

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**MARIA CRISTINA DE SANTANA MELO**

**OLHOS DE SAL**

**ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA EM NARRATIVAS VISUAIS PERFORMÁTICAS  
AFRODIASPÓRICAS**

Salvador

2023

**MARIA CRISTINA DE SANTANA MELO**

**OLHOS DE SAL**

**ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA EM NARRATIVAS VISUAIS PERFORMÁTICAS  
AFRODIASPÓRICAS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais - Linha de Pesquisa:  
Processos de Criação Artística como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, sob  
orientação do Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba.

Salvador

2023

M528 Melo, Maria Cristina de Santana.  
Olhos de sal: ancestralidade e memória em narrativas visuais performáticas afrodiáspóricas. / Maria Cristina de Santana Melo. - - Salvador, 2023.  
314 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba.  
Tese (Doutorado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2023.

1. Arte - Criatividade 2. Performance. 3. Ancestralidade. 4. Memória.  
5. Narrativa visual. 6. Mulheres Negras. I. Biriba, Ricardo Barreto.  
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7:159.9285

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

MARIA CRISTINA DE SANTANA MELO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

Maria Cristina de Santana Melo

**OLHOS DE SAL**

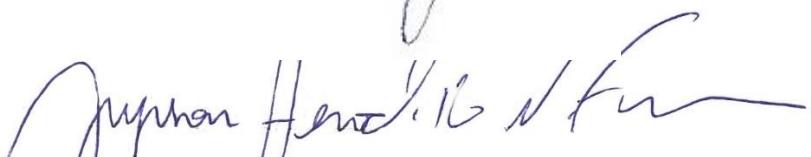
**ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA EM NARRATIVAS VISUAIS PERFORMÁTICAS  
AFRODIASPÓRICAS**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte comissão julgadora:

Aprovada em 15 de Dezembro de 2023.

  
Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba (Orientador)

  
Prof. Dr. Edgard Oliveira Mesquita Jr. (PPGAV-UFBA)

  
Prof. Dr. Ayrson Heráclito Novato Ferreira (UFRB)

  
Profª. Dra. Celina Nunes Alcântara (UFRGS)

  
Profª. Dra. Renata Aparecida Felinto dos Santos (URCA)

Para Maria das Dores de Santana Melo,  
rio de onde eu vim, que continua me ensinando  
a seguir como água limpa e doce por sobre as pedras.

## Agradecimentos

Modupé Ori, por ter me guiado nessa travessia. Modupé Èṣù, Sàngó, Yemojá, Òṣùn, Obà, Ọsó ò sì, Oyá por serem caminho, sabedoria, equilíbrio, amor, força e proteção em minha vida. Modupé Padilha, Caboclos e encantados por iluminarem os meus passos.

Modupé a toda ancestralidade que por me anteceder, propiciou minha presença e aprendizado neste plano. Modupé ao Ilê Axé Oyá L'adê Inã, a minha ȳálorìṣa Rosa de Oyá por ser ventre espiritual, colo ancestral, cuidado, atenção e carinho, a minha ȳá Kékeré (mãe pequena) Marisa de Ọsóṣì pelo amor, dedicação, ensinamentos e escuta, a meu Bàba Kékeré(pai pequeno) Ed de Sàngó, por ser presença fecunda de afeto, docura e sabedoria. A cada integrante do Egbé (comunidade de terreiro), pela irmandade, alegria e pelos encontros que conformam essa família espiritual de compartilhamentos e vivências que me alimentam e fortalecem.

Agradeço a Maria das Dores, minha mãe, maior exemplo de amor e capacidade de refazimento que pude conhecer, agradeço por todo e cada dia de inspiração por sua existência, e por me fazer compreender que a dor não nos define, quando há perseverança em seguir e encontrar outros caminhos. A meu pai Raimundo Roque, hoje parte do plano ancestral, a quem honro e agradeço pelo que até hoje me faz compreender de mim e da possibilidade de resignificar memórias e histórias. Às minhas avós Júlia Gomes e Joana Pimentel por terem sido para que hoje eu seja, a minha irmã Raymária Melo, por sua firmeza e sutileza em ser apoio constante, e incentivo a buscar o crescimento.

Agradeço a Cachoeira e seu povo, suas complexidades e contradições, por ser chão e me dar até hoje esteio e pertencimento para construir meu trabalho. Agradeço a cada mulher, artista, agente cultural, mestra e mestre desta terra que tanto regaram minha percepção de mim e do fazer artístico. Agradeço a todos os trânsitos e encruzilhadas vividas entre Salvador e o Recôncavo, as vivências na Residência Universitária da UFBA, que me proporcionaram conhecer pessoas que permanecem até hoje e que enriqueceram minha trajetória, me ensinaram tanto sobre conviver em coletividade.

Agradeço a Ibraim Nascimento, meu primeiro parceiro de criação e referência artística, amigo de elaborações e compartilhamentos de processos de arte/vida. A Bruno Ofakeran, amigo de todas as horas, a sua ancestralidade viva e suas perspectivas e olhares atentos, seu carinho e suporte. A Thiago Romero, amigo, irmão, e parceiro que me provoca e tece comigo fios de criação e afeto. A Ihago Allech, companheiro de vida, pela sua presença e afeto cotidianos, pelo incentivo a cada momento de vulnerabilidade e pela alegria em

celebrar as vitórias. A Yohanna Marie, minha irmã de alma, companheira do labor diário da vida/arte, por sua sensibilidade, acolhimento, e inspiração constante a voar além dos limites do imaginário possível. A Onisajé pelas imensas trocas rituais e acadêmicas, apoio e incentivo sempre, e pelo olhar negro-affirmativo na arte/vida.

Agradeço a cada artista que compõe esta pesquisa, que com suas obras e trajetórias me trouxeram até aqui, em processos criativos que me provocaram reflexões, reposicionamentos e encontros com o que fez e faz sentido para a construção do contexto contemporâneo das Artes Visuais no Brasil, e para minha criação artística em particular. Em especial, menciono Laís Machado e Diego Araúja. Laís, amiga, referência artística e ética para pensar e produzir arte e posicionamento político, com percepção tão aguçada e crítica quanto sensível, agradeço por ser farol para meus olhos e sentidos. Diego, “meu cumpadre”, artista e pensador inquieto em consonância e adiante do nosso tempo, que a cada contato ou troca de olhares e escutas, me provoca a deslocar-me dos lugares definidos e paupáveis, para lançar-me ao imprevisível, meu profundo respeito e admiração por tudo que significa.

Agradeço a todos os encontros e cruzamentos artísticos, acadêmicos, profissionais e afetivos que compuseram a caminhada ao longo desta pesquisa. Em especial às residências artísticas que tive a oportunidade de participar e que foram determinantes para o amadurecimento e elucidação dos processos. A toda equipe do Obínrín (Salvador-BA); a Va-Bene Elikem Fiatsi, Amudzi Mawenya, Martin Toloku, Percy Nii, Nina Claire e todas as pessoas que conheci e troquei na PIAR(Kumasi- Gana) por suas incontáveis contribuições para meu desenvolvimento artístico e humano, além da receptividade afetiva e calorosa durante a estadia; a Augusto Albuquerque, toda equipe do Sacatar(Itaparica-BA), e as pessoas companheiras de processo – Alejandra Muñoz, Ed Brás, Chicco Assis, Felipe Peixoto e Filipe Bezerra, pelas mãos, corpos, atenção e suporte durante a residência, que tanto me auxiliaram no desenvolvimento das obras, diálogos e percepções na ilha.

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Biriba, pelo compartilhamento, indicações e visões sobre o trabalho. Às professoras e professores do PPGAV-UFBA e pessoas que fizeram parte do desenvolvimento do curso, da pesquisa e dos atravessamentos da investigação.

Agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para que eu chegassem onde estou e que me incentivaram a seguir adiante, tecendo outras narrativas para além dos limites previstos para corpos como o meu. Sigamos!!!

MELO, Maria Cristina de Santana.**Olhos de Sal: Ancestralidade e Memória em Narrativas Visuais Performáticas Afrodiáspóricas** . (Doutorado em Artes Visuais)

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2023.

## RESUMO

Esta pesquisa se inscreve em um contexto poético-reflexivo no cruzamento de três campos: Processos Criativos, Ancestralidade e Artes Visuais. Para alinhavar esta análise, é importante assinalar as aproximações, tensões, e problematizações acerca de como as realidades das mulheres negras da diáspora africana no Brasil podem ser motivadoras de uma poética em performance arte, vinculada às discussões estéticas e políticas da contemporaneidade, que possa promover uma reflexão sobre a importância da auto-escrita afirmativa negra no processo de criação artística que possibilite outras formas de existência e de olhar para essas questões. Tais relações perfazem uma escrita na trajetória poética da pesquisadora que, em mais de dez anos de prática artística no cenário profissional, gerou apresentações em performance, trabalhos em vídeo e fotografias, derivadas da pesquisa que se inicia com atravessamento do corpo pelos fatos sociais e pelas mazelas históricas direcionadas ao povo negro, e desemboca na busca pela relação entre ancestralidade, história e fabulação, como possibilidade de criação de outras narrativas visuais através da ativação das Imagens Itàn.

Nesse itinerário formativo e criativo, buscou-se realizar um estudo auto investigativo através da performance e histórias de mulheres negras e identificar e examinar como os cruzadores teóricos – Ancestralidade, Encruzilhada e Performance – aliam-se aos princípios orientadores da poética da artista – noções emancipatórias constantes nas criações negras, tais como recriação das memórias atlânticas, as narrativas autobiográficas e a centralidade do corpo negro na performance – que constituem os interesses orientadores atuais. Nesse contexto, apresenta-se uma breve contextualização sobre a memória afro-diaspórica e a ritualidade do candomblé como tessitura metodológica e experiência de vida, aliada às relações da performance e questões históricas negras por meio da abordagem compreensiva em diálogo com autoras/es como Leda Maria Martins, Luiz Rufino, bell hooks, Muniz Sodré, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Angela Davis, Stuart Hall, Grada Kilomba, Márcio de Jagum. A estas/es se somam entrevistas, e análises de trabalhos de artistas de referência para a arte baiana e brasileira como Ayrson Heráclito, Renata Felinto, Laís Machado, Diego Araúja, Priscila Rezende, Val Souza, Yasmin Nogueira, Jamile Cazumbá, Castiel Vitorino dentre outras/os. Na pesquisa, são analisadas performances realizadas pela artista ao longo da sua trajetória, trançada à produção de outras/os artistas negras/os das artes performáticas com quem foram estabelecidos contatos e trocas, avaliando os pontos de convergência, referência e relação entre os processos criativos, os cruzadores teóricos e a poética experimentada e aprofundada. Os resultados apontam para as possibilidades de criação de narrativas visuais que partem dos atravessamentos e imersões oriundas das experiências de vida e da prática artística, que destacam os aspectos críticos e reflexivos na construção de uma estética e poética, que se alimenta da ancestralidade e do desejo de compartilhar histórias, imagens e presenças negras para além da dor.

**Palavras-Chave:** Processos Criativos .Performance Arte. Ancestralidade. Memória. Narrativa Visual. Mulheres Negras.

MELO, Maria Cristina de Santana. **Salt Eyes: Ancestry and Memory in Afro diasporic Visual Narratives.** (Doutorado em Artes Visuais)

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

This research is part of a poetic-reflective context at the intersection of three fields: Creative Processes, Ancestry and Visual Arts. To align this analysis, it is important to highlight the approximations, tensions, and problematizations about how the realities of black women from the African diaspora in Brazil can be motivators of a poetics in performance art, linked to contemporary aesthetic and political discussions, which can promote a reflection on the importance of black affirmative self-writing in the process of artistic creation that enables other forms of existence and of looking at these issues. Such relationships make up a piece of writing in the poetic trajectory of the researcher who, in more than ten years of artistic practice in the professional scene, generated performance presentations, video works and photographs, derived from research that begins with the crossing of the body by social facts and historical ills directed at black people, and leads to the search for the relationship between ancestry, history and fable, as a possibility of creating other visual narratives through the activation of Itàñ Images.

In this formative and creative itinerary, we sought to carry out a self-investigative study through the performance and stories of black women and identify and examine how theoretical crossovers – Ancestry, Encruzilhada and Performance – combine with the guiding principles of the artist's poetics – emancipatory notions constant in black creations, such as the recreation of Atlantic memories, autobiographical narratives and the centrality of the black body in performance – which constitute current guiding interests. In this context, a brief contextualization of Afro-diasporic memory and the rituality of Candomblé as a methodological framework and life experience is presented, combined with the relations of performance and black historical issues through a comprehensive approach in dialogue with authors such as Leda Maria Martins, Luiz Rufino, bell hooks, Muniz Sodré, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Angela Davis, Stuart Hall, Grada Kilomba, Márcio de Jagum. To these are added interviews and analyzes of works by reference artists for Bahian and Brazilian art such as Ayrson Heráclito, Renata Felinto, Laís Machado, Diego Araúja, Priscila Rezende, Val Souza, Yasmin Nogueira, Jamile Cazumbá, Castiel Vitorino among others. In the research, performances performed by the artist throughout her career are analyzed, intertwined with the production of other black performing arts artists with whom contacts and exchanges were established, evaluating points of convergence, reference and relationship between creative processes, theoretical cruisers and experienced and in-depth poetics. The results point to the possibilities of creating visual narratives that start from the crossings and immersions arising from life experiences and artistic practice, which highlight the critical and reflective aspects in the construction of an aesthetic and poetic, which feeds on ancestry and desire to share black stories, images and presences beyond pain.

**Keywords:** Creative Process .Performance Art. Ancestry. Memory. Visual Narratives. Black Women.

MELO, Maria Cristina de Santana.**Ojos Salados: Ascendencia y Memoria en Narrativas Visuales Afrodiáspóricas..** (Doutorado em Artes Visuais)

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2023.

## RESUMEN

Esta investigación se enmarca en un contexto poético-reflexivo en la intersección de tres campos: Procesos Creativos, Ascendencia y Artes Visuales. Para alinear este análisis, es importante resaltar las aproximaciones, tensiones y problematizaciones sobre cómo las realidades de las mujeres negras de la diáspora africana en Brasil pueden ser motivadoras de una poética en el performance, vinculada a discusiones estéticas y políticas contemporáneas, que pueden promover una reflexión sobre la importancia de la autoescritura afirmativa negra en el proceso de creación artística que posibilite otras formas de existencia y de mirada a estas cuestiones. Tales relaciones configuran un escrito en la trayectoria poética del investigador que, en más de diez años de práctica artística en el escenario profesional, generó presentaciones performáticas, trabajos en video y fotografías, derivados de investigaciones que comienzan con el cruce del cuerpo. por hechos sociales y males históricos dirigidos a los negros, y conduce a la búsqueda de la relación entre ascendencia, historia y fábula, como posibilidad de crear otras narrativas visuales a través de la activación de Imágenes Itàñ.

En este itinerario formativo y creativo, buscamos realizar un estudio de autoinvestigación a través de la performance y las historias de mujeres negras e identificar y examinar cómo los cruces teóricos – Ancestry, Encruzilhada y Performance – se combinan con los principios rectores de la poética de la artista – emancipadora. nociones constantes en las creaciones negras, como la recreación de memorias atlánticas, narrativas autobiográficas y la centralidad del cuerpo negro en la performance, que constituyen intereses rectores actuales. En este contexto, se presenta una breve contextualización de la memoria afrodiáspórica y la ritualidad del Candomblé como marco metodológico y experiencia de vida, combinada con las relaciones de performance y cuestiones históricas negras a través de un enfoque integral en diálogo con autores como Leda Maria Martins. , Luiz Rufino, campana ganchos, Muniz Sodré, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Angela Davis, Stuart Hall, Grada Kilomba, Márcio de Jagum. A ellos se suman entrevistas y análisis de obras de artistas referentes del arte bahiano y brasileño como Ayrson Heráclito, Renata Felinto, Laís Machado, Diego Araúja, Priscila Rezende, Val Souza, Yasmin Nogueira, Jamile Cazumbá, Castiel Vitorino, entre otros. En la investigación se analizan las performances realizadas por la artista a lo largo de su carrera, entrelazadas con la producción de otros artistas escénicos negros con quienes se establecieron contactos e intercambios, evaluando puntos de convergencia, referencia y relación entre procesos creativos, cruceros teóricos y experimentados y poética profunda. Los resultados apuntan a las posibilidades de crear narrativas visuales que parten de los cruces e inmersiones que surgen de las experiencias de vida y la práctica artística, que resaltan los aspectos críticos y reflexivos en la construcción de una estética y una poética, que se alimenta de la ascendencia y el deseo de compartir lo negro. Historias, imágenes y presencias más allá del dolor.

**Palabras Clave:** Proceso creativo. Performance Art. Ascendencia. Memoria. Narrativas Visuales. Mujeres Negras.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Èkéjì Olobá, no dia da apresentação pública da confirmação no Ilê Axé Oyá L'Adê Inã – Alagoinhas- BA – 2017. Fotografia: Adeloyá Ojú Bará .....	17
Figura 2 – Tina Melo e Joana Pimentel, avó materna. Sítio Carpina- Cachoeira-BA - 2013 – Fotografia: Maria das Dores Melo .....	33
Figura 3 – Raymária Melo na ocasião de sua formatura em Administração. Cachoeira-BA. 2008. Fotografia: Ivan Márcio Soares.....	34
Figura 4 – Júlia Souza Gomes, avó paterna, em sua casa. Cachoeira-BA – 2001. Fotografia: Eunice Gomes .....	35
Figura 5 – Raimundo Roque Souza, pai. Salvador-BA.1970. Fotografia: Stúdio Santinho Foto Rosário .....	37
Figura 6 - Maria das Dores, mãe. Cachoeira- BA. 2022. Fotografia: Tina Melo .....	38
Figura 7- Tina Melo e professora Sônia Vilas Bôas, em cerimônia de formatura na Escola Criança Alegre. Cachoeira-BA -1991. Fotografia: Lúcia Santana .....	43
Figura 8 – A sambadeira Dalva Damiana de Freitas na frente da sua casa em Cachoeira-BA.s/d Fotografia: Marina Silva.....	46
Figura 9– Irmandade da Boa Morte em cortejo fúnebre (segunda noite de celebração) nas ruas de Cachoeira-BA. 2019. Fotografia: Rita Barreto.....	48
Figura 10 – Arte de J. Cunha para o bloco afro Ilê Ayê, no Carnaval de 1994, com o tema “Uma Nação Chamada Bahia”(detalhe).....	55
Figura 11 – Convite para a terceira Noite da Beleza Negra do bloco Ilê Ayê, no Ckube Fantoches no Centro de Salvador – 1982 – Imagem: Acervo Sérgio Roberto .....	55
Figura 12 - Ìyálòrìsà Rosa De Oyá, Èkéjì Olobá(ao fundo) e Osumaré em siré no Ilê Axé Oyá Ladê Inã- Alagoinhas-BA- 2020. Fotografia: Raimundo Cavalhier .....	59
Figura 13 – Tina Melo e Felipe Rezende na performance “Carne” na Bienal do Recôncavo – São Félix- BA- 2008. Fotografia: Ivan Márcio Santana .....	65
Figura 14 – Detalhe da tatuagem realizada na performance “Carne”- São Félix-BA- 2008. Fotografia: Ivan Márcio Soares.....	65
Figura 15 – Michelle Mattiuzzi na performance “Merci Beacoup, Blanco!”. Salvador-BA- 2010. Fotografia: Hirosuke Kitamura .....	70
Figura 16 – Michelle Mattiuzzi em “Experimentando o Vermelho em Dilúvio”. Frame de vídeo. Rio de Janeiro- RJ – 2016-2017. Fotografia: Matheus Ah .....	71
Figura 17 – Tina Melo na performance “Corretivo”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2013. Fotografia: Talitha Andrade .....	74

Figura 18 – Tina Melo em interação voluntária com participante na performance “Corretivo” – Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA - Salvador Salvador-BA – 2013. Fotografia: Talitha Andrade .....	74
Figura 19 e 20 – Tina Melo na performance “Não Entra Mosca”- Praça 25 de Junho- Cachoeira-BA - 2011. Fotografia: Raymária Melo .....	78
Figura 21 – Yasmin Nogueira na performance “Tutorial”- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Adriano Machado.....	80
Figura 22 – Val Souza na performance “Casa-se Comigo”. São Paulo-SP- 2017. Fotografia: Weder Pires .....	83
Figura 23 – Yasmin Nogueira na performance “Boa Cabra”- Fórum Obínrín- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Tina Melo .....	86
Figura 24 – Intervenção urbana lambe-lambe “Boa Cabra” de Yasmin Nogueira – Salvador-BA- 2018. Fotografia: Yasmin Nogueira .....	86
Figuras 25 e 26 – Ana Musidora na performance “Leite Derramado”- São Paulo-SP- 2013. Fotografia: Mônica Cardim .....	89-90
Figura 27 – Priscila Rezende na performance “Vem... pra ser Infeliz”- Valladolid- ES- 2017. Fotografia: Pablo Bernardo.....	92
Figura 28 – Márcia X na performance “Pancake”- Parque Lage- Rio de Janeiro-RJ- 2001. Fotografia: Wilton Montenegro.....	95
Figura 29 – Tina Melo na performance “Não Objeto I”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA – 2014. Fotografia: Jô Stella.....	96
Figuras 29 e 30 – Laís Machado na performance “Obsessiva Dantesca”- Espaço Cultural da Barroquinha- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Isabella Valverde.....	99-100
Figura 31 e 32- Tina Melo na performance “A Vida, um Detalhe”. Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2016. Fotografia: Romário S/N .....	103
Figura 33 – Detalhe dos materiais utilizados na performance “A vida, um Detalhe” de Tina Melo- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Romário S/N.....	104
Figuras 34, 35 e 36 – Performance “Mil Litros de Preto” de Lucimélia Romão – Largo do Batata- São Paulo-SP- 2018. Fotografia: Renan Omura .....	106
Figura 37- Detalhe do sal grosso espalhado na areia do vídeo “Árvore do Esquecimento” de Tina Melo – Cachoeira- BA- 2013. Fotografia: Ivan Márcio Soares .....	113
Figura 38 – Dona Maria Megegê em performance no vídeo “Árvore do Esquecimento” de Tina Melo – Cachoeira- BA- 2013. Fotografia: Tina Melo .....	113
Figuras 39, 40 e 41 – Tina Melo na montagem da instalação “Sargaço”- Cachoeira-BA- 2013. Fotografia: Márcia Schlap.....	116

Figuras 42 e 43 – Tina Melo na performance “Jantar à Brasileira”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2016. Fotografia: Marcelo Ricardo .....	121
Figura 44 – Elenco do espetáculo “Rebola” de Thiago Romero – Beco dos Artistas- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Adeloyá Ojú Bará .....	127
Figura 45 – Onisajé ao centro e Thiago Romero à sua esquerda, junto ao elenco do espetáculo “Exu, A Boca do Universo” – Salvador-BA- 2018. Fotografia: Adeloyá Ojú Bará.....	128
Figura 46- Nefertiti Charlene e Diego Araúja (á dureita), em visita guiada em um dos cômodos da instalação cênica do espetáculo “Quaseilhas”- Salvador-BA- 2018. Fotografia:Gabriela Palha	132
Figura 47 – Diego Alcântara em performance em outro cômodo da instalação cênica de “Quaseilhas”- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Gabriela Palha .....	132
Figuras 48 - Videoconferência com artistas convidadas no Fórum Obínrín- Centro Cultural da Barroquinha- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Shai Andrade .....	138
Figura 49 – Encontro com residentes no Fórum Obínrín- Centro Cultural da Barroquinha- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Shai Andrade .....	139
Figuras 50 e 51 – Tina Melo na performance “Atlântica” – Fórum Obínrín- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Aline Brune .....	143-144
Figura 52 – Detalhe da Rosa do Deserto utilizada na performance “Atlântica”- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Aline Brune .....	145
Figuras 53, 54 e 55 – Tina Melo na reapresentação da performance “Atlântica”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Rafaela Azevedo.....	149-151
Figuras 56 e 57 - Tina Melo na performance “Ossé para as/os filhas/os do Atlântico”- Fórum Obínrín- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Yasmin Nogueira.....	153-154
Figura 58 – Detalhe das conchas/búzios manchados com sangue seco, sobre gamela de madeira, utilizadas na performance “Ossé para as/os filhas/os do Atlântico”- Fórum Obínrín- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Tina Melo .....	154
Figuras 59 e 60 – <i>Imagens Ebó</i> desenvolvidas antes da performance “Ossé para as/os filhas/os do Atlântico”- Fórum Obínrín- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Yasmin Nogueira.....	160-161
Figura 61 – Va-Bene Elikem Fiatsi em apresentação de portfólios no Crazinist Studio- piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Tina Melo .....	164
Figura 62 – Yohanna Marie, Martin Toloku, Tina Melo, Percy Nii, Amudzi Mawenya e Valikem Fiatsi em apreentação de portfólios no Crazinist Studio- piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Va-Bene Elikem Fiatsi .....	165
Figura 63 – Tina Melo e Nina Claire em conversas na cozinha comunitária da piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie .....	166

Figura 64 – Valikem Fiatsi, Martin Toloku, Amudzi Mawenya, Tina Melo e Yohanna Marie no primeiro jantar na pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Va-Bene Elikem Fiatsi .....	168
Figura 65 – Va-Bene Elikem Fiatsi na performance “Strikethrough” – FIT-Festival Internacional de Teatro- São José do Rio Preto-SP- 2019. Fotografia: Paula Oliveira .....	169
Figuras 66 e 67 – Tina Melo costurando (primeiras experiências com máquina de costura manual) no Crazinist Studio - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie .....	176-177
Figura 68 e 69- Anotações de Tina Melo no caderno sobre as impressões e sensações a partir da costura e conexões com a afetividade materna- pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Tina Melo .....	177-178
Figura 70 – Estudo de Tina Melo para a performance “Ocidente/Incident” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Tina Melo .....	180
Figura 71 – Tina Melo na performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie.....	181
Figura 72- Tina Melo manuseando as cartas imersas em sal grosso na performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie .....	182
Figura 73 – Tina Melo entregando as cartas às mulheres presentes, durante a performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie .....	182
Figura 74 – Tina melo entrega carta à artista/residente nigeriana Stacey Ravero, durante a performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie .....	183
Figuras 75 e 76 – Tina Melo desfaz a “cabeça” de roupas e tecidos durante a performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie .....	184-185
Figura 77 – Figura 77- Gélèdé nas mascaradas yorubás. Disponível em: <a href="https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/12022011_19.pdf">https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/12022011_19.pdf</a> .....	187
Figura 78 – Mandus na Festa D’Ajuda – Cachoeira-BA- S/D. Fotografia: Acervo IPAC .....	188
Figuras 79, 80 e 81 – Feira livre em Kumasi-Gana. 2019. Fotografia: Tina Melo .....	190-192
Figura 82 – Feira livre em Cachoeira-BA. 2022. Fotografia: Ivan Márcio Soares .....	192
Figuras 83, 84, 85 e 86 - Estudos de processo na Residência Artística pIAR – Kumasi-Gana- 2019. Fotografia: Tina Melo .....	195-197
Figura 87,88, 89, 90 e 91 – Tina Melo na fotoperformance “Afojú”no Jardim Botânico de Kumasi. Kumasi- Gana – 2019. Fotografia: Nina Claire .....	200-203

Figura 92- Representação de Maria Felipa, segundo Filomena Modesto Orge.	Salvador-BA- S/D.
Fotografia: Arquivo Público da Bahia.....	211
Figura 93 – “Mulher de Turbante”, Alberto Henschel. Imagem associada a Maria Felipa e Luiza Mahim.	
Rio de Janeiro-RJ- 1870. Fotografia: Alberto Henschel.....	211
Figura 94- Casarão Central da Residência Artística Sacatar. Itaparica-BA- 2021. Fotografia: Sacatar Foundation.....	214
Figura 95- Vista do Estúdio de Tina Melo no Instituto Sacatar. Ilha de Itaparica-BA- 2021. Fotografia: Tina Melo .....	215
Figuras 96, 97 e 98 – “Experimento Concha”- Tina Melo. Instituto Sacatar- Ilha de Itaparica-BA- 2021.	
Fotografia: Tina Melo.....	219-220
Figura 99- “Ajeum para Ancestrais” performance de Yasmin Nogueira. Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Autoria desconhecida .....	235
Figura 100- “Ajeum para Ancestrais” instalação de Yasmin Nogueira- (18x18x5cm cada peça)-	
Aracaju-SE- 2021-2022. Fotografia: Yasmin Nogueira .....	236
Figura 101- “Ancestralidade de Terra e Planta” performance de Keila Sankofa- Manaus-AM- 2020.	
Foto: João Machado .....	237
Figura 102 - “Can You See It?” ou “Piriguete é 2 reais” performance de Val Souza. Salvador-BA- 2018.	
Fotografia: Divulgação Segunda Preta .....	240
Figura 103 – “Amor-tecimento” performance de Renata Felinto. São Paulo-SP- 2019. Fotografia:	
Crioulla Oliveira .....	243
Figura 104 – “Psicanálise Reversa” ou “Lugar de Escuta Privilegiado” performance de Renata Felinto.	
São Paulo-SP- 2019. Fotografia: auroria desconhecida .....	244
Figura 105- “As Mãoz do Epô” videoinstalação de Ayrson Heráclito. Salvador-BA- 207-2021. Frame	
de vídeo .....	247
Figura 106- Colagem de frames do vídeo "As Mãoz do Epô"- Fonte: Catálogo da Exposição	
Yorubaiano. Pinacoteca de São Paulo – SP - 02 abril 2022 — 22 agosto 2022 .....	248
Figura 107,108 e 109 - “Canção para as Filhas das Águas” vídeo de Laís Machado. Salvador-BA-	
2020. Frame de vídeo.....	251-253
Figuras 110 e 111- “Uma Noite sem Lua” vídeo/documentário de Castiel Vitorino. Brasil/Berlim- 2021.	
Frame de Vídeo .....	254-255
Figura 112- “Um Transe de Dez Milésimos de Segundo” Ritual-Recital-Performático de Jamile	
Cazumbá. Cachoeira-BA- 2021. Frame de Vídeo .....	259
Figura 113 - “Um Transe de Dez Milésimos de Segundo” Ritual-Recital-Performático de Jamile	
Cazumbá. Cachoeira-BA- 2021. Frame de Vídeo .....	260
Figura 114- “Olhos de Sal” vídeo de Tina Melo. Salvador-BA- 2023. Frame de Vídeo.....	270

