam da figura da aranha que tece sua teia com ajuda das suas oito pernas, como analogamente são também oito os tentáculos do polvo. Por estarem tão distantes de nós na árvore evolutiva, os cefalópodes, classe de moluscos a qual pertencem os polvos⁵, nos causam estranhamento, mas também familiaridade, com seus corpos moles e viscosos, como se tivessem por fora o que temos por dentro.

Figura 3 - Mariana Rocha, *Serpente*.



Legenda: fotografias digitais, 20 x 30 cm. cada, 2015.
Fonte: fotos da autora, 2015.

⁴ TREMOCTOPUS VIOLACEUS DELLE CHIAJE, 1830. Atlas of Living Australia. [s. l.]. c.2021. Disponível em <<https://bie.ala.org.au/species/urn:lsid:biodiversity.org.au:afd.taxon:ef28ae66-ed7b-4078-ad21-a39371103df7>>. Acessado em 23/03/2020.

⁵ Além dos náutilos, chocós e as lulas.

Figura 4 - Steve Hamedl, *Tremoctopus violaceus*.



Legenda: fotografia digital, 2011.

Fonte: <http://bigelowsociety.com/fish11a/blanket.htm>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Os tentáculos dos cefalópodes são órgãos flexíveis dotados de grande capacidade de locomoção e defesa, além de serem o principal elo entre o animal que o possui e o que ele toca, sendo fundamentais para a sua sobrevivência. Essa forma conectora é também análoga ao cordão umbilical – ligação entre a mãe e o feto que garante a sobrevivência desse ser ainda frágil, em formação. Nos meses em que sobrevivemos dentro desse outro corpo, o da mãe, o elemento aquoso também é vital, pois nele precisamos estar imersos, envoltos no líquido amniótico. Estamos protegidos do mundo por muitas camadas de peles e órgãos e, por último, pela água.

*

O cabelo possui imensa importância cultural para as sociedades africanas, sendo símbolos de beleza e poder, além de identificar, através dos estilos e penteados, a idade, a ocupação e o status de cada pessoa. Entretanto, enquanto o cabelo crespo era glorificado na África Ocidental, aqui, ele se tornou um símbolo de inferioridade racial. Quando sequestrados e escravizados, os cabelos de indivíduos negros se sobrepuseram até mesmo à cor de sua pele, que passou a ser “tolerada”

(BANKS apud KILOMBA, 2019, p. 126), enquanto os cabelos, não - talvez parecessem incontrolláveis ou indomáveis demais. A partir desse olhar, o cabelo crespo tornou-se o emblema da servidão do negro durante o período de escravidão.

Mesmo após o longo processo de libertação dos indivíduos escravizados, as ideias de inferioridade da pessoa negra, herdadas do sistema colonial, ainda se faziam presentes: desde as ofensas associando características físicas de pessoas negras à ideia de subalternidade e à animalidade, até às perseguições e impedimentos de se ter uma vida digna. As mulheres negras, especificamente, ao tentarem se inserir na sociedade branca, eram estigmatizadas como pessoas inadequadas, objetos sexuais, postas em situações opressoras que alimentavam um imaginário negativo capaz de destruir sua autoconfiança e seu autorrespeito. (HOOKS, 2014). Na busca por aceitação, mulheres negras foram condicionadas ou se viram obrigadas a imitar o comportamento e os trejeitos das mulheres brancas e, mais além, a tentar a todo custo transformar suas características físicas nas características de uma pessoa branca.

As mulheres negras escravizadas eram forçadas a realizar trabalhos que exigiam força física, a suportar intensas dores e privações e, ao mesmo tempo, executar tarefas tidas como “femininas”, como cozinhar, cuidar da casa e das crianças. A partir disso, escravagistas criaram o mito de que as mulheres negras eram “criaturas sub-humanas masculinizadas”, enquanto, na verdade, por sua capacidade de realizar tantas ações, pareciam pôr em risco a ideia de que as mulheres eram seres inferiores aos homens. (HOOKS, 2014, p. 52).

Por efeito de tão violentos esforços de desvalorização e desrespeito, tornam-se comuns a baixa autoestima e o auto ódio da pessoa negra. A expressão “cabelo ruim”, um resquício do ódio racial que ainda sobrevive, influenciou toda uma geração de mulheres negras que passaram a alisar seus cabelos com produtos químicos desenvolvidos por indústrias europeias.⁶ No Brasil, os diversos tipos de alisamento dos cabelos se tornaram procedimentos comuns e rentáveis para donos e donas de salões de beleza presentes tanto em subúrbios quanto em shoppings.

Alisamento químico ou com ferro quente, passando pela chapinha e pelo repuxamento dos cabelos sob a quentura de secadores ou escovas elétricas, esses processos dolorosos podem causar sequelas que “extrapolam os limites do corpo

⁶ Para KILOMBA (2019, p.126-127), essas seriam outros tipos de controle e apagamento.

físico” (SANTOS, 2017, p. 21). Nessa eterna negociação pelo aceitação, nem é preciso que as raízes crespas dos cabelos cresçam para que se receba olhares de desprezo: o cabelo alisado se denuncia por sua textura, movimento, fibras que dificilmente se parecerão como os cabelos lisos “de verdade”. A pessoa negra, ao tentar transformar suas características físicas nas características de uma pessoa branca, tentaria destruir o seu “patrimônio genético” – algo que nunca se realizará efetivamente. Todas essas violências físicas e simbólicas infligidas resultam em feridas cujas tentativas de cura podem se prolongar por toda uma vida. (SOUZA, 1983).

*

Estar dentro de um grande acúmulo de água, especialmente do mar, pode nos trazer o conforto e a memória de estar no ventre da mãe. Os corpos femininos, especialmente os maternos, são os primeiros corpos que com frequência tocamos e pelos quais somos tocados. Vemo-los dotados de volumes e vazios, de camadas, buracos, de “receptáculos orgânicos”. Para o filósofo Georges Didi-Huberman (2010), vemos nos volumes coisas que remetem ao corpo, pois ele seria o nosso primeiro objeto de visibilidade e experimentação. O autor tece relações possíveis entre o corpo materno e o mar, a partir do romance *Ulysses*, de James Joyce: opõe a visão do ventre da mãe como uma embarcação a navegar eternamente nas águas do mar, gerando toda a vida.

Segundo Didi-Huberman, para o personagem central de *Ulysses*, Stephen Dedalus, o mar torna-se “uma tigela de humores e de mortes pressentidas”, quando passa a enxerga-lo a partir da perda de sua mãe. A planicidade que veria no mar esconderia a profundidade das suas águas carregadas de “todas as gravidezes e de todas as mortes por vir”. Há nessas águas o movimento perpétuo, acariciante e ameaçador entre superfície e fundo, fluxo e refluxo, avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento. Para o personagem, é possível ver em tudo o que o mar parece expelir “toda a dor vomitada” pela mãe, assim como ela expeliu, no parto, o seu corpo em meio aos fluidos.

*

Ainda criança, costumava ficar na casa da minha avó, pelas manhãs, e ela me arrumava para que eu fosse à escola. Desembaraçava o meu cabelo com uma escova cujas cerdas me arranhavam o couro cabeludo e a testa. Umedecíamos o cabelo para amansá-lo e conseguir prendê-lo em um rabo de cavalo ou numa trança. Apesar da dor – um sofrimento que parecia inevitável para uma criança com cabelos rebeldes como os meus –, havia carinho nesse trato com o cabelo.

Aos 8 anos, levaram-me a um salão para cortá-lo bem curto, como os das demais mulheres da minha família. Assim, sem precisar desfazer seus nós, não se gastaria tanto tempo nos cuidados e nos preparos para sairmos de casa. Aos 11, fui levada ao salão para, dessa vez, relaxar⁷ o cabelo já crescido, num procedimento que me queimava as bordas da pele do rosto e do couro cabeludo. Quanto mais tempo eu suportasse as queimaduras, mais liso o meu cabelo ficaria.

*

A década de 1960, nos Estados Unidos, foi marcada pela adoção de uma nova estética visual por pessoas negras, que celebrava seus cabelos naturais, quando muitas dessas pessoas deixaram de encarar o alisamento dos cabelos como uma obrigação a ser cumprida. Mas, longe de ser apenas a adoção de um novo estilo, os “novos” cabelos marcavam uma atitude revolucionária para o povo negro: assumir e se orgulhar de suas características estava diretamente ligado à definição de uma identidade e à luta por igualdade de direitos.

O cabelo foi assumido como um elo visível com a ancestralidade africana, e não a sua negação. Esse posicionamento era baseado em uma outra maneira de olhar para si mesmo, distanciando-se dos padrões que até então eram obrigados a seguir. Além do cabelo, passou-se a olhar de outra forma a cor da pele e todos os atributos e características físicas que antes eram impostas como inferiores como numa “lavagem cerebral”: todos os padrões de beleza ao que foram expostos eram brancos, fazendo-se acreditar que a aparência do negro era ruim. Importante frisar, entretanto, que nem todos aderiram às ideias do movimento negro e à estética afrocentrada, com muitos indivíduos ainda a alisar os cabelos.

⁷ Procedimento químico para mudar a forma dos fios de cabelo de crespos para lisos.

O movimento negro dedicou-se a ressignificar a palavra *black*, que, até então, tinha conotações negativas – ser chamado de negro soava como uma ofensa, e as características físicas de pessoas negras eram estigmatizadas. A mudança para se reconhecer e se identificar como negro surgiu como o resgate de um orgulho que foi perdido durante 300 anos de escravidão. Passaram a valorizar tudo que remetia à África – a cor da pele, os traços, os costumes, nomes, cultura. Após gerações tentando neutralizar características distintas africanas, as pessoas começaram a celebrá-las (BYRD; THARPS, 2014), e o cabelo se tornou uma maneira de declarar visualmente esse orgulho, com inúmeros cortes e penteados africanos ganhando popularidade. Como observa KILOMBA (2019, p. 127):

O cabelo tornou-se instrumento de consciência política entre africanxs da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou black e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos.

Os cabelos afro não apenas iam contra o ideal eurocêntrico, mas se distanciaram dele o máximo possível e, por isso, adotavam-se afros enormes, exuberantes. Como se, após séculos de cortes forçados, maus tratos e alisamentos, agora ousassem crescer e encrespar.

2 MORDIDA

Retorno a um hábito da infância: recolho conchas na areia da praia. Quando criança, juntava um saco inteiro e as levava para casa. Minha mãe, com a justificativa de que não era bom guardar coisas do mar dentro de casa, sempre as jogava fora, a despeito do meu desejo de guardá-las como relíquias, juntar grandes potes e sacos cheios dos mistérios tão grandiosos que não caberiam dentro de casa.

Pego quantas cabem na minha mão fechada. Procuo as marcas menos profundas, risquinhos que seriam imperceptíveis ao primeiro olhar, quero as linhas secretas, os veios menos visíveis, pois eles me dirão coisas que outras pessoas não quiseram saber. As conchas, por inteiro, falam de algo que mais ninguém sabe, pois pertenceram a corpos desmanchados na água, definitivamente mortos, talvez desconhecidos, deixando suas memórias em códigos indecifráveis que agora toco e aproximo dos olhos.

Lembro-me de cavar muitos buracos, brincando de encontrar coisas: as conchas, bichos, pedras. Mais de uma vez encontrei um batom vermelho ainda inteiro e fiquei fascinada (como algo do meu universo poderia caber nos mistérios do mar?), quis guardar comigo. Mas, se não cabiam conchas na minha casa, também não caberiam batons vermelhos nascidos das areias e das águas que eu não deveria nem tocar, pois me fariam mal – a voz da minha mãe alertava. Permanecia o desejo latente da descoberta, do toque, de passar na boca.

Trago as conchas para casa e marco com grafite vermelho as linhas que me interessam, tão frágeis quanto vasos ou capilares de um corpo. Os desenhos marcados estão quase todos dentro delas, onde a escrita pôde se fixar, não fora. Dentro estão guardados os segredos. Sinto vontade de pressioná-las contra a carne, contra a pele, em mais um jogo infantil rememorado. Sobreponho uma nova a cada marca de uma anterior, apertando-a até aumentar no local o fluxo do sangue, até a pele se avermelhar e doer, até o desenho arredondado marcar a minha pele e depois sumir.

Na minha pele, oposta à solidez e alvura do mármore, afunda a concha. Seu formato, sob a pressão do toque em que emprego um pouco de força, deixa a marca

que muito em breve irá se curar sozinha. Repito o ato com diversas conchas, por vezes pensando em como seria marcar até furar a pele da coxa, sangrar, e então deixar cicatrizar, virar marca duradoura. Contudo, quis que as marcas fossem mesmo efêmeras, que a dor e a irritação gravadas na pele durassem o tempo de fotografá-las e em poucas horas não houvesse mais vestígio, como algum outro acontecimento que deixa marca só na memória e não no corpo.

Figura 5 - Mariana Rocha, *Mordida*.



Legenda: fotografia, dimensões variadas, 2019-2020.
Fonte: fotos da autora, 2019-2020.

Figura 6 - Mariana Rocha, *Mordida*.



Legenda: fotografia, dimensões variadas, 2019-2020.
Fonte: fotos da autora, 2019-2020.

*

Da infância até o início da adolescência gostava de prolongar a cicatrização dos meus machucados, tirando sempre a pele em casca até fazê-la arder e sangrar novamente. Por anos tive marcas no rosto, camadas de pele escurecida que escondia sob a franja do cabelo ou cobria de maquiagem corretiva. Certa vez puxei um enorme pedaço de pele que cicatrizava em uma das pernas e o sangue escorreu em gotas grossas. Em desespero, fingi tropeçar em casa e reencenei a minha dor.

(Mantenho agora as unhas curtas)

*

A marca da mordida na pele é arredondada e aprofunda-se onde se enfiaram os dentes mais pontudos e afiados, causando vermelhidão e dor temporárias ou, dependendo da força aplicada, torna-se roxa e deixa uma ferida mais duradoura. Morder o outro é um ato de agressão que, a depender do contexto, será configurado como torturante ou erótico. Morder a si mesmo pode ter um caráter primitivo, como um impulso infantil relacionado à fase oral no desenvolvimento sexual, à uma “regressão sexual”, à “frustração na comunicação oral” ou à dificuldade de “encontrar uma linguagem de expressão do desejo reprimido ou proibido” (POGGI, 2008, p. 164).

O artista Vito Acconci, em *Trademarks*, põe-se nu e executa a tarefa de morder o máximo de partes de seu próprio corpo nos locais que consegue alcançar. Depois, utilizando também as marcas das mordidas como carimbos, imprime-as sobre superfícies variadas, criando um processo de escrita indicial, no qual os seus dentes são matrizes das marcas de mordidas e essas, por sua vez, tornam-se matrizes das manchas que imprime em papel e outras superfícies.

Sua relação com a pele e as fronteiras traz à tona temas muito presentes nos seus trabalhos: a relação entre o “eu” o mundo, e entre o privado e o público. Assim como outros artistas da *Body Art* do final dos anos 60, pensava o corpo como uma

matéria-prima tão manipulável e moldável quanto a argila.⁸ Buscando eliminar a exaltação à beleza sob a qual a arte esteve submetida por tanto tempo, esses artistas enalteciam o seu caráter puro e primitivo, explorando a animalidade, a sexualidade e os fluidos corporais (MATESCO, 2011).

Figura 7 - Vito Acconci, *Trademarks*.



Legenda: performance, fotografias e monotipias sobre papel, 1970.

Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/171/um-corpo-em-constante--re-descoberta>.

Acesso em: 18 jul. 2021.

Ao rasgar a barreira que é a pele, atravessaria as fronteiras que separam a parte interna do corpo do seu exterior. Entretanto, Acconci deixa marcas fundas o bastante para causarem alguma dor, mas muito rasas para se chegar no que há por dentro. O rompimento que não acontece na pele, aconteceria, entretanto, no campo simbólico, atingindo outros lugares e fragilidades:

Acconci expõe seu corpo perfurado, seu ferimento gotejado pela saliva, pelo olhar do espectador em ato de visível masoquismo. Mesmo quando se

⁸ PRINCETON UNIVERSITY ART MUSEUM. *Trademarks*, 1970. Princeton. Princeton University. c2021. Disponível em <<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18931>>. Acessado em 09/05/2020.

concentrado de modo mais exclusivo, mais narcisista em seu próprio corpo, o artista rompe completamente seus contornos e expõe esse processo ao olho documental da câmera. Como Amelia Jones observou, em diversas obras de Acconci, ele se torna um objetificado, "feminizado" espetáculo, em que a insistente (e em alguns momentos abjeta) corporeidade perturba a performance de uma subjetividade transcendente. (POGGI, 2008, p.166)

O artista expõe o próprio corpo aos olhares do público em uma sessão de auto mutilação que permanece no limite de furar a carne, ato que se repete indefinida e desconfortavelmente. Nas fotografias que registram a performance, é possível apenas ver que seu corpo, um acúmulo de carnes e pele, senta-se sem que nada o separe do chão, enquanto seus órgãos sexuais permanecem escondidos, ora pelas pernas, ora pelo braço, o que talvez seja um elemento "feminizador" da obra.

*

As extremidades das conchas possuem elevações e reentrâncias que me marcam como uma mordida na carne. São, em sua maioria, bivalves:⁹ duplas de conchas que encaixam perfeitamente uma na outra. Todas as que recolhi, exceto uma, perderam seus pares na imensidão do oceano, do mar, da praia ou da faixa de areia, mas conservam seus pequenos dentículos na esperança de encaixá-los e então lacrarem-se como abrigos dos corpos moles que, no entanto, já se foram.

No processo que ocorre entre a morte e o desaparecimento de um corpo, os dentes e os ossos são as últimas partes a se esvaírem. As conchas possuem, assim como os ossos dos animais vertebrados, uma grande quantidade de cálcio, a função protetiva e a notável lentidão no processo de perder água até tornarem-se pó. Enquanto a carne se desmancha na água, a concha se quebra em milhares de pedaços, esfarela e mistura-se a outros muitos sedimentos no mundo.

Ao longo de milhares de anos de processos evolucionários, os moluscos desenvolveram conchas duras dentro ou debaixo das quais poderiam viver protegidos de seus predadores. Quando alguns desses animais elevam-se do leito do mar, suas conchas, além de serem invólucros, tornaram-se dispositivos de

⁹ Definição segundo a Enciclopédia Britânica. Disponível em <<https://escola.britannica.com.br/artigo/bivalve/480798>>. Acessado em 23/03/2020.

flutuação com os quais eles poderiam simplesmente se deixar levar pelas águas e explorar um novo mundo.

Posteriormente, ancestrais dos cefalópodes começam a abrir mão de suas conchas flutuadoras, reduzindo-as, internalizando-as ou, de fato, abandonando-as por completo – algo que os deixou muito mais vulneráveis, mas, ao mesmo tempo, muito mais livres. Aos polvos, por exemplo, nada restou de concha: seus corpos moles passaram a ser desprotegidos.¹⁰ Por outro lado, tornaram-se capazes de se espremerem por um buraco do tamanho de seu globo ocular (uma das poucas partes duras que possui) e mudar a forma do seu corpo quase indefinidamente. (GODFREY-SMITH, 2019).

*

Chamam de cauri ou zimbo os moluscos gastrópodes marinhos *Monetaria moneta*, cujas conchas possuem pequenas fendas dentadas como pequenas bocas. Na África Oriental, o zimbo era comumente usado como moeda pela população, enquanto, no Brasil, existia em abundância espécies da mesma família na Bahia, especificamente nas praias e enseadas da Vila de Ilhéus, na foz do rio Caravelas em Porto Seguro e na Vila de Boipeba, porém, sem possuir valor comercial. Diante disso, traficantes de escravos passaram a levar daqui grandes baús cheios das conchas com as quais comprariam gente, depois trazidas forçosamente para cá. Durante esse tempo, a Bahia foi um dos principais portos onde desembarcavam pessoas sequestradas do continente africano, principalmente de portos congolezes e angolanos (CRUZ, 2010).

Como a exportação de zimbo não era taxada por nenhum imposto colonial, é impossível saber quantas conchas saíram daqui, ou a quantas vidas elas correspondiam. Existe a possibilidade de que a exploração do zimbo possa ter contribuído para aumentar em quantidade o número de indivíduos sequestrados do continente africano para o Brasil. (CRUZ, p. 11, 2010). A enxurrada de zimbo exportado para a costa africana foi tamanha a ponto de desvalorizar a moeda.

¹⁰ Todos os tipos de polvo se despiram de sua concha, exceto o argonauta. A fêmea dessa espécie é capaz de construir uma concha espiralada e fina como papel, que dá a ela o poder de flutuação e proteção que foi abdicado pelos outros polvos. Informação consultada em NATIONAL GEOGRAPHIC PORTUGAL. *Argonautas, o fim justifica a morte*. [S. l.]. National Geographic Society. c2021. Disponível em <<https://nationalgeographic.sapo.pt/natureza/actualidade/2020-o-fim-justifica-a-morte>>. Acessado em 27/02/2020.

Aqui, o búzio ganhou sentidos e simbologias que se distanciavam cada vez mais do valor monetário, tendo a sua relação com o sagrado expandida por conta das expressões culturais e religiosas trazidas, herdadas e adaptadas pelos indivíduos africanos sequestrados e seus descendentes, que passaram a habitar essas terras. É utilizado em abundância no Candomblé, religião afro-brasileira, em que podem ser diferenciadas pelos nomes de cauri, ini, aruá e ikotô. Essas conchas são consideradas elos sagrados de comunicação entre as pessoas e os Orixás, sendo utilizadas em inúmeras práticas e ritos, em altares, assentamentos e no jogo de búzios.¹¹ As conchas são parte inseparável da ancestralidade afro-brasileira: “não existe nenhum assentamento de Orixá sem ter a presença de (conchas de) moluscos” (SILVA, 2006).

*

Experimento a mordida: o contato da boca com a pele é mole e macio, enquanto os dentes duros se inserem na carne que se retesa conforme aumenta a intensidade da dor. A dor, de fato, delimita a fronteira que será ou não cruzada, e faz parar antes que se rompa a carne. Há gentileza e delicadeza com o corpo que será ferido nesse pequeno ato de violência – gotejar só a saliva, não o sangue.

¹¹ Oráculo em que se utilizam 4, 16 ou 32 búzios, jogado exclusivamente por um Babalorixá ou por uma Yalorixá.

3 CONCHA E PÉROLA

A Vênus pintada por Sandro Botticelli equilibra-se com estranha leveza dentro de uma gigantesca concha bivalve sem o seu par. Essa quase flutuação poderia ser equiparada àqueles moluscos que se interessaram por flunar pelas águas do oceano, fugindo da vida ociosa no leito do mar. Enquanto a Vênus flutua, Zéfiro sopra, à sua direita, o vento que deverá guiar seu destino, e Pomona, deusa da primavera, a aguarda do lado oposto com um manto florido com o qual cobrirá sua nudez. Sua pele, muito alva, alude ao mármore de Carrara de que eram as feitas esculturas na Antiguidade clássica.¹²

Figura 8 - Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus*.