Figura 115- “Base” videoperformance de Tina Melo, que compõe o vídeo “Olhos de Sal”. piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Nina Claire .....	274
Figura 116- “Olhos de Sal” vídeo de Tina Melo. Salvador-BA- 2023. Frame de Vídeo.....	276
Figura 117- Videoperformance com melaço que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica-BA- 2021. Frame de Vídeo Performance- ritual que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica-BA- 2021. Frame de Vídeo .....	277
Figura 118 – Performance-ritual que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Salvador-BA- 2023. Frame de Vídeo .....	287
Figura 119- Imagem do mangue do Instituto Sacatar na Ilha de Itaparica, que compõe o vídeo“Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica-BA- 2021. Frame de Vídeo .....	288
Figura 120- Imagem de performance no mar de Itaparica durante a residência no Instituro Sacatar, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica- BA- 2021. Frame de vídeo .....	289
Figura 121- Imagem de performance no mar de Itaparica durante a residência no Instituro Sacatar, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica- BA- 2021. Frame de vídeo .....	290
Figura 122- Imagem de performance com máquina de datilografar sobre a cabeça no mar de Itaparica durante a residência no Instituro Sacatar, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica- BA- 2021. Frame de vídeo .....	291
Figura 123- Videoperformance realizada diante do baobá em Sirigu, durante a piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Sirigu-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie.....	292

## OLHOS DE SAL

### ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA EM NARRATIVAS VISUAIS PERFORMÁTICAS AFRODIASPÓRICAS

## SUMÁRIO

<b>1 - SABER LEMBRAR PARA TECER HISTÓRIAS .....</b>	<b>17</b>
1.1- IKEWO AWỌN ỌNA – PEDIR LICENÇA PARA CAMINHAR.....	17
1.2- OMİNIRA ITÀN – HISTÓRIAS DE LIBERDADE OU QUAIS HISTÓRIAS QUEREMOS CONTAR?.....	20
1.3 – AWỌN ỌNA OMI - CAMINHOS METODOLÓGICOS .....	25
<b>2 – ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA COMO ROTAS DE ENCONTRO.....</b>	<b>32</b>
2.1. OMI IRANTI – NO COLO DAS ÁGUAS ESCREVO MEMÓRIA.....	42
<b>3- ȘIRÉ DE ENCRUZILHADAS ATLÂNTICAS: O TRANÇADO DOS CAMINHOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>53</b>
3.1- PRIMEIRO MOVIMENTO: ABÈBÈ – OLHAR PARA TRÁS PARA SEGUIR ADIANTE .....	62
3.1.1- Ijiya Ati Iyipada- Dor e Insurgência Em Performances de Mulheres Negras.....	64
3.1.2- Mirando o Abèbè: É Possível Falar Deste Corpo Sem Dor? .....	107
3.2- SEGUNDO MOVIMENTO- BORÍ: ALIMENTAR A CABEÇA TRANSATLÂNTICA .....	123
3.2.1- Obìnrin: Dos Encontros de Mulheres Negras às Imagens Ebó .....	134
3.2.2- Perfocraze International Artistic Residence - Cruzos do Atlântico em Imagens Itán.....	164

3.2.3- Residência Sacatar - Ilha Como Encruzilhada .....	209
3.3-O MOVIMENTO ORUKÓ.....	222
3.3.1- Movimento Orukó: Giro e Expansão.....	228
<b>4- MOVIMENTO ODÙ – GERAÇÃO ESPIRALAR DE PRESENTE / FUTURO.....</b>	<b>262</b>
4.1. OLHOS DE SAL: IMAGENS ITÀN E FABULAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS AFRODIASPÓRICAS .....	263
4.1.1- “Queima dos Arquivos”.....	267
4.1.2- “Dentro da Casa Grande”.....	270
4.1.3- “Procurando Sindô”.....	277
4.1.3- “ Maria”.....	291
<b>5- AVAMUNHA PARA FECHAR UM CICLO.....</b>	<b>295</b>
<b>7- REFERÊNCIAS .....</b>	<b>301</b>

## 1 - SABER LEMBRAR PARA TECER HISTÓRIAS

### 1.1- Ikewo Awọn Ọna<sup>1</sup> – Pedir Licença para Caminhar

Sou Maria Cristina de Santana Melo, filha de Maria das Dores e Raimundo Roque, neta de Joana Pimentel e Anacleto Santana, e de Júlia Gomes e Hernani Melo. Sou Olobá, èkèjì<sup>2</sup> de Oyá<sup>3</sup>, filha de Sàngó<sup>4</sup> e de Mãe Rosa de Oyá. Sou Tina Melo, artista, nascida e criada em Cachoeira, criadora de imagens que contam histórias e de histórias que surgem de imagens. E quais as histórias que são contadas por nossas imagens? Quem conta? Quais as histórias que queremos contar?



*Figura 1- Èkéjì Olobá no dia da apresentação pública da confirmação no Ilê Axé Oyá L'Adê Inã - Alagoinhas-BA- 2017. Foto: Adeloyá Ojú Bará*

<sup>1</sup> Utilizarei ao longo do texto expressões e termos em yorubá, língua matriz dos candomblés de origem nigeriana/Ketu, à qual sou filiada, como forma de afirmar a memória viva de nossa/s ancestrais, presente no cotidiano dos terreiros, espaço de afirmação e reformulação de identidades negras na diáspora. A expressão “Ikewo Awọn Ọna” pode ser traduzida como: “Pedir licença aos caminhos”, prática comum nos cultos de matriz africana para dar início a trabalhos e rituais.

<sup>2</sup> 1.s. Cargo feminino conferido no Candomblé àquelas que não incorporaram. Este cargo é conferido pelo Òrìṣà em transe no sacerdote(isa), ou em outro membro do Terreiro que possua função hierárquica de importância no Ilê. V. yarobá; dogan; ajoie; 2. S. num. ord.= segundo(a)."(JAGUN, 2017, p.118)

<sup>3</sup> Òrìṣà feminino originária da cidade yorùbà de Irà que fica no Estado de Kwarà, a sudoeste de Òyó. Regência: os movimentos do ar, os ventos em todas as suas intensidades, da brisa aos furacões. É também cultuada nas águas do rio Níger. (IDEM, 2017, p.619).

<sup>4</sup> Òrìṣà masculino da justiça, do fogo, raios e trovões. Rei da cidade yorùbà de Òyó, originário de Nupé(...) Regência: o fogo, o trovão e a justiça. (ID, 2017, p.621)

Peço àgo<sup>5</sup>! No amplo sentido do pedido de licença às/os mais velhas/os, as/os que vieram antes, de além-mar e que aqui se estabeleceram, multiplicaram e tornaram possível a minha existência e a entrada neste espaço. É a partir do Recôncavo e do corpo de mulher negra que sacudo vozes e suspendo histórias veladas pela poeira colonial, para oferendar narrativas que despacham imagens de controle (COLLINGS, 2019) criadas pelo olhar do outro sobre nós. Desautorizo essas imagens, para me autodefinir e me ori-entar, retomando um lugar ancestral de contação das minhas próprias histórias, sujeita do conhecimento do meu povo, fundamento coletivo de reflexões e experiências compartilhadas, com gosto de terra molhada com água de Paraguaçu e Atlântico.

Foi nos anos do meio da adolescência que passei por um rompimento de muros, e comecei a me entranhar nas cores, tessituras e histórias da mesma cidade, agora outra pra mim. Conheci artistas, me envolvi com a Bienal do Recôncavo de São Félix e seus outros mundos da arte, passei a observar os festejos da Boa Morte e de Nossa Senhora D'Ajuda - padroeira da cidade - com outros olhos, busquei ler um pouco sobre os cultos afro-brasileiros - tão comumente representados nas artes locais, principalmente na festa de agosto-, e passei a interagir com as noções de performance ainda de maneira tímida.

A relação com artistas locais como Ibraim Nascimento - grande amigo e parceiro de criação - me ajudaram a despertar para outras possibilidades de experimentação visual. A partir da Bienal do Recôncavo e da produção de indumentárias fantasiosas que desfilávamos em performances coletivas pela Festa D'Ajuda já brotavam as relações com as visualidades de cena, o desenvolvimento de estéticas diretamente relacionadas ao corpo, um interesse por perceber a alteração desses corpos a partir do desvio de padrões visuais aceites. Hoje percebo quão profundamente habitava naquelas experiências a semente da minha mirada na investigação de outras possibilidades de criar com o corpo e com a performance. Poderia então afirmar que, Cachoeira me deu “régua e compasso”!

Ainda em Cachoeira, Ibraim já desenvolvia experimentações em performance, mas eu adiava a possibilidade de desvelar o meu próprio corpo como obra, de modo

---

<sup>5</sup> Do iorubá: “s. desculpa; permissão; licença. Expressão utilizada para interromper conversa, ou entrar em algum ambiente.”. (JAGUN, 2017, p.665). Aqui utilizada no sentido de pedir licença e reverenciar as/os ancestrais para iniciar a abordagem temática.

que passaram-se anos, diálogos de espaços e pessoas para que enfim eu chegasse mais perto dessa compreensão. Passei pela pintura, escultura, até a investigação das instalações, foi quando passei a me interessar por materiais perecíveis, numa tentativa de me aproximar da matéria humana, num processo de crítica à maneira como a imagem feminina era mastigada, deglutida e cuspida pelos meios de comunicação. À medida que fui passando por processos de compreensão e amadurecimento da minha condição, o trabalho artístico foi alcançando outras dimensões experimentais. A passagem do suporte bi para o tridimensional veio acompanhada da sensação imediatista de esgotamento das possibilidades expressivas da pintura, do interesse conceitual que passei a buscar junto do mergulho nas questões do feminino/feminismo, do ser mulher numa sociedade afogada pelo patriarcado, na qual precisei investir num processo de revelar, e desocultar histórias nas gavetas da minha subjetividade, para compreender os cruzamentos complexos das identidades que habitam em cada uma de nós.

Foi durante o curso de Artes Plásticas em Salvador, a partir de 2003, e no período em que vivi na residência universitária da UFBA – entre 2004 e 2007 - que comecei a caminhar em direção a um processo mais profundo de imersão na consciência de mim mesma, que convergiu com a experimentação de diferentes técnicas e linguagens artísticas, que foram construindo os caminhos estéticos e conceituais que hoje comprehendo como fundamentais para meu trabalho. A relativa distância do Recôncavo me colocou diante da compreensão de quanto aquele lugar havia me formado, e do quanto os processos formais de educação e mesmo da própria academia, haviam me distanciado dessa origem e da riqueza em pertencer a essa história, o que me motiva hoje a reencontrar-me e buscar a retomada de narrativas implicadas que reposicionam a minha perspectiva. Mais do que qualquer outro lugar, Cachoeira me levou à arte, me deu ferramentas, alimento para minhas poéticas, afetividade, histórias e chão para caminhar!

## 1.2- Ominira Itàn<sup>6</sup> – Histórias de Liberdade ou Quais Histórias Queremos Contar?

Desde as ruas de Cachoeira, até o chão do terreiro – um dos lugares de recomposição de uma territorialidade genitora africana e de reconstrução de identidades (Santos, 2012) – aprendi que para diversos povos africanos o narrar se constitui como ferramenta de expansão da existência. As vozes que ecoam palavras que vieram antes retomam histórias e avivam memórias, tecendo um fio que passa de mão em mão e não se rompe, ele atravessa tempos, mesmo invisível, e nutre caminhadas adiante. As narrativas podem ser espiralares, fragmentadas, cruzadas, não lineares, factuais ou míticas, ficcionais ou não, escritas ou orais etc. O que o tempo pede é que sejam nossas, cantadas por nossas vozes, à nossa maneira.

Se considerarmos a narrativa como lugar de registro social e expressão cultural, que serve como anteparo histórico para grupos, é importante pensar quais narrativas estão sendo criadas ou sustentadas ao longo do tempo. Quais as narrativas que a arte pode tecer para além da sucessão ocidental de nomes, estilos, técnicas, escolas, movimentos? Por quem essas narrativas têm sido tecidas e legitimadas?

Um dos elementos fundamentais para compor a noção de narrativa seria a existência de alguém que narra, que conta a história. E em se tratando de obras de arte, as narrativas visuais são criadas considerando-se a reinvenção da realidade a partir do olhar de diferentes artistas, mesmo quando estas se prestam a retratar ou descrever o que está diante dos nossos olhos. Quem olha? O que olha? Como olha? Como interpreta e recria?

Se mesmo em trabalhos documentais é possível perceber a intenção e a perspectiva de abordagem para a construção dessas imagens, nos trabalhos de arte havemos de admitir que a narrativa é construída a partir de outros vieses. E no Brasil, quem deteve os mecanismos de produção, legitimação e difusão dessas imagens historicamente não foram as populações negras e indígenas, contudo sempre estivemos presentes. Nos registros mais conhecidos vamos encontrar as imagens de pintores europeus que retrataram de maneira pitoresca, exótica e tipificante africanas/os e indígenas, relatos visuais com status de documento dos modos de

---

<sup>6</sup> A expressão “Ominira Itàn” pode ser traduzida do yorubá como “Histórias de Liberdade”. Adiante explanarei mais profundamente sobre a noção de Itàn presente nos cultos de matriz africana.

vida na colônia. Corpo-objeto, imagens mudas criadas pelo fetiche do outro, do europeu absurdado com a suposta estranheza das gentes “primitivas”.

Primitivas também foram denominadas as produções estéticas de povos não europeus. Tudo que diferiu das normativas estabelecidas pelos críticos, teóricos e artistas do Velho Continente foi considerado como simples, ingênuo, apenas por seu descolamento da cultura hegemônica vigente. Cultura vigente em um continente, que tenciona dispor seus processos e códigos próprios como sendo parâmetros para a totalidade de territórios, povos, perspectivas e produções de todo o globo.

Mas, no traçado das histórias da arte dos lados de cá, não foi somente como corpos carregados de objetificação pintada nas Belas Artes que nos presentificamos. Desde o período colonial, mãos negras pintavam, talhavam, esculpiam e criavam arte, dentro ou fora dos cânones estéticos colocados pelo gosto europeu no Brasil. A arte sacra, de matriz afro ou católica, tem mão negra em toda a sua história, como bem avaliou Emanoel Araújo em suas pesquisas. Desde os emblemas e ferramentas de assentamentos de Òrisà, até as pinturas e imaginárias das igrejas católicas de todo o país em tempos de escravidão, já estávamos lá. Com sagacidade, africanas/os de diversas etnias souberam deixar suas marcas, memórias identitárias e cosmovisões impressas em traço negro nas entrelinhas da arte da diáspora. Digo entrelinhas porque pouco se fala sobre criatividade, tecnologia e sensibilidade negras no período de escravidão, de quando a tendência é mostrar a dominação e opressão europeias versus a resistência ou derrota do povo preto.

De maneira arrogante e violenta, o homem branco europeu se autorizou a classificar, denominar, apropriar e excluir as produções de conhecimento oriundas de todos os outros continentes. Se ocupou de identificar, descrever, retratar, tipificar os povos colonizados como mecanismos de dominação e controle que se sofisticaram e ainda ressoam entre nós. Objetificação, ocultamento, dispersão, apagamento, fragmentação, morte. Nossos nomes, imagens e histórias foram apagados da narrativa de edificação da nação, como se, junto ao povo indígena, não tivéssemos sido o sustentáculo da ideia de Brasil.

Nos dias de agora, reivindicamos a condição de humanidade, negada historicamente, para assentar nossas ferramentas de construção de conhecimento e firmar nossos pontos de fuga do assombro colonial. Não negamos a narrativa como tenciona a contemporaneidade; pelo contrário, a ela nos incorporamos, como massa fundante para modelar novas histórias, que não nasceram somente da dor e do

trauma atlântico, mas que possam emergir da anterioridade dos oceanos ou de sua profundidade e de lembranças do que ainda não fomos. É preciso despertar a percepção e a cognição para reconhecemo-nos no que ainda estamos por descobrir, a fim de que possamos recontar e reencantar nossas histórias a partir de um ponto próprio: olho adentro, mundo afora.

Desde a compreensão desta construção histórica, apresento nossas narrativas a partir de uma linguagem que dialoga com a escrita literária em favor do aspecto sensível presente na voz de uma artista. Sim, inicio esta escrita falando da linguagem, antes de apresentar outros termos da pesquisa, assim como Rosana Paulino (2011), artista negra que veio antes, e que, assim como outras/os artistas negras/os me inspira e motiva a pensar outras escritas da arte.

A reflexão sobre a forma faz parte do cotidiano e do olhar de artistas visuais, então comprehendo que também nas escritas acadêmicas direcionadas à apresentação e análise de processos criativos, se faz premente a reformulação de conformações normativas que por vezes limitam ou estabelecem fronteiras para uma fluidez narrativa, no caso deste estudo, para o de-correr das líquidas narrativas. De maneira que proponho uma escrita em fluxo, que em certos momentos pode soar mais metafórica, e também dançar com o academicismo, mas que não deixa de tecer as tramas teóricas e os alinhavos que permitem a compreensão das referências utilizadas, dos processos metodológicos, dos termos escolhidos ou propostos, na composição de uma escrita que performa o conteúdo, numa compreensão de que “é preciso inventar a forma que convém a cada experiência.” (LEITE, 2017).

Ainda sobre a forma, pondero que, na construção da escrita performativa de mim mesma, escolhi recorrer à utilização de uma linguagem poética, permeada por metáforas e usos das palavras que evocam imagens, pois no processo de criação, é às imagens que recorro como ponto iniciador, na ventilação do imaginário para proposição de outras maneiras de nos narrar. Admito sim a noção de narrativa, considerando as críticas ocidentais às estruturas de narração convencionais, mas compreendendo que para diversas culturas africanas, e também para as comunidades negras e indígenas da afrodiáspora, a possibilidade de ocupar o espaço de construção de narrativas das nossas próprias histórias se configura como dinâmica de valor e movimento de transformação. Fomos historicamente narradas/os por quem deteve os

mecanismos de formação e legitimação dos discursos, de modo que ainda encontramos barreiras e construtos sociais que não impedem, mas que dificultam a legitimação da possibilidade de contarmo-nos com nossas próprias vozes, a partir dos nossos olhares e das nossas cartografias materiais e simbólicas.

A partir desta reflexão, pondero também a necessidade de artistas negras/os criarem ou escolherem os vocabulários próprios para suas criações, com nomenclaturas, classificações e conceitos que sejam mais apropriados e que possam melhor explicar a complexidade contextual que por vezes, os usos correntes e normativos não permitem ou não conseguem abranger. Este movimento tem sido elaborado por artistas que vem criando ou utilizando outras grafias e gramáticas, referenciadas em suas próprias práticas e pesquisas, como também em cosmopercepções africanas ou afro diáspóricas na busca pelo refazimento de relações identitárias, territoriais e de pertença conspurcadas pelo colonialismo.

Nessa perspectiva, reflito sobre a utilização aceite de alguns termos, conceitos e mesmo sobre o modo de pensar e narrar os processos de criação, e parto disso para construir uma narrativa implicada, autorizada e em primeira pessoa, na recusa à afirmação do distanciamento como critério fundamental para o desenvolvimento de pesquisas científicas. Aqui, desenvolvo a compreensão de que sem a minha trajetória, e a narração das histórias e referências de distintas fontes que compuseram meu olhar e orientaram minhas práticas, seria impossível compreender a pesquisa, as minhas escolhas, motivações e caminhos. Não se trata de uma alienação do coletivo, pelo contrário, trata-se do entendimento de que para uma pesquisadora negra, falar de si é relacionar-se com a ancestralidade, com o território, com as identidades e subjetividades que conformam nosso imaginário, e o entendimento de que este não se constrói de maneira isolada, mas em relação e análise de toda a estrutura social, histórica e cultural que envolve nossa existência na afrodiáspora. Falar sobre minha origem e trajetória ori-enta o desenvolvimento da pesquisa, da escrita, das produções artísticas e do entendimento de que tudo isso faz parte da construção de sentidos numa densa rede de narrativas de água, em que obra, vida e escrita tornam-se uma só experiência.

Experiência esta, que me traz até o momento de conclusão da pesquisa, me conduz e emaranha os traços de cada obra aqui descrita e vivida, que não colocam um ponto final, mas sinalizam o enredar de mais um ciclo. O ciclo confere complexos de criação e reflexões, que mais geraram perguntas que respostas,

como propõe a própria arte da performance. De maneira que, para desenvolver esta escrita, retomo a minha inquietação inicial, o motor primeiro para compreender a prática artística e desenvolver a pesquisa: É possível falar do corpo negro sem dor? Quais são as histórias contadas pelos corpos de mulheres negras na diáspora africana? E quais são as histórias que queremos e podemos contar?

O surgimento dessas questões emerge da prática, do olhar para as inquietações que motivaram a criação de performances por anos, e da reflexão que me toca no início desta pesquisa, em perceber que havia feito das dores dos corpos negros o esteio da minha criação, como uma forma de grito de denúncia das mazelas históricas e contemporâneas que nos atravessam. A partir daí, percebi que é necessário buscar outras formas de narrar, possíveis fabulações para a construção de caminhos, e proponho o encruzilhamento de teorias, poéticas, conceitos e experiências como uma possibilidade de gerar modos de compartilhamento, que não se sustentem apenas na dor, mas que possam partir, ou não dela, e busquem encontrar ecos inventivos, imagens que possam servir como chaves ou portas, mais do que muros ou cercas para nossos imaginários e vivências. Não proponho todas as respostas, como mencionei antes, mas sugiro a possibilidade do encontro de outras maneiras de tratar com os corpos de mulheres negras, num diálogo a partir de nós e para o coletivo que não se atenha à mazela, embora também não queira negá-la ou apagá-la.

Avalio e enfatizo as escolhas dos referenciais, a partir do olhar que acolhe e comprehende a criação artística de pessoas negras dentro de uma perspectiva fractal de espirais, que se compõe de fontes plurais que não se encerram nos ditames clássicos de análise de obras de arte ou de teorias. As diferentes demandas que orientam as trajetórias de cada artista - desde uma análise que considere a história de vida e contextos como imprescindíveis para compreensão da produção- orientam camadas de interpretação e construção que nem sempre serão contempladas por análises semióticas, ou exclusivamente inserida na lógica operatória ocidental.

A partir da necessidade particular de reconfiguração das práticas acadêmicas normativas, me ori-ento na direção metodológica das referências negras na arte e nos estudos sobre representação, das análises sócio-raciais, dos conceitos filosóficos contidos na cultura yorubá e de outras origens africanas, dos entendimentos e práticas ancestrais presentes na afrodiáspora e no candomblé, e

da construção de uma rede de articulações que valoriza a agência de artistas como sujeitas/os da elaboração conceitual, teórica e reflexiva não somente sobre suas obras, mas também sobre o contexto cultural e histórico em que nossas produções estão inseridas.

### **1.3 – Awọn Ọna Omi<sup>7</sup> - Caminhos Metodológicos**

A partir dos contextos, lugares e implicações apresentadas, arvoro minha escrita desde outras leituras e referenciais - que podem ser obras escritas ou não, teóricas ou artísticas -, e do diálogo com artistas que convivo, ou que tive contato e que me servem de inspirações e motivações cotidianamente, e que, inseridas/os ou não no universo acadêmico, contribuem para a compreensão da produção contemporânea a partir de seus lugares de reflexão e prática. Desenvolvo assim, uma metodologia de pesquisa pautada na encruzilhada de referenciais, que convida as teorias e práticas artísticas para dançarem no Siré – a festa do encontro no candomblé -, na roda horizontal do conhecimento, dispostos lado a lado em circularidade complementar, a partir de intelectuais que trabalharam na produção de teoria acadêmica, desenvolvendo estudos sobre performance, raça, gênero, autobiografia, arte afro-brasileira e identidades, dentre outros tangenciamentos do escopo do estudo como Leda Maria Martins(1997;2019,2021), Luiz Rufino (2018;2019), Juana Elbein dos Santos (2012), Muniz Sodré(2017), Grada Kilomba(2018), Audre Lorde(2020), ao lado de artistas que não academicamente desenvolvem pesquisas e obras e aprofundam conceitos relevantes à produção de arte do nosso tempo como Laís Machado(2018;2020), Diego Araúja<sup>8</sup>(2018;2020), e Va-Bene Elikem Fiatsi(2019) - nesse aspecto, obras artísticas como “Obsessiva Dantesca” e “Canção para as Filhas das Águas” de Machado e “Quaseilhas” de

<sup>7</sup> A expressão “Awọn Ọna Omi” pode ser traduzida como “Caminhos de Água”, considerando as narrativas visuais afrodiáspóricas desde uma perspectiva atlântica, que não se inicia no processo de escravização, mas que estabelece o oceano como ligação, diálogo e espaço de trânsito. Essa água também guia as narrativas femininas, desde uma noção yorubá em que cada rio pertence a uma divindade, e que no candomblé se presentifica nos Òrisás femininos, como grandes detentoras dos domínios aquáticos em suas diversas manifestações.

<sup>8</sup> O referido artista adotou o sobrenome Araúja em homenagem às matriarcas da sua família, de modo que em alguns registros anteriores a isso, constam nos registros Diego Pinheiro, o que em algumas referências mencionadas fará que conste dessa forma. Assim, ressalto se tratar da mesma pessoa, contudo cabendo adotar os dois sobrenomes, de acordo com a data da menção.

Araúja, ou a elaboração da dinâmica conceitual e operacional da Perfocraze International Artistic Residence de Fiatsi, se configuram igualmente como referenciais de análise epistemológica.

Artistas Visuais de largo período de atuação ou de produção mais recente também conformam uma teia de referenciais de suma importância para o desenvolvimento das minhas obras e pesquisa, como Ayrson Heráclito, Renata Felinto, Val Souza, Priscila Rezende, Jamile Cazumbá, Castiel Vitorino, Yasmin Nogueira, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), Thiago Romero, Yohanna Marie, se fazem presentes como referenciais em minha poética, produção e reflexões sobre o processo artístico. O lirismo negro impregnado de reflexões sociais presente nas obras literárias de Chimamanda Adichie(2014;2017;2019) e Conceição Evaristo(2006;2016), também auxiliam na construção da escrita e no tecer de elos entre as experiências cotidianas quase autobiográficas, imbuídas da complexificação do espectro coletivo sócio-cultural, tendo como foco as diversas histórias e lugares de narrativa de mulheres negras.

Trabalho a partir do conceito de Encruzilhada desenvolvido pela teórica e professora mineira Leda Maria Martins em suas pesquisas sobre a performance negra. Para ela:

A noção de encruzilhada utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade dos trânsito sistêmicos e epistêmicos que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. Na concepção filosófica nagô/ioruba, assim como na cosmovisão de mundo originária das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano e das suas linhas de intersecção.(...) Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sínica diversificada, e portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva, destaca-se ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa, e dos saberes ali instituídos.(MARTINS, 2003, p.69-70)

Encruzilhada serve então como um eixo de conexão, de elaboração metodológica e reflexão sobre nossas práticas, a partir de um olhar negro, afro

referenciado, que enxerga Èsù (Exu)<sup>9</sup>, divindade do panteão yorubano ligada à comunicação, como possibilidade de lente elucidativa e direcionamento epistemológico para complexificação de noções prismáticas sobre as diferentes experiências negras, como nos aproxima Luiz Rufino a partir de sua Pedagogia das Encruzilhadas, na qual convoca o mensageiro dos caminhos para explicitar os cruzamentos necessários para uma prática pedagógica anti-colonial:

O que reivindico como outros caminhos possíveis não se credibiliza a partir da ignorância ou da negação dos conhecimentos já produzidos e institucionalizados pelo Ocidente. O que sugiro como caminho é o cruzo (Rufino, 2017), entre essas perspectivas e muitas outras historicamente subalternizadas, partindo da premissa de que a diversidade de experiências e práticas de saber (Santos, 2008) são infinitamente mais amplas do que aquilo que é autorizado pela narrativa dominante. Nesse sentido, é na potência do cruzo e na emergência do que eclode nas zonas de fronteira entre o que é cruzado que se fundamenta a minha reivindicação por Exu. (RUFINO, 2018, p.75).