Legenda: têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm., 1486.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

¹² Faz-se necessário comentar, contudo, que estudos mostram como equivocada a ideia de que os gregos, ao atingir o “auge da sua civilização”, excluíram as cores das suas esculturas, escolhendo tê-las apenas em mármore branco, sem cobertura de tinta. Esse mito se propagou no Renascimento italiano, pois pretendia-se distinguir a arte daquele momento da arte cristã, abordando a escultura monocromática como sinônimo de sofisticação e superioridade. Boa parte das esculturas gregas era, na verdade, feita de bronze, e muitas das cópias feitas em mármore por romanos prevalecerem em detrimento das originais gregas, estas bastante coloridas (quando não faziam parte de nenhum conjunto arquitetônico). Segunda consta, a influência no uso das cores parece ter vindo de populações que habitavam o Oriente Médio, como os egípcios. Fonte: KRIEZIS, Elisa. Como mito de estátuas gregas brancas alimentou falsa ideia de superioridade europeia. *BBC News Brasil*. Londres, 9 de maio de 2021. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825>>. Acessado em 10/06/2021.

Sandro Botticelli, em suas obras iniciais, enquanto frequentava os ateliês de seus mestres e precursores, como Fra Angelico e Masaccio, dedicava-se às representações de figuras bíblicas, como a da Virgem Maria junto a Jesus e de anjos. Posteriormente, traz à tela os motivos pagãos e os temas naturalistas, resgatando a cultura grega através da representação de figuras mitológicas e enfatizando a ligação entre arte e filosofia (MENDONÇA, 2012, p. 15).

Resquícios das suas primeiras pinturas com temática cristã ainda podem ser observados,¹³ como o mar ao fundo da *Vênus*, que pode ser interpretado como uma referência a um dos títulos de Maria: *Stella Maris* - estrela do mar (OLIVEIRA, 2013, p. 176). Tais características tornam possível ver, no *Nascimento de Vênus*, tanto a deusa pagã do amor carnal quanto uma imagem de pureza. Vênus, ou Afrodite no panteão Grego, era a deusa invocada em rituais de casamento, o que revela o seu caráter puro e também relacionado à fertilidade. Por outro lado, era também a deusa do amor carnal e protetora das prostitutas. Essa ambiguidade que a separa em dois arquétipos – o da mulher respeitável e o da meretriz – pode ser visto como extremamente redutora e consoante aos estereótipos designados às mulheres nas sociedades patriarcais. (OLIVEIRA, 2013).

*

A concha e a pérola, desde os tempos pré-helênicos, eram relacionadas às grandes deusas gregas, como Afrodite, nascida das espumas do mar. Crê-se que este mito da deusa nascida da concha marinha estaria difundido em todo o mediterrâneo (ELIADE, 1979, p. 127). A concha poderia simbolizar a genitália feminina ou, na representação cristã, remeter à peregrinação religiosa de Santiago de Compostela (OLIVEIRA, 2013, p.176), na qual peregrinos até hoje levam como lembrança a concha de vieira, um molusco bivalve abundante nas praias da Galícia. Desde a Idade Média, ela funciona como uma prova de que o peregrino percorreu seu caminho até o fim. O motivo para a escolha da concha como símbolo dessa peregrinação possui duas versões: a lenda de que São Tiago havia salvado um cavaleiro de afundar-se no mar aderindo nele inúmeras conchas e fazendo-o flutuar,

¹³ ARTSLEUTH 3: BOTTICELLI: The Birth of Venus - Uffizi Gallery. [S. l.]: Canal Educatif. Vídeo. 16'05". Publicado pelo canal Canal Educatif à la Demande (CED). 8 de novembro de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=l9ZIJOX0Jjo>>. Acessado em 23/03/2020.

e outra, que remete ao mito de Vênus e aos cultos pagãos de fertilidade e proteção dos navegantes.¹⁴ Ao voltar para casa, era comum que o peregrino utilizasse a concha como um instrumento para beber água, cortar alimentos com suas bordas afiadas e para comer.¹⁵

*

A artista Brígida Baltar, na exposição *A carne do mar* (2018), apresenta trabalhos que remetem à sua infância, quando catava conchas em Copacabana.¹⁶ Dessa maneira, descobrindo as coisas do oceano, percebeu potência na incompletude e nas formas orgânicas que acabariam se tornando elementos identificáveis em toda sua obra. Brígida pensou essencialmente na palavra quimera, que ela relaciona a monstros e seres híbridos que vivem nas profundezas do mar,¹⁷ ao produzir suas esculturas em cerâmica esmaltada, que se assemelham ao mesmo tempo a conchas, vaginas, narizes, olhos e outras partes do corpo humano, características que deixa evidente nos títulos escolhidos: *A concha triste*, *O berro da concha*, *As lambidas do mar*, *As Conchas Vaginas*. Há, de fato, muitas semelhanças entre os corpos das criaturas do mar e os nossos, que ocorrem desde o nível microscópico até o visualizável sem instrumentos ópticos.

A aparência vulvar de certos moluscos com conchas foi notada há milênios por sociedades e culturas diversas. Mircea Eliade (1979) descreve que o simbolismo sexual presente nas conchas marinhas, na ostra e na pérola existe porque elas são como emblemas das forças sagradas presentes na água, na lua e na mulher. (p. 124-126-127). Além de ser considerada símbolo de fertilidade e sexualidade por sua semelhança com a genitália feminina, é símbolo associado à morte e à ressurreição em diversas culturas. Para os maias, as conchas simbolizavam o mundo subterrâneo dos mortos. Na Índia, possuem importante papel nas cerimônias

¹⁴ MORTARA, Felipe. Por que a vieira é o símbolo do Caminho de Santiago? *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6 de setembro de 2015. Disponível em <<https://viagem.estadao.com.br/noticias/geral,por-que-a-vieira-e-o-simbolo-do-caminho-de-santiago,1755372>>. Acessado em 23/03/2020.

¹⁵ Não por acaso, utilizamos instrumentos arredondados e côncavos para nos servir alimentos líquidos, como a colher e outro que chamamos também de concha.

¹⁶ ATELIER GUIDE. *“A carne do mar” traz inéditos de Brígida Baltar*. [s. l.], [2018]. Disponível em <<https://www.atelier.guide/home/nova-exposio-de-brgida-baltar>>. Acessado em 23/03/2020.

¹⁷ Áudio da entrevista disponível em RÁDIO CULTURA FM 103,3. *“A Carne do Mar”, de Brígida Baltar revela o universo feminino com elementos marítimos*. [s. l.], 28 de fevereiro de 2018. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/de-volta-para-casa/a-carne-do-mar-de-brigida-baltar-revela-o-universo-feminino-com-elementos-maritimos>>. Acessado em 23/03/2020.

funerárias, quando as utilizam para cobrir o caminho da casa do morto, pois se crê que através delas poderá se comunicar com uma força cósmica que rege a vida, a morte e a ressurreição. (CAVALCANTI, 1997, p. 74).

Figura 9 - Brígida Baltar, *As conchas vagina*



Legenda: cerâmicas esmaltadas, 27,9 x 11,9 x 10,4 cm., 2017.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/brigida-baltar-conchas-vaginas>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Conchas foram encontradas em grande quantidade em túmulos pré-históricos: escavações nas grutas de Laugerie revelaram inúmeras delas dispostas simetricamente e aos pares, em cima de esqueletos humanos - "quatro na testa, uma sobre cada mão, duas sobre cada pé, quatro junto aos joelhos e tornozelos" (ELIADE, 1979, p. 133).

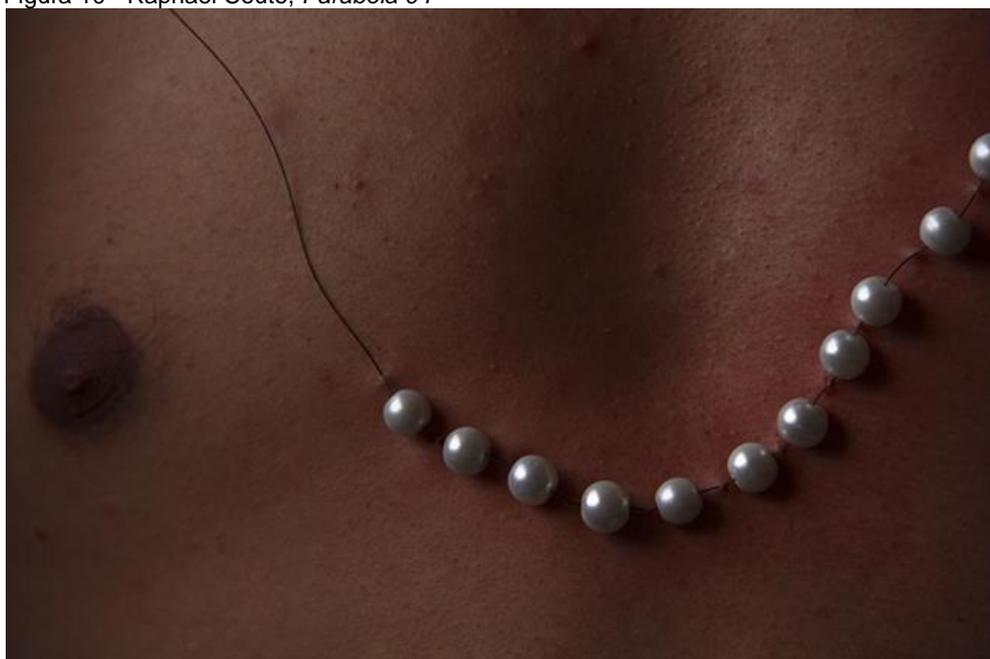
Pergunto-me se deixaram marcas sobre a pele do corpo em repouso, sendo tão pouca a força e o peso exercido por elas sem a pressão de dedos de outras mãos; imagino a carne desaparecendo até só restarem os ossos, as conchas, a pérola.

*

Normalmente utilizadas no corpo para fechar buracos e então ajudar a cicatrizar feridas, agulha e linha são utilizadas na série de fotografias *Parábola* para

atravessar a pele. A vermelhidão provocada pelas suturas e pequenas fendas auto infligidas contrasta com as pérolas aderidas ao corpo, junto ao peito. O artista Raphael Couto, autor da obra, utiliza a expressão “potencializar marcas” nos seus escritos sobre sua produção (COUTO, 2014, p.7), como já houvesse caminhos traçados na sua pele e ele apenas tivesse os tornando visíveis, sobrepondo novas feridas à outras já existentes.

Figura 10 - Raphael Couto, *Parábola 04*



Legenda: performance, 2013-2014.

Fonte: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2014/2014-raphael-couto.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2021.

*

Tenho constantemente vontade de passar os dedos e as unhas sobre a pele do rosto, das costas, do colo. Os poros abertos provocam na pele uma aspereza muito distante da lisura e do alvoro do mármore e dos filtros do *Instagram*. Qualquer protuberância é alisada até o seu desaparecimento. Às vezes, o contato frequente dos dedos causa processos infecciosos em que o corpo tenta expulsar – não o grão sebáceo que está sob a pele, mas as bactérias que ali se alojaram no excesso do toque. Então a pele se avermelha, irritada, e produz secreções em uma espécie de bolha que em certo momento irá estourar e finalmente expulsar os microrganismos estranhos. Com o passar dos dias, os tecidos da pele se regeneram e o

acontecimento é marcado por uma mancha ou cicatriz que permanecerá um pouco mais.

Quando a ostra, um molusco bivalve, recebe dentro de si um corpo indesejado, sendo ele um microrganismo ou mesmo um ínfimo grão de areia, reage liberando uma secreção chamada madrepérola, que o cobrirá em muitas camadas, isolando-o do seu próprio corpo mole e sensível. No momento em que o isolamento estiver completo, o resultado deste acontecimento receberá o nome de pérola e será colhida, e não expulsa, por dedos de mãos humanas que a encontrem, enquanto outras permanecerão secretas.