Também organizo o desdobramento de outras questões da pesquisa a partir de outra encruzilhada que liga os estudos da performance desenvolvidos por Diana Taylor(2013), Richard Schechner(2006), Zeca Ligiéro(2011; 2012), Marvin Carlson(2009), e Eleonora Fabião(2014) aos estudos sobre práticas performativas e representação de bell hooks(2019), que também cruzam análises sociais a partir dos contextos de raça, gênero, e reposicionamento de imagens e narrativas como faz Angela Davis(2016; 2017; 2018), Sueli Carneiro(2018; 2019), Beatriz Nascimento(RATTS, 2006), Djamila Ribeiro(2018; 2019), Patrícia Hill Collings(2019), Giovana Xavier(2019) . Ainda no trânsito dos estudos sociais, acolhemos as escritas sobre ancestralidade e religiosidade de matriz africana apresentadas por Edmar Ferreira(2009), Juana Elbein Santos(2012), Marco Aurélio Luz(2013) , Márcio de Jagun(2017), Muniz Sodré(2017) - para citar os principais nomes - ao lado dos estudos sobre identidade a partir de uma perspectiva negra realizados por Stuart Hall(2013, 2015) e Frantz Fanon(2008). Todas as referências atuam em dinâmicas de imersão e emergência na encruzilhada das experiências vividas e analisadas por mim no decurso de uma metodologia que dança, que vai

---

<sup>9</sup> Esfera, Òrisà que é dono dos caminhos, o interlocutor das divindades, portador das oferendas aos deuses. Èsù não deve ser confundido com o Diabo, nem Satanás, pois não representa o opositor ao criador. Èsù não é bom e nem mau: é a própria ambiguidade humana. (JAGUN,2017, p. 598).

do terreiro à praça, e retorna para a academia e que se espraia ao longo da escrita e da prática, diluída nas histórias- obras narradas.

A escrita se estruturou de maneira fluida como o contar de histórias por griots - narradoras/es ancestrais que caminharam por diversas regiões africanas passando os conhecimentos de geração em geração -, buscando não fragmentar-se mas apenas partilhar-se em momentos de compreensão necessária para uma melhor organização dos agrupamentos temáticos que valorizam aspectos específicos de cada tema, implícitos pela estilo de escrita.

Desse modo, após apresentar as motivações e questões que orientam a caminhada da pesquisa, inicio o processo de imersão das histórias atlânticas de cunho biográfico configurando a introdução, nomeada *SABER LEMBRAR PARA TECER HISTÓRIAS*, como espaço de inserção dos contextos da minha origem que designaram minha caminhada nas artes, considerando a importância do território, culturas e identidades negras como fundantes para os interesses que tecem minhas poéticas e motivações para esta pesquisa. Nesta parte, introduzo ainda questões metodológicas e estilísticas a partir das escolhas e diálogos teóricos, bem como das necessidades implicadas em uma pesquisa de arte que se enuncia a partir do lugar de mulher negra de candomblé, e do Recôncavo. No segundo capítulo, intitulado *ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA COMO ROTAS DE ENCONTRO*, aprofundo uma narrativa sobre minha história de vida sob o recorte das relações de ancestralidade familiar, e da implicação com o território do Recôncavo e suas agentes, por entender a dimensão da importância de considerar essas bases como forças estruturantes que permanecem agindo na formação do meu imaginário e que orientaram o início da minha relação com a arte e com a performance, o que justifica a existência da pesquisa. Ainda neste capítulo descrevo e analiso as dinâmicas que se desenrolaram com o trânsito para Salvador, a inserção no ambiente acadêmico da graduação em Artes Plásticas, e das relações na residência universitária da UFBA, bem como os contatos e contradições existentes nesse processo, que me fizeram despertar para os aspectos relacionados à discussão racial e de gênero, que orientam os interesses para criação das obras até os tempos de agora. Nesta parte, considero imprescindível apresentar as mulheres negras que fizeram parte dos meu primeiros anos de vida no contexto de Cachoeira, me formando cultural, estética e afetivamente para que tenha me tornado a pessoa que hoje sou, pois ao tratar de uma pesquisa que tem as trajetórias de mulheres negras como motivadoras para

criação, comprehendo como matéria fundante a referência a estas memórias para o desenvolvimento da pesquisa.

No terceiro capítulo, nomeado *SHIRÉ DE ENCRUZILHADAS ATLÂNTICAS: O TRANÇADO DOS CAMINHOS METODOLÓGICOS*, elaboro uma tessitura metodológica que traçou o caminhar ao longo das investigações práticas e teóricas, buscando analisar a linguagem, quais os elementos, inquietações, motivações e procedimentos que foram se alinhando como possíveis métodos, quais os conceitos e reflexões que despertaram proposições, e suas relações com os pontos de adaptação ou mudança para os interesses atuais. Nesse capítulo, também apresento obras que me convocaram a posicionar-me diante das reflexões mais recentes expressas nos meus trabalhos, e que de certa forma, modificaram meu modo de operar com a performance. A partir de uma relação intrínseca com o candomblé - religião qual sou filiada e reconheço como suporte conceitual, teórico e pragmático de formação e manutenção de conhecimento negro – estabeleço as definições dos movimentos necessários ao desenvolvimento da pesquisa, divididos em quatro partes, que orientam cada momento das elaborações investigativas ao longo desses anos.

No primeiro movimento, **Abèbè**, sinalizo a importância de olhar para trás para seguir adiante, neste caso, uma análise sobre a minha produção em performance alinhavada à prática de outras mulheres negras com quem pude ter contato ao longo dessa jornada, a fim de investigar as maneiras como tratamos nossas dores através desta linguagem artística. Reitero que não tenho a intenção de traçar com este movimento de pesquisa uma cartografia da produção de performance de mulheres negras, nem resumi-las aos trabalhos mencionados, intento sim, estabelecer um diálogo com referências que pude conhecer, trocar, e compreender mais de perto a partir de processos compartilhados, como reconhecimento dos trânsitos estabelecidos e de como eles puderam gerar motivações para a continuidade das questões que orientam a pesquisa, notadamente a partir das questões relacionadas às estratégias para abordar as dores vividas por nós.

No segundo movimento, nomeado **Borí**, que consiste no ritual de alimentar a cabeça no candomblé, apresento tessituras teóricas e artísticas, a partir de outras encruzilhadas, que me proporcionaram a possibilidade de pensar outras possibilidades de abordagem das histórias negras, que não somente pelo viés da dor, em dinâmicas que alimentaram e fertilizaram meu imaginário. A partir das

experiências em residências artísticas, do diálogo com outras práticas além mar, e da análise da produção mais recente que venho desenvolvendo, suas poéticas e desdobramentos. O terceiro movimento metodológico, nomeado **Orukó**, define-se como dinâmica de giro e expansão dos horizontes de prática e investigação teórica na pesquisa. No candomblé, o orukó seria o novo nome recebido pela pessoa que renasce através do ritual de iniciação, estabelecendo então uma relação direta com o meu processo iniciático de renascimento, que converge com o momento de início do doutorado, no qual me proponho a pensar ouras possibilidades para construção de narrativas visuais de mulheres negras, a partir do encontro entre a autonarrativa e as questões históricas e sociais. Nesse movimento também dialogo com obras de outras artistas, para analisar como ao longo do tempo pudemos estabelecer nossas redes de imaginários para além das imagens pré-estabelecidas para nossos corpos, considerando a agência das nossas subjetividades e narrativas como geradoras de possibilidades poéticas e estéticas para além da dor.

O quarto e último movimento da pesquisa, que configura também o quarto capítulo, nomeado **ODÙ: GERAÇÃO ESPIRALAR DE PRESENTE/ FUTURO**, termo que trata dos caminhos no sistema oracular yorubá do Ifá, apresento a perspectiva de produção da obra “*Olhos de Sal*”, um tipo de prática artística que sintetiza as elaborações conceituais, questões, experimentações e aprofundamentos da narrativa visual resultante desta pesquisa. O Movimento Odù tem como objetivo desdobrar as compreensões articuladas ao longo da pesquisa, para prospecção de movimentos futuros na prática artística, compreendendo “*Olhos de Sal*” como uma obra de transição, pois ainda apresenta em seu corpo, desde a problematização acerca das opressões sofridas por mulheres negras historicamente, até as perspectivas atuais de interesse estético e teórico, **Olhos de Sal** se configura então como um tipo de imersão e análise do processo criativo em busca de outras formas de apresentação e narrativa para nossas imagens, resultante de todas as investigações e movimentos de pesquisa que se encruzilham em movimentos de avanço, retorno, expansão e contração, para enfim gerar possibilidades.

Por fim, como quinto capítulo, nomeado **AVAMUNHA PARA FECHAR UM CICLO** apresento as considerações finais da pesquisa, como possíveis caminhos trilhados, e também abertura de outros, reconhecendo as limitações inerentes aos processos

de investigação, e também os avanços alcançados, bem como apontamentos para deslocamentos futuros.

Ratifico que esta pesquisa parte da problematização das possibilidades de criação de imagens e histórias com o corpo negro feminino na performance e na vida. É possível falar deste corpo sem dor? Quais as narrativas possíveis para tratar nossas experiências? Mais do que respostas concretas, busco compreender as motivações e caminhos que suscitam a possibilidade de recriar existências, de afirmar-se para além da resistência, de viver-criar e poder tomar posse da construção das nossas próprias narrativas, que são também narrativas de corpos-memória que vêm dos mesmos lugares que o meu.

Assim, desejo que a pesquisa possa trazer contribuições às formas de olhar e construir outras formas de narrativas sobre os corpos, vidas e experimentações de mulheres negras, e que as inquietações que aqui se apresentam possam estimular a reflexão e a proposição de outras histórias, tecidas com poesia e estética próprias, a partir da implicação, da afirmação e da capacidade de imaginar outras realidades possíveis através da arte para nossas existências.

## 2 – ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA COMO ROTAS DE ENCONTRO

Foi na pequena cidade de Cachoeira, no Recôncavo que dei meus primeiros passos e acompanhei os traços e alinhavos do matriarcado que me formou: minha avó paterna Júlia Souza Gomes – oriunda da zona rural de Mangabeira, mãe de um filho, trabalhou como auxiliar de enfermagem, cabeleireira, bordadeira, bonequeira, costureira e servente – e da minha mãe Maria das Dores de Santana Melo – filha de agricultora e marceneiro, nascida em Belém, distrito de Cachoeira, que chegou cedo à cidade para estudar e trabalhar. Desenhista nas horas vagas, costureira, mãe de duas filhas forjadas pela energia feminina desde a pequena infância, quando do falecimento do meu pai, aos meus 3 anos de idade.

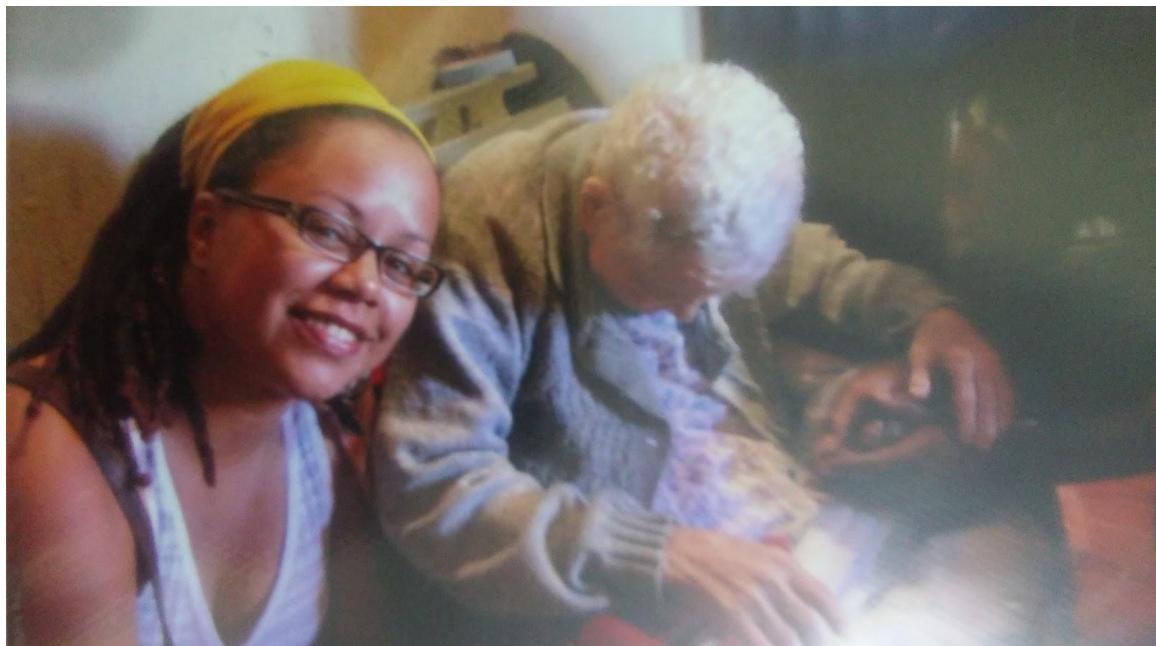
Cresci nesse ninho líquido das Iyágbás<sup>10</sup>, mulheres de calma nos olhos, e feitas resistentes pelos revezes da vida: minha irmã mais velha, minha mãe, minha avó paterna, e de acordo com as visitas ao sítio Carpina, minha avó materna, Joana Pimentel de Santana – mulher das mãos de terra, cultivava o pão, costurava, semeava alegria, mãe de oito filhas e um filho, ficou cega, mas ainda viu suas netas pequeninas. Passou a enxergar com suas mãos e a doçura, partiu daqui com o rosto fino e macio como o de uma criança, e um leve sorriso que me dizia que é preciso continuar.

Quando o cabelo de vovó Joana ficou todo branquinho era macio, de tão delicadas, suas mãos pareciam poder romper a qualquer susto. As mesmas mãos que me desenhavam toda vez que, de longe em longe, eu voltava a ter com ela. Mão de açúcar, de farinha, de café passado na lenha, de casaco de flanela costurado para o São João, de cuidado. Ela enxergava com as mãos e inventava o dia, que sempre parecia noite depois que a luz foi velada de seus olhos, fechando uma cortina, mas sem fechar as janelas. Sinto ter ficado tão pouco tempo ao seu

---

<sup>10</sup> Ancestrais femininas. Termo normalmente utilizado nos candomblés Ketu para se referir às divindades femininas dos domínios das águas.(SANTOS, 2012). Palavra do yoruba(aqui utilizarei tanto as grafias com "I" quanto com "Y", por estarem as duas corretas)/ Nigéria para designar "matriarca", a mãe mais velha. Me utilizei de expressões do Yorubá por uma questão de afirmação identitária afro referenciada, no sentido da construção de uma perspectiva anti colonial em que possa buscar outras referências. No meu caso, como iniciada no candomblé de origem yorubana/Ketu, pontuo a relação com a cultura yoruba, como uma das principais ori-entações da minha matriz ancestral e epistemológica, compreendendo as limitações do acesso ao qual estamos imersas na diáspora.

lado, e não ter bebido mais dessa água calma, plácida e perene, que de alguma forma, ainda que distante mora em mim.



*Figura 2- Tina Melo e Joana Pimentel, avó materna. Sítio Carpina- Cachoeira-BA. 2013 – Fotografia: Maria das Dores Melo.*

Raymária, 4 anos mais velha que eu, conheceu melhor meu pai e traz nos rosto e na vida os traços dele. Cuidava de mim, junto a minha avó Júlia, como cuida uma irmã um pouco mais velha que se quer responsável, quando era necessário, para nossa mãe trabalhar na COBAL, empresa de alimentos a qual ela organizava e manejava como uma contadora – sua formação no ensino médio da época - embora exercesse mais funções de responsabilidade do que ganhasse como tal. Ray banhava, me enchia de talco e me colocava sentada na porta para tomar fresco, na Rua Julião Gomes, localidade conhecida como Recuada<sup>11</sup>, em Cachoeira.

---

<sup>11</sup> Localidade em Cachoeira, que até o século XIX era habitada majoritariamente por africanas/os e suas famílias, ainda hoje marcada pela presença de terreiros de candomblé, e pela construção da Igreja dos Remédios pelo povo negro, na qual eram oferecidos carurus em devoção a Santa Bárbara, sincretizada ainda hoje com Yansã, orixá feminina do panteão yorubano que rege os ventos e raios. Entendendo-se que naquele período o sincretismo funcionou como ferramenta de manutenção dos cultos africanos em território diaspórico.(SANTOS, 2009).



*Figura 3- Raymária Melo na ocasião de sua formatura em Administração. Cachoeira-BA.2008, Fotografia: Ivan Márcio Soares*

À tardinha, adentrávamos a sala com chão de ladrilho, por volta das seis da tarde, quando minha avó Júlia vinha fechar os portilhos e verificar se estávamos todas em casa, tomávamos café e mergulhávamos na ilusão daquela tela plástica multicor que cobria o preto e branco da televisão, até os sonhos virem bater a porta e ninar as três naquela cama de casal antiga, com colchão que parecia de madeira, e sua cabeceira torneada tão comum ao mobiliário do Recôncavo da época. *Voinha* – como chamávamos avó Júlia – era muito zelosa, como diria um velho amigo dela, por não querer que vivêssemos as mesmas dores que ela. Ela já era um exemplo de mulher que buscava sua emancipação sem nunca ter tocado em livros temáticos, como todas as mulheres com quem convivi até entrar na faculdade e entender que já conhecia aquela prática, mesmo que sem elaboração, desde muito cedo.

Nunca esqueci aquelas palavras, dessa mulher que deixou a casa de parentes aos 15 anos para se aventurar em outra cidade, São Félix, e chegou num hospital pedindo trabalho, fosse o que fosse. Seu pai fora violento com sua mãe na zona rural, de modo que ela não narrava muito sobre ele, apenas de quando ele forçosamente prendia os longos cabelos dela na cabeceira da cama para que ela não pudesse sair, sufocado pelo ciúme e posse que acomete as masculinidades adoecidas. Quando sua mãe partiu desse plano, ela tinha 9 anos e foi morar com parentes, onde trabalhava na plantação, torrava farinha, cozinhava, costurava e lavava as roupas das primas, onde

também viveu os primeiros anos de uma dor, que a fez partir, sozinha, sem rumo e sem certeza alguma.

Dona Júlia pariu Raimundo Roque sozinha, como havia feito tudo em sua vida, dentro de casa, num dia de angústia e coragem, e depois colocou o recém-nascido dentro da própria roupa, no calor dos seios, andou até a casa da comadre, pra quem pediu que olhasse a cria e rumou pra feira e foi comer sarapatel.



Figura 4- Júlia Souza Gomes em sua casa. Cachoeira-BA – 2001. Fotografia: Eunice Gomes

Ela inventava os mundos que lhe escapavam no gotejar dos dias com a criação que alimentou sua cabeça e seu corpo ao longo dos difíceis anos. Eram muitos vestidos de noiva bordados; eram muitas bonecas: sereias com caudas luzentes de lantejoulas, coroas douradas ou prateadas a depender das águas que as deusas representadas manejavam com sal ou açúcar, unhas talhadas de escamas de peixe, dentinhos cortados nos lacres dos potes brancos de goiabada, e mesmo as calcinhas rendadas, os pelos pubianos, e os cílios - ou “pestanas”, como costumava chamar - feitos de canecalon ou barras de tecido preto desfiadas e engomadas com cola.

Nenhum detalhe escapava a suas mãos. As mulheres da Irmandade da Boa Morte com os cajados, as saias delicadamente plissadas, as batas de rechilieu ou renda, o pano da costa de acordo com as cores ceremoniais de cada dia da festa de agosto. De certo modo, *voinha* foi minha primeira professora de desenho. Como desde muito cedo eu rabiscava a parte de trás das páginas de testes escolares passados, era comum que às tardes, depois de fazer as tarefas da escola, ela sentasse em sua cadeira de tirinhas verdes e me pedisse para desenhar baianas pra ela, então eu dividia ao meio o papel, para que pudesse utilizar mais vezes e recriava à minha forma as bonecas que ela mesma modelava, e que eram as belas mulheres da pele de pano da minha imaginação. Ela sempre advertia para o cuidado necessário ao desenhar as “pestanas”, para que não ficassem grosseiras e acabassem com o encanto do olhar.

Atrás das cartolinhas já passadas pela sala de aula, comecei a experimentar a tinta guache, quando era possível, e nessas pinturas primárias ela era ainda mais exigente, e sempre se queixava do finalzinho do meu traço, porque ele não podia terminar do mesmo modo que começava, mas eu ainda não alcançava a precisão orientada por ela. Precisão esta que manejei na busca, e que até hoje me inquieto a aprofundar seja num croqui de figurino, na pintura de um tecido, ou no delineado de uma maquiagem de palco.

Cada vez que minha avó me pedia um desenho, me encantava a buscar os traços de minha mãe, que numa folga ou outra desenhava campos cultivados, casinhas douradas por um pôr do sol de primavera, as japonesinhas com seus quimonos floridos - parecidas com aquelas comuns aos cadernos de debuxos das bancas de revista da época -, ou mulheres torneadas com saltinhos Luís XV e saias godê, que até hoje me afeiçoam o olhar. Foi no universo das linhas de caneta esferográfica ou lápis escolar que passava minhas primeiras estações, numa infância doméstica, distante de passeios, viagens, festas... Eu desenhava os lugares onde não podia percorrer, me tornava cantora, dançarina, artista viajada e podia habitar campos, grandes cidades, as estrelas.

Antes de nascermos, minha mãe se revezava entre estudar a noite no Colégio Estadual e trabalhar ao longo de todo o dia no caixa da mesma empresa, a COBAL, morando na ladeira do Orobó na casa de Tia Julieta, irmã do meu avô, que a acolheu quando ela chegou da zona rural, até quando ela casou com meu pai. Quatro anos depois do nascimento de minha irmã eu chegaria ao mundo, e nos períodos de gravidez e na vida conjugal minha mãe experimentou o amargo sabor de conviver com

duas pessoas diferentes, uma antes e outra depois do álcool, que borrava o homem tranquilo que gostava de leitura na rede, falar em público e que tinha muita vontade de estudar como puderam e fizeram seus irmãos e irmãs.

Aquele rapaz que passava horas na porta da loja de móveis em frente à COBAL admirando a jovem Maria das Dores, no caixa, foi o mesmo que rejeitado por seu pai, começou no início da adolescência, a encontrar na bebida uma companhia e um travesseiro. Aquele rapaz foi o mesmo homem que faleceu antes de completar 40 anos, vítima de uma tuberculose, e das feridas de uma vida inteira.



Figura 5- Raimundo Roque Souza, pai. Salvador-BA. 1970. Fotografia: Stúdio Santinho Foto Rosário.

Minha mãe desenvolveu sua resiliência no silêncio. Ela riscou da vida dela todos os arranhões que aquela masculinidade havia deixado, e cicatrizou-os com cuidado, atenção e olhos de lince para duas jovens meninas que estavam dando seus primeiros passos no mundo. Ela se condicionou à solidão, num tipo de sacrifício que na realidade custava nossa integridade física.



Figura 6- Maria das Dores, mãe. Cachoeira- BA. 2022. Fotografia: Tina Melo.

Hoje o que entendo de costura foi de ficar olhando pra ela, que por muito tempo fez daquela atividade uma fonte de força basilar para a família, depois que meu pai partiu para o plano ancestral, e a COBAL já não mais existia. Ela, como suas irmãs e tantas outras mulheres negras que conheço, forjou nos ofícios mais simples seus veículos de emancipação, com os quais viveram, alimentaram e educaram suas crias, sem ou com muito pouca participação de homens. Embora saibamos que esses mesmos ofícios, foram considerados por mulheres não negras como atividades domésticas das quais gostariam de se libertar, devido ao que o patriarcado impôs como sendo tarefas de uma normativa feminina. Essas mulheres forjaram no enfrentamento seus próprios caminhos de independência, e criação de possibilidades, suas novas narrativas. Não questiono a necessidade da luta que envolve o universo do trabalho feminino, apenas precisamos nos atentar para o perigo de uma história única, como nos convida Chimamanda Adichie(2019).

Assim, Maria das Dores costurou noivas, formandas, dançarinhas, quadrilhas juninas, corais natalinos, grupos musicais, teatro, cinema. Costurou sua vida e as nossas também, e toda vez que eu arrisco um ponto, cruzo novamente o Paraguaçu e retorno a ela nos afluentes da minha memória. É como se todas as vezes em que

eu desajeitadamente ajusto um tecido à máquina, alinhavo, ou corto, seja minhas roupas de candomblé, ou um vestido para apresentação das minhas ideias em performance, eu regressasse a ela, e ela continuasse a me ajudar a enxergar os remendos, a solução para as costuras frouxas de quando a bobina não se encaixa do melhor modo na lançadeira, ou quando é preciso parar e deixar o óleo alimentar a máquina sem manchar os tecidos, entendendo o tempo de cada coisa.

Com todas as boas lembranças, tenho ciência de que não existe romance nessa realidade. Teria sido muito bom se minha mãe pudesse cursar a graduação em odontologia, de acordo com seu sonho, sem precisar abandoná-lo para educar duas meninas praticamente sozinha. O que quero dizer, é que apesar disso, e não menos dignamente, ela, assim como minhas avós, conseguiu sustentar sua casa e família, através de atividades manuais antes somente desenvolvidas por mulheres que bordavam, costuravam ou pintavam para dar pressa às horas mortas do dia, numa condição privilegiada de não desenvolver outras tarefas doméstica ou trabalhos fora do lar, pois tinham suas amas, e os senhores, seus esposos, exerciam o papel de provedores, de modo que essas mulheres passaram a lutar pelo direito de inserção no universo do trabalho, sempre compulsoriamente ocupado pelas mulheres negras, dentro e fora das casas grandes.

As mulheres negras estiveram sempre inseridas no universo do trabalho, pagando um preço muito alto, vale dizer, como bem coloca Sueli Carneiro:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! (CARNEIRO, s/d)

Dessa forma compreendemos as maneiras como encaixamo-nos no ambiente do trabalho braçal, da exposição a atividades sem condições mínimas de segurança, nem reivindicação por melhores salários, pois, muitas vezes eles nem chegaram a se tornar realidade vivida. O corpo negro feminino foi sinônimo de ferramenta incansável de produção de lucro, fosse pela suas próprias mãos, ou pelas mãos daqueles que elas deram a luz no período escravocrata, e para além do arco temporal e dos distintos

territórios que perfazem a base de desenvolvimento para algumas teorias, observamos o cruzamento de questões que atravessam o tempo e o espaço e nos encontram no aqui e agora das mulheridades negras no Brasil: representamos 25,4% dos 51,5 da população feminina e 80% das trabalhadoras domésticas, pagamos os maiores impostos, recebemos os menores salários, e encontramo-nos sub-representadas nos espaços de poder.(Xavier, 2019)

Este mesmo país humilha, violenta e mata mulheres como Cláudia Ferreira da Silva – trabalhadora, chefe de família, assassinada em 2013, arrastada por uma viatura da Polícia Militar - , ou jovens como Kathlen Romeu - de 24 anos, grávida do primeiro filho, baleada durante ação da PM no Rio de Janeiro em 2021-, ou ativistas e intelectuais como Marielle Franco – socióloga e política assassinada a tiros em 2018 na Região Central do Rio de Janeiro- e Beatriz Nascimento – professora e historiadora assassinada com cinco tiros, pelo namorado de uma amiga sua, por tê-la aconselhado a abandoná-lo, em 1995. Poderia ter sido a minha mãe, a minha avó, ou a minha bisavó, já que todas tiveram suas vidas atravessadas de algum modo pela violência masculina.

Os aspectos relacionados à brutalidade oriunda do racismo, cruzados às violências de gênero, classe social, e outras condicionantes, explícitas nos casos mencionados e em outros tantos que se espalham pelo cotidiano brasileiro, vêm tratar dos efeitos específicos e entrecruzados que cada tipo de opressão exerce sobre mulheres negras. É necessário perceber e analisar o quanto estas esferas atuam interseccionadas, não como uma sobreposição de desvantagens sociais, mas confluindo de distintas maneiras para precarização dos modos de vida e na subjetividade estilhaçada da maioria de nós. A esse fenômeno híbrido a pesquisadora e artista Grada kilomba chama de *racismo genderizado*, que tem como uma das consequências, o não lugar das mulheres negras na teoria, e um deslocamento mesmo na militância: “(...) um debate sobre racismo no qual o *sujeito* é o homem negro, um discurso genderizado no qual o *sujeito* é a mulher *branca*; e um discurso de classe no qual “raça” não tem nem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico dentro da teoria.” (KILOMBA, 2018.p.98-99)

A partir desta perspectiva, havemos de salientar a relevância dos estudos feministas negros, que têm trazido demandas e questões a partir deste olhar que foi

subjugado e desconsiderado historicamente, mesmo pelos movimentos nos quais estávamos inseridas. As distintas maneiras de estimular, e reconhecer o pensamento feminino negro tem gerado transformações desde a base da nossa sociedade, tendo em vista que embora lentamente, estamos alcançando os espaços de legitimação e difusão do conhecimento em suas distintas apresentações, e reposicionando narrativas e existências, como enfatiza Giovana Xavier:

...quem tem o direito de ser reconhecido como intelectual no Brasil? Como as intersecções de gênero, raça e classe colocam-se no espaço acadêmico e na produção científica?