A secreção que o corpo humano produz como resposta a uma infecção, o pus, não é bela como a madrepérola produzida pela ostra – esta, por sua característica iridescente e rara, há milênios é utilizada como artefato, joia, enfeite e adorno de todos os tipos, além de amuleto. A ostra é capaz de produzir coisas consideradas por nós belas e preciosas, ao contrário da sua aparência interna. Ainda que a ingestão de sua carne seja apreciada por alguns, por outros, é vista com ojeriza. Em oposição, a aparência externa de um corpo humano pode ser bela, dependendo de quem o olhe, mas seu interior é sempre o mesmo: viscoso e úmido como o molusco. O molusco está perto da mucosa, do pus, do que temos por dentro, dos processos dolorosos que queremos evitar e ainda assim são provocados ou provocamos.

*

Frente à imagem e aos barulhos do mar, uma mulher nua e esguia aparece em frente à câmera, enquanto gira um bambolê feito de arame farpado. O brinquedo cortante, conforme é utilizado, marca o entorno da sua cintura com vermelhidão e arranhões por todo o tempo do vídeo. A artista Sigalit Landau apresenta o trabalho *Barbed Hula* (2000) como uma dança do ventre¹⁸ em que o movimento faz aumentar gradativamente a sua dor – ainda que os arames estejam em maior parte virados

¹⁸ A artista utiliza o termo quando escreve a respeito do vídeo no seu *site* (Disponível em <<https://www.sigalitlandau.com/barbedhula>>. Acessado em 17/07/2021). A dança do ventre, termo surgido na França do século 19 para a dança oriental, como é chamada em árabe, poderia aludir às "formas de violência extrema contra o feminino" praticados em parte do mundo islâmico. É também uma dança relacionada aos ritos de fertilidade (DANZIGER, 2013, p. 3).

para fora, inserem na pele um corte em cima do outro, num acúmulo de arranhaduras.

O bambolê, brinquedo feito de plástico (material artificial e moldável) e tido pelo senso comum como exclusivamente feminino, é transformado em um objeto torturante quando construído com arame farpado – duro, agressivo e, por analogia, associado ao mundo masculino. Suas pontas são normalmente utilizadas para delimitar e proteger propriedades privadas, evitando que nelas entrem corpos indesejados, e em prisões, para dificultar que esses corpos voltem para o mundo. Por fim, o arame farpado tem como função fazer sangrar os transgressores das regras delimitadoras “não entre” e “não saia”.

Figura 11 - Sigalit Landau, *Barbed hula*.



Legenda: *frame* do vídeo, 1:45 min., 2000.

Fonte: <https://www.sigalitlandau.com/barbed-hula-2000>. Acesso em: 14 dez. 2021.

Tal qual o trabalho *Parábola*, de Raphael Couto, em *Barbed hula*, Sigalit Landau reverte um elemento a princípio feminizado em uma ação agressiva, utilizando um material cortante. Ambos os artistas parecem questionar, através das suas obras, as inúmeras violências e o cerceamento da liberdade aos quais são submetidos especialmente os corpos femininos e feminizados.

Para além das possíveis menções ao mito de Vênus/Afrodite nascida da espuma do mar, a escolha da praia como o local da vídeo-performance fala de um tema recorrente na obra da artista, pois trata-se da “única fronteira natural e tranquila de Israel”, seu país de origem. Landau usa o próprio corpo para falar dos

limites territoriais ligados a questões culturais e sociopolíticas profundas (DANZIGER, 2013, p.8),¹⁹ riscando repetidas vezes na própria pele, que já funciona como barreira e primeira linha de frente do corpo (MONTAGU, 1988), outra fronteira dolorosa.

O corpo da mulher se encontra no meio desse rasgo que nunca se aprofunda nem chega a mostrar o que há dentro. No ventre e nas águas – nossas habitações primevas –, são demarcadas as fronteiras construídas em bilhões de anos de cortes e cicatrizes, na pele e no mundo. A vida gerada no ventre materno, protegida por líquidos e peles, só é capaz de existir livremente quando rompe o cordão e as membranas que a guardam do exterior. Abdicará, então, de suas conchas, como fizeram os antepassados dos cefalópodes e, assim como marcará na pele do mundo e na própria, será marcada por muitas feridas.²⁰

*

Retorno à Vênus. Agora, numa releitura chamada *O nascimento de Oxum* (2017), pintada pela artista afro-cubana Harmonia Rosales. Nesta, como em outras releituras de célebres pinturas que produziu, a artista se encarrega de substituir personas brancas por pretas. Aqui, pinta a orixá Oxum²¹ com cabelos curtos e crespos, e sua pele negra possui manchas douradas que a autora associa ao vitiligo.²² A obra de Rosales surge do questionamento das representações femininas forjadas na valorização da pele branca e dos cabelos lisos, do estabelecimento de um padrão de beleza universal que delega a mulheres de outras etnias e outras atribuições físicas a busca frustrante por um corpo inalcançável.

SANTOS (2017) fala sobre como esse padrão, ainda baseado no conceito de Belo universal da Antiguidade clássica, não contempla os corpos negros. Como uma

¹⁹ Pode-se dizer que essas relações permeiam a obra de Sigalit Landau, como também nos trabalhos em que utiliza como matéria o sal do Mar Morto, local onde quase nenhum organismo consegue sobreviver devido à sua alta salinidade. O sal que torna essas águas tão inférteis seria ao mesmo tempo oposto e complementar ao sangue e às feridas (DANZIGER, 2013, p. 8): quando acumulado sobre elas, provoca dor e ardência, mas é capaz de cicatriza-las.

²⁰ Cicatrizes profundas marcam as mulheres negras nascidas em sociedades racistas e misóginas, consequências dos processos dolorosos da colonização e da escravidão. Audre Lorde (2019) fala sobre a possibilidade de não incorporar a resignação, o auto apagamento, a autonegação e a depressão, consequências comuns dos processos de dominação (p. 73).

²¹ Orixá que, assim como Vênus, é associada ao feminino, à feminilidade, à fertilidade e à beleza.

²² DOMINGOS, Caroline. O olhar de Harmonia Rosales e a representatividade negra na arte. *La Parola*. [s. l.], 19 de novembro de 2018. Disponível em <<https://laparola.com.br/harmonia-rosales-e-a-representatividade-negra-na-arte>>. Acessado em 02/04/2021.

reação a isso, a autora defende que trabalhos de arte, como os das artistas Juliana dos Santos e Priscila Rezende, tocam nessas questões como “tratamentos cosmético/estético de cura”, servindo também como uma forma de trazer à tona o entendimento dos “processos históricos de opressão e de dominação dos quais são vítimas”, numa operação regenerativa sobre os corpos negros, seus cabelos e peles (p. 29). Desse modo, considero a obra *O nascimento de Oxum* também um olhar amoroso sobre os corpos que tanto se distanciam da brancura do mármore, sendo tão diversos em tons de peles, texturas capilares e dimensões corporais.

Figura 12 - Harmonia Rosales, *O nascimento de Oxum*, 2017.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/harmonia-rosales/birth-of-oshun-2017>; Acesso em: 18 jul. 2021.

*

Quanto mais eu mergulho entre pele e cabelos, mais eu puxo de lá o que eu não sou capaz de dizer, como no truque do ilusionista que puxa um lenço amarrado no outro (uma pequena teresa) de dentro da boca.

4 PELE INQUIETA

Octopus dreaming, publicado no *Youtube*, é um vídeo que mostra como se comporta o polvo fêmea Heidi, ao dormir em um aquário.²³ Durante esse período de sono observado, a pele de Heidi se move intensamente, adquirindo incríveis variações de cores e volumes. Enquanto sua pele se move tão rapidamente como os nossos olhos quando sonhamos, a voz de uma das pessoas responsáveis pela pesquisa narra o que ela poderia estar sonhando.²⁴

Essa inquietude e plasticidade que expressa em cores, texturas e formas é o que faz dos polvos e outros cefalópodes, como a lula e o choco, grandes referências da camuflagem e do mimetismo. São capazes de imitar outros animais e superfícies por meio de um sistema alojado na pele, formado por células que secretam pigmentos (cromatóforos) e células capazes de refletir luz e produzir iridescência (iridóforos). O animal possui órgãos cromatóforos complexos controlados por músculos que ocasionam as mudanças de cores, a inserção de padrões de pintas, listras e suas variações, e texturas rugosas, lisas ou pontiagudas.²⁵ Apesar de terem tanta intimidade com as mudanças de cores, acredita-se que seus olhos não sejam eficientes em processá-las. Contudo, descobriu-se que sua pele possui opsina, uma proteína sensível à luz que é encontrada também na parte interior dos nossos olhos, - portanto, um cefalópode como o polvo poderia sentir a cor,²⁶ e não apenas vê-la.

²³ OCTOPUS dreaming. [S. I.]: THIRTEEN; PBS. Vídeo, 1'48". Publicado pelo canal Nature on PBS. 23 de setembro de 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0vKCLJZbytU>>. Acessado em 20/10/2021.

²⁴ Na verdade, não se sabe se os polvos realmente sonham, mas descobriu-se que os chocos, parentes deles, exibem padrões de sono semelhantes à fase do nosso sono em que ocorrem os sonhos mais vívidos (REM).

²⁵ JUDSON, Olivia. Por que os polvos nos lembram tanto de nós mesmos? National Geographic. [S. I.]. National Geographic Society. 13 de junho de 2018. Disponível em <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/perpetual-planet/2018/06/por-que-os-polvos-nos-lembram-tanto-de-nos-mesmos>>. Acessado em 18/07/2021.

²⁶ Observamos que, em um estudo publicado na *Current Biology*, cientistas afirmam a descoberta de um novo tipo de opsina, chamada neuropsina, na pele de mamíferos. Antes da descoberta desses fotorreceptores, acreditava-se que o cérebro assumia o controle de todos os órgãos do corpo, fosse dia ou noite. Este novo estudo, porém, informa que a pele pode perceber variações de luz através das neuropsinas. "Em outras palavras: a pele pode sentir se é dia ou noite." (SCIENCE DAILY. Scientists discover skin keeps time independent of the brain. [s. I.]. 16 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.sciencedaily.com/releases/2019/10/191016133015.htm>> Acessado em 18/07/2021.)

A pele dos cefalópodes e a nossa são compostas por três camadas de tecidos: a ectoderma (folheto embrionário externo, do qual derivam a pele e o sistema nervoso), a endoderma (a mais interna, que origina o sistema digestivo), e a mesoderma (camada central da qual se desenvolvem os tecidos musculares e circulatórios). Para Vilém Flusser (2011, p. 15-16), nós tomamos o caminho evolutivo que nos levou a desenvolver uma complexidade maior na digestão, a partir do endoderma, enquanto os cefalópodes desenvolveram-se rumo à enervação, a partir do ectoderma.

Pode-se dizer que os cefalópodes, em geral, desenvolveram grande capacidade sensorial. Nós temos o sistema nervoso centralizado na cabeça, mas os polvos o têm distribuído pelo corpo, principalmente nos braços e tentáculos, tornando-os capazes de se comunicar diretamente uns com os outros e tomar decisões sem passar pelo cérebro central, e não o contrário, como é mais comum em vertebrados.²⁷ Cada uma de suas ventosas pode ser acionada de modo independente e são repletas de sensores gustativos, o que teria em nós um efeito próximo ao de possuir centenas de línguas nos braços e pernas.²⁸

Flusser supõe que a lula *Vampyroteuthis infernalis*, que habita o mar profundo, possui seus oito tentáculos em volta da boca para compreender o mundo e, como fossem extremidades de seu aparelho digestivo, têm como propósito “digerir o mundo”. Ao tocá-lo para conhece-lo, coleta informações que serão processadas e codificadas pelo seu sistema nervoso para, então, serem transformadas em cores, luzes, nuvem de tinta. (2011, p.93).

*

A pele é o nosso maior órgão. No imenso universo do corpo, é ela quem primeiro abriga as memórias do afeto, das dores, dos rompimentos e das recuperações que sofremos, tornando-a tão repleta de registros das nossas

²⁷ GALILEU. Em polvos, tentáculos tomam decisões de maneira independente do cérebro. [S. l.]. Editora Globo. 27 de junho de 2019. Disponível em <<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2019/06/em-polvos-tentaculos-tomam-decisoes-de-maneira-independente-do-cerebro.html>>. 2019. Acessado em 12/12/2020.

²⁸ JUDSON, Olivia. Por que os polvos nos lembram tanto de nós mesmos? National Geographic. [S. l.]. National Geographic Society. 13 de junho de 2018. Disponível em <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/perpetual-planet/2018/06/por-que-os-polvos-nos-lembram-tanto-de-nos-mesmos>>. Acessado em 18/07/2021

trajetórias e de inscrições dessas lembranças quanto o cérebro (SERRES apud COUTO, 2014, p. 15). Pele e sistema nervoso, aliás, originam-se da camada mais externa das células embrionárias, a ectoderme, e depois parte da superfície do corpo embrionário se vira para dentro, tornando o sistema nervoso “uma parte escondida da pele”, ou, ao contrário, a pele se torna a parte exposta do sistema nervoso. Além da função de nos fazer sentir, ela possui a capacidade proteger o interior macio e mole do nosso corpo contra traumas físicos, microrganismos e mesmo da demasiada absorção de líquidos – desde quando estamos submersos no líquido amniótico (MONTAGU, 1988), até quando, no mundo exterior, nos banhamos e mergulhamos na água.

A pele é constituída por camadas chamadas epiderme e derme. A derme é constituída de duas camadas: a papilar e a reticular, responsáveis pela elasticidade da pele e por abrigarem os pelos e as glândulas sebáceas. Já a epiderme, é composta pela camada basal, responsável pela renovação; camada espinhosa; camada granulosa, responsável por formar uma barreira impermeável; camada lúcida; e camada córnea, formada por células mortas que são dispensadas na descamação natural da pele. Indo mais a fundo, saberemos que nas camadas basal e espinhosa da epiderme estão situados os melanócitos, que sintetizam a melanina.²⁹ Entre humanos, a quantidade de melanina e a cor da pele são determinadas pela raça do indivíduo, e a quantidade de pigmentos é controlada por fatores genéticos, hormonais, ações externas (como exposição ao sol), e envelhecimento.

O tom e a cor da pele dependem das células epidérmicas e dérmicas, que dão os tons de branco e amarelo de acordo com sua espessura; dos vasos sanguíneos, que dão os tons de roxo e azul devido à hemoglobina; dos tons de vermelho, laranja e amarelo devido aos carotenoides da hipoderme, que dependem principalmente da síntese de melanina (MOTA; BARJA, 2006). Somos resultados de muitas camadas de tecituras e pigmentos.

*

²⁹ HISTOLOGIA INTERATIVA. *Pele e Anexos*. Universidade Federal de Alfenas, c2021. Disponível em <<https://www.unifal-mg.edu.br/histologiainterativa/pele-e-anexos/>>. Acessado em 05/07/2021.

Quando em perigo, polvos, lulas e chocos são capazes de expelir uma nuvem de tinta através de uma glândula próxima ao ânus. A tinta é uma mistura de muco e melanina – o mesmo pigmento escuro que dá o tom das nossas peles, cabelos e olhos. A variedade de elementos e misturas presentes nas composições dessas tintas resulta em tons de cores diferentes: entre os polvos, a tinta costuma ser mais próximas do preto, entre as lulas, de um preto azulado, e entre os chocos, em tons de castanho avermelhado. A tinta do choco, aliás, foi utilizada como pigmento para pintura por séculos. A essa cor, deu-se o nome de sépia – outro nome do choco.³⁰

Tratando especificamente do *Vampyroteuthis*, Flusser indaga se os líquidos liberados com a contração de suas glândulas poderiam ser veículos que o torna capaz de contar histórias ou transmitir mensagens - “será que a cultura vampyrotêuthica é composta de sucos rapidamente dissolvidos na água, e de mensagens contidas nos sucos e rapidamente absorvidas pelas memórias receptoras?” (2011, p.88). Conclui que as mensagens contidas nos líquidos expelidos, contudo, jamais serão decifrados por nós, perpetuando a nossa perplexidade frente a tais criaturas.

O filósofo também supõe que as mudanças das cores, texturas e formas, assim como a liberação da tinta da espécie de lula *Vampyroteuthis infernalis* se daria por meio de processos internos, com a intenção de “expressar determinada interioridade”, construindo códigos a serem decifrados por outros da sua espécie, num processo não apenas biológico, mas de linguagem. Segundo o autor, o *Vampyroteuthis* seria capaz de modelar a tinta na água como mensagens dirigidas também aos demais de sua espécie, em uma ação análoga à comunicação através da pele e seus líquidos interiores (2011, p. 35-36).

*

Os termos “mestiço” e “mulata” são utilizados inicialmente para identificar o cruzamento entre espécies de animais diferentes, gerando um ser híbrido. Utilizar tais nomes para descrever a aparência de pessoas tem como principal objetivo ligá-las à animalidade, à irracionalidade, à selvageria, à impureza – um discurso que

³⁰ SWAIN, John. Can I write with squid ink? *The Boston Globe*. Ask Dr. Knowledge. [Boston], Globe Newspaper Company. 22 de março de 2010. Disponível em <http://archive.boston.com/business/articles/2010/03/22/can_i_write_with_squid_ink/> Acessado em 18/07/2021.

dissemina, também, a ideia de superioridade dos humanos sobre os animais. São termos que criam “uma hierarquização dentro da negritude, que serve à construção da branquitude como a condição humana ideal”, sendo os demais considerados como “formas impuras da humanidade”. (KILOMBA, 2019, p.19).

No Brasil, os primeiros “casamentos inter-raciais”, foram resultados da violentação de mulheres negras por parte de homens brancos que detinham o poder sobre elas (senhores de engenho, traficantes de escravos etc.). Tal fato deu origem, na década de 30, à criação do mito que coloca o Brasil como uma democracia racial, tendo o historiador e sociólogo Gilberto Freyre como seu principal articulador, com sua teoria do lusotropicalismo. “O efeito maior do mito é a crença de que o racismo inexistente em nosso país graças ao processo de miscigenação” (GONZÁLEZ, 2020, p. 39). Os processos de mestiçagem foram empregados como uma maneira de embranquecer a população, tornar suas peles menos escuras, seus cabelos menos crespos. É possível perceber como, na sociedade brasileira, pessoas negras de pele mais escura sofrem mais episódios de racismo, enquanto pessoas negras de pele clara são tomadas como “quase” brancas. Entretanto, por estarem em local fronteiriço, jamais terão todos os seus privilégios.

Segundo GONZÁLEZ (2020), haveria um pensamento amplamente divulgado de que a “mestiçagem” era algo positivo para o povo brasileiro e, portanto, deveria ser promovido e exaltado. Quanto a isso, González diz:

A ideologia nacional da democracia racial e da miscigenação se “reproduz por meio de discursos que naturalizam a experiência da escravidão e seus efeitos deletérios sobre a sociedade capitalista. Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação, de manipulação sexual da escrava.” (2020, p. 11).

*

Belkis Ayón foi uma artista e professora afro-cubana conhecida por suas enormes colgravuras, nas quais utilizava papelão e outros materiais considerados menos nobres, recortados e modelados para dar textura às matrizes. Suas obras, enormes impressões em papel, partem sempre do mesmo ponto: contar ao mundo sua visão a respeito de um mito que sobreviveu à diáspora africana. Originada onde agora localiza-se a Nigéria, a Sociedade Secreta dos Abakuás, formada por

herdeiros e guardiões desse conhecimento, funciona como uma irmandade exclusiva para homens, em Cuba (MELENDI, 2019). O tal mito fala a respeito de uma mulher, a única de seu grupo, chamada Sikán. Através de um acontecimento fantástico, ela se torna portadora de um grande segredo capaz de proporcionar riqueza e prosperidade a quem o souber. Ainda que proibida de contar ao mundo tal mistério, ela conta ao homem que ama e, por isso, é condenada à morte.

A dimensão tátil está presente em todas as gravuras de Ayón sobre o mito de Sikán, onde vê-se figuras humanas como silhuetas, completamente pretas ou brancas, ou ainda com texturas de peles de animais. Há também muitas manchas e texturas nos espaços entre os corpos, lembrando conexões celulares, veios, membranas (GARCÍA). No trabalho *Sikán* (1991), a personagem título segura o peixe em um aquário, enquanto uma serpente lhe atravessa o peito e observa o peixe. Numa curiosa inversão, a mulher tem parte do seu corpo coberto por escamas, mas o peixe no aquário e a serpente, não. Sabe-se que, na realidade, ambos possuem escamas que funcionam como proteção e conservação da umidade. As escamas da serpente são tão rígidas, que implicam na impossibilidade da sua pele crescer junto com o corpo. Por isso, troca-a de tempos em tempos, saindo de dentro dela como de uma casca. O que não é, porém, um processo de regeneração da pele – estes são limitados e lentos, como os nossos.

Figura 13 - Belkis Ayón, *Sikán*.



Legenda: Colografia, 1991.

Fonte: <http://www.ayonbelkis.cult.cu/en/page/4/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Nós também trocamos de pele, mas vagarosamente: conforme novas células são produzidas, as mais antigas são liberadas pelo corpo. As finas camadas de poeira no chão e nos móveis da casa são, em parte, compostas de pele morta. Por conta desse processo, a cada mês, temos uma pele completamente nova, do ponto de vista celular.³¹ Geneticamente, entretanto, ela permanece a mesma.

Na história de Sikán, o peixe morre e ela é sacrificada. Usam sua pele e seu sangue para produzir um tambor que ressoe como a voz sagrada. Não funciona. Refazem o tambor com a pele de um bode e o sangue de Sikán, e ele vibra. Pele e sangue guardam e compartilham segredos no toque e na liquidez. É pela inquietude e pela capacidade de vibrar que a pele (se) faz ouvir e sentir.

*

Ao mesmo tempo em que os navios lotados de pessoas sequestradas surgiam nas costas do Novo Mundo, começavam a brotar comunidades de escravos

³¹ VENTUROLI, Thereza. Questão de pele. Superinteressante, 31 de dezembro de 1996. Disponível em <<https://super.abril.com.br/ciencia/questao-de-pele/>>. Acessado em 20/07/2021.