Para mulheres negras, ocupar o espaço acadêmico é um processo complexo de desestabilização do imaginário de “nascidas para servir”. No país onde mais de 80% das trabalhadoras domésticas são negras, costumo gastar muito tempo estudando e criando metodologias para despertar em estudantes negras a percepção de que são intelectuais-acadêmicas em formação.(XAVIER, 2019, p.89)

Este reposicionamento desloca as narrativas femininas negras das margens para o que considera-se centro dos mecanismos de legitimação de conhecimento, sobretudo a partir do momento em que ocupamos esses espaços para transformá-los, e que criamos outros espaços de significação e ressonância de nossas vozes. Entendemos que os espaços de construção e multiplicação do conhecimento não se restringem aos ambientes acadêmicos ou institucionais, porém, admitimos que na sociedade em que vivemos, a sustentação de discursos que buscam invalidar nossas produções, sobretudo pela justificativa da distância dos rigores acadêmicos e de negação da intelectualidade são prementes.

Para nós, nos movimentar para realocar narrativas , trata-se do reconhecimento do que já existe e é conhecido por comunidades de terreiro, aquilombamentos, comunidades indígenas e de outros grupos em que as presenças e ancestralidades femininas negras encontram escuta, respeito e afirmação. As comunidades afrodescendentes de cultos e manifestações culturais nos ensinam a dialogar com nossas mais velhas e contemporâneas, acolhendo também as crianças numa maternagem coletiva e comunitária, que diferente da lógica colonialista, não afasta mulheres mães da rotina ritual/ cotidiana, mas que identifica a potência e contribuição direta e indireta de cada presença.

Minha mãe como outras mulheres negras, costureiras, bonequeiras, bordadeiras, agricultoras, lavadeiras, cozinheiras, trançadeiras, tecem suas vidas como grandes

*Ananses*<sup>12</sup>, fio a fio,gota a gota, com sabedoria, resiliência, todas as suas marcas, sonhos, e muita coragem. Hoje guardo todas essas mulheres dentro de mim, elas caminham na minha pele, escorrem pelos fios dos meus cabelos e me ensinam como olhar para onde eu vim. Dizem-me que carregar a vida da humanidade no ventre dói, sangra, machuca, mas nos faz princípio de movimento, de transformação, de força, da sabedoria da terra, que com seus rios subterrâneos como veias pulsam o sangue da eternidade.

## 2.1. Omi Iranti<sup>13</sup> – No Colo das Águas Escrevo Memória

Aos 3 anos de idade me despedi do meu pai e ingressei no aprendizado do coletivo fora do ambiente do lar, era a Escola Criança Alegre, fundada e dirigida por professora Sônia Vilas-Bôas, uma mulher negra cachoeirana, firme, imponente e generosa. Estamos falando da década de 1980, e hoje com lucidez averiguo que sempre tive, das mais diversas formas, mulheres negras muito fortes perto de mim – não somente em minha família -, me orientando a dar desde os meus primeiros passos, até os mais importantes. Muitas jovens passam por toda uma vida sem nunca ter experimentado uma amostragem significativa de pessoas negras que ocuparam espaços e deixaram a imagem de uma porta aberta que também pudesse se enxergar passando um dia, agradeço ao berço negro do Recôncavo por ter colocado essas ìyágbás no meu caminho desde tão cedo.

---

<sup>12</sup> Grandes aranhas alegóricas da cultura Akan, de Gana, detentoras do conhecimento e sabedoria que foi espalhada para a humanidade. Também conhecidas em outras culturas do oeste africano.

<sup>13</sup> A expressão “Omi Iranti” pode ser traduzida como “Memória da Água”, e utilize essa expressão mais uma vez como referência às mulheres que me formaram, e que compõem esse colo fecundo de onde tecí as primeiras narrativas de vida e de arte no Recôncavo.



*Figura 7- Tina Melo e professora Sônia Vilas Bôas, em cerimônia de formatura na Escola Criança Alegre. Cachoeira-BA -1991. Fotografia: Lúcia Santana*

Porém, a presença delas não anula a ausência de outras em tantos espaços, e mesmo na olaria do meu próprio movimento de consciência de negritude. Precisei andar muito, mergulhar por outras águas além Recôncavo, navegar em mares nem sempre tranquilos, para forjar o que hoje entendo em mim, uma mulher negra de pele clara - com todas as complexidades que habitam nela -, oriunda do interior da Bahia - uma margem diferente das margens da capital -, edificada pelas mãos, suores e presenças da grande nascente que foram as mulheres do meu lar na Rua Julião Gomes, e das mulheres encontradas quando me foram dados caminhos.

A quase ausência de imagens masculinas de apoio não foi somente um fruto do acaso, nem isoladamente o exercício temível das mãos que açoitam ou ceifam ainda cedo a vida de um homem negro, como a vida de meu pai. Foi ausência estendida em tempo e espaço, não apenas para mim, mas para uma geração de pessoas que assentam suas vidas sem conhecer o real significado da palavra ‘pai’. Para além de todos os labirintos difíceis, essas mulheres precisaram aprender a ser tudo o que suas crianças e comunidades careciam, desde o colo até as letras, desde o riso até o corretivo, desde o leite até a cura. Foram casas, foram pontes, tiveram que ser o

mundo, não por escolha, mas pelo que a humanidade ainda não compreendeu. É imprescindível falar sobre a origem escravocrata da crença dessa extrema força da mulher negra, ou da suposta capacidade de suportar tudo, desse modo bell hooks nos orienta:

Vários dos estereótipos contra as mulheres negras surgiram durante o período de escravidão. (...) Escravizadas negras haviam mostrado que eram capazes de realizar os chamados trabalhos ‘de homem’, que elas eram capazes de aguentar sofrimento, dor e privação, mas que também conseguiam realizar as chamadas tarefas de ‘mulher’, que incluíam cuidar da casa, cozinhar e educar as crianças. (...) Qualquer que fosse a razão, mulheres negras representavam uma ameaça tão grande ao patriarcado existente que homens brancos espalharam o conceito de que mulheres negras tinham características masculinas incomuns para a espécie feminina. (hooks, 2019, p.121-122)

Professora Sônia Vilas Bôas – diretora da Escolinha Criança Alegre, onde cursei a educação infantil - não era igual à maioria das professoras dos primeiros anos das outras mulheres da minha idade, sei disso, ela tinha a pele da cor da noite e esse não é o tom mais comum nas vozes de um sistema educacional que se nega a falar sobre tudo que é preto, nem admitir sua presença na linha de frente do quadro negro. Desde aquele período até aqui, apesar de adentrarmos hoje em maior número nas graduações, ainda somos minoria nos cursos de doutorado, e entre docentes do nível superior:

Em todos esses espaços, segue-se o baile com uma maioria de acadêmicos brancos produzindo dados e pesquisas sobre o negro, numa espécie de destino natural. Essa configuração branco realizador + negro executor impede que estudantes dos dois grupos raciais tenham acesso às diversas formas de produção de conhecimento científico, reforçando a história única. (XAVIER, 2019, p. 94)

Estamos falando do início dos anos de 1990, uma época em que pessoas como eu eram chamadas de “morena”, ou por vezes “sarará”, qualquer cor, nome ou invenção que não admitisse a origem africana, a herança histórica e a sabedoria de compreender-se povo negro. Sobre os processos de colorismo e a tentativa de apagamento da raça negra no Brasil Sueli Carneiro analisa que diferente das pessoas brancas, que são reconhecidos como brancas em sua diversidade de tons de pele, para a população negra, existe uma tentativa de negação:

Porém, independentemente da miscigenação de primeiro grau decorrente de casamentos inter-raciais, as famílias negras apresentam grande variedade cromática em seu interior, herança de miscigenações passadas que têm sido historicamente utilizadas

para enfraquecer a identidade racial dos negros. Faz-se isso pelo deslocamento da negritude, que oferece aos negros de pele clara as múltiplas classificações de cor que por aqui circulam e que, neste momento, prestam-se à desqualificação da política de cotas.(...)A fuga da negritude tem sido a medida da consciência de sua rejeição social e o desembarque dela sempre foi incentivado e visto com bons olhos pelo conjunto da sociedade. Cada negro claro ou escuro que celebra sua mestiçagem ou suposta morenidade contra a sua identidade negra tem aceitação garantida. O mesmo ocorre com aquele que afirma que o problema é somente de classe e não de raça. Esses são os discursos politicamente corretos de nossa sociedade. São os discursos que o branco brasileiro nos ensinou, gosta de ouvir e que o negro que tem juízo obedece e repete. (CARNEIRO, 2004, s/p)

Eu só sabia que ter um cabelo de “mata atlântica” como o meu era coisa feia, que meu nariz era “de batata”, que tinha “beiço” e não lábios, e que nunca seria a princesa das apresentações infantis porque as filhas loiras dos médicos, que podiam viajar nas férias, já haviam sentado em suas cadeiras garantidas. As variantes do *racismo cotidiano*, como classifica Grada Kilomba, estavam presentes, ainda que de maneira inconsciente para mim, modelando meu imaginário infantil, deixando marcas na construção da autoestima e subjetividade, como afirma hooks, “Se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar?” (hooks, p. 39, 2019)

Enquanto as pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de autossuficiência econômica ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra. O racismo internalizado continuará a erodir a luta coletiva por autodefinição. Massas de crianças negras vão continuar a sofrer de baixa autoestima. E, ainda que sejam motivadas a se empenhar ainda mais para alcançar o sucesso, porque desejam superar o sentimento de inadequação e falta, esses sucessos serão minados pela persistência da baixa autoestima. (HOOKS, P. 60, 2019)

Ao passo que vivi e fui marcada por essa negação na infância, pelo alisamento dos fios na adolescência, posteriormente, no meu movimento de reposicionamento de mim mesma, e da transformação do meu olhar para o mundo, pude mudar a forma como era vista, inclusive por reconhecer que para o opressor, dominar a aparência é uma das estratégias de dominação (hooks, 2018). Então passei pelo processo de transição capilar, e cultivei um cabelo *black power*, para depois transformá-lo em longos dreadlocks, num processo de reafirmação e descoberta estética particular.

Ainda na infância, da Rua Julião Gomes até a Escola Criança Alegre eu passava todos os dias pela Rua Barão de Nagé, onde tem uma casa que mora em uma esquina e pode estar em duas ruas ao mesmo tempo. Nessa casa de duas ruas vive até hoje uma senhora de sorriso doce e muita alegria, que eu via acenando na janela e conversando com voz de tempo com as pessoas que conhecia. O nome dela é Dalva Damiana de Freitas, pois nasceu em 27 de setembro, dia dos santos gêmeos, Cosme e Damião, motivo do caruru festivo que ela oferece todos os anos nessa data. Mas as pessoas a conhecem como Dona Dalva do samba. Hoje Doutora Honoris Causa pela UFRB, criou o grupo Samba de Roda Suerdieck no final da década de 1950, junto com suas colegas charuteiras nas cantorias durante as pausas para o lanche da fábrica.(AGUIAR, 2013).



Figura 8– A sambadeira Dalva Damiana de Freitas na frente da sua casa em Cachoeira-BA. s/d. Fotografia: Marina Silva

Dalva Damiana dança as palavras para encantar a vida. A sua vida de trabalho no entremeado das folhas de fumo, e das folhas de bananeira deitadas sob as frutas na feira, próxima da sua casa, na janela quem passa o bom dia, nas luzes do seu Terno de Reis, do sambar das crianças pra não deixar morrer a tradição, na devoção festiva a Cosme e Damião e na ternura de quem desfila por toda uma existência, e avisa que quando deixar o mundo da mentira(terra) deixará sua marca para quem quiser seguir.

Dona Dalva é neta de Vicença Ribeiro da Costa, africana e antiga integrante da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, onde deixou seu lugar quando partiu deste mundo, para a sambarista ocupar. Inicialmente Dona Dalva relutou, insistiu que não queria sentar na cadeira de Dona Vicença, afinal, aquela irmandade de senhoras

acima dos 50 anos, exige muito de suas adeptas, são muitos preceitos e tempo de dedicação. O tempo passou, a ancestralidade chamou a seus ouvidos, e então a devota de Cosme e Damião tornou-se uma senhora do cajado.

Essas mulheres, comumente líderes de seus núcleos, carregavam a família com as garras da liberdade ainda antes de romperem-se as correntes da escravidão do Brasil. Ganhavam a vida vendendo quitutes à sombra de barracas nas ruas, em quitandas, cozinhando de ganho, ou fazendo doces. Mulheres autônomas, donas de suas vidas e da responsabilidade sobre elas, e a partir disso, puderam se organizar na primeira sede da irmandade, no centro da cidade, na casa que abriga uma estrela Èsù (ou Exú)<sup>14</sup> a sua porta, abrindo e protegendo os caminhos de quem por ali passar até os dias de hoje.

A casa azul, de número 41 na Rua da Matriz, guarda até hoje as faces dessa história, reverenciada cada vez que a procissão das irmãs passa pela consagrada porta. História alicerçada por essas mulheres que ladeavam com suas quitandas e tabuleiros a vizinhança da casa, organizando uma teia de solidariedade, afeto, fé e libertação. Unidas pela devoção à Maria e às divindades africanas, as mulheres de pele e olhos maduros resguardam o oitavo mês ao culto e preceitos afro-brasileiros da devoção na irmandade: tradicionalmente devem manter afastamento sexual por todo o mês, vestir branco em todas as sextas-feiras, e não comer carne vermelha, além dos rituais internos e procedimentos necessários para a boa realização da festa.

A festa da santa, que é celebrada em 15 de agosto, reúne grupos de diferentes lugares interessados em presenciar a beleza e resistência dessas mulheres durante os 3 dias que se seguem de comemorações públicas, em que nos vemos mergulhadas numa misteriosa água, plácida que escorre pelas ruas da cidade, em cortejos mansos e fúnebres, ou altivos e moventes, ora com cheiro de dendê, ora com cheiro de milho branco, enquanto os vincos plissados das negras saias ou as borboletas infladas nas névoas de renda branca caminham pelos paralelepípedos cheios de tempo, arrastando chagrins, segurando firme os cajados que luzem tão radiosa chama no breu dos becos e ruazinhas.

---

<sup>14</sup> “Pela comunicação que realiza entre o sagrado mundo dos deuses e o profano espaço dos homens, Exu transfigura-se em múltiplas conexões. É a ordem atribulada pelas forças do caos. (...) Se for apresentado como orixá do mal, não restaria dúvida alguma - se assim for eivado no merecimento - em expressar sua infinita bondade. Se a irregularidade do seu cogito se manifestar em pensamento, suas ideias seguirão tão puras e cristalinas com a capacidade de desgovernar o mais douto dos seres humanos. Exu é alegria e tristeza, nascimento e perecimento, bem e mal, feiura e beleza, razão e paixão. É o mais humano dos orixás.”(VASCONCELOS, in. SOARES, 2016, p.15).

A marcha em tom de funeral segue, faz dos olhos descerem água de memória, de lembrança das irmãs que se foram, no branco envolvem todo o corpo na primeira noite. Vestes simples, sem brilhos, joias ou excessos, homenagem as que partiram do visível para nos ver do lado de lá. Para algumas irmãs, a primeira noite de procissão, chega vagarosa e sublime, reconhece o tempo e a distância que agora separam os dois mundos em que habitam as vivas e as encantadas, na intrigante dança da Boa Morte, a santa navega sobre os braços das irmãs, em andor coberto de flores, renda , amor e memória.



*Figura 9- Irmandade da Boa Morte em cortejo fúnebre(segunda noite de celebração) nas ruas de Cachoeira-BA. 2019. Fotografia: Rita Barreto*

Na segunda noite processional, as luzes das chamas que derretem guiadas pelas irmãs, iluminam como pequenos raios de sol por entre a escuridão da noite que se faz mais escura e silente para essas mulheres passarem. A cabeça coberta envolvendo o rosto numa moldura de luz, *biocô*, encobre a tez com respeito e contemplação para o sopro das antepassadas, para reverenciar a morte da santa, que é equilibrada sobre os ombros e mãos das irmãs, e sobre a escassa devoção popular ainda frequente nas procissões. As tantas velas só não iluminam mais que os incansáveis flashes de visitantes, que se esgueiram por buscar o melhor ângulo, às vezes vértices cortantes naquelas faces tão antigas. As vozes embargadas entoam cânticos solenes, de beleza atmosférica, fazendo menção à dormição de Maria.

Quando então chegamos ao dia 15, o foguetório pela manhã anuncia a festa em homenagem a Nossa Senhora da Glória, que sairá de pé, narrando seu retorno à vida após a assunção, sobre o andor enfeitado de cores que brilham na luz da manhã. As irmãs sorriem num dia que é todo feito de alegria e celebração, mergulham pelas calçadas conduzindo a imagem da santa seguida por filarmônica em tom festivo. Todas as joias de crioula estarão bem lustradas e acompanhadas pelas contas e correntes da maior importância, as batas e saias bem engomadas, os torços com abinhas que lembram asas de uma pomba que pode voar nos orìs<sup>15</sup> para um dia feliz. Nas palavras de Lody (1981), “o ouro filigranado, correntões também de ouro, peças em coral encastoado ajaezavam com dignidade suas portadoras também dignas.”

Ao final da procissão festiva, as irmãs dançam a vitória da corredeira da vida numa valsa entre mulheres, onde as saias, badulaques, e sorrisos aguardam a chegada do samba-de-roda. Aquele mesmo samba animado por Dona Dalva, chega em meio aos foguetes e regabofes, para coroar essas senhoras de luta com beleza e um tanto de brincadeira, o brincar da longa caminhada, de quem começou se reunindo para pedir a Nossa Senhora pelo fim da escravidão, como contam algumas anciãs.

As mulheres da Boa Morte não somente rogaram com fé e devoção a Maria pelo fim do regime escravocrata, mas dispuseram mesmo suas próprias mãos como ferramentas de um movimento emancipacionista e libertador na alforria das irmãs e irmãos negros. Mão de luta, de poder, de mistério, de encantamento, que persistem sobre o tempo nos dias de agora, com sabedoria, amor, dedicação e resiliência de quem caminhou de longe, e traz consigo tanto, que se multiplica em olhares, gestos, peitos e partos de vida e de espírito, para dar caminho às mais novas, irmãs de bolsa, futuras senhoras da morte que é boa.

Elas se renovam na olaria dos caminhos, na modelagem do dia a dia de uma devoção que não começa nem termina em agosto, mas que caminha pelos dias do longo ano, deixando marcas no barro molhado da criação, marcas para serem seguidas, deixadas de propósito por quem chegou muito cedo e ainda permanece. Esse mesmo barro que se enrola em outras mãos, para modelar as irmãs da Boa

---

<sup>15</sup> “Orì:1.cabeça; 2. s. divindade que rege a condução do Homem pelo seu destino. Orí òde:cabeça material. Orí inú:(cabeça espiritual, essência do Homem). Uma das quatro partes integrantes do ser humano, segundo a filosofia yorubá: orí(a cabeça), òjiji (sombra), èmí (hálito sagrado) e elédá(Deus).”(JAGUN, 2017. p. 274-275)

Morte em procissão pintadas com dedos e pincéis depois de quase cerâmica, seca ao sol.

Essas mulheres, tecelãs do próprio destino, forjaram em grande parte meu ser e estar, meu olhar, a minha criação, atravessada por encruzilhadas e histórias de outras, de fora e de dentro da minha existência. Seus caminhos moram dentro de mim, me acolhem, me mobilizam, me inquietam, me causam náusea ou acalanto soam, me narram e me provocam a narrar, essas e outras histórias destas, as narrativas que podemos criar, líquidas, fluidas, possíveis. Como resposta ao silenciamento historicamente colocado às mulheres negras Grada Kilomba propõe uma auto narrativa afirmativa:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se, e, enquanto escrevo, eu me torno narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou.(KILOMBA, 2019, p. 28)

Somente na idade adulta pude criar consciência da importância dessas mulheres, pude compreender que não foram prioritariamente as páginas da história ocidental<sup>16</sup> ou “os grandes mestres” que moldaram a minha visão de mundo, de arte e o meu fazer. Mas foi caminho longo até alcançar a real dimensão do que significava ser do Recôncavo e carregar em mim uma memória e uma história negra, que eu mesma não sabia chamar assim. Tratar dos meus passos até as linhas desta pesquisa se fazem uma etapa imprescindível da escrita e dos trabalhos, considerar que as experiências de vida estão cruzadas à minha prática artística é olhar para esse passado como presente escrito em meu corpo. Sobre as trajetórias de vida e formação, a professora Rita Dias nos assinala:

A narrativa de inspiração autobiográfica, longe de ter uma organização restritiva, quer se instalar como um diálogo -, que revela traços de formação, da trajetória intelectual, das formas de

---

<sup>16</sup> Sobre a produção e validação dos conhecimentos legitimados no mundo ocidental, Kilomba nos aponta: “Esse exercício nos permite visualizar e compreender como conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial. Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? (...) Fazer essas perguntas é importante porque o centro ao qual me refiro aqui, isto é, o centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os *brancas/os* têm desenvolvido discurso teórico que formalmente nos construíram como “*Outras/os*”, inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito *branco*. Nesse espaço, temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os e mortas/os.” (KILOMBA, 2018, 50-51)

estudo e pesquisa, peculiaridades da vida privada, reflexões sobre o exercício profissional -, e como tal, se verá entrecortada pelos interlocutores - ora personagens dos fatos e episódios relatados -, ora pelos cenários da narrativa - os contextos e todos os recursos que serão necessários para fazer o fato algo compreensível e articulado -, ora com o quadro teórico que serve de lastro para as discussões com os pensamentos dos autores evocados. (JESUS, 2010, p. 28).

Da mesma maneira que carreguei a herança ancestral negra por toda a minha vida, durante boa parte desse tempo não conhecia essa história, não me enxergava como parte dela. Embora tenha convivido e sido educada por mulheres negras, é importante lembrar que os contextos em que elas estavam inseridas não lhes proporcionaram acesso a discussões políticas aprofundadas na questão racial, nem mesmo teorias e práticas dos movimentos negros e de toda a luta do nosso povo, embora não esteja aqui afirmando a necessidade da academia para a compreensão das práticas do racismo, mas de uma elaboração compreensiva.

A realidade é que em famílias como a minha, o entendimento das necessidades se dá de maneira prática, no fazer e construir de cada dia, imerso numa parcela de senso comum e de algumas reformulações possíveis, o que revela um espelho do social, ainda que sem determinadas elaborações, de modo que eu vivi o estilhaçar das farpas racistas no meu corpo, sem ainda ter consciência de pertencimento sobre isso.

Não foi a falta de agência das mulheres que me formaram que dificultou a minha compreensão de tudo que de fato conformava minhas identidades, não se trata de culpa, não se trata de falta de zelo e atenção, isso quer dizer do contexto<sup>17</sup>. Um contexto em que todas as paredes, pisos, marcas e alicerces de uma casa, de uma rua, de um lugar e de uma nação estão cobertos por um véu branco, que tenta nuclar nossa vista, e por muitas vezes consegue. Encobre nossas pegadas e se impõe como verdade material e subjetiva, como corpo e como pensamento, como narrativa e como conhecimento multiplicado e sedimentado como rocha fundamental, solo para pisarmos e permanecermos nos mesmos lugares, em silêncio, mais uma

---

<sup>17</sup> Grada Kilomba ainda vai nos alertar acerca da maneira como a estrutura opressora se engendra na desqualificação das nossas vozes e lugares: “ Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar da ‘Outridade’ não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo em nós.”(KILOMBA, 2018, p. 51)

compreensão que fundamenta a emergência deste trabalho em buscar a construção de outras imagens e narrativas negras.

As histórias, trajetórias e imagens destas mulheres, me ensinam que, apesar das dores e de todos os enfrentamentos sociais, econômicos, afetivos e culturais, seguiram suas vidas semeando chão para outras gerações, deixando bons frutos e colhendo mesas fartas de realização. Suas narrativas de sofrimento não foram apagadas, mas não as define. Através destas memórias-carne, e da criatividade que está para além da resiliência, construíram presentes de sabedoria e alegria, vivendo do agora e cultivando futuros diferentes para outras mulheres. É nelas que me esteio, aprendendo a seguir e resignifico possibilidades de tessitura para caminhos de liberdade, entre o documento e a fabulação existe a arte.

### *3- ŞIRÉ<sup>18</sup> DE ENCRUZILHADAS ATLÂNTICAS: O TRANÇADO DOS CAMINHOS METODOLÓGICOS*

Antes de entrar em detalhes acerca da perspectiva de pesquisa que se banha nos cultos de matriz africana aqui apresentada, gostaria de considerar, que ao relacionar a prática metodológica com a ritualística dos orixás ou aspectos culturais dos povos yorubás, não significa que busco reafirmar noções essencialistas que delimitam as produções artísticas de pessoas negras em categorias que giram em torno de dois eixos: religiosidade/crenças e sofrimento/martírio, como únicos caminhos de apresentação de narrativas e estéticas. Os sistemas da arte, assim como a expectativa social determinam lugares definidos para as imagens negras, de modo que as manifestações que escapam a definições imediatas relacionadas a essas categorias, não encontram espaço ou possibilidades de expansão. Aproximo-me das palavras de Diego Araúja quando analisa a produção negra, em seu artigo Questões sobre Arte Contemporânea Negra:

Hoje, quando se fala em arte negra (ou teatro negro, ou dança negra, etc.) possíveis imagem-síntese vêm à cabeça. Há o entendimento torto de que a produção negra se associa, somente, à religiosidade de matriz africana ou aos males sociais, lançando muitas das produções num folclore (estático e histórico) e criando uma espécie de essencialismo negro, dando arcabouço para um negro religioso ou um negro flagelado – não há aqui, um pingo de retidão crítica. Imediatamente, o pré-entendimento de que essa produção possui formas e “conceitos estéticos rígidos”, que, uma vez estabelecidos, propagam a falsa acepção do que é e do que não é arte negra. (PINHEIRO, Diego. 2018, s/p)

De acordo com Araúja, endosso a necessidade de considerar múltiplas possibilidades de criação de narrativas e poéticas negras, não como negação da relação com a religiosidade de matriz africana ou do reconhecimento da dor contida na ferida colonial, mas como a possibilidade de criar portas para muitas outras histórias, imagens e contextos, que de certo, já permeiam o imaginário e as práticas de centenas de artistas negras/os. Dito isto, pontuo que neste trabalho, utilizo como fundamentação artística elementos da cultura yorubá, por considerar a relação do

---

<sup>18</sup> “1.s. Cerimônia pública do Candomblé quando toda a comunidade se reúne para louvar as divindades através de cânticos e danças, ao som dos instrumentos de percussão. No Siré os Òrisà se manifestam através do transe e também dançam, paramentados com suas roupas de gala e apetrechos rituais. O Siré é dançado em sentido anti horário, em torno dos elementos centrais do Terreiro. Em algumas casas dançar o Siré é prerrogativa exclusiva das mulheres já iniciadas. Lit.: Ȣe(v. agir)+ ire( s. sorte). V. Àrìya; 2.v. brincar.” (JAGUN, 2017, p. 814)

Recôncavo e da Bahia com o expoente número de pessoas negras oriundas da chamada *Yorù baland*<sup>19</sup>, e por admitir e honrar o imenso impacto da presença destes povos nas práticas sociais, filosóficas, culturais e identitárias que conformam e delineiam nosso lugar e seu povo, para além da religiosidade, e que alimentam meu imaginário com sua riqueza e complexidade.

A busca por conhecer melhor essa vasta plêiade elaborada pelos yorubás, se vê também implicada numa tentativa de reterritorialização, advinda da necessidade de compreensão de pontos que aproximem uma possível origem, sobretudo cultural e identitária, para orientar existências na diáspora. Embora saibamos não ser a religiosidade um caminho unívoco ou preciso para investigações desse tipo, havemos de considerar, sobretudo para pessoas que se relacionam com os cultos de matriz africana, que não trata-se apenas de uma crença, mas da possibilidade de reorganização de identidades que conformam e direcionam o cotidiano prático, pois “na diáspora, o espaço geográfico da África genitora em seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no ‘terreiro.’” (SANTOS, 2012).