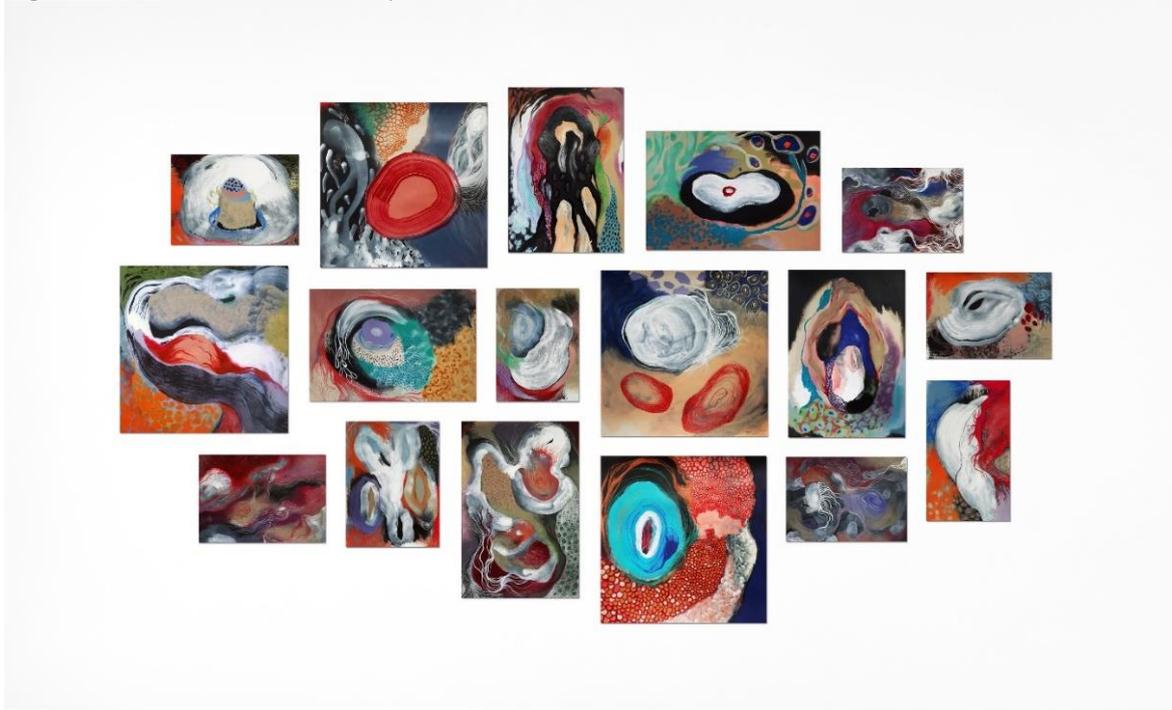
fugidos por toda parte – o exemplo mais próximo de nós, brasileiros, são os quilombos ou mocambos, como o de Palmares. O filósofo Dènètem Touam Bona (2020) traz a ideia de fuga como uma ação enérgica, de criação e de resistência, ao contrário das comuns associações à covardia e passividade. Tais ações surgem de um instinto de sobrevivência diante do absurdo do cárcere e da escravidão impostas aos indivíduos negros, nas colônias. Esse instinto de sobrevivência animal os levaria a uma espécie de “resselvagemização” ao buscarem abrigo e lugar de pertencimento e poder em matas e florestas. Sendo esses lugares cheio de sombras e estrias, propícios para a camuflagem, tornam-se locais ideais para desaparecer aos olhos dos adversários, para se metamorfosear e reinventar o corpo.

A fuga só existe a partir da capacidade de imaginar e criar estratégias, situações, truques, através dos quais se aproximariam da liberdade. O escape, aqui, é também onírico: acreditar na sobrevivência e imaginar uma vida longe da escravidão os tornou capazes de criar espaços de liberdade, ainda no seio das plantações, que ganhavam amplitude em meio às comunidades formadas pelos fugitivos. Por meio das práticas culturais, religiosas, musicais, vigílias de contos, variações dos falares crioulos, produziam subjetividade. Como complemento, a estratégia da fuga e do desaparecimento foi utilizada por esses indivíduos como método de sobrevivência e como meio de afirmar a própria existência enquanto sujeitos.

*

Sinto como se tivessem me passado uma borracha na pele. Talvez por isso tenha precisado me demorar nela muito mais do que imaginava. Situar suas camadas me fez repensar elementos, inserir padrões, texturas, sobreposições de cores. A série de pinturas *Pele inquieta* nasce da incorporação desses movimentos às minhas práticas de ateliê.

Figura 14 - Mariana Rocha. *Pele inquieta*.



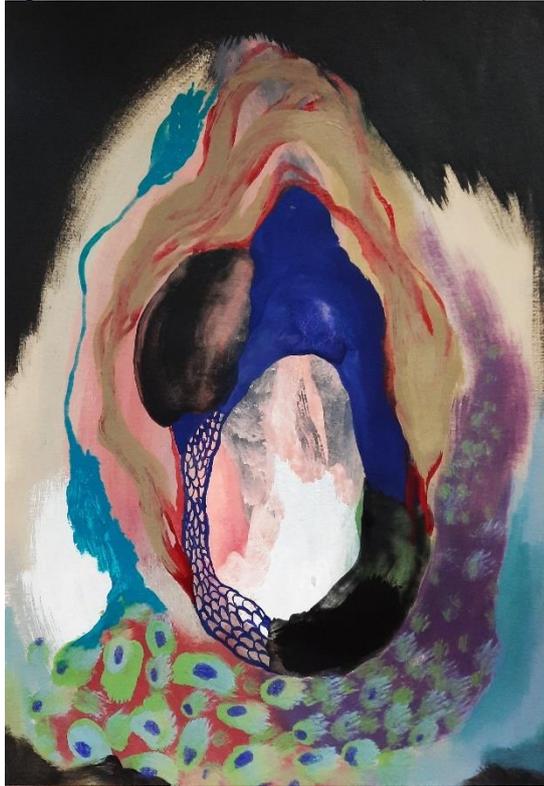
Legenda: Acrílica e lápis de cor sobre papeis variados, 2020.
 Fonte: fotos da autora, 2020.

Figura 15 - Mariana Rocha, *Sem título (série Pele inquieta)*.



Legenda: Acrílica e lápis de cor sobre papel, 2020.
 Fonte: foto da autora, 2020.

Figura 16 - Mariana Rocha, *Sem título (série Pele inquieta)*.



Legenda: Acrílica e lápis de cor sobre papel, 2020.
Fonte: foto da autora, 2020.

5 AS ÁGUAS DE DENTRO

Dentro do corpo, em sua profundidade, não há luz. Esse é o nosso primeiro abismo. Como o mundo submerso funciona em outra frequência, em outro ritmo, o mergulho exige fôlego, olhos e órgãos que se adaptem à escuridão, à pressão, ao excesso de sal. Nas águas profundas habita o “silêncio puro e escuro” e a ancestralidade; “a inconsciência netuniana onde nossas (próprias) águas escuras e profundas se movem.” (DIEGUES, 2017, p. 25).

Aproximo essas colocações à fala de Audre Lorde (2019) sobre um lugar sombrio, antigo e oculto onde cresce e de onde emerge nosso o “verdadeiro espírito”. Descreve esse lugar como uma reserva de poder onde habita a nossa ancestralidade: há algo a ser buscado dentro de si, num lugar que “não é claro nem superficial; é escuro, é antigo e é profundo.” (p.46). Se adentrarmos esse lugar, esse abismo interno, dá-se um encontro capaz de nos acordar para a apreciação dos nossos sentimentos e características anteriormente renegadas; passamos a respeitar essas “fontes ocultas”. As profundezas aparecem em Lorde (2019, p. 72) também como um lugar onde sufocamos tudo o que somos desencorajadas a pensar, falar e fazer, tudo o que é tido como inadequado.

*

A lágrima e a água do mar estão tão próximas quanto o gosto que deixam ao entrar na boca. Para Bachelard, nenhum outro elemento daria conta de dissolver a matéria da vida como a água (1997, p. 94), pois nela, carne e ideias se desmancham por completo, abandonam seu estado de solidez e correm, em meandros, na direção do grande acúmulo que são os mares e os rios, para então morrerem totalmente. Aí está presente também a ideia de que a água tem a capacidade de levar as coisas para longe, numa viagem sem retorno. Por seus cursos nunca retornam à origem, “nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO apud DURAND, 2012, p.96) e nem no mesmo mar.

Mircea Eliade, filósofo que dedicou sua vida ao estudo dos mitos e das religiões, diz que as águas guardam consigo todas as possibilidades de existência. Por isso, o mergulho simbolizaria o retorno a algo que antecede a forma, como se,

através dela, pudéssemos entrar na matéria que existia antes de nós. Essa dimensão regenerativa e purificadora está no fato de ser fundamental para o surgimento da vida (FORTES JUNIOR, 2006, p.18-22). Entretanto, a sua capacidade de dissolver e desmanchar fazem com que os corpos possam desaparecer em seus abismos.

Como ouvir dos desaparecidos os seus nomes e histórias, recuperar suas memórias? Seria necessário explorar o gigantesco berço e cemitério de sal, procurar restos, partes submersas. Seus objetos talvez habitem o mar esperando contar a história de quem os perdeu, com seus riscos e marcas gravados com os segredos dos corpos que um dia os tocaram, assimilando a recusa do desaparecimento sem vestígios. Os mortos que habitam as águas estarão para sempre no limiar do desaparecimento e da presença. Quais palavras diriam suas bocas caso não fossem caladas e seus corpos dissolvidos?

*

Clione limacina e *Limacina helicina*, conhecidos respectivamente como anjos do mar e borboletas do mar, são moluscos marinhos do grupo Gastropoda, por vezes classificados como parte do subgrupo Pteropoda. Os anjos do mar têm corpos translúcidos, cerca de 5 centímetros e se alimentam exclusivamente de borboletas do mar. Ao nadarem pelo oceano, batem suas “asas” lentamente. Já as borboletas do mar, que são parentes próximos dos anjos, possuem conchas e são menores, alcançando cerca de meio centímetro. Elas nadam em grupos tão densos que tornam o mar negro, até que sejam devoradas pelos anjos do mar ou que desapareçam no fundo do oceano, em um lugar desconhecido.

Antes de tudo, as borboletas aparecem de tal forma que deixam escuras as águas e, dias depois, aparecem os anjos. Nesse momento, diz-se que o mar parece uma “sopa espessa”. Para se alimentar da borboleta, cuja presença sente com seus receptores químicos, o anjo do mar abre sua cabeça e libera seis tentáculos que inflam e crescem até metade do seu tamanho. Começa, então, a bater suas “asas” de maneira veloz, circundando a borboleta, até conseguir prendê-la com seus ganchos e se fechar sobre ela. Ele pode se alimentar de até 500 borboletas em dois meses, e acumular os nutrientes sob a pele. Após a temporada, que dura semanas

ou poucos meses, as borboletas vão para um lugar que ninguém conhece, e em seguida os anjos fazem o mesmo.³² “Pensa-se que vão para o fundo do mar, e que passam um ano inteiro a tramar uma coisa ou outra lá embaixo. Ninguém sabe o quê, nem mesmo como descobrir.”³³

Figura 17 - Anjo do mar.



Legenda: fotografia digital.

Fonte: https://medium.com/@Aquatilis_tv/angels-and-butterflies-of-the-north-c9ccc482b270.

Acesso em: 18 jul. 2021.

Figura 18 - Borboleta do mar.



Legenda: fotografia digital.

Fonte: https://medium.com/@Aquatilis_tv/angels-and-butterflies-of-the-north-c9ccc482b270.

Acesso em: 18 jul. 2021.

*

³² Raramente, anjos podem ser encontrados no mar no resto do tempo, sempre solitários.

³³ AQUATILIS EXPEDITION. *Angels and Butterflies of the North: A family story of deadly hunts and deep sea mystery*. Medium: Aquatilis Expedition. [s. l.], 3 de maio de 2014. Disponível em <https://medium.com/@Aquatilis_tv/angels-and-butterflies-of-the-north-c9ccc482b270>. Acessado em 05/05/2021.

Antes de começar a estudar Artes, a artista estadunidense Ellen Gallagher passou um semestre em um projeto do curso de Oceanografia a bordo de uma escuna em alto mar por semanas. A sua pesquisa consistia em observar e desenhar pterópodes – moluscos aquáticos com membros semelhantes a asas que “voam” pelo oceano e que, após coletados, eram desenhados detalhadamente por Gallagher, com a ajuda de um microscópio. A coleta dos pterópodes, repetida diariamente, e o interesse pelas imagens e histórias relacionadas à água influenciaram todo o seu trabalho (EDWARDS, 2017).