De que acontecimento nagô se trata? Em princípio, o acontecimento antitético à *desterritorialização* exercida pelo Ocidente contra a África, responsável pela destruição de estruturas socioeconômicas e pela dessacralização de formas originais de vida. Em termos concretamente historiográficos, o acontecimento da origem africana (*imemorial*), assim como da resistência (*memorial*) à sua violação, em consequência da escravidão transatlântica (a primeira a se basear em critérios exclusivamente raciais), portanto, da diáspora escrava, responsável pela migração de vários milhões de africanos para o território brasileiro ao longo dos séculos. O Brasil foi comprovadamente o maior comprador de escravos das Américas, disseminando-os ao longo de todo o seu território nacional. (SODRÉ, 2017, p.91)

Embora a noção de “África genitora” por vezes se aproxime de projeções um tanto utópicas e anacrônicas, que se afastam dos contextos atravessados também pela colonização dentro do continente na atualidade, é notório que foi através desta relação que nas décadas passadas, os movimentos negros conseguiram erigir verdadeiras grandezas culturais e atuar de maneira significativa na construção e fortalecimento da auto-estima, politização e emancipação coletivas. Como exemplos podemos

---

<sup>19</sup> Convenção para chamar vasta região, do Sul e do Centro do Daomé, e do Sudoeste da Nigéria, cujos povos provenientes ficaram conhecidos com o nome genérico de Nàgô, “portadores de uma tradição cuja riqueza deriva das culturas individuais dos diferentes reinos de onde eles se originaram.” (SANTOS, 2012, p.28)

mencionar a criação do TEN<sup>20</sup> (Teatro Experimental do Negro) por Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro em 1944, como também a tradição dos Blocos Afro e Afoxés como Filhos de Gandhy, Ilê Ayê, Malê Debalê, Muzenza e Olodum, em Salvador e o empoderamento de suas Rainhas<sup>21</sup>, com eventos como a Noite da Beleza Negra do Ilê Ayê – criada em 1979.

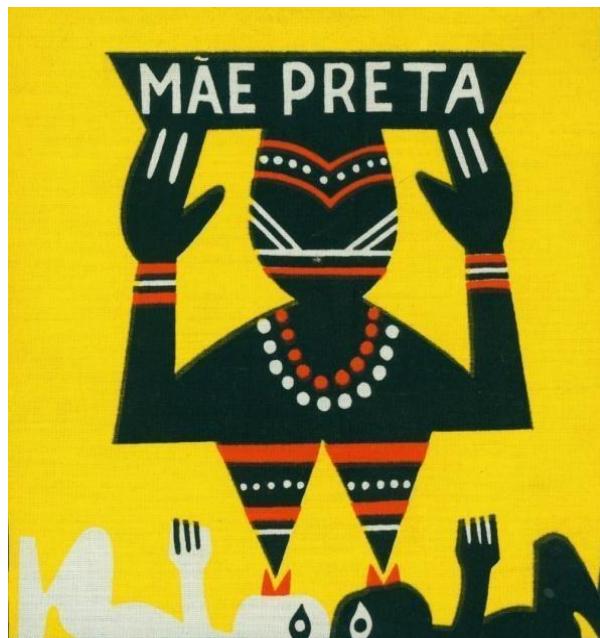


Figura 10- Arte de J. Cunha para o bloco afro Ilê Ayê, no Carnaval de 1994, com o tema “Uma Nação Chamada Bahia”(detalhe)

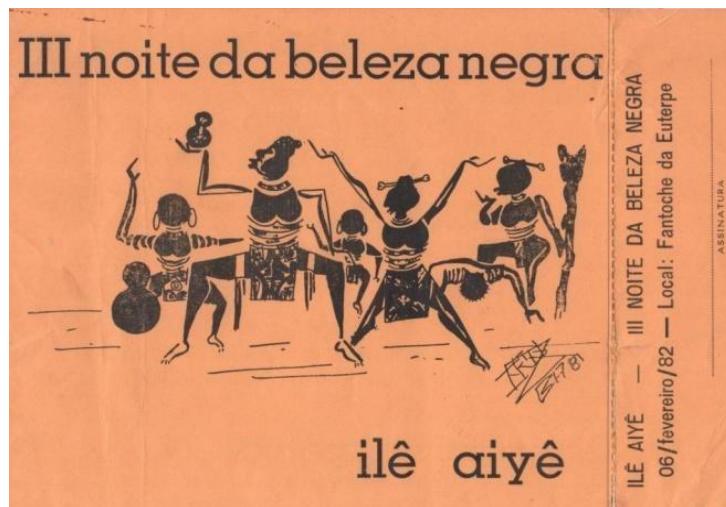


Figura 11- Convite para a terceira Noite da Beleza Negra do bloco Ilê Ayê, no Clube Fantoches no Centro de Salvador – 1982 – Imagem: Acervo Sérgio Roberto

<sup>20</sup> “O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramatúrgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países.(...) O Teatro Experimental do Negro tinha grandes ambições artísticas e sociais, dentre elas, estava a exaltação/reconhecimento do legado cultural e humano do africano no Brasil.” (NASCIMENTO, 2005)

<sup>21</sup> Ver ARA-ITÂN: A DANÇA DE UMA RAINHA, DE UM CARNAVAL E DE UMA MULHER dissertação de mestrado de VÂNIA SILVA OLIVEIRA, defendida na Escola de Dança da UFBA em 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19744/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20V%C3%82NIA.pdf>

Dito isto, me assento também na relação arte e candomblé, como inspiração metodológica pelo fato de que me posicione como artista que conta histórias de um ponto de vista implicado, sendo uma mulher negra, èkèjì confirmada para um Ilé Asè-casa de candomblé- da nação Kètu<sup>22</sup>, e por compreender que os processos criativos, não se dão em um universo paralelo ao corpo cotidiano - que é atravessado pelas noções de raça, práticas culturais, crenças, afetividade, hábitos, questionamentos - numa movência de retroalimentação, que dista da lógica cartesiana, ocidental e hierárquica de segregação entre o racional e o subjetivo.

No pensamento nagô, os *orixás* são – filosoficamente – *princípios cosmológicos* que se atualizam liturgicamente como incorporais, corporalmente apropriados pelos iniciados, portanto, não são idealidades intelectuais, mas princípios que *acontecem* na dinâmica ritualística. A passagem do plano transcendental dos princípios à vivência empírica dos incorporais se dá pelos rituais e pelo transe. Mas os dois planos, embora diversos pelas facetas da visibilidade/invisibilidade, situam-se aqui mesmo e *não em um outro lugar mirífico* (o após-a-morte dos cristãos ou islamitas) onde o homem supostamente se encontraria com o seu criador. O mundo nagô, visível e invisível, é o próprio Planeta Terra aqui e agora em sua diversidade geográfica e existencial. (SODRÉ, 2017, p. 120-121)

A partir disso, é necessário destacar que os aspectos metodológicos aqui apresentados serviram para esta pesquisa, e não se aplicam como uma método fixo, nem como regras rígidas em sequências invariáveis. Mesmo para outros processos criativos ou pesquisas futuras, é possível que meu olhar se transforme, que encontre outras necessidades e ferramentas, ou que ocasionalmente os procedimentos sejam novamente utilizados e fundidos a outros meios. O fato é que em se tratando de processos artísticos não existem normas universais, orientações unívocas, nem tratados com metas a seguir que invariavelmente funcionem para todas as pessoas ou casos. Alguns procedimentos podem facilitar o trajeto, outros são comuns a diversos processos, contudo, o mais interessante é que cada artista possa investigar e propor a maneira que melhor se adequa a suas inquietações, respeitando seus movimentos internos, contextos, suas percepções, reflexões e perspectivas estéticas.

O traçado do percurso metodológico desta pesquisa se deu em todo o processo através do cruzo. Os olhares e danças com os referenciais teóricos/ artísticos, as práticas em experimentações e residências, as viagens e trânsitos atlânticos, as

---

<sup>22</sup> “A história de Kètu é preciosa como referência direta do que concerne à herança afro-baiana. Foram os Kètu que implantaram com maior intensidade sua cultura na Bahia, reconstituindo suas instituições e adaptando-se ao novo meio, com tão grande fidelidade aos valores mais específicos de sua cultura de origem, que ainda hoje elas constituem o baluarte dinâmico dos valores afro-brasileiros.”(SANTOS, 2012, p.28)

buscas e encontros com a minha ancestralidade, e os tantos movimentos que compõem a criação e investigação da obra artística, se conformaram quase como um Siré – ou xirê, do yorubá “festejo” - que une numa roda todas as presenças indispensáveis à apresentação pública dos atos propiciatórios realizados.

Chamamos de Siré nos candomblés Kètu da Bahia a cerimônia pública que reúne toda a comunidade religiosa para louvar as divindades através de cânticos e danças, ao som dos instrumentos de percussão. (JAGUN, p.366). Essa celebração é dançada em movimentos circulares anti-horários voltados para o centro do terreiro, e como mulher confirmada no culto a orixá, participei como èkèjì, auxiliando a ìyálórìsà e às minhas mais velhas, dentre outras atividades, nas dinâmicas de transe, para preparar as pessoas que incorporam os orixás com roupas, paramentas, laços e adereços, para então dançar junto, ora conduzindo, ora seguindo sua condução, observando e interagindo, em constante movimento e pulsação. Sobre essas atribuições, comenta èkèjì Sinha:

Equede é um cargo, exclusivamente, feminino. Uma equede deve ser responsável pela segurança física e conforto das pessoas manifestadas. Sempre atenta a todos os movimentos, não só no barracão, como nos quartos de santo. Seu símbolo, sua ferramenta de trabalho, é a toalha. A equede não tem o dom da possessão, mas lida com ela o tempo inteiro. Sua toalha conforta não só o orixá, mas o corpo de quem ele está usando.

Como todo mundo, a equede tem que ser iniciada, deve passar pelos processos e sacrifícios. Assim pode ser incluída na hierarquia da casa. Da mesma forma que as mães de santo, no dia a dia são chamadas de “mãe”, ou “minha mãe equede”. Dependendo de seu bom desempenho, chegam a receber honrarias e, de acordo com seus conhecimentos, lhe são conferidos cargos no terreiro. (BRANDÃO. 2015, p. 55)

No Siré nos integramos, o visível e o invisível se manifestam e se unem em movimentos de reafirmação, cura e celebração. Para que aquela festa aconteça aos olhos do público, incontáveis ritos foram realizados anteriormente, em dias e noites que se seguiram de concentração, dedicação, cuidado e respeito, do mesmo modo que outras etapas ainda poderão acontecer depois das festividades.

Assim como na pesquisa artística, o Siré não é o início e nem o final, ele é um grande e importante momento, em que apresentamos o que foi feito e onde chegamos, mas que é antecedido por muitos processos e também desencadeia e é sucedido por alguns outros. O tecer de uma obra artística banhada por procedimentos de pesquisa acadêmica, para além do endosso teórico, é atravessado pelas dinâmicas da vida

cotidiana, pelo que afeta nossa coletividade, pelos ocorridos não calculados e pelas descobertas da criação, assim como nessa grande roda de asè (ou axé), que só flui em equilíbrio ao conectar-se e dialogar com cada particularidade que conforma o todo, embora saibamos que a pesquisa em arte não tenha como objetivo exclusivo atender a uma demanda social externa, mas sim uma inquietação de quem cria, que, contudo, irá se efetivar e frutificar no encontro.

Quando seguro o ààjá<sup>23</sup> (ou adija) e conduzo o Òrìṣà incorporado naquela pessoa a *tomar rum*<sup>24</sup> pelo barracão durante as festas, guio e sou guiada. Preciso me conectar com o chão, com os distintos ritmos e toques de atabaque, codificando os significados profundos de cada gesto, para perceber as cadências e pulsões de cada energia, que se apresentam no movimento circular do Siré como o fluido bailar de água ijéṣà<sup>25</sup> de Òṣùn e Lógun Edé; as vezes em um tipo de marcha, em linha reta adiante e para trás como quando acompanho meu pai Sàngó (Xangô), até que ele transborde diante dos atabaques atirando suas pedras de raio ao som do aàlùjá<sup>26</sup>, como também faz Oyá que venta no barracão mas também é capaz de suspender labaredas no seu ilù. Às vezes os passos são mais lentos, de um lado para outro como requer a sabedoria e silêncio de Ọmolú com seu ọpanijé, ou as ondas calmas do sal de Yemojá, e também em passos e contratemplos calculados como quem cavalga cautelosamente atrás de sua caça, quando ouço o àgère de Ọmísì, ou acompanho os movimentos da chuva anunciada por Òṣùmàrè ao toque do bravún, que serpenteia quando desce até o chão e sobe de volta virando arco-íris para saudar os recomeços.

---

<sup>23</sup> Sineta utilizada em rituais do Candomblé, portada por autoridades do culto, através do qual os Òrìṣà e suas energias são invocados. A mesma palavra também designa uma ventania em forma de redemoinho, e pode significar também um espírito protetor feminino.(JAGUN, 2017)

<sup>24</sup>Rum é um dos instrumentos percussivos sagrados utilizados na ritualística do Candomblé para invocar os Òrìṣà, e conduzir o seu bailado quando das cerimônias públicas ou internas. Costuma-se utilizar a expressão “Tomar rum”, para referir-se à dança realizada pelas divindades ao som dos atabaques durante as festas e celebrações.

<sup>25</sup>“1.s. cidade yorubá originária de Òṣùn e Lógun. Título soberano: ọwá, 2. S; ritmosacro do Candomblé produzido por instrumentos de percussão litúrgicos para louvar Òṣùn e outras divindades. Mesmo que ilésà.”(JAGUN, 2017) <sup>26</sup>“Ritmo sacro do Candomblé produzido por instrumentos de percussão litúrgicos para louvar a Sàngó e a outras divindades”.(IDEM, 2017). (Designação que servirá também para os outros ritmos, salvando-se a orientação de direcionamento para cada divindade, todos serão produzidos por instrumentos percussivos rituais, ex. ilù, ọpanijé, àgère, bravún).



Figura 12- Iyálòrisà Rosa De Oyá, Èkéjì Olobá(ao fundo) e Osumaré em siré no Ilê Asè Oyá Ladê Inã-Alagoinhas-BA- 2020. Fotografia: Raimundo Cavalhier

Todo Òrìṣà apresentará momentos de calmaria, e também sua fúria ou explosão gozoza, e do meu lugar, acompanho e sinto, escuto, aprendo e também oriento, através desse corpo que se transforma ao adentrar a geografia do terreiro: a mulher artista que atravessa os trânsitos da pesquisa e criação em meio à urbanidade, adentra o sagrado cobrindo o ori de branco e se torna mãe de um ventre espiritual, pois como dizem as mais velhas, “a èkèjì é a mãe de todas/os”. Esse corpo que se transforma a partir do lugar, assume outra persona, sem deslocar-se do todo, em movimento simbiótico, pois o olhar estético da artista visual que fia contas, organiza a decoração o barracão, cria cadeiras para as ègbón – mais velhas - com emblemas dos respectivos Òrìṣàs, também está na figurinista que volta e meia costura os panos sagrados, cuida das roupas e paramentas e veste as divindades, a maquiadora que está sempre atenta ao suor que verte do rosto de intérpretes no set de filmagem, assim como da pessoa incorporada. A mulher que não pariu mas é mãe de filhas/os pequenas/os, enfim a performer que se move junto com o no Òrìṣà no Siré, ora conduzindo, ora sendo conduzida.

Todos estes movimentos, sejam de condução, adequação, fluidez, ou explosão, fazem parte das dinâmicas da pesquisa. Assim como na casa de candomblé ou no Siré, é necessário atenção e escuta aos detalhes, e a compreensão de que o passado

se faz presente a todo o momento, e de que o que antecedeu vai se repetir, de outra forma, pois o aprendizado é cílico, e se mostra mesmo quando estamos ensinando, como bem sinaliza Juana Elbein, sobre o processo repositório vivo e dinâmico do conhecimento no candomblé:

O conhecimento e a tradição não são armazenados, congelados nas escritas e nos arquivos, mas revividos e realimentados permanentemente. Os arquivos são vivos, são cadeias cujos elos são os indivíduos mais sábios de cada geração. Trata-se de uma sabedoria iniciática. A transmissão escrita vai ao encontro da própria essência do verdadeiro conhecimento adquirido numa relação interpessoal concreta. É possível que essa modalidade tenha contribuído para a inexistência de uma escrita de origem Nàgô. A introdução de uma comunicação escrita cria problemas que ferem e debilitam os próprios fundamentos das relações dinâmicas do sistema. (SANTOS, 2012 p.53)

Nesse contexto, a artista pesquisadora que performa, investiga e cria, é a mesma que dança com o àjà à na mão, que veste o Òrìṣà e que adentra o segredo do sagrado de pés descalços. O olhar estético, o pensamento visual, as reflexões acerca das motivações/implicações raciais, as narrativas ancestrais e míticas que atravessam e geram as obras artísticas, estão em constante trânsito no terreiro de candomblé, espaço marcado pela estética, e pela cumplicidade entre meio e mensagem, pois em cada cor do fio de conta, cada nó, cada paramenta, cada informação visual apresentada, muitas histórias são contadas e significados específicos são cuidadosamente transmitidos.

No Siré da pesquisa, dançamos com os referenciais teóricos e artísticos, escutamos as vozes que vieram antes, cruzamos nossos olhares, nos movimentamos em direção à compreensão do passado, que reverbera no agora, articulamos o momento presente, de um lado, do outro lado, adiante, mergulhamos em imersões profundas para buscar aquilo que está dentro de nossas memórias e subjetividades, e subimos de volta, apontando para cima e para frente, e novamente em círculo, mas sempre avançando.

A partir dessa compreensão, elaboro uma noção de metodologia que se aproxima de um Siré de encruzilhadas. O Siré, no contexto da pesquisa, se apresenta como essa dinâmica de procedimentos cognitivos e expressivos, nos quais nos reunimos com nossos referenciais e com aquilo que estamos gerando, em diálogo com o contexto cultural, territorial e social. É o entendimento do ato criativo/obra como uma celebração, uma festa que é precedida por uma série de processos de imersão e

descobertas, e que tem sua continuidade nos atos seguintes que reverberam daquele encontro, mas que também produzem amadurecimento da percepção e do corpo, e ferramentas para criação e investigação de novos caminhos.

Cada movimento de Òrìṣà que acompanho ou conduzo é como cada movimento da pesquisa, em muitas direções, com sentidos e objetivos adequados a cada necessidade metodológica: avançar, recuar, cruzar os lados, seguir repetidas vezes um mesmo percurso para depois mudar, aprofundar ou voltar à superfície, em mergulho e emersão, girar e saltar se fazem dinâmicas de investigação, de análise e de geração. O sirè é acima de tudo uma celebração à vida, à continuidade do nosso povo e das nossas crenças através do Atlântico e dos tempos, e no caso da arte, uma dança para afastar a morte em exercícios de liberdade e de reinvenção de nossas existências na diáspora.

Reconhecer e incorporar tais movimentos são dinâmicas que me guiam para a encruzilhada, o lugar de trânsito contínuo, mas também de encontro e criação. A encruzilhada se apresentada como cerne de movimento, relacionada ao Òrìṣà Èsù, que nos convida e ensina a experimentar e criar distintas dinâmicas para os caminhos da vida: aprender a andar para adiante conduzir, e voltar a ser conduzida. Seja pelas leituras, pelas referências artísticas, pelo processo criativo, pela imersão em questões, pelo encontro com a crítica ou com a observação, somos atravessadas e atravessamos esse cruzo prenhe de possibilidades continuadas. Assim, ao entendermos o processo da pesquisa como situação em que nos colocamos na encruzilhada, podemos considerar as setas que apontam pra todos os lados, e ainda para cima e para baixo, a partir de princípios que se pautam na ancestralidade yorubá, e da interpretação e transposição destes princípios, aplicados ao campo da arte. Para isso, vou dividir a abordagem em partes, nominadas de acordo com os movimentos necessários para cada etapa, compreendendo que essa ordem pode se inverter, repetir ou sofrer acréscimos de acordo com as necessidades da pesquisa.

### 3.1- Primeiro Movimento: Abèbè<sup>27</sup>– Olhar Para Trás Para Seguir Adiante

Amalgamando pesquisa e processo artístico à ancestralidade, percebemos na encruzilhada a possibilidade de coexistência de movimentos e temporalidades, ao considerarmos que Èsù acerta o pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje. Assim, consideramos o que vem antes como aquilo que está atrás de nós, um primeiro caminho ou o início de uma estrada: referenciais teóricos e artísticos, histórias, narrativas e toda sorte de influências que pavimentaram o chão da nossa construção. Fazem parte desse movimento primeiro, olhar para o passado/presente para compreender o que foi realizado, exposto, discutido, escrito, refletido, experimentado nos campos de interesse do nosso processo criativo e de pesquisa.

Nessa etapa, é importante considerar livros, artigos, narrativas de fontes acadêmicas ou não, fotografias, vídeos, imagens, documentos que em sua diversidade possam situar um tanto sobre a produção artística, mas também, sobre a teia social, cultural, ideológica e política que aparecia como realidade e como horizonte para os acontecimentos estudados. O objetivo deste movimento não se concentra em investigações genealógicas sobre as linguagens artísticas, ou em perspectivas panorâmicas de grandes períodos sintetizados breve e superficialmente, mas sim, em estabelecer um recorte para compreender de que maneira a complexa teia de implicações que cercam as produções analisadas, se cruzam com o cotidiano factual atravessando as histórias e memórias pessoais? Quais as poéticas desenvolvidas? Quais as narrativas produzidas sobre e por esta produção?

Para um estudo que transita em torno das questões de memória, ancestralidade e raça, como este, é justo considerar a importância de figuras que, rasgando todos os dias o véu e derrubando os muros que o racismo persiste em construir, foram capazes de abrir vales para que hoje possamos caminhar, ainda que sobre pedras. Encontrar esses nomes ocultados ou mal ditos, configura-se quase como uma arqueologia, regada por muita vontade política, e por incontáveis desafios, considerando que

---

<sup>27</sup> 1.s. leque; 2.s. ferramenta ritual de Òṣùn e Yemoja. Sua utilização como ferramenta ritual dessas divindades, se dá pelo símbolo que este elemento detém: vaidade, elegância, charme. V. irin; Òṣùn; Yemoja. (JAGUN, 2017, p. 267). Contudo, a intelectual baiana Carla Akotirene, em suas redes sociais e comunicações públicas, tem defendido a significação do Abèbè como ferramenta de memória, ao passo que quando miramos o espelho ao segurá-lo, estamos mirando o que está atrás de nós, quem veio antes, ou mesmo como ferramenta de defesa, por possibilitar a mirada daquilo que está por vir sem que vejamos, para que possamos nos preparar. Desse modo, acolho a perspectiva de Akotirene para pensar o movimento metodológico Abèbè e sua relação com a anterioridade.

nossa própria linhagem familiar é fragmentada e parcialmente desconhecida, e que frequentemente nos deparamos com uma legião invisível de antepassadas/os alijadas/os das páginas da história. Recontar essas narrativas, recriá-las e fabular perspectivas se torna uma saída fértil para cruzos artísticos e ancestrais, que não se pautam no fosso e na ausência, mas na fissura, na brecha, no caminho que a água sempre há de encontrar para continuar gerando vida.

Quando nomeio o primeiro movimento de Abèbè, que para além de adorno ou objeto destinado à vaidade, este vem apresentar-se sobretudo como uma arma de guerra, capaz de revelar aquilo que se direciona às costas da Iyágbá, que de maneira estratégica consegue articular duas espacialidades, adiante e atrás mesmo quando está parada, considerando que ao girar com seu abebé nas mãos é possível ao mesmo tempo compreender todas as direções e dimensões em possíveis avanços e defesas, como analisa a antropóloga Luciana O. Dias em seu estudo:

O espelho tem a função não somente de revelar aos seus olhos a própria beleza, mas permite refletir o perigo que há atrás de si e provocar reações estratégicas e belicosas. Todos, absolutamente todos, os reflexos do abebé de Oxum podem ser lidos como indicadores de uma pedagogia transgressora (hooks, 2013), crítica e emancipatória (FREIRE, 1996), que torna possíveis os encontros, encantos e cuidados, ao mesmo tempo em que possibilita enfrentar e transgredir fronteiras de opressão, dominação e controle. (DIAS, 2020, p. 10)

Portanto, a motivação primeira em nomear este movimento da pesquisa como Abèbè, vem da necessidade de reconhecer as potências, contribuições e o poder contido na produção visual negra, admitindo a “própria beleza”, contida nas infinitas formas expressivas e conceituais experimentadas e aprofundadas ao longo do tempo, e no processo individual de desenvolvimento poético. Ao analisarmos e reconhecermos a produção artística e teórica anterior, aliada aos contextos e complexidades em que as obras foram desenvolvidas, percebemos que não somente nos instrumentalizamos no sentido de adquirir ferramentas qualificadas de análise e de desenvolvimento de poéticas, como também nos afastamos das armadilhas interpostas quando do desconhecimento das narrativas históricas, caracterizadas pela ingênuas arrogâncias do novo, que só se crê novidade pela ignorância de que algo semelhante já foi feito.

Havemos assim de compreender as experimentações também no espectro individual, a partir do estudo de como a linguagem ou questão já foi trabalhada

anteriormente em outros contextos, pois ao final, o que nos particulariza não é necessariamente a novidade, mas a perspectiva que somos capazes de propor para a percepção de algo que já foi visto. No caso das artes negras, havemos de considerar que determinados aspectos se apresentam com certo aspecto de novidade devido a seu ocultamento, à dificuldade de acesso a registros de existências anteriores, porém, seria desonesto atestar invenções de fórmulas que já foram testadas, compartilhadas e apresentadas mesmo que para grupos reduzidos. Trata-se de uma responsabilidade epistemológica e um cuidado e respeito ao trabalho de quem veio antes e nos legou contribuições, por esse motivo também, é válida a atenção quando tratamos acerca de narrativas e produções negras ocultadas, mas em hipótese alguma inexistentes, pois a ausência de menções em determinados registros não anula a presença e desvelamentos possíveis.

### **3.1.1- Ijiya ati lyipada<sup>28</sup>- Dor e Insurgência em Performances de Mulheres Negras**

A partir deste movimento de olhar para trás, em primeira instância, retomei minha própria produção em performance e outras linguagens, a fim de analisar, sobretudo observando quais aspectos se mantiveram ao longo do tempo e quais as transformações consideráveis com relação à escolhas técnicas, utilização de materiais, motivações e questões conceituais que atravessaram as obras. O marco temporal para esta análise foi o ano de 2008, quando apresentei a primeira performance, “Carne”<sup>29</sup> na IX Bienal do Recôncavo em São Félix-BA.

A performance “Carne” consistia na realização de uma tatuagem de carimbo de fiscalização de produtos de origem animal, comumente disposta em peças de carne bovina disponíveis para venda. Durante a performance o tatuador e artista visual Leo Rezende, marcava com agulha e tinta o referido carimbo na parte lombar direita do meu corpo, posicionado numa maca apropriada ao procedimento, que era filmado e exibido instantaneamente em um aparelho de TV instalado ao lado da maca, para que

---

<sup>28</sup> A expressão “Ijiya ati lyipada” pode ser traduzida como “Sofrimento e Mudança”, no sentido de que os trabalhos artísticos analisados, partem de questões relacionadas às dores e sofrimentos, e buscam por uma perspectiva de mudança, de denúncia e protesto com relação às condições de vida de pessoas negras.

<sup>29</sup> IX Bienal do Recôncavo 2008. Vídeo da performance acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=sWac55ssrr0>

o público pudesse ver os detalhes do que estava sendo inscrito na pele. No carimbo de forma circular, constava a seguinte mensagem: Inspecionado(ao centro) – Aprovado pelo Ministério da Agricultura – DIPOA(Departamento de Inspeção de Produtos de Origem Animal)- Brasil.

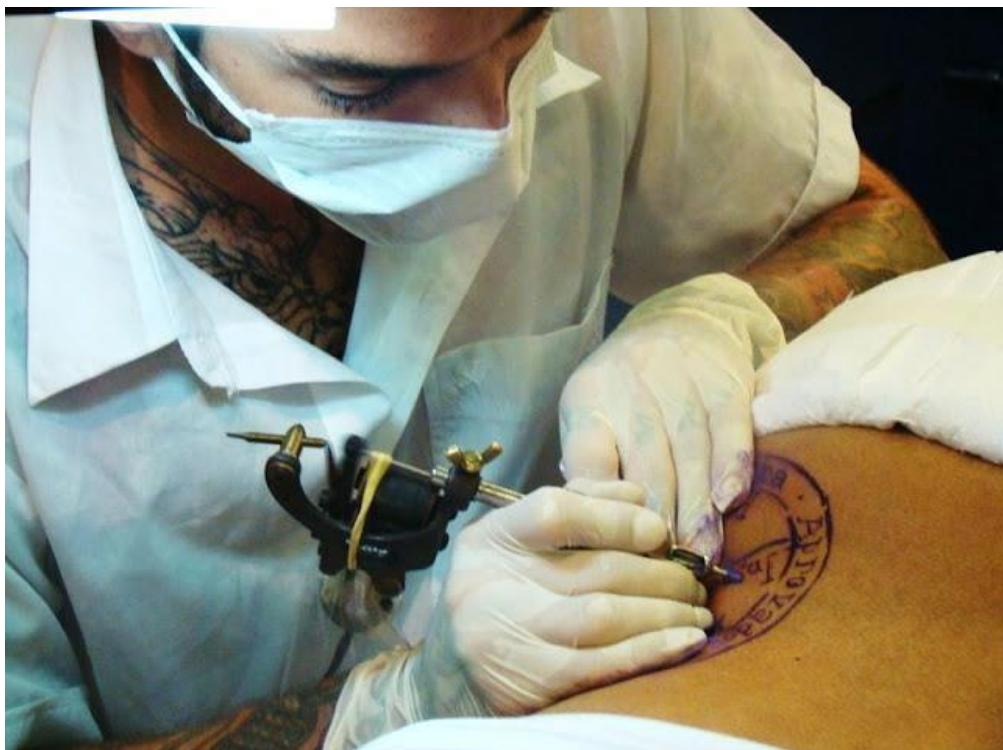


Figura 13- Tina Melo e Felipe Rezende na performance “Carne” na Bienal do Recôncavo – São Félix-BA- 2008.  
Fotografia: Ivan Márcio Santana



Figura 14- Detalhe da tatuagem realizada na performance “Carne”- São Félix-BA- 2008. Fotografia: Ivan Márcio Soares

As motivações e questões que envolveram a criação da performance transitavam pelo meu incômodo em observar a maneira como o corpo feminino vinha sendo tratado pelos meios de comunicação e propaganda, que expunham mulheres seminuas como dispositivos de indução ao consumo de toda sorte de mercadorias: de carros a cervejas, passando por alimentos, bebidas e até imóveis. A superexposição do corpo objetificado, que suscitava o desejo pela mercadoria, e as estratégias de cooptação do olhar, sobretudo masculino, condicionava a construção de imagens femininas fetichizadas que atendiam a um determinado padrão estético e aos valores do capitalismo, como meras engrenagens de um sistema que atropelava pessoalidades e agenciamentos, instituindo um controle das narrativas e representações, não condizente com os distintos posicionamentos e lutas sociais das mulheres. Ao analisar como a indústria cultural fomenta o consumo de imagens e interfere na construção de estereótipos sobre determinados grupos, a partir de Hall, Silva analisa:

Stuart Hall (1997) considera que cultura é o conjunto de valores e/ou sentidos partilhados em determinado grupo. Assim, para o autor, as indústrias culturais têm o poder de retrabalhar e remodelar constantemente o que representam. Pela seleção e repetição, esses processos são capazes de impor e implantar definições de nós mesmos e dos outros, criadas pela cultura dominante (HALL, 2003). Deste modo, entende-se que os recursos de transmissão midiática são meios pelos quais essas representações são propagadas e inseridas no cotidiano, como por exemplo, a televisão, o rádio, os jornais, e as revistas.

Sobre o impacto disso nos corpos negros, o autor continua:

No Brasil, estas produções midiáticas tendem majoritariamente representar o corpo negro de forma estereotipada (como da mulher negra hipersexualizados ou do homem negro malandro e também sexualizado), criando um imaginário coletivo de preconceitos estabelecidos pela vinculação de imagens racistas de indivíduos negros. Para entendermos como isso ocorre, identificamos esse fenômeno como procedimentos da “branquitude”, que é a monocultura do corpo e do gosto estético, que se encontra presente em outras esferas sociais, culturais e econômicas, que atribuem representações hegemonicamente brancas (GOMES, 2017). Como contraponto, a negritude se constitui em denunciar e recusar essas práticas racistas, construindo outras apresentações do negro por meio da valorização a cultura diáspórica africana e contestando os ideários propagados pela branquitude. (SILVA, 2019, p.137)

Desse modo, a escolha por deslocar o carimbo do corpo do gado para a minha pele, surgiu como um manifesto de insatisfação e crítica. A não aceitação destas imagens

como determinantes que se cruzavam com as práticas sociais de violência e misoginia, me levaram a utilizar das ferramentas de demarcação e rótulo, familiares ao sistema patriarcal capitalista, como elemento de estranhamento, de apropriação e resignificação. Ao deslocar o mesmo código de qualificação da mercadoria para o corpo, e transferir para ele o significado de produto apto ao consumo, pretendi desnaturalizar a violência dirigida ao feminino e às possibilidades de imagens e discursos que são gerados sobre nossos corpos. De certo modo, o recurso de inscrever no meu corpo aquela dor, encontra uma dualidade, que reflete a necessidade presente naquele momento de denunciar, tensionar e transformar essa realidade, a partir da reprodução do objeto da crítica, ou seja, convocando em outro contexto, os mesmos índices da opressão.

O deslocamento e reprodução das ferramentas de opressão é comumente utilizado nas práticas artísticas em contextos de denúncia. A repetição ou alusão a situações de dor, que podem inclusive colocar o corpo da/o artista em risco ou martírio foi e ainda é frequentemente utilizada como potência de sensibilização, provocação e mobilização para possíveis transformações nas problemáticas sociais. A seguir, prosseguirei o diálogo com algumas performances realizadas ao longo do período de análise por artistas negras/os, como menção à presença destas práticas em nossos processos de criação e elaboração simbólica, sem, contudo tentar elaborar algum tipo de síntese estética ou reducionismo no que tange às questões abordadas ou à produção artística negra.

Consciente da amplitude de campos de discussão abertos por obras de artistas visuais negras/os, estabeleço aqui o recorte espaço temporal que abrange produções que me atravessaram, algumas das quais pude ter contato mais próximo com suas/eus criadoras/es, que se constituíram como referências para meus trabalhos, ou que marcaram meu repertório a partir de sua contundência, assertividade e coerência para com os contextos abordados. É importante ressaltar a temporalidade dessas obras, marcadamente produzidas entre 2008 e 2020, e que no decurso de suas pesquisas essas pessoas encontraram outros aspectos e interesses, de modo que ao apresentar especificamente estas obras, não pretendo resumir a complexidade e espectro de interpretação das mesmas, mas contextualizar a maneira como se cruzam entre si e se traçam à minha poética. As obras apresentadas não configuram um panorama cronológico, tampouco sistemático do trabalho de cada artista, mas busca

costurar narrativas similares, interesses próximos e questões comuns nas poéticas apresentadas, respeitando suas singularidades.

Desde que apresentei a primeira performance na Bienal do Recôncavo, pude experimentar e aprofundar a utilização de recursos expressivos, materiais e diálogos consideráveis para o amadurecimento da minha compreensão sobre performance. As leituras, análises e apresentações foram regadas pela fruição de obras, num período em que a agitação em torno da performance era mais intensa na cidade de Salvador. Na primeira década do `século XXI, a presença dos Salões de Artes Visuais promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado, das Mostras de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA, dos Painéis Performáticos da Escola de Dança da UFBA, dos Seminários Internacionais de Cinema, e a dinâmica interativa das casas dirigidas por coletivos artísticos, como a Casa Antuak, Casa Preta, Casa Rosada, bem como da boemia nos bares com apresentações de Drag Queens no Centro da cidade – Âncora do Marujo, Beco dos Artistas e posteriormente Caras e Bocas - conformavam uma cena performática instigante e propositiva, favorável a artistas com pouca visibilidade ou emergentes no circuito local.

Uma das artistas que pude conhecer e dialogar nesse período foi Musa Michelle Mattiuzzi, performer, artista visual, diretora de cinema, escritora e pesquisadora do pensamento radical negro. Paulista que viveu por alguns anos na Bahia, e hoje reside e trabalha Berlim, e que participou ativamente da cena performática de Salvador, contribuindo com a análise e a crítica da violência colonial, subvertendo o lugar do exótico e subalterno atribuídos ao corpo da mulher negra que cruzam sua existência. A “monstrificação” mencionada pela artista se apresenta através de situações limite, e do estranhamento ao desmedido e não simétrico, campos de interesse seu, nas “micropolíticas de resistência” engendradas com suas performances e vídeos.

Na performance “Merci Beacoup, Blanco”, de 2010<sup>30</sup>, a artista expõe e pinta seu corpo de branco, com gestuais que ironizam e estabelecem uma crítica às posições de subalternidade comumente disponíveis para corpos femininos negros:

---

<sup>30</sup> A performance “Merci Beacoup, Blanco” foi criada em 2010 e faz parte da trilogia “Memórias da Plantação” que incluem ainda mais dois trabalhos da artista: “Experimentando Vermelho em Dilúvio” (2016) e “A dívida Impagável” (2018). Essas performances foram e são reapresentadas e adaptadas a diferentes lugares e versões. A primeira foi apresentada em espaços como o Museu de Arte Moderna da Bahia em Salvador, como também em outros estados nos anos subsequentes, sofrendo pequenas alterações de acordo com a perspectiva da artista para cada apresentação. Na apresentação em Salvador, que tive a oportunidade de ver, a artista utilizou um banco giratório e uma lata de tinta branca, começando a pintar seu corpo nu com o conteúdo da lata, após pintar-se de branca, ela retira da vagina um pedaço de papel no qual posteriormente lê frases como: “Quer ficar bonita? Salão de Beleza, The Best is Beaultiful. Alisa-se cabelo, clareia-alisa-se pele, afina-alisa-se nariz, encurtar as siluetas”,

A expressão latina “*merci beaucoup, blanc*”, de origem latina, usada para designar agradecimento na França, nesse caso é metáfora para nomear minha experiência em performance arte iniciada em 2010. Esta experiência estética pesquisa artística política pretende transitar no âmbito da fotografia ficcional e da arte contemporânea e também prosseguir nos processos da escrita performativa para tratar o ativismo político cotidiano negro.

E continua:

Encontrar-me “*merci beaucoup, blanco*” experimento em performance arte – a minha presença negra nua – fazer com que meu corpo perasse por todos e , assim, acabe por reconstruir-me: quero devir-corpo independentemente daquilo que isso possa resultar. Rejeição, exclusão, expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror, choque... O meu corpo de mulher negra, o meu corpo marginalizado cercado por essas idéias, e elas, cada uma à sua forma acabam por contribuir para a definição da minha precariedade existencial social, embora a indefinição por vezes, seja uma das minhas principais características; exatamente aquela que me possibilite o uso subversivo dos sentidos de existir no capitalismo. Migração compulsória. (MATTIUZZI, 2016, s/p)

Em suas performances, a artista inscreve com o corpo um vocabulário de desvio, que desafia as fronteiras e normativas estabelecidas pelo controle colonial aos corpos negros, e subverte o sofrimento como clausura inerente à condição subalterna. As vozes e narrativas que são pautadas emergem da dor como condição imposta, e violentam o próprio sistema que apregoa o racismo e a opressão, ao provocar deslocamentos para uma liminaridade, na qual a subjetividade negra não é mais determinada pelo outro/branco, mas pela autonomeação e pela indefinição geradora de existências múltiplas possíveis.

---

numa menção direta ao trabalho de Paulo Nazareth, na obra “*Qué Ficar Bunito?*”, um panfleto que anuncia serviços de mudança dos traços marcadamente negros, com uma imagem que alude ao período escravocrata.



Figura 15- Michelle Mattiuzzi na performance “*Merci Beaucoup, Blanco!*”. Salvador-BA- 2010. Fotografia: Hirosuke Kitamura

Em “Experimentando o Vermelho em Dilúvio”, performance que dá origem ao filme de mesmo nome, realizada no Rio de Janeiro em 2016.<sup>31</sup> “A roupa branca, a máscara, a perfuração e o sangue são os elementos de uma caminhada ritual até a estátua do líder resistente à escravidão Zumbi dos Palmares, no centro do Rio de Janeiro”.(MATTIUZZI, 2019). Michelle caminha pelas ruas do Rio, usando uma máscara produzida e presa ao seu rosto por agulhas hipodérmicas, que perfuram sua pele e atravessam as fitas vermelhas que seguram o objeto posicionado na boca. Esse objeto faz referência direta à máscara de flandres, instrumento de tortura, caracterizado como um dos símbolos do silenciamento colonial, utilizada forçosamente pelos povos escravizados, que tinha também a função de impedir que comessem os produtos do sofrido trabalho, ou que ingerissem terra, ato de resistência e renúncia à escravização, pois levava estas pessoas à morte. A utilização da máscara por Michelle estabelece diálogo direto com os estudos de Grada Kilomba, quando aborda as questões relacionadas ao discurso negro em “Memórias das Plantações”.

<sup>31</sup> Foram realizados experimentos e processos nomeados pela artista com este mesmo título desde 2014, de modo que estão disponíveis registros diversos das ações nas ruas de Salvador e do Rio de Janeiro, contudo, o que veio a ser considerada a obra finalizada foi a performance de 2016 registrada e transformada também num documentário performático, exibido no Festival de Cinema de Roterdão, nos Países Baixos (International Film Festival Rotterdam) em 2019, como também no Cachoeira DOC, Festival de Documentários de Cachoeira-BA, em 2017, além de outros eventos e mostras.

Kilomba reflete sobre os interesses em manter a boca das pessoas escravizadas calada, a partir do que poderia vir a ser revelado aos brancos, caso falassem.

Na sinopse do vídeo, Mattiuzzi explana:

A performance aqui é um dispositivo para criação de contranarrativas, balas de projétil, descolonização da imagem da mulher negra. São imagens violentas, são ações precárias, são pesquisas de pós-graduação, são artigos em revistas e jornais, são contraditórias, são destrutíveis. Apontarei sons imagens palavras de pessoas invisibilizadas do espaço institucional, proponho uma guerrilha de saberes, na tentativa de reativas memórias e conhecimentos ancestrais, para produzir dissensos nos corpos marcados pela colonialidade. (MATTIUZZI, 2016, s/p)

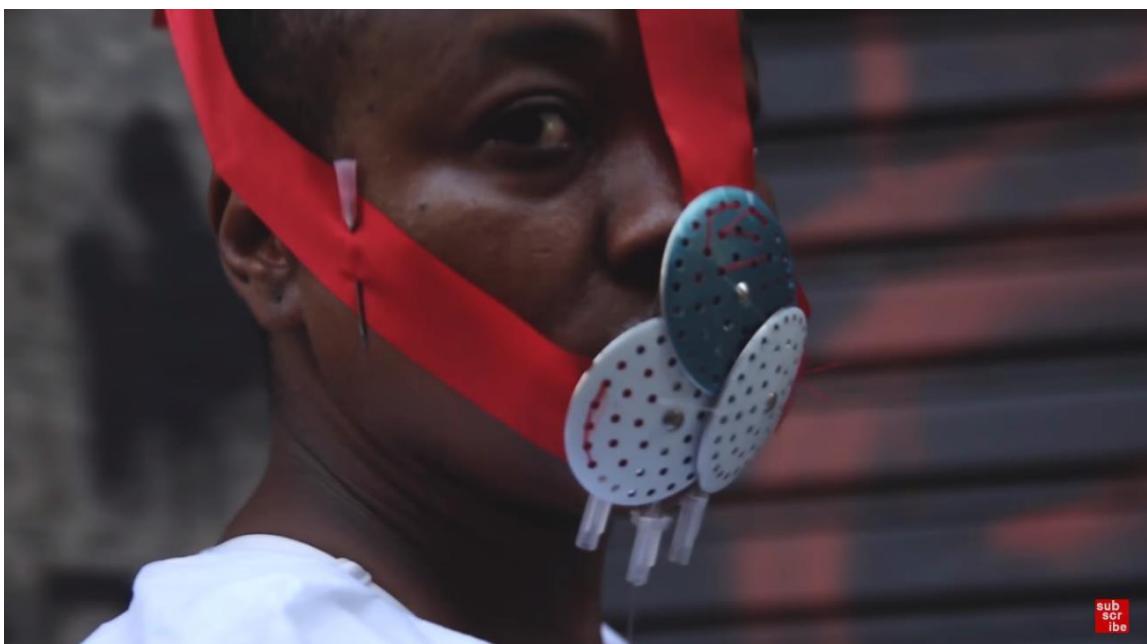


Figura 16- Michelle Mattiuzzi em “Experimentando o Vermelho em Dilúvio”. Frame de vídeo. Rio de Janeiro- RJ – 2016-2017. Fotografia: Matheus Ah

Além do fato de as duas performances integrarem uma trilogia na qual a artista adensa a discussão em torno das opressões e das agressões provenientes da colonialidade, existe nelas um fluxo conceitual e estético, em torno da exploração das imagens de dor, que reposiciona os corpos negros na perspectiva da desnaturalização das violências, a partir do alarde, da apropriação dos códigos e ferramentas que impingem a nós o flagelo, escancarados aos olhos da suposta democracia racial brasileira. A máscara que já silenciou e machucou corpos e subjetividades, agora caminha pelas ruas presa a ferro e sangue na face de uma mulher negra retinta, que encara com olhos de inquérito a passividade de transeuntes e da sociedade que tenta velar as distintas mortes a que estamos expostas/os cotidianamente.

O vestido branco acima dos joelhos que esvoaça mostrando a pele nua, e a face encoberta pela violência colonial, contraditoriamente caminha com liberdade e ira, segue em direção à memória de resistência e espalha reflexão e estranhamento na grande cidade. Diante da estátua de Zumbi, lentamente as agulhas vão sendo retiradas da pele, o sangue verde, o rosto vai se revelando, e os lábios aparecem presos por mais agulhas, como que numa costura do silêncio, a imagem congela e vai avermelhando-se, e ao fundo ecoa uma música<sup>32</sup> gravada numa fazenda de algodão, hoje penitenciária nos Estados Unidos. Nas palavras de Lima:

“Experimentando Vermelho em Dilúvio” nos oferta: pensar sobre as dores de um tempo que há, tempo de guerras, de repovoamento da terra, da condição terrestre e de um futuro ameaçado por tudo aquilo que corrói o presente – A violência racial e antinegra. Dilúvio — uma grande inundação, a destruição de toda uma civilização. Na mitologia Yorubá, Olokun, orixá complexo, metade homem, metade peixe, tem o poder de destruir, mas também tem o poder de transformar. Experimentando o “Vermelho em Dilúvio”, destrói e transforma pelo ódio, pela raiva, pela dor... Um braço em erguido punho me diz sobre as teimosias e persistência em tempos assassinos.(...) Para Musa Michelle Mattiuzzi, essa corpa-preta que nos arrasta transformando a dor numa possibilidade de habitar um futuro - um futuro Negra. (LIMA, 2021, p.33-34)

Tomando a análise destas duas performances, sem o objetivo de sintetizar aos aspectos mencionados a obra de Mattiuzzi, é possível compreender como a artista desenvolveu, a seu modo, uma poética do devassamento da dor que atravessa as memórias/corpos negras/os, num cruzo entre as experiências encarnadas como mulher afro-diaspórica, e como reflexos e imersões que apresenta nas questões sociais pelo viés interseccional. Seu corpo presente, vivo e insubmisso devora as imagens de subalternidade, para vomitar, cuspir ou gozar nas faces da maquinaria colonial, que outrora a violentou, estabelecendo uma narrativa do “contra-terror”<sup>33</sup> que devolve à sociedade o amargo gosto do sangue que ela fez derramar.

Na dialógica que costura minhas produções a essas referências, analisarei as performances “Corretivo” de 2013 e “Não entra mosca” de 2011. Embora ainda não tivesse me aproximado de Mattiuzzi e de sua produção, percebo que alguns pontos sensíveis são tocantes às obras de um grupo de artistas negras que estava

---

<sup>32</sup> Trata-se da música “No more”, gravada pela primeira vez em 1947, na Fazenda Pachman, antiga *plantation* de algodão, e atual penitenciária estadual de Mississipi. Na letra da música a mensagem “nunca voltarei atrás” é repetida, e seu enunciado lembra os lamentos que escravizadas/os entoavam a caminho das plantações e da casa grande.(LIMA, 2021)

<sup>33</sup> Ver *Como resistir o objeto – Pretas conjurações em “Experimentando Vermelho em Dilúvio”*, de Fátima Lima. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/61366/42180>

produzindo neste período. Evidentemente que muitas outras artistas que não tive a oportunidade de conhecer criaram diferentes vieses para tecer suas histórias, contudo, me atenho ao recorte definido para esse momento da pesquisa, em que abordo trabalhos que chegaram até mim e que de alguma forma se relacionaram com as proposições e discussões prementes àquele momento em Salvador.

Na performance “Corretivo”, apresentada na Mostra de Performance da Escola de Belas Artes de 2013<sup>34</sup>, com o tema “Imagem e Identidade”. O *programa de ações*<sup>35</sup> se constitui de gestuais que aludem a um ritual de beleza, a partir da utilização de um único material: o corretivo escolar. O líquido branco, comumente utilizado nas escolas para encobrir rasuras ou possíveis falhas na escrita dos cadernos, foi deslocado da sua função e lugar, aplicado propositalmente sobre partes específicas do rosto e nas mãos. O deslocamento em questão é simbólico mas também literal, pois no momento que tento cobrir de branco com um material utilizado para “corrigir” imperfeições, as partes do meu rosto que denotam o fenótipo negro – nariz, lábios, raiz dos cabelos -, estou necessariamente apresentando uma tentativa de apagar, desfazer ou ocultar esses traços.

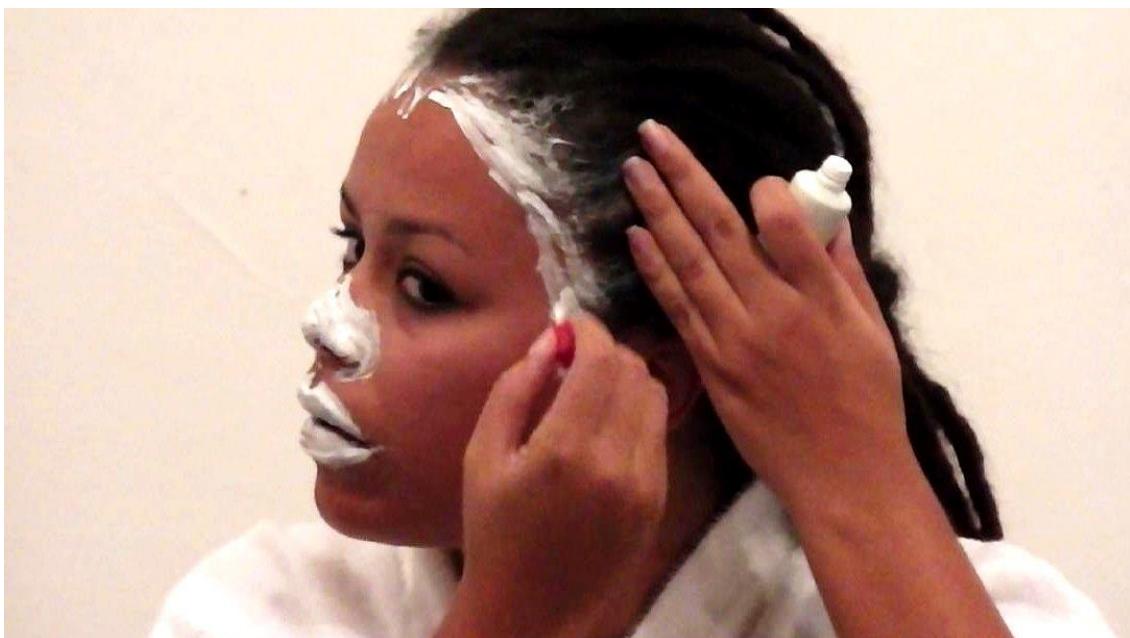
O rosto e as mãos pintadas, salientam exatamente o oposto disso, pois o contraste do líquido branco com a pele, e seus borrões que lembram a pintura de um palhaço, chamando ainda mais atenção para a negrura do nariz largo e arredondado, dos lábios carnudos, e dos cabelos crespos. A tentativa de muitas pessoas negras passarem despercebidas para então escapar do racismo, ou mesmo a busca pela adequação, sobretudo estética, num mundo que açoita nossa compreensão de nós mesmas/os e tripudia das nossas identidades, são muitas vezes estratégias de sobrevivência, ou ao menos tentativas. Na sequência seguinte, procedo com o apagamento das linhas digitais, aplicando o corretivo na palma da mão e nos dedos, para em seguida solicitar a um homem branco da plateia que cobrisse as marcas da outra mão, com o pedido: você me ajuda apagar? A interação direcionada, teve o interesse em evidenciar a intervenção deste outro na validação de nossas percepções e posicionamentos

---

<sup>34</sup> Mostra de performance criada pelo artista e pesquisador José Mário Peixoto em 2011, que teve sua continuação conduzida pelo Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba, que até hoje realiza o evento que acontece anualmente na Galeria da Escola de Belas Artes da UFBA, conduzindo a curadoria de cada edição a partir de eixos temáticos que envolvem questões relacionadas a raça, gênero, território e políticas que atravessam o corpo social.

<sup>35</sup> Também conhecido como Programa Performativo. Conceito trabalhado por Eleonora Fabião, para descrever os processos que orientam a criação ou realização de uma performance, como menciona: “O programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia.” (FABIÃO, 2013, p.4)

identitários. Estamos constantemente diante da dualidade que define quem pode ser “sujeito” e quem inevitavelmente é “objeto” na construção das narrativas sociais. De acordo com bell hooks, compreendemos como “sujeito” quem tem o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades e nomear suas histórias, de modo que “objeto”, seria esse largo extrato social que tem a realidade definida por outros, “nossas identidades são então criadas por outros, e nossa história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são “sujeitos”. (HOOKS, 1989, p.42, *apud* KILOMBA, 2018, p.28).



*Figura 17- Tina Melo na performance “Corretivo”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2013. Fotografia: Talitha Andrade*



*Figura 18-Tina Melo em interação voluntária com participante na performance “Corretivo” – Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA - Salvador Salvador-BA – 2013.Fotografia: Talitha Andrade*

Nesse caso, a performance vai então atuar como campo de resignificação da tensão social estabelecida pela negação da possibilidade de pessoas negras exercerem sua plenitude em cidadania, estética e agência. A partir do momento em que questões vividas pelo coletivo, se tornam imagem/corpo, e este corpo passa a assumir o deslocamento do instrumento de opressão para torná-lo crítica, consideramos mais uma vez a desnaturalização dessa violência, tendo em vista que o próprio corpo que sofre, se coloca voluntariamente na posição de suscetibilidade, a fim de provocar o desconforto e possíveis reflexões acerca do aspecto social em abordagem.

Em outubro de 2022 “Corretivo” foi novamente apresentada a convite da curadoria do SESC Pompéia em São Paulo, para integrar a programação do Boteco da Diversidade, com o tema Beleza sem Padrão. O Boteco é um evento que acontece mensalmente no SESC, e que visa abordar temáticas relacionadas à contemporaneidade a partir das linguagens artísticas, que são propostas pela parceria do SESC com curadorias específicas de cada edição. A performance abriu o evento, e o silêncio abissal que tomou aquele imenso espaço ao final da apresentação, refletiu o constrangimento provocado pela imagem. O público não conseguia aplaudir, nem nada dizer, a sequência das apresentações sucedeu-se com ovações às artistas e coletivos que propuseram estéticas do afronte, do desbunde, da beleza e da afirmação dos corpos dissidentes.

Diversas reflexões me tocaram, desde a possibilidade da reapresentação de uma performance criada há anos atrás e que já não trata exatamente dos meus atuais propósitos com a pesquisa artística, como também a maneira como esse tipo de denúncia dialogou com os outros trabalhos, que já buscavam afirmar e mostrar a liberdade destes corpos, e por fim, o descolamento a partir da reação do público, que inclusive pude ouvir mais de perto, depois da apresentação, e absorver os retornos de jovens que se incomodaram e que não se identificaram com a ação de pintar o rosto, e de pessoas mais velhas que compreenderam por já terem vivido algo simbolicamente semelhante.

Cada nova apresentação de uma mesma performance configura-se como um evento único, não se trata de uma mera repetição, mas de reconfigurações e recomposições que se originam das transformações de perspectivas desenvolvidas na pesquisa de cada artista. Os objetivos, materiais, conceitos, e estratégias atuam num campo de interação dinâmica que se reconstrói e reposiciona ao longo das

investigações e das práticas. O espaço e o público também são grandezas que mensuram e concretizam a experiência do câmbio de interações, possibilitando a apreensão de diferentes camadas interpretativas e de recepção, e muitas vezes, quase que conduzindo o fluxo da narrativa visual apresentada, pois o texto artístico é criado na relação entre objeto e receptor

No caso da reapresentação de “Corretivo”, contei com a mudança das minhas perspectivas de pesquisa, que já não buscam mais utilizar das ferramentas de opressão como mecanismo de desnaturalização do racismo e suas violências, e sim na possibilidade de construir outras imagens. Mas também com a análise da recepção do público a esse trabalho no contexto atual, passados 9 anos desde a sua criação. Atenta às reações das duas plateias, a de 2013 e a de 2022 – salvo todas as particularidades com relação ao território, classe social e contextos específicos de cada lugar -, percebo que não somente o meu interesse mudou, mas o de uma série de artistas que se apresentaram na mesma noite, de diferentes posicionamentos identitários e sociais, que estão buscando outras formas de tratar das dores ou de não mais abordá-las, apresentando uma poética do desafio e da desobediência, ao sistema que enclausura corpos racializados e dissidentes em espaços de subalternidade. A partir da dança, da poesia, do rap, da performance, aquelas pessoas estavam mostrando alegria e prazer em habitar seus corpos, seus sexos, seus desejos e ainda mais contentamento em poder escancarar isso, em distintos lugares. Esse tipo de transformação também exerce contígua influência na relação da plateia ao tipo de performance proposta, de modo que diante dos discursos e movimentos em torno do “empoderamento”(BERTH, 2019) de gênero, raça e classe, o público negro, sobretudo, passa a se identificar de maneira positiva, em movimentos de desalienação e pertença, passíveis de compreensão a partir do pensamento de Joice Berth:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo

ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2019, p.18)

Embora comprehenda que o papel da arte não seja apontar respostas concretas sobre os contextos apresentados, e mais que isso, lançar questões, percebo certo esgarçamento da utilização de imagens dolorosas como disparadores para a denúncia nas obras mais recentes, em espectro mais amplo, é como se a repetição destes códigos venha sendo reavaliada na procura por outras dialogias constitutivas. Contudo, vale ressaltar que a defesa aqui se dá em torno de uma liberdade narrativa e visual para que pessoas negras possam tecer suas perspectivas criativas a partir de distintos imaginários, sem anular nenhuma metodologia, processo ou recurso expressivo, apenas atentando para os trânsitos e encruzilhadas possíveis.