Seus trabalhos geralmente envolvem camadas de significados e o uso de materiais sobrepostos – papéis de densidades variadas, pintura, plasticina, colagens. Gallagher costuma coletar revistas como *Ebony* e *Sepia*, lançadas na década de 40 e direcionadas ao público afro-americano, e recortar anúncios perucas, de alisamento de cabelos e clareamento de pele. Em *Coral Cities* (2007), desenha tentáculos, corpos pretos feitos com nanquim, cérebros feitos de plasticina e jogos de palavras em uma página inteira da *Ebony*, que contém um anúncio de carne enlatada.

As relações que tece entre o mar e questões raciais são feitas de forma singular, quando mescla a trágica história da diáspora forçada com o mito de *Drexciya*, criado em 1997 por uma banda de música house de mesmo nome, que fala sobre um mundo subaquático habitado por descendentes das pessoas traficadas do continente africano e jogadas no mar durante a travessia forçosa para a América.³⁴ Nessa realidade alternativa, elas encontram uma vida possível debaixo d’água e tornam-se metade humanas, metade peixes, criando uma Atlântida negra. Faz-se importante salientar que a ficcionalização dessa história ocorre não para apagar sua tragicidade, mas para, a partir dela, pensar na metamorfose como parte de um processo de cura; como um escape da realidade através da criação de outras narrativas. Esse é o argumento principal da extensa série de trabalhos *Watery Ecstatic*,³⁵ iniciada em 2001, e que aparece em muitas das suas produções.

³⁴ As músicas parecem interpretar o que foi vivido pelas pessoas sequestradas tal qual uma abdução alienígena, através de paisagens sonoras que soam como “alucinações auditivas”, repletas de vozes e mensagens transformadas em ruídos. (MODERNA MUSEET. *Ellen Gallagher*. Estocolmo, c2021. Disponível em <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/eclipse-art-in-a-dark-age/artists-biographies/ellen-gallagher/>>. Acessado em 06/07/2021.)

³⁵ GALLAGHER, Ellen. *Watery Ecstatic*. Nova Iorque, Whitney Museum of American Art, 2001. Disponível em <<https://whitney.org/collection/works/18622>>. Acessado em 06/07/2021.

Em *La Chinoise* (2008), insere vários rostinhos de mulheres negras que flutuam logo acima de uma massa capilar semelhante a um grande músculo ou tentáculo. Possuem traços exagerados, com olhos e bocas grandes, referenciando as fisionomias estereotipadas dos menestréis – blackface. Em suas cabeças, perucas ou cabelos pintados, incompletos, metamorfoseando-se em tentáculos, plantas, criaturas ainda sem nome, mulheres que se tornaram híbridas ao serem lançadas no mar, “almas subaquáticas”.³⁶ Revela histórias oníricas que estavam guardadas no fundo do oceano, expandindo-as de sua aparência microscópica, e revelando-as como universos.

Figura 19 - Ellen Gallagher, *Coral Cities*.



Legenda: nanquim, aquarela, folha de ouro, colagem e plasticina sobre página de revista, 32,5 x 25 cm., 2007.

Fonte: <https://farticulate.wordpress.com/2011/03/29/28-marso-2011-post-ellen-gallagher-selected-works-interview/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

³⁶ KAY, Jackie. *Souls of the sea*. The Guardian, 28 de abril de 2007. Disponível em <<https://www.theguardian.com/books/2007/apr/28/art>>. Acessado em 20/07/2021.

Figura 20 - Ellen Gallagher, *La Chinoise*.



Legenda: lápis, nanquim, óleo, aquarela e recortes de papel sobre papel, 76,5 x 111,5 cm., 2008.

Fonte: <https://farticulate.wordpress.com/2011/03/29/28-marso-2011-post-ellen-gallagher-selected-works-interview>. Acesso em: 18 jul. 2021.

*

Os primeiros povos nômades a habitar a Patagônia, no Chile, viviam e subsistiam da água.³⁷ Não ergueram cidades nem monumentos: as marcas que deixavam no mundo eram os desenhos que faziam no corpo, na terra e nos objetos, como espelhos do que enxergavam nos céus. Para esses povos, água e desenho mediavam sua relação não apenas com a vida, mas com a morte e com o cosmos – acreditavam que, ao morrerem, tornavam-se estrelas. A curiosidade e a atração que sentimos pelo cosmos existe porque ansiamos por retornar a ele – sob tal lógica, o mesmo se entenderia sobre nossa curiosidade com o mar e tudo o que ele cobre.

O mar é também uma “pele inquieta”, mas sem couraça, sem proteção – como uma pele aberta. Dentro dele, muitas camadas de temperaturas e saturações diferentes, muitas formas de vida. Na sua profundidade, a ausência e o vazio são

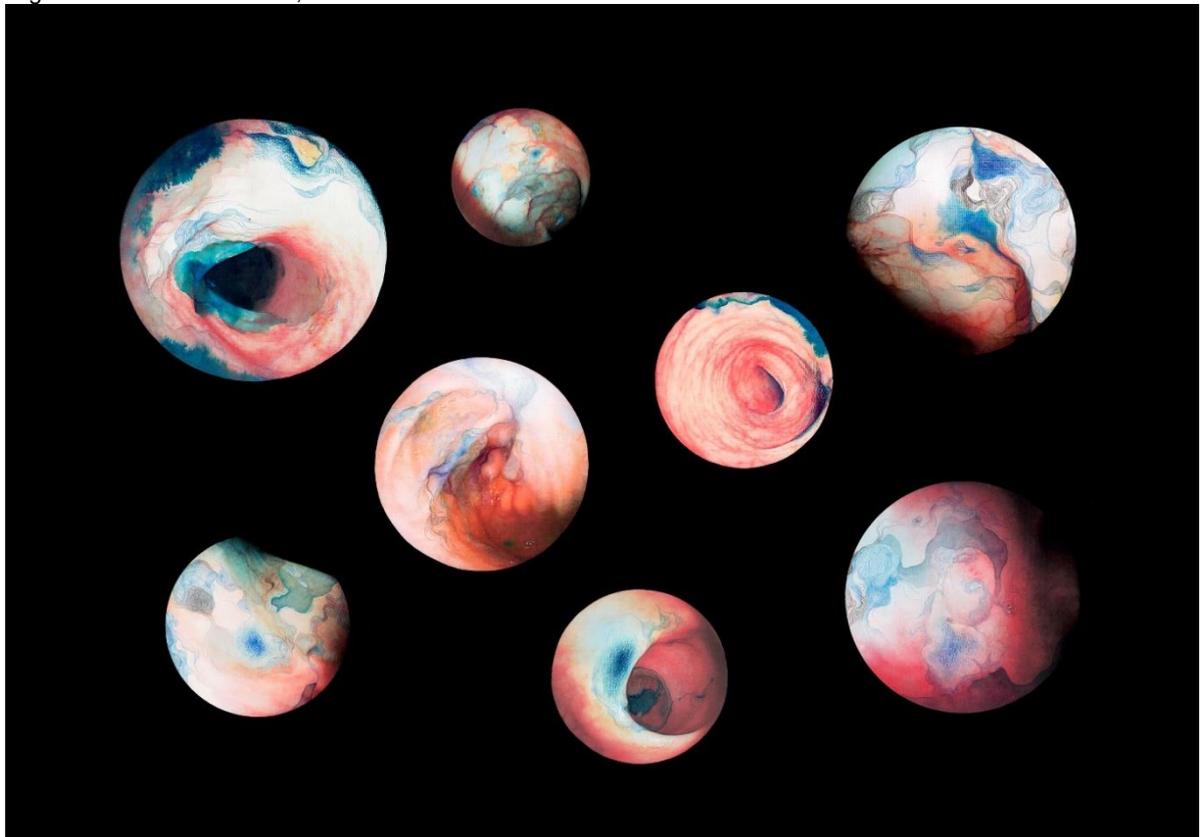
³⁷ EL BOTÓN de Nácar. Direção de Patricio Guzmán. Espanha: Mediapro; França: France 3 Cinéma; Chile: Valdivia Film. 2015. 82 minutos. 1 DVD.

pontuados por pequenos sinais de vida bioluminescente, como solitários planetas no cosmos.

*

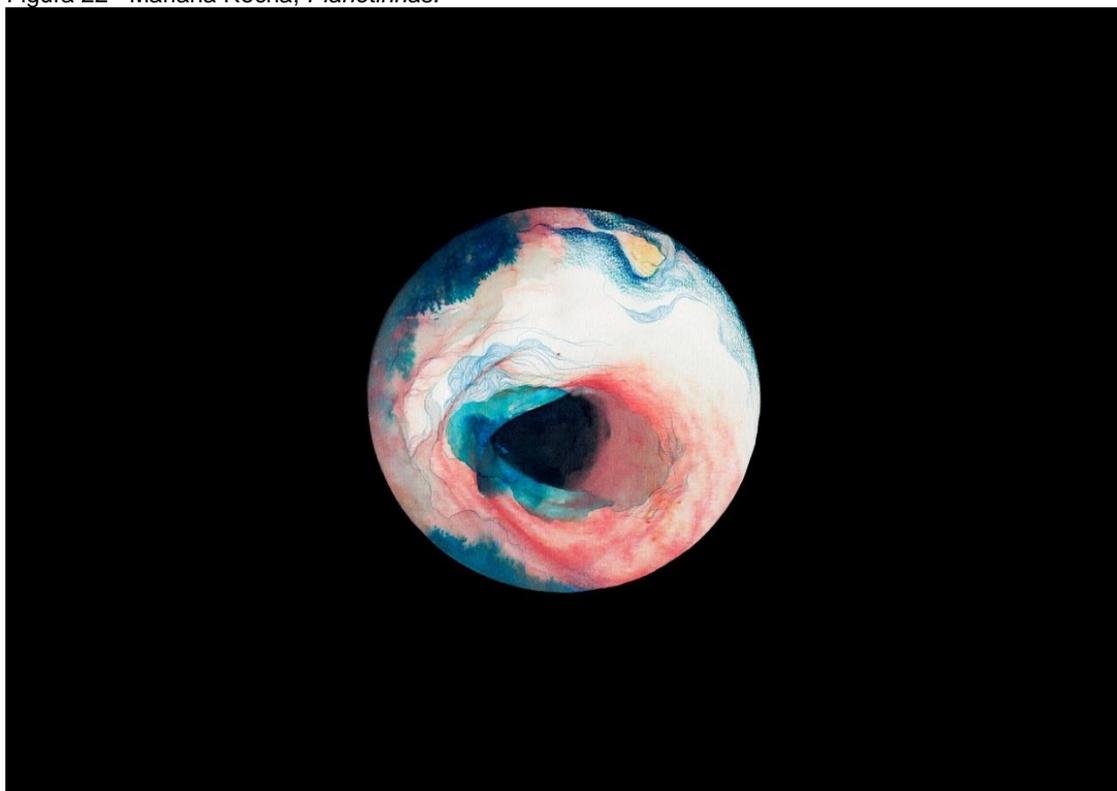
Para explorar o abismo do interior do corpo, faz-se necessário enviar câmeras, sondas e outros equipamentos que iluminarão os caminhos. Pode-se, é claro, rasgar e abrir a pele para acessá-lo, mas a mim interessa investigar esse interior quando envolto na escuridão, ainda coberto por todas as camadas que o protegem. Utilizo as imagens das sondas que são enviadas para dentro de mim para revelar o que teríamos em comum. Comparo as imagens redondas sobre o fundo preto, resultados fotográficos desses exames endoscópicos, a pequenos corpos celestes. Doto-os de oceanos, águas e atmosferas e torno-os, então, planetas habitáveis.

Figura 21 - Mariana Rocha, *Planetinhas*.