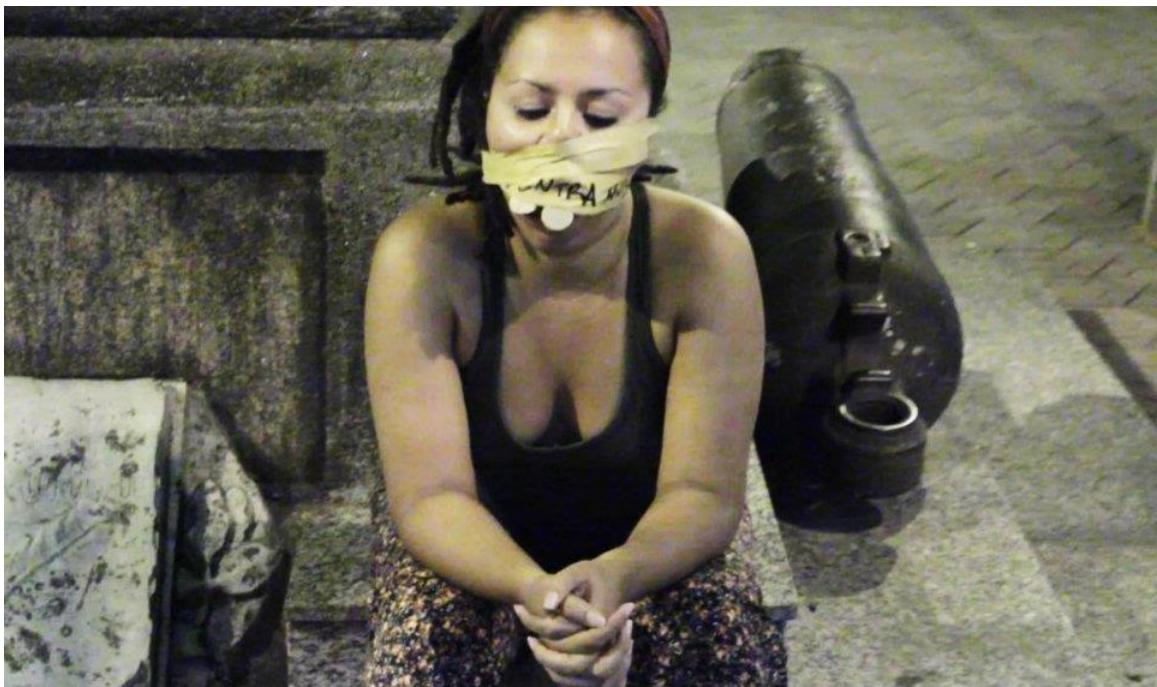
Seguindo o fio de análise das performances, trato agora de “Não Entra Mosca”, realizada em 2011 na Praça 25 de Junho em Cachoeira, por ocasião de um projeto no qual ministrei uma oficina de performance para jovens e estudantes da UFRB. Tomamos a decisão coletiva de apresentar os resultados dos laboratórios nas ruas da cidade, e desenvolvi esta ação especificamente para o ponto onde se localiza a estátua da liberdade de Cachoeira, afinal as lutas pela libertação do Brasil começaram lá, na data que dá nome à praça, em 1822. A proposta de realizar a ação neste lugar tensiona justamente a noção de liberdade, afinal, ela teria sido concedida para quem? De qual liberdade estamos falando? Ao atualizar a questão para o período da performance, e ao pensar nas mulheres negras, percebi a necessidade de apontar o silenciamento pautado na violência a que fomos historicamente e ainda somos submetidas.

Desse modo, me apropriei das roscas de cortiça, comumente utilizadas para vedar garrafas de vidro de conteúdos diversos, e facilmente encontrada no comércio informal local, e uma fita adesiva de papel marrom, que me permitia escrever de maneira legível em sua superfície. A ação consistia em sentar no degrau de base da estátua da liberdade, colocar as roscas uma a uma dentro da minha boca enquanto coubesse, e depois escrever na fita adesiva a frase “Não entra mosca”, para então fixar esta fita criando um tipo de lacre na boca e ao redor do rosto, como é possível acompanhar nas imagens a seguir. Permaneci com aquela “mordaça” por quase uma hora, enquanto as pessoas transitavam em observação e estranhamento, pois as performances não eram anunciadas, apenas ia acontecendo e fissurando o fluxo

cotidiano da dinâmica do local, que por sinal, é uma praça bem movimentada na cidade.



Figuras 19 e 20- Tina Melo na performance “Não Entra Mosca”- Praça 25 de Junho- Cachoeira-BA -2011.  
Fotografia: Raymária Melo



O título da performance, é a mesma mensagem que trago na “mordaça”, e tem origem no ditado popular que diz “Em boca fechada, não entra mosca”, referindo-se à noção de que ao não falar, é possível evitar erros, ou não se comprometer em

situações complexas. Neste caso, o deslocamento vem no sentido da ambiguidade presente no silêncio, pois tudo depende do fato de ele ser uma escolha ou uma imposição. Em determinadas situações, e para alguns grupos sociais, não existe a possibilidade de escolher falar, e por outro lado para estes mesmos grupos o silêncio já foi estratégia de resistência, a exemplo do ocultamento de informações importantes quando das organizações de levantes e revoluções, ou mesmo nos cultos de matriz africana, nos quais os fundamentos/segredos são aos poucos desvelados de acordo com o tempo de iniciação e de prática dentro da religião.

A partir da escolha dos materiais utilizados e da maneira como foram explorados, o resultado visual se relaciona sobremaneira com a violência do silenciamento feminino negro, como de fato era a intenção, do que com a opção do silêncio pela manutenção de segredos sagrados. Apresentar uma narrativa visual capaz de sintetizar em poucos elementos, o peso da opressão que a impossibilidade da fala, do posicionamento e da autodefesa impingem nesta parcela da sociedade, era naquele momento uma motivação, uma preocupação e um objetivo artístico. Dessa maneira, em todas as obras produzidas por mim nesse período, a pungência no trato das mazelas que, direcionadas ao povo negro, me atravessavam, ou àquelas que emergiam das identificações com as minhas experiências, era um tipo de pré-requisito para a criação. A ideia era partir sempre do incômodo, e da inquietação que ele gerava, buscando a partir disso uma transformação, ou possível incitação à mudança de hábitos e reflexões sociais, como de certa forma, também percebo no trabalho dessas artistas.

Yasmin Nogueira é uma artista de Salvador-BA com quem pude ter contato mais adiante, no Fórum Obínrin, em 2018 – evento que detalharei adiante. Em seu processo de criação artístico interdisciplinar, investiga o corpo e a autobiografia como produtores de sentido, disparadores para questionamentos de relações de gênero, raça e interseccionalidades. Desenvolve projetos artísticos através da fotografia, gravura, performance, experimentos de hibridismo de linguagens como vídeoinstalações e videoprojeções mapeadas, nos quais investiga as vivências das mulheres negras em diáspora, atentando para além do gênero e raça, questões como sexualidade, classe e outros marcadores de diferença que transitam pelas experiências do corpo.

A fotoperformance “Tutorial” participou da VII Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA em 2017, cujo tema foi “Arte Negra, Imagem, Empoderamento

e Dissonâncias Contemporâneas". A fotografia que mostra a artista com o rosto excessivamente coberto por maquiagem em tom de pele mais claro que o seu, é a testemunha da ação desenvolvida para a câmera e o olhar atento de Adriano Machado, que realizou o registro. A ação consistia em gradativamente ir acrescentando camadas de base e pó no rosto, até que aos poucos o material que costuma ser utilizado para valorizar a beleza, acaba deformando o rosto pelo excesso. A mudança de tonalidade e textura da pele, aliada à homogeneidade na cor da sobrancelha, lábios, cílios e rosto causa estranhamento, alude à palidez lânguida da falta de saúde, e ao mesmo tempo relaciona-se diretamente com a tentativa de clareamento da pele a partir do uso da maquiagem, ou de produtos químicos que se popularizaram em países como Nigéria, onde 77% das mulheres - mais de 60 milhões de pessoas - costumam utilizar com frequência produtos de clareamento da pele, segundo um relatório da OMS de 2011.



Figura 21- Yasmin Nogueira na performance “Tutorial”- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Adriano Machado

Relaciono a obra de Yasmin, com o documentário “Skin”, produzido pela Be Naya Productions em 2019, que leva de volta à Nigéria a atriz Bevely Naya para compreender os ideais de beleza contemporâneos e a alvorocada busca por atendê-los em todas as suas formas pelas mulheres nigerianas. O filme denuncia a indústria

de beleza ocidental com a produção de cremes e remédios clareadores de alto custo, que são utilizados devido ao enfraquecimento da autoestima e aos problemas psicológicos gerados em pessoas negras a partir da influência dos meios de comunicação e da imposição de padrões de beleza e estética eurocêntricos, que desconsideram as particularidades negroides. Naya conversou com mulheres de diferentes classes sociais, profissionais do ramo da cosmética e da saúde, e até com crianças para investigar a maneira como lidam com a autopercepção e aceitação de suas aparências, e se surpreendeu com os relatos de mulheres que acreditavam que clarear a pele seria uma forma de ascensão social, e mesmo facilitador para propiciar um casamento ou oportunidades de trabalho, em contraponto a outras que se recusam a aderir a tais produtos, pois reconhecem e valorizam suas identidades.

No Brasil tais produtos não alcançaram significativa popularidade, tanto quanto na Nigéria, sobretudo devido ao contexto de miscigenação que acarreta outras complexidades à discussão racial, quando consideramos, por exemplo do “preconceito de marca”<sup>36</sup>, ou seja, relacionado ao fenótipo, operante no Brasil, diferente do “preconceito de origem”, o genotípico, que provocou segregação mais tipificadamente demarcada dos Estados Unidos, e a partir disso, percebemos a segregação racial pautada na diferenciada paleta de tons de pele, que classificam pardas/os e pretas/os no Brasil, e do fenômeno do colorismo, que é resultado das violências coloniais sustentadas até hoje como tecnologia de poder que perpetua o racismo de dominação.

Embora não tenhamos a demarcação explícita dos lugares sociais possíveis entre pessoas brancas e negras no Brasil, essa demarcação se dá de maneira velada, porém patente nas estatísticas, quando ocupamos as maiores percentagens entre populações carcerárias, manicomiais, em subemprego, em situação de rua e extrema vulnerabilidade econômica e social. E percebemos as estratégias da indústria de comunicação de massa, e por consequência da cosmética, em sedimentar perfis estéticos de consumo a partir de um padrão que não atende à diversidade étnica ou fenotípica do país, pautando ainda a beleza, via de regra, sob o jugo das noções branco-europeias, salvo pontuais exceções que ainda não chegam a figurar o gosto popular. Nesse sentido, o trabalho de Yasmin Nogueira comenta o recente hábito de consumo dos tutoriais de beleza, à maneira de vídeos curtos ou fotografias produzidas

---

<sup>36</sup> Expressões cunhadas por Oracy Nogueira e citadas por Rosane Borges na obra “Colorismo” de Alessandra Devulsky(2021).

por jovens com pouco letramento racial – na maioria das vezes – que prometem ensinar através de truques e técnicas inventadas, afinar narizes ou disfarçar a largura dos mesmos, ou ainda clarear pontos da face negra como forma de aproximação de um fenótipo supostamente mais aceitável nas redes sociais, e veículos midiáticos. A proliferação de filtros de imagem, aplicados nas fotografias de celular e mesmo em vídeos ao vivo, também tem sido um recurso recorrente de impacto sobre a autoestima de jovens que se veem dependentes dos mesmos, em recusa a apresentar sua fisionomia sem modificações que amenizem os traços naturais da sua expressão.

Na performance de Nogueira, o incômodo com a imagem da pele do rosto tornada disforme e mais clara do que o tom original devido ao excesso de maquiagem, provoca a reflexão sobre os limites entre a falta de autoconfiança na própria estética de pessoas negras, versus a desmensurada utilização de produtos ou procedimentos estéticos na busca de uma aceitação social, oriundas dos violentos processos de autonegação e rejeição do fenótipo negroide provocados pelo racismo e colonialidade. O que aponta um diálogo direto entre as obras “Merci Beacoup, Blanco” de Mattiuzzi, e “Corretivo”, mencionadas anteriormente.

Seguindo o diálogo com obras de artistas que cruzei ao longo do caminho de produção e investigação, quando da sua estadia em Salvador durante a pesquisa do Mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia, apresento o trabalho “Casase Comigo”, de 2017, a performer paulista Val Souza, apresentada pela primeira vez em frente à catedral da Sé em São Paulo, e como registro fotográfico na VII Mostra de Performance da Escola de Belas Artes, no mesmo ano. Nele, a artista utiliza uma máscara plástica da personagem de contos de fadas Branca de Neve, veste um vestido e véu de noiva, e segura uma placa na qual encontra-se escrita a frase “Casase comigo?”.



Figura 22 - Val Souza na performance “Casa-se Comigo”. São Paulo-SP- 2017. Fotografia: Weder Pires

A motivação para criação da obra foi a própria vivência da artista, e a análise sobre a maneira como se davam os relacionamentos afetivo-sexuais em sua trajetória. Souza percebeu que em sequências de convites para participar de cerimônias de casamentos de amigas brancas, tanto ela quanto suas amigas negras passavam por situações de constrangimento ao serem constantemente questionadas sobre seus relacionamentos, sobre o desejo de casar, e quando seria sua vez. E ao refletir sobre isso, a artista percebeu que encontrava-se em um grupo que não faz parte do planejamento social de família, afetividade e parcerias românticas, e o quanto isso tem a ver com o esfacelamento das subjetividades e famílias negras desde o período da escravidão. De acordo com Souza:

Isso me levou a pensar que existia algo estranho nas minhas relações e nos meus relacionamentos. Aqueles convites para as cerimônias de casamento pareciam rituais de tortura, onde eu estava ali pra escancarar a falênciam total nos meus relacionamentos e junto vinha também a certeza de que aquele modelo de felicidade não tinha nada a ver comigo. Por muitas vezes vi minhas amigas brancas arquitetando planos para que eu pegasse o buquê e, além disso, elas me apresentavam para qualquer homem a qualquer custo. E o ditado ‘antes só do que mal-acompanhada’ era o inverso recorrente na minha vida. Elas não entendiam que essa experiência de um amor romântico me foi tirada junto com a escravidão.(...) O fato de cotidianamente serem testemunhas de abusos e violências, possivelmente fez com que pautassem e estabelecessem suas relações familiares espelhadas na brutalidade que conheceram na época da escravidão.(SOUZA, 2017, s/p)

De alguma maneira, tanto a imposição da beleza hegemônica tratada na performance de Yasmin Nogueira, quanto a noção de amor romântico distante da realidade de mulheres negras tratada por Val, dialogam, no sentido de reiterar violências psicológicas cotidianamente repetidas nos diversos ambientes em que transitamos, mesmo nos que supostamente seriam os mais acolhedores. A cobrança social por uma apresentação estética, ou pela aproximação dos comportamentos ou modos de vida determinados pela branquitude desconsideram as complexidades que envolvem a dificuldade de constituição da autoestima e da afetividade negras em decorrência da colonialidade.

A forma opressora e desumanizada com que a sociedade ainda olha e se relaciona com as mulheres negras no Brasil, reflete ainda os lugares predeterminados a serem ocupados e os limites de alcance e ocupação destes corpos. Ainda objetificadas, hiper sexualizadas, consideradas aptas ao trabalho pesado, desprovidas de sensibilidade e emoções, permanecemos sendo destituídas das emoções, da delicadeza e da cordialidade, em nome da sustentação das noções de guerreira, nutriz, batalhadora, sexualmente incansável ou a mãe incondicional. Essas mesmas alcunhas, afastam as mulheres negras do lugar de estabelecimento de relações afetivas seguras, cúmplices e duradouras, o que sustenta as estatísticas de abandono, solidão e violência. Contudo, há muito mais camadas de interpretação no que diz respeito à solidão das mulheres negras, como afirma a pesquisadora Ana Cláudia Pacheco em seus estudos sobre afetividade e solidão da mulher negra:

A solidão foi lida, na maioria das vezes, por essas mulheres, como um signo de liberação e não de submissão como quer o “feminismo” descontextualizado, que insiste em negar as diversas experiências (sociais e afetivas) dos sujeitos e de seus corpos, que nem sempre são “brancos de classe média e heterossexual”. A solidão é uma categoria ambígua, circulante. Ela é um signo “público” no dizer de Geertz(1989), informa diversas relações de dominação, constituídas nas histórias dos corpos negros-femininos, jovens, probres, idosos, sexuados, gordos, magros, escuros, claros, masculinizados, feminilizados, explorados, assediados, violados, disciplinado e revoltado! Como demonstra Michele Rosaldo(1984), as emoções são *embodied thoughts*, isto é, pensamentos incorporados. Nós mulheres negras temos muito que desafiar o imaginário social: “branca para casar, mulata para f.... e negra para trabalhar”. (PACHECO, 2013, p. 358)

Deste modo, é mais uma vez importante lembrarmos das muitas e possíveis leituras, olhares e formas de abordar nossas questões, pois elas não residem em uma única

via, óptica ou modo de operar e ser apresentado. Val Souza nos apresenta experiências e percepções a partir de sua história de vida e dos aspectos que atravessam sua experiência, que também atinge e cruza a história de muitas mulheres, contudo existem outras narrativas e diálogos possíveis que não negam sua perspectiva, mas complementam e enriquecem os modos de narrar e olhar para pessoas negras.

Retomo agora o trabalho de Yasmin Nogueira para dialogar com as reminiscências da escravidão e com as imagens de controle, que explanarei melhor adiante. A performance “Boa Cabra”, produzida no ano de 2018, ao longo do Fórum Obínrin, onde pude conhecê-la e conversar sobre suas motivações e processos criativos. A obra que foi apresentada no fórum como performance, foi também transformada em intervenção urbana através do registro fotográfico realizado posteriormente com a participação de Yasmin e da artista visual Aline Brune – também residente do projeto. As impressões em papel foram aplicadas como lambe-lambe em postes e zonas centrais da cidade de Salvador, nessas colagens a artista interferiu com tinta vermelha, deixando-a escorrer desde a parte genital da figura até o chão, como uma forma de expandir os limites de alcance da imagem e de seu impacto visual, chamando mais atenção para a impressão em pequeno formato, e sublinhando o aspecto da violência sofrida por estes corpos desde o período colonial.

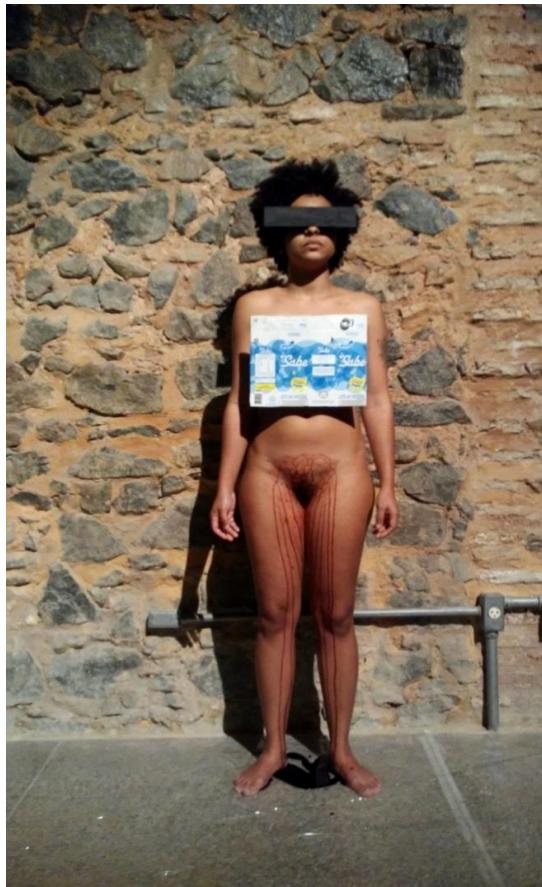


Figura 23- Yasmin Nogueira na performance “Boa Cabra”- Fórum Obínrín- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Tina Melo



Figura 24- Intervenção urbana lambe-lambe “Boa Cabra” de Yasmin Nogueira – Salvador-BA- 2018. Fotografia: Yasmin Nogueira

A performance se deu a partir da criação de uma imagem da artista de pé, utilizando uma tarja preta fixada na direção dos olhos, e uma placa produzida com a caixa de leite líquido presa ao busto, encobrindo seus seios, mas revelando o corpo nu, com o

ventre manchado de sangue que se derramava pelas pernas. A artista permaneceu imóvel durante um tempo, parada ali diante da parede de pedras do Espaço Cultural da Barroquinha em Salvador, como o corpo exposto no mercado das antigas escravizadas, ou amas de leite, chamadas perversamente de “cabras”, fato que motivou a escolha do título da performance.

A motivação para a realização do trabalho surgiu do incômodo da artista ao investigar os registros acerca das nutrizes negras no período escravocrata, e a condição de objetificação direcionada a estes corpos desde o tratamento cotidiano, até os anúncios e notificações do determinado serviço nos meios de comunicação da época.

É essa condição do humano que penetra a imagem sub-humana daqueles corpos-coisas-cabras, insinuando mulheres lactantes marcadas pelo cativeiro e pelo estado de procriação, pela cor da pele, pelo regime de anulação do nome, de origem, de vontade, de laços afetivos e de parentesco. Sem nomes, sem raízes, sem direitos, sem filhos ou pais, sem vontades, sem corpos, sem pertença, sem destinos, após todos esses desapossamentos, requeria-se apenas que tivessem “*muito bom leite*” e que fossem “*carinhosas com as crianças*. ”(CARNEIRO, 2006, p.245)

De acordo com os estudos de Elizabeth Ribeiro Carneiro, mulheres que por algum motivo não tinham condições de amamentar após a gestação, passaram a utilizar o leite de cabra ou ovelha sob recomendação médica, devido à adequação das qualidades do leite, consideradas a partir do temperamento e coloração do animal. Naquela época, acreditava-se que as características do animal que fornecia o leite poderiam ser impregnadas na criança, de modo que inclusive a cor e o tipo de pelagem precisavam ser considerados, pois estariam relacionados ao cheiro e sabor do leite, seguindo recomendações de preferência pelos animais brancos. Tendo em vista que mulheres negras escravizadas também foram exploradas no sentido de amamentar as crianças das senhoras de engenho, as qualidades requeridas aos animais foram transferidas contiguamente para estes seres humanos, o que serviu também como estratégia de controle de conduta, a partir da demarcação dos seus contornos biológicos, “imprimindo-lhes valores, orientando comportamentos adequados às mulheres nutrizes, normatizando sua conduta independente da condição de livre ou cativa”. (*Idem*, 2006)

Na produção daqueles corpos que nutrem, o aleitamento era compreendido como um meio positivo ou negativo de canalização de valores e sentimentos, ou seja, definia-se que as características físicas relacionavam-se com os atributos morais e com a conduta das

nutrizes, de modo a estabelecer estreita correspondência entre nutriz e nutriente. Continuando nessa direção, o leite era nutriente fundamental para a conformação física e moral do futuro adulto, portanto o entendimento era de que o leite ingerido pela criança estaria impregnado da substância virtuosa ou viciosa que seria através do leite carreada na relação da lactante com o lactante.(...) Donde se pode concluir que , ao reunir essas idéias, a sociedade letrada reforçava exemplarmente o modelo de família embasado na figura rousseauiana de “mãe verdadeira”, responsável pela nutrição e pela educação do filho. Na contra-face dessa figura, pairava exemplarmente a ama-de-leite, também como uma advertência com relação ao fato de que os “vícios” e a “estupidez” das “negras africanas” ou descendentes destas seriam absorvidos pelas crianças que bebessem seu leite.(*Ibidem*, p. 250)

Ainda sob a perspectiva crítica, com relação à maneira como mulheres negras tiveram seus corpos explorados e violentados no processo de escravização e pós-abolição, podemos considerar a performance “Leite Derramado” de 2013, da artista Ana Musidora. Tive a oportunidade de conhecer pessoalmente e conviver com Musidora durante a residência Obínrín em 2018, em Salvador. Compartilhamos processos criativos, laboratórios e experiências que nos aproximaram sob o ponto de vista das discussões em torno das formas de representação responsáveis por modelar regimes de visibilidade racista aplicados às mulheres negras. (SEVERO, 2022).

A artista de São Paulo, investiga a performance na intersecção com a dança, como estratégia para repensar e provocar outros olhares para os lugares de subalternidade ainda ocupados por mulheres negras na sociedade, buscando formas de comunicação que extrapolam as definições e limites do teatro e da dança, e desafiando a marginalização dos corpos racializados e de suas realidades pela hegemonia cultural.

De acordo com a própria artista o *programa performativo* de “Leite Derramado” se dá da seguinte maneira:

Recebo o público já instalada no espaço trajada em um cenário-figurino. Eu mesma monto este corpo-instalação, a partir de metros de tecido (costumo usar cetim e voal branco para trazer uma textura leitosa) vou modelando e sobrepondo os panos estruturando a forma de um rio caudaloso. É uma espécie de saíote gigante que despenca desde o meu baixo ventre, ocultando as pernas. Da cintura para cima crio algo como se fosse a parte de cima de um ‘vestido’, utilizando uma renda (branca também) que cobre todo o rosto. Quando as pessoas chegam têm essa primeira imagem, estou sentada na posição de cócoras acima do público. Sobre esta instalação aplico objetos que remetem à memória da minha família, fotografias, oração da minha avó feita à santa Ana, pérolas, concha, quartinha, figa, pedras de seixo. As pessoas entram e eu permaneço imóvel até que se instaure uma atmosfera inicial do silêncio. Tenho alguns bolsos improvisados

na instalação onde guardo os objetos que vou utilizar durante a ação. De cabeça baixa, com a mão direita e o auxílio de uma tesoura abro um corte no tecido que vai do baixo ventre à garganta, expondo meu tronco. Ainda com a mão direita pego o seio esquerdo, afastando o tecido que ainda o cobre, deixando-o à mostra, como no gesto de amamentar. Retiro 9 agulhas de um bolso e perfuro a pele da auréola 9x; depois faço o mesmo gesto de amamentar com o outro seio, pego um botão de pérola, uma agulha de sutura e costuro o botão no seio direito. Feito esta ação, recito um poema que escrevi. (MUSIDORA, 2020, *apud* SEVERO, 2022, p. 11-12)

A narrativa visual construída por Ana gera atmosferas de tensão em torno da imagem das *amas de leite* e da *mãe preta*, e desafia a noção de passividade e docilidade associada a essas mulheres, desconsideradas e destituídas da sua humanidade, para ocuparem lugar de nutrizes que devotariam todo o afeto e cuidado aos filhos dos senhores, em detrimento da autonomia sobre seus corpos, e das suas possibilidades de subjetivação e agência, devido à condição imputada pela casa-grande.



Figuras 25 e 26 - Ana Musidora na performance “Leite Derramado”- São Paulo-SP- 2013. Fotografia: Mônica Cardim



As *imagens de controle* apresentadas pela teórica feminista e socióloga Patricia Hill Collings, em seu livro “Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento”(2019), vêm nos dizer sobre as condições de determinação e classificação de mulheres negras a partir de uma perspectiva exógena desde o período escravocrata, que se atualiza e busca justificar as opressões e a sedimentação do poder político e de decisão sobre estes corpos. Trata-se de imagens construídas no imaginário social coletivo, formatadas a partir de estereótipos inférteis que, tentam, a partir do posicionamento das mulheres negras em situação de subalternidade, passividade, objetificação e agressividade, naturalizar a desumanização e a manutenção das violências direcionadas a estes corpos, de maneira que atende a uma demanda dos grupos dominantes, interessados na manutenção do seu poder, através da noção de que as mazelas sociais advindas desta condição construída, possam parecer inevitáveis.

A performance de Musidora, dialoga diretamente com a imagem da *Mammy*, trabalhada por Collings. Esta seria a primeira *imagem de controle* desenvolvida pela autora, o termo pode ser traduzido como “mãezinha”, e foi particularmente utilizado no Sul dos Estados Unidos, que no contexto colonial brasileiro seria equivalente à *mãe preta*, a negra de seios e corpo farto, que se dedicava a cuidar, desde a amamentação, ao carinho dos filhos dos senhores. Aquela que abnegadamente renuncia a sua condição de maternidade para dedicar-se aos cuidados com a família branca, sustentando um estereótipo de docilidade, servidão e fidelidade ao opressor.

Essa imagem serve para atrelar às mulheres negras a falta de capacidade de liderança, justificando a ausência em posições de decisão, o que sustenta um contexto social e econômico de exploração da mão de obra doméstica dessas mulheres, e a dificuldade de ascensão ou transformação do quadro de miséria e exploração associado a este grupo.

O trabalho de Ana musidora, assim como as pesquisas de Collings, nos convida a refletir e nos posicionar diante da sedimentação e atualização destas imagens no contexto contemporâneo, a partir de uma reformulação para um *resposicionamento*<sup>37</sup> conceitual, social e estético que se desenrola desde as nossas experiências escritas com as nossas próprias palavras e corpos. A artista escolhe expor seu corpo à dor, e trazer memórias dos processos de opressão, alinhavadas à sua construção afetiva familiar, para provocar e inquietar a audiência rumo a uma criticidade à condição apresentada. De maneira sutil, Musidora nos instiga a buscar outras histórias a partir do incômodo que causa ao expor seu corpo à perfuração das robustas agulhas nos seios, numa convocação a repudiar esse passado e chamar atenção para o entendimento de que essa ferida continua aberta. Collings vai sublinhar a importância da *autodefinição* como estratégia de existência digna perante essas *imagens de controle*, que compreenda nossas subjetivações em dialogia com a coletividade, sem, contudo, buscar criar outras imagens que contrapostas às controladoras, gerem novas prisões para nossos corpos. (Collings, 2019)

A insistência nas autodefinições das mulheres Negras reformula o diálogo inteiro. De um diálogo que protesta contra a exatidão técnica de uma imagem – isto é, refuta a tese do matriarcado Negro – para outro que reforça a dinâmica de poder subjacente ao próprio processo de definição em si. Ao insistir na autodefinição, as mulheres Negras questionam não só o que tem sido dito sobre as mulheres afro-americanas, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que possuem o poder de definir. Quando mulheres Negras nos definimos, nós claramente rejeitamos o pressuposto de que aqueles em posição que lhes garante autoridade de interpretar nossa realidade têm legitimidade para tanto. Mesmo sem levar em conta o conteúdo real das autodefinições das mulheres Negras, o ato de insistir na autodefinição da mulher Negra valida o poder das mulheres Negras como sujeitos humanos.(COLLINGS, 2019, p.26)

---

<sup>37</sup> Apresento o conceito de Repositionamento a partir da pesquisadora Giovana Xavier(2019), quando propõe que mulheres negras, ao assumirem a gestão autônoma de suas vidas e ao narrarem suas histórias, possam reformular lugares impostos social e historicamente pelo patriarcado e pelo racismo. O que dialoga diretamente com a negação das *imagens de controle* propostas por Patricia Hill Collings e Lélia Gonzales.

Ainda de acordo com Collings, podemos analisar a performance “Vem... pra ser infeliz”(2017) da artista mineira Priscila Rezende. Durante a ação, a artista seminua, utiliza um adereço de cabeça com penas rosas e salto alto semelhante aos ornamentos das passistas das escolas de samba, contudo, no seu rosto existe uma máscara de flandres, e no seu corpo encontram-se coladas palavras como “mulata”, “violão”, “exportação”, “exótica”, “cor de jambo”, com letras coloridas e brilhantes. Ao som de um samba enredo, típico das manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro, Rezende samba até a exaustão.



Figura 27 - Priscila Rezende na performance “Vem... pra ser Infeliz”- Valladolid- ES- 2017. Fotografia: Pablo Bernardo

O equivalente à “mulata<sup>38</sup>” no Brasil é analisado por Collings como a imagem da *hookie*, a prostituta, ou Jezebel. Essa *imagem de controle* está associada ao contexto de hipersexualização, que destaca estas como portadoras de um desejo insaciável e agressivo, em uma construção animalesca que coloca o corpo de mulher negra como sempre disponível ou passível de exploração ilimitada para o ato sexual, na tentativa de justificar as investidas dos senhores, na forma de estupros e ataques, que muitas

<sup>38</sup> “A respeito da origem do termo, naturalizado como designação dos descendentes de negros e brancos, há duas origens possíveis: a palavra latina mulus (ou seja, mula, cruzamento híbrido de cavalo com jumenta ou de égua com jumento), associando miscigenação com infertilidade e impureza, e palavra árabe muwallad, que define o descendente de árabe com “não árabe”. A fim de ampliar a discussão, indico a leitura dos verbetes Raça e Mestiçagem, do Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa (2014), além do poema Não me chame de mulata de Jarid Arraes.”(PEREIRA, 2019, p.101-102)

vezes resultavam na fecundação de crianças mestiças oriundas da casa-grande, que voltariam às senzalas destituídas do senso parental devido.(SEVERO, 2022) A noção de desejo agressivo associava essas mulheres à ideia de maior fecundidade, e posicionava-as em situação de múltipla exploração no mercado da escravidão, pois atenderiam ao trabalho doméstico, cuidado com as crianças, abuso sexual e geração de mais mão de obra escrava, exaurindo-as de qualquer agência sobre seus corpos e possíveis famílias.

A performance de Rezende se utiliza de elementos chave para questionamento dessa condição atualizada pelos meios de comunicação e pela cultura de consumo dos corpos de mulheres negras, como objetos desejáveis para o sexo, passíveis de exploração e invasão, sobretudo no período do carnaval, quando a imagem da “mulata” historicamente ocupa seu lugar de suposto destaque. De acordo com Severo(2022), a discussão em torno dos lugares subalternizados e a das construções sócio culturais que determinam e limitam a atuação das mulheres negras na sociedade, também já vinham sendo desenvolvidas pela intelectual brasileira Lélia Gonzáles, desde meados da década de 1980, de maneira que podemos estabelecer diálogos entre sua perspectiva e os estudos de Collings. Deste modo, a partir de Gonzáles, o autor infere:

No texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), a intelectual analisou que, dentro da sociedade brasileira, a imagem da mulher negra está confinada às figuras da *mulata*, *doméstica* e *mãe preta*. Essas três imagens estariam na origem da palavra mucama. Lélia detectou que as funções desse termo, proveniente da linguagem quimbunda, são apresentadas segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa apenas como prestação de serviços domésticos realizados por mulheres negras na condição de escravizadas. Oculta-se a função de que também eram responsáveis pela prestação de serviços性uais, submetidas à violência sexual constante por homens brancos, tornando-as objeto de sua lascívia.

E continua:

Segundo Lélia, o ocultamento de uma das funções da mucama não se realizou por completo, haja vista que a exploração sexual da mulher negra se atualiza na imagem da *mulata* que permanece em nosso cotidiano, “[...] com sua malemolência perturbadora. E o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o carnaval” (Gonzalez, 1984, p. 230). Nas palavras descritas pela autora, sobre os comentaristas da festa do carnaval, percebemos a objetificação, a fragmentação corporal e os “olhares aqueles direcionados as mercadorias” contidos em relação ao corpo negro feminino. (SEVERO, 2022, p.06)

Rezende utiliza então o incômodo e o confronto como dispositivos que suscitam a reflexão, e o desconforto com relação às imagens e lugares ocupados por ou direcionados a mulheres negras na sociedade, colocando seu corpo como ferramenta vocalizadora e propulsora que se lança para além dos silenciamentos e apagamentos da agência negra diante das *imagens de controle* e suas derivações, que aprisionam e reduzem o espectro de atuação de pessoas negras, “controlando-as de várias formas e interditando suas outras possibilidades de ser e estar no mundo” (SEVERO, 2022). Ao tempo em que dança, trazendo à lembrança os movimentos frenéticos das passistas, amalgamados pelo cansaço, pela alegoria carnavalesca e por quebras do próprio ritmo provocadas por um tipo de repentina pausa, ou mudança de velocidade, além do uso da máscara de flandres, como referência direta à escravização destes corpos, a artista fricciona a história e a realidade atual, desnudando o constrangimento causado pela desnaturalização da maneira objetificada como a sociedade foi levada e se acostumou a observar e consumir os corpos das mulheres negras.

Ainda refletindo sobre as imagens de mulheres negras, sua exploração no período colonial e atualizações contemporâneas tratadas pelos referenciais teóricos apresentados, sigo com a abordagem da performance “Não Objeto I” de minha autoria, apresentada na IV Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA em Salvador, no ano de 2014, com o tema “(Re) performance, a imagem e o efêmero”<sup>39</sup>. A proposta da mostra seria que artistas participantes pudessem realizar releituras de outras performances, e no meu caso, escolhi trabalhar a partir da performance “Pancake”(2001) da artista carioca Márcia X que foi apresentada no Parque Lage, na qual ela está de pé dentro de uma bacia de alumínio de 80cm de diâmetro e derrama uma grande quantidade de leite condensado sobre sua cabeça repetidas vezes, onde posteriormente despeja confeitos com uma grande peneira, criando uma imagem disforme que remete ao distanciamento da beleza, a partir de sua busca incansável. O título que faz alusão ao produto de maquiagem do mesmo nome, que estabelece antagonismo à imagem produzida: beleza e deformidade, doçura e excesso, de acordo com Ferreira:

O leite condensado, bebida energética e conservável, o milkmaid vital durante a Guerra Civil Americana, e que se dissemina no século XIX investindo sempre, em termos de imagem, no jogo duplo da

---

<sup>39</sup> IV Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA, realizada no ano de 2014, com o tema “(Re) performance, a imagem e o efêmero”. Disponível em: <http://ivmostradeperformance.blogspot.com>

virgem/donzela-leiteira, associa-se no imaginário dos brasileiros ao nosso gostinho de infância: o brigadeiro. Espécie de trufa pobre, mas que também guarda a sua história como moeda de troca para angariar donativos à campanha do "bonito e solteiro" brigadeiro Eduardo Gomes na eleição que disputou (e perdeu) com Dutra, em 1945. Madalena e brigadeiro. Mundo carnal, subjugado aos sete demônios, e mundo infantil fundem convenções e códigos antagônicos, desvelando o engajamento político de Marcia X em suas escolhas éticas e artísticas.(FERREIRA, 2019, S/P)



*Figura 28- Márcia X na performance “Pancake”- Parque Lage- Rio de Janeiro-RJ- 2001. Fotografia: Wilton Montenegro*

Para a releitura que produzi, dei o título de “Não Objeto I”, e utilizei no lugar do leite condensado o melaço de cana, e no lugar dos confeitos, pregos. Posicionada de pé dentro da bacia de mesma medida e material da performance original, derramava os litros de melaço sobre minha cabeça e posteriormente abria quentinhos de alumínio, que continham os pregos de tamanho médio que se impregnaram à densa camada de melaço que cobria meu rosto e cabelos e que chegava a dificultar a respiração.

Os elementos escolhidos estabelecem relação direta com a escravidão colonial, e com o universo do trabalho a que mulheres negras foram e são submetidas em jornadas exaustivas, e exploração do corpo desde a mão de obra até o sexo e a reprodução. As acumuladas violências contidas na memória colonial atravessam nossos corpos e ainda nos sufocam, tal qual o melaço extraído da cana-de-açúcar, essa que tornou-se síntese do imaginário escravista. Doçura, dor, sangue, suor, lágrimas fluíram e se derramaram no tráfego dessa história, e cobriram identidades, subjetividades, laços afetivos de pessoas mercadas como objetos desvalidos, de modo que o título, vem também provocar a antítese entre a imagem construída e a negação da condição de

objeto patente nas incontáveis estratégias de resistência e luta por liberdade registradas ou desconhecidas por nós na atualidade.



*Figura 29- Tina Melo na performance “Não Objeto I”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA – 2014. Fotografia: Jô Stella*

O corpo doce e marrom, constituído a partir do derramamento do melaço, perde sua face, e na condição de mercadoria pode ser consumido vorazmente, e descartado ou repassado adiante. O desejo fetichizante dos senhores de engenho pelos corpos das negras escravizadas, a invasão destes corpos por incentivo mesmo de outras mulheres brancas no intuito de iniciar sexualmente os filhos da casa grande, e a ilimitada exploração da mão de obra desde a casa até a lavoura, se atualizam na face da colonialidade, através dos subempregos, da dificuldades de acesso à cidadania, a condições de segurança, saúde e educação, e no aumento das estatísticas que insistem e numerar em linhas recordes a violência sexual e doméstica, a prostituição, o abandono, a solidão e necessidade de uma força física e psicológica incansável para a manutenção da estrutura familiar, e por consequência o lastro que sustenta a sociedade.

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, 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. Enquanto seu homem é objeto da perseguição, repressão e violência policiais (para o cidadão negro brasileiro, desemprego é sinônimo de vadiagem; é assim que pensa e age a polícia brasileira), ela se volta para a prestação de serviços domésticos

junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. Tudo isso acrescido pelo problema da dupla jornada que ela, mais do que ninguém, tem de enfrentar. Antes de ir para o trabalho, tem que buscar água na bica comum da favela, preparar o mínimo de alimentação para os familiares, lavar, passar e distribuir as tarefas dos filhos mais velhos com os cuidados dos mais novos (as meninas, de um modo geral, encarregam-se da casa e do cuidado dos irmãos mais novos). Após “adiantar” os serviços caseiros, dirige-se à casa da patroa, onde permanece durante todo o dia. E isso sem contar quando tem de acordar mais cedo (três ou quatro horas da “manhã”) para enfrentar as filas dos postos de assistência médica pública, para tratar de algum filho doente; ou então quando tem de ir às “reuniões de pais” nas escolas públicas, a fim de ouvir as queixas das professoras quanto aos problemas “psicológicos” de seus filhos, que apresentam um comportamento “desajustado” que os torna “dispersivos” ou incapazes de “bom rendimento escolar”. (GONZALES ,2020, s/p)

A utilização dos pregos também surgiu na tentativa de reforçar a noção de corpo disponível e resistente para o trabalho. O prego que utilizado nas construções, fixa, sustenta e ao mesmo tempo pode ferir, perfurar, rasgar a pele, aparece aqui ocupando o lugar de um possível alimento, acondicionado nas quentinhas de alumínio tão familiares ao universo do trabalho urbano contemporâneo. No lugar da comida, pregos, que em grande quantidade também poderiam ferir a minha pele, deixar sua marca. A mistura de melaço e pregos escorria e batia estridente na bacia de alumínio, por um longo tempo, quando depois de jogar todo o material sobre meu corpo, permaneci imóvel, apenas tentando respirar pela boca diante daquele afogamento. “Não Objeto I” não tratava sobre a busca pela beleza, mas sobre a destituição da possibilidade de se querer humana, em um contexto de sobrevivência em que a aparência física se tornava vetor de multiplicação de violências. Do trabalho doméstico, ao industrial, da servidão na cama, mesa e banho ao cuidado com os filhos dos “ventres livres” das sinhás, da iniciação sexual dos jovens à gestação de mais mão de obra escravizada, das senzalas para as favelas, dos navios negreiros para serem arrastadas por viaturas genocidas, da morte por chibatadas à falta de atendimento médico no parto, nas emergências, da solidão do banzo ao enterro de seus filhos e maridos assassinados pela violência policial. A doçura do melaço é repelida por séculos de um amargor que se atualiza, e a qual nossos corpos dizem não.

Dando continuidade aos diálogos com obras que cruzaram meu caminho, convido agora “Obsessiva Dantesca” de Laís Machado. Para tratar de uma obra tão complexa

e motivadora para meus processos, torna-se movimento indispensável apresentar histórias de fluxos narrativos com Laís Machado, uma parceira de arte e vida, que me ensina no correr dos dias, tanto sobre nossas águas nem sempre calmas, e tanto sobre os afluentes que cruzam nossos corpos em aproximações, descaminhos, ressignificações e outras possibilidades de contar de nós em escritas que emergem ainda por serem decodificadas.

A experimentação coloca-se como um motor primeiro em suas pesquisas desde os processos iniciais, ainda na graduação em Artes Cênicas, quando do interesse pela compreensão e reconfiguração das noções de presença então colocadas na cena. “Obsessiva Dantesca” de 2016, foi então o primeiro trabalho autoral de Machado, uma obra que durava

cerca de 3 horas, cruzando música, performance, ritual e a relação com o entorno, conduzidas pelas inquietações da artista inebriada pelo convite que a mesma fazia para as pessoas presentes a embriagá-la com bebidas alcoólicas disponíveis num bar montado no espaço de apresentação. A vulnerabilidade do seu corpo era atravessada pela tensão nas relações de poder estabelecidas, num jogo entre a artista que estava sendo alcoolizada, e que ao mesmo tempo detinha o poder da voz amplificada em um microfone, num momento histórico em que o golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff, e casos como o estupro de uma jovem por 33 homens, amplamente exibido na mídia, ressoava na indignação de mulheres por todo o país.

A performance cênico musical, dirigida por Diego Araúja que estreou em 14 de julho de 2016 no Espaço Cultural da Barroquinha no Centro de Salvador, e seguiu em cartaz por anos, em outros espaços e períodos. O trabalho abordou de maneira pungente, problemáticas sócio raciais pelo viés da exposição e da denúncia, às quais também buscamos dizer não. Segundo Machado:

A obra busca aglutinar potências femininas a partir da monstruosidade, conjurando a mágica de coisas passadas e presentes e propondo um espaço para extravasar performances do que é ser mulher e negra ontem e hoje. Acima de tudo, “Obsessiva Dantesca” foi uma expressão usada para me identificar durante uma brincadeira e, ao perceber que este termo poderia ser aplicado a muitas das minhas irmãs, ganhou um tom sério. Esta persona que me habita, intitulada de Obsessiva Dantesca, é monotemática, militante, violenta, contraditória, feminista, impaciente, indócil, sensível, jocosa, insegura, grotesca, arrogante, diva, escatológica, monstruosa e preta”.(MACHADO, 2016)

Sua pesquisa sobre a presença encontra espaço de verticalização para o estudo ainda desenvolvido pela artista sobre o transe, não compreendido aqui como

momento em que algo externo se manifesta no corpo, mas como espaço possível para a manifestação mais plena de si mesma, onde é possível conectar-se com tudo que está presente, na esfera do visível, e do invisível, do dito e do não dito, com as referências pessoais e das outras pessoas numa mescla, onde é possível inventar sobre o espaço e descobrir este espaço de performance (MACHADO, 2020). Outro ponto de condução das narrativas era a musicalidade, construída por três percussionistas e uma DJ que apontavam os fios de ligação temática, em um enredo complexificado pelas interlocuções emergentes dos encontros, e pelas encruzilhadas sensoriais do corpo aberto ao risco do pouco controle sobre as direções possíveis a serem lançadas, no trânsito álcool- memórias- dores- grito.

Inspirada pela obra de Beatriz Nascimento, Machado desenvolveu durante o processo de “Obsessiva Dantesca” o conceito de *Corpo Quilombo*, que parte da noção de desterritorialização do corpo afrodiáspórico, para buscar a construção de um espaço em performance, mesmo que efêmero para este corpo, mas que se nutre da relação, do lugar atlântico de identificação, de sabermos-nos não africanas, e compreender que, contudo o território brasileiro não reconhece a dignidade do povo negro (MACHADO, 2020). Desse modo, o atlântico configura-se como uma possibilidade de inventarmos-nos, manejando os contornos deste que não é apenas um lugar de travessia, ou passagem, mas um profundo e vasto mar de memórias e existências invisíveis.



Figura 29 e 30 - Laís Machado na performance “Obsessiva Dantesca”- Espaço Cultural da Barroquinha- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Isabella Valverde



Laís articula estratégias de guerrilha estética e choque para gritar com muitas vozes, instigando de maneira provocativa e para algumas pessoas, constrangedora, não somente a reflexão acerca das questões superexpostas, mas principalmente a desacomodação, o conclame para um levante. Durante a performance a artista se desnuda, e veste novamente o figurino que se transforma, convida o público a oferecer-lhe bebidas alcoólicas diversas, canta, toca junto a uma banda musical de mulheres e uma DJ, saúda Yemojá - divindade das águas revoltas e plácidas - e denuncia toda a injúria racial e social a qual somos atravessadas, através da exploração dos limites do seu próprio corpo: embriaguez, nudez, exposição física e psicológica, como se por meio de pequenos gestos de autoviolência, a artista pudesse cruzar com a mesma intensidade a vulnerabilidade e a força em trânsitos de monstruosidade e beleza sensível para uma libertação e expurgo coletivos. De acordo com Simões:

Laís é uma criadora que conduz energicamente tudo ao seu redor. É uma usina nuclear. Bebe do vinho da tragédia grega e da catuaba da farsa brasileira. Rege a banda, rege a plateia, enquanto é observada atentamente pelo seu diretor. No dia em que fui assistir à performance cênico musical sua mãe estava lá. Uma mulher branca abandonada por um homem negro. Seu irmão também estava lá. Ela apresenta sua família e sua história de vida como quem e do mesmo modo que apresenta a equipe do espetáculo. Arte e vida misturadas significam. As inexoráveis dicotomias se diluem nos atravessamentos.

A artista está nua. Está completamente exposta e inscrita. Pega uma posca e escreve palavras sobre o próprio corpo. Lembro daquela famosa expressão de Foucault parafraseando Nietzsche: "A história se inscreve nos corpos". Saúda seu orixá, sua/nossa mãe Yemanjá. "Estamos em pleno mar".(SIMÕES, 2016)

Da mesma forma que em “Obsessiva Dantesca”, Machado se vê mobilizada a denunciar em sua obra artística, através do incômodo com relação ao estupro coletivo que aconteceu no Rio de Janeiro em 2016, no mesmo ano me vejo movida a tratar de um fato ocorrido em Salvador em fevereiro de 2015, a Chacina do Cabula. Dias antes do carnaval, a polícia militar assassinou 12 jovens entre 15 e 28 anos de idade, deixando outros 6 gravemente feridos, na localidade de Vila Moisés, no bairro do Cabula, alegando legítima defesa, que após inquérito e investigação do Ministério Público da Bahia e da Procuradoria, foi demonstrado que os nove policiais teriam encravado e executado sumariamente as 12 vítimas.

Quando da notícia e repercussão local deste crime contra a vida de jovens negros, mais um fato que reitera as estatísticas de que cerca de 86% das pessoas mortas em ações policiais são negras, fui colocada mais uma vez diante de uma realidade genocida, que violenta e extermina nossos corpos diariamente com aval do Estado. De acordo com a noção de *Necropolítica* desenvolvida pelo filósofo, teórico político, historiador e professor camaronês Achille Mbembe, a soberania, em sua expressão máxima, define quem pode viver e quem deve morrer, compreendendo a vida como manifestação de poder através do controle sobre a mortalidade.(MBEMBE, 2016).

Podemos relacionar os fatos mencionados como evidência dos processos de necropolítica vigentes no Brasil, desde a violência policial direcionada a populações negras até os abusos e distratos sociais de todas as sortes aos quais somos expostas/os, como reminiscência e atualização dos processos de demarcação de opressões desde o período escravocrata, que remontam na contemporaneidade à naturalização da morte, do estupro, da criminalização, encarceramento, marginalização, desemprego, manicomialização, falta ou dificuldade de acesso a serviços de saúde, moradia, educação e renda básicos para pessoas negras. De acordo com Mbembe:

As maneiras de matar não variam muito. No caso particular dos massacres, corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos. Sua morfologia doravante os inscreve no registo de generalidade indiferenciada: simples relíquias de uma dor inexaurível, corporeidades vazias, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor cruel. (...) Nesses pedaços insensíveis de osso, não parece haver nenhum vestígio de “ataraxia”: nada mais que a rejeição ilusória de uma morte que já ocorreu. Em outros casos, em que a amputação física substitui a morte imediata, cortar os membros abre caminho para a implantação das técnicas de incisão, ablação e excisão que também têm os ossos como seu alvo. Os vestígios dessa cirurgia demiúrgica persistem por um longo tempo, sob a forma de configurações humanas

vivas, mas cuja integridade física foi substituída por pedaços, fragmentos, dobras, até mesmo imensas feridas difíceis de fechar. Sua função é manter diante dos olhos da vítima – e das pessoas a seu redor – o espetáculo mórbido do seccionamento. (Mbembe, 2016, p.142)

A espetacularização e exposição exaustiva dos corpos negros violentados na mídia de massa reiteram a desimportância e habitual tranquilidade com que a população observa o extermínio de pessoas negras, com naturalidade nos programas exibidos no horário do almoço, noticiando a suposta ideia de justiça e de combate ao crime vendidos pelo Estado. Esse tipo de noticiário e de midiatização destituem essas mortes de histórias, familiares, de dignidade e sobretudo de humanidade, retomando a perspectiva colonial de objetificação dos sujeitos escravizados para justificar as violências impelidas sobre os mesmos.

Ao desenvolver a performance “A vida, um detalhe” de 2016, me debrucei exatamente sobre as reflexões invisíveis que atravessam essas histórias, sobre o que vem antes da bala, e o que fica depois. Quem fica e como fica? Como essa dor, que não vivi no corpo, me atravessa e me coloca diante de uma realidade próxima, fato social repetido no cotidiano, e exaustivamente exibido como agência da segurança pública do nosso país, que a qualquer momento pode bater à minha porta.

Foi imaginando, sentindo e me deixando perpassar pelas imagens e manifestos das mulheres negras que sobrevivem a essas mortes, quando veem suas famílias estilhaçadas por cada bala em um irmão, primo, amigo, marido, pai, filho, neto, vizinho, que desenvolvi a performance como uma forma de denúncia, de protesto e descontentamento diante dessa situação, a partir da investigação de possibilidades de buscar através da arte, uma maneira de interferir nessa dura realidade.

A performance, apresentada na Mostra de Performance da Escola de Belas Artes do ano de 2016, consistia na instauração de uma *Imagen Narrativa*<sup>40</sup>, na qual eu me posicionava de pé diante de uma parede branca da galeria, utilizando uma saia e uma blusa brancas, com os cabelos-dreads presos com pregos à parede, de modo a limitar os movimentos da cabeça, de pé dentro de uma bacia de metal contendo sangue animal, e segurando nos braços um pedaço de costela bovina, parcialmente à mostra, envolvida em um tecido branco. Uma mãe que segura sua cria, uma divindade que segura uma criança morta, uma mulher negra atada à parede.... Busquei trabalhar a

---

<sup>40</sup> Apresento a noção de *Imagen Narrativa*, uma imagem contadora de histórias, que tece significados e contextos a partir de elementos síntese, performatizada pela economia ou ausência de ações, que pode se apresentar também em fotografias e vídeos. Esta é uma possibilidade anterior às elaborações de *Imagens Ebó*, e *Imagens Itân*, desenvolvidas ao longo da pesquisa, que contribuiu para o entendimento das noções desenvolvidas na tese.

dificuldade de movimento colocada para essas mulheres, que diariamente lutam pela vida, mas são acometidas pela invasão de seus lares, comunidades e famílias pela voracidade do fogo das armas que deliberadamente levarão embora seus entes queridos, e mesmo a minha dificuldade em transformar efetivamente essa realidade.



Figuras 31 e 32- Tina Melo na performance “A Vida, um Detalhe”. Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2016. Fotografia: Romário S/N





Figura 33- Detalhe dos materiais utilizados na performance “A vida, um Detalhe” de Tina Melo- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Romário S/N

Ali a cabeça, que da perspectiva yorubá aponta para o futuro, se vê paralisada, presa, com dificuldade de movimentação. Os pés, que se relacionam aos ancestrais, encontram-se banhados de sangue, submersos no vermelho que banha essas lembranças de vida, também imóveis. A pessoa que fica também morre um pouco a cada perda, não somente no sentido subjetivo da palavra, da dor e da memória, mas no sentido prático da sobrevivência, de contar com menos uma pessoa para contribuir no sustento, construir e amparar aquela coletividade, aquela família, alguém com quem dividir o afeto, o lar, uma companhia, uma presença.

Durante a performance estavam dispostas próximo ao meu corpo no chão, armas plásticas coloridas de atirar água, abastecidas com o mesmo sangue animal da bacia, disponíveis para o público, que foi acionado pela interação de algumas pessoas, também performers que estavam participando da organização do evento, e foram avisadas da possibilidade de participação - considerando que em algumas situações, a interação em performances torna-se dificultada pelos limites tênuos entre o que é possível ou não diante de uma obra e do corpo do outro. Estas pessoas pegaram as armas e começaram a disparar os jatos de sangue sobre meu corpo, espalhando o sangue que aos poucos tingia a veste branca e também a parede do espaço. Nesse momento abandonei o pedaço de carne ao chão e a imagem do corpo recebendo os jatos, o que acentuava a condição de vulnerabilidade e certa impotência. De acordo com o programado por mim, permaneceria ali por toda a noite da mostra, experimentando os limites de resistência do corpo àquela condição, em paralelo à superexposição dos corpos violentados nos veículos midiáticos. A estratégia não era

conscientemente reproduzir essas imagens, mas despertar um olhar crítico diante do corpo de uma mulher negra banhada de sangue por esguichos de armas de brinquedo. Os limites entre a ludicidade do universo infantil e a invasão do mesmo pela violência, e pelo sangue que estilhaça essa juventude estavam ali colocados, com todas as suas contradições e questões, na perversa dinâmica de morte, em que exterminar jovens parece um jogo simples de ser executado.

Ao longo de toda ação, fragmentos de áudios das mães dessas vítimas gravados a partir dos depoimentos nos julgamentos ao longo do inquérito disponíveis em plataformas virtuais, foram transmitidos em uma caixa de som. As vozes se multiplicavam e repetiam, enquanto lentamente as pessoas presentes passaram a realizar outro tipo de interação, não prevista e inusitada. Pouco a pouco algumas pessoas do público passaram a retirar os pregos da parede que prendiam meus cabelos, liberando minha cabeça para movimentar-se, também começaram a limpar minhas mãos e rosto daquele sangue, e num movimento quase ritual foram me ajudando a retirar-me daquela posição, daquela condição, numa