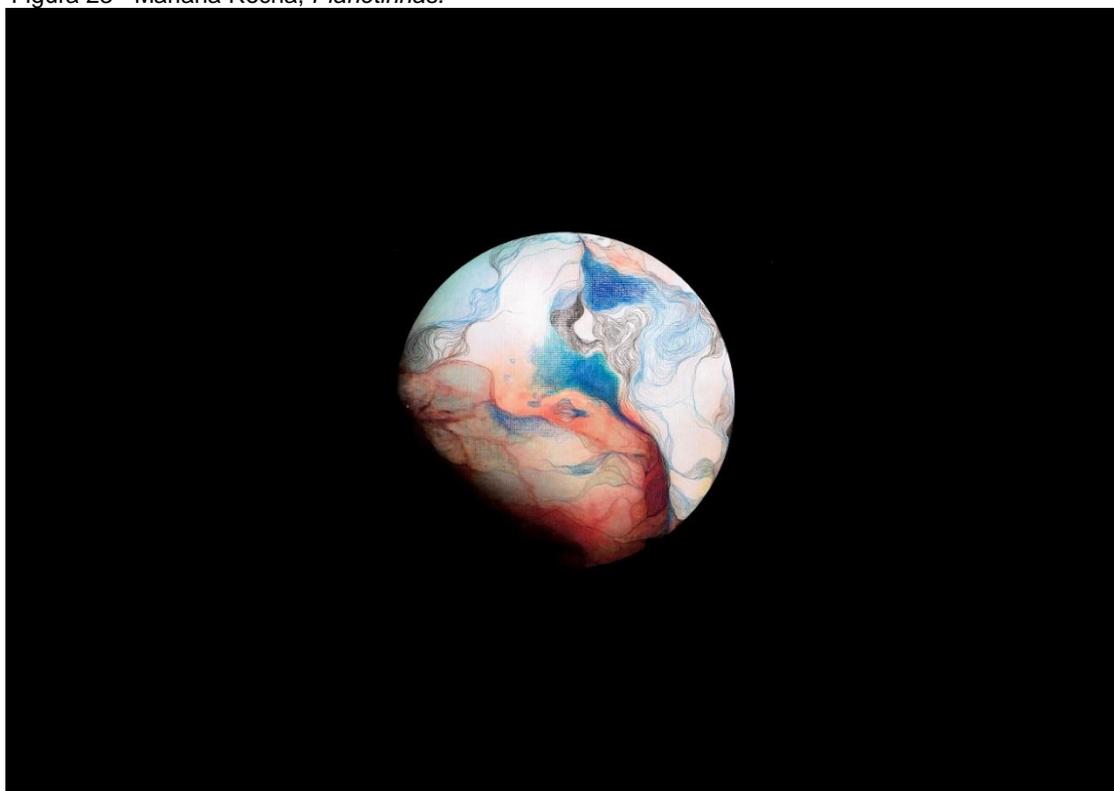
Legenda: desenho em impressão de fotografias endoscópicas sobre papel, 2020-2021.
Fonte: foto da autora, 2020-2021.

Figura 22 - Mariana Rocha, *Planetinhas*.



Legenda: desenho em impressão de fotografias endoscópicas sobre papel, 2020-2021 (detalhe).
Fonte: foto da autora, 2020-2021.

Figura 23 - Mariana Rocha, *Planetinhas*.



Legenda: desenho em impressão de fotografias endoscópicas sobre papel, 2020-2021 (detalhe).
Fonte: foto da autora, 2020-2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei diante do mar, desejando explorar esse ambiente selvagem e pouco conhecido por mim. Através da pergunta "haveria (caberia) um mar dentro de mim?", essa exploração também falava sobre partes escondidas, que evitava ver e tocar. Então, essa escrita é, também, uma forma de não mais fugir desse encontro – ou, talvez, a fuga de fato seja para dentro desses lugares, dessas partes escuras. Percebi, nesse processo, que as águas que investigo escorreram de/em outros corpos, outras vidas que existiram antes da minha. Bebi toda água salobra que consegui, como a que a personagem do conto *As águas do mundo* (LISPECTOR, 1998) bebe do mar, para então tentar passar pela superfície que guarda o interior onde os seres e as coisas se misturam, numa dança sem fim. Sopa primordial. Para chegar dentro, tive, contudo, que atravessar muitas camadas de peles marcadas por histórias, traumas, feridas e cicatrizações.

Quis, além do mergulho metafórico, aprender a nadar, e por isso me matriculei em aulas de natação que duraram cerca de um mês, até serem interrompidas pela pandemia de COVID-19, em março de 2020. Não consegui aprender a nadar em tão pouco tempo, mas tive a experiência de enfrentar os meus medos, de tentar entender o espaço da água, de organizar o corpo. Penso em como os moluscos o fazem: enroscados ou compactados dentro de conchas, um pouco ou completamente soltos, braços e tentáculos que apalpam o mundo cuidadosamente. A figura do polvo foi, para mim, uma versão viscosa e úmida do coelho da Alice, guiando-me entre emaranhados de tentáculos e cabelos, embaixo d'água.

Gravei marcas de conchas na minha carne na tentativa de mesclar a minha história com a dos moluscos; de falar sobre o que nos une e nos separa. Encarei suas marcas como registros de vida, e as contornei de vermelho. Assim como mostram os seus restos, todos os corpos possuem marcas que dizem inteiramente sobre o que viveram e, de alguma forma, também como viveram os seus ancestrais. Mas há restos que jamais serão encontrados.

Remeto-me à Conceição Evaristo (2007), quando fala do movimento que o corpo de sua mãe fazia quando desenhava um sol sobre o chão, em uma simpatia para secar as roupas penduradas nos varais. Talvez porque minha avó e eu também

fizéssemos juntas essa simpatia, desenhando com giz no chão do quintal e acrescentando uma carinha sorridente e raios em volta do círculo, sua fala tenha me capturado logo de início. Ao resgatar essas e outras memórias da infância e juventude, Evaristo afirma que foi a partir de cada signo, palavra e texto lido desde cedo (destacando também as não classificadas como literatura), que ela construiu a sua escrita. “Escrevivência” foi expressão que criou para falar sobre a articulação entre vida e escrita.

A presença da água é tentacular. Inescapável. Mesmo o giz usado nos desenhos com minha avó teve origem no fundo dos oceanos, há milhões de anos. Afinal, viemos todos, seres vivos ou não, do mesmo denso ponto de matéria acumulada e inquieta – a memória disso está em cada célula e átomo do nosso corpo que se move, se transforma e se expande; corpo que, mesmo depois de morto e aparentemente imóvel, continua a se mover e se transformar.

Ao atingir o seu primeiro destino, a jornada para dentro não termina: a partir dela, revelam-se outros universos úmidos e desérticos, outros seres, histórias, adaptações. Tudo se mostra imenso e minúsculo, como as conchas esmiuçadas que formam junto a outros elementos uma quantidade infindável de grãos de areia, por sua vez feitos de átomos, partículas, poeira de estrelas.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas* - n. 1, v. 8, Florianópolis, 2000, p. 229-236.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BONA, Dénètem Touam. *A arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados*. Tradução: de Amilcar Packer. [S. l.]: Oficina de Imaginação Política, 2020. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/438170205/A-Arte-Da-Fuga-Denetem-Touam-Bona>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- BYRD, Ayana; THARPS, Lori. *Hair story: untangling the roots of black hair in America*. Nova Iorque: St. Martin's Griffin, 2014.
- CAVALCANTI, Raisisa. *Mitos da água: as imagens da água no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Editora. Cultrix, 1997.
- COUTO, Raphael de Andrade. *Entre marcas e atravessamentos: uma escrita de artista*. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2014/2014-raphael-couto.pdf>. Acesso em: 09 maio 2020.
- CRUZ, Ronaldo Lima da. Conchas valem dinheiro, escravos são como zimbos: a efemeridade da extração do zimbo no Sul da Bahia. *Revista Pindorama*. n. 1, ano I, Eunápolis, ano 1, n. 1, p. 1-13, ago. 2010.
- DANZIGER, Leila. Trauma e utopia em Sigalit Landau. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 7, n. 12, mar. 2013. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/4680>. Acesso em: 03 mar. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIEGUES, Antonio Carlos. *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*. São Paulo: Editora Hucitec.1998.
- DIEGUES, Márcio André. *Entre o mar e o vento: o desenho como membrana*. Rio de Janeiro, 2017. 267 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2017.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

EDWARDS, Adrienne. Below the surface. *Gagosian Quarterly*. [S. l.]: Gagosian Gallery, 2017. Disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2017/05/01/below-surface/>. Acesso em: 06 jul. 2021.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

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.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis Infernalis*. Tradução de Daniel P. P. da Costa. São Paulo: Annablume, 2011.

FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. *Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/pt-br.php>. Acesso em: 20 dez. 2019.

GARCÍA, Christina. BELKIS AYÓN in L.A. On Surfaces, Skins and Secrets. *Cuba Counterpoints*, [S. l.], 2 nov. 2016. Disponível em <https://cubacounterpoints.com/archives/4280.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

GODFREY-SMITH, Peter. *Outras mentes: o polvo e a origem da consciência*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Todavia, 2019.

GONZÁLEZ, Lélia; RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Disponível em <https://www.amazon.com.br/Por-feminismo-afro-latino-americano-L%C3%A9lia-Gonzalez/dp/8537818895>. Acesso em: 17 jul. 2021.

HERNANDÉZ, Orlando. Belkis Ayón: o eterno retorno de Sikán. *Select*, [S. l.], n. 32, 27 out. 2016. Disponível em: <https://www.select.art.br/belkis-ayon-o-eterno-retorno-de-sikan>. Acesso em: 10 mar. 2020.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher: mulheres negras e feminismo*. Tradução de Libanio Bhuvi. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEÃO, Cláudia. Pequeno Atlas Sobre Águas, Superfícies e Peles. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: ECOSSISTEMAS ARTÍSTICOS, 23., 2014, Belo Horizonte. *Anais ...* Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. p. 3224-3236.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mundo. *In*: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: SUBJETIVIDADES, UTOPIAS E FABULAÇÕES, 20., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011. p. 2981-2995.

MELENDI, Maria Angélica. A sobrevivência de Sikán: imagens de uma lembrança sagrada na obra de Belkis Ayón. *Aurora*: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.12, n.34, p. 37-52, fev./maio 2019.

MENDONÇA, Débora Barbam. *Botticelli*: pintura e teoria. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

MONTAGU, Asheley. *Tocar*: o significado humano da pele. São Paulo: Editora Summus. 1988. p. 21-60.

MOTA, Jociely, BARJA, Paulo Roxo. Classificação de fototipos de pele: análise fotoacústica versus análise clínica. *In*: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 10, 2006; ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO, 6., 2006, São José dos Campos. *Anais...* São José dos Campos: Universidade do Vale do Paraíba, 2006. p. 2561-2564. Disponível em: http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2006/epg/03/EPG00000385-ok.pdf. Acesso em: 17 jul. 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Arte e representação da mulher: da Antiguidade à Pós-modernidade. *Scripta Uniandrade*, v. 11, n. 1, Curitiba, 2013. p. 168-181.

POGGI, Christine. Seguindo Acconci/visão direcionada. Tradução de Julie Pires e Marcos Bonisson. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 158-171, jul. 2008.

RENAUX, Sigrid. O nascimento de Vênus: transposições inter/intra midiáticas para a arte brasileira contemporânea. *Todas as letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 78-91, jan./abr. 2017.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *Rapunzel*: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende. *Revista Estúdio*, Lisboa, v. 8, n. 20, p. 20-29, 2017. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582017000400002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 08 fev. 2021.

SILVA, Maria Conceição da. *Conhecimento científico e o saber popular sobre os moluscos nos Terreiros de Candomblé de Recife e Olinda, Estado de Pernambuco*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, 2006.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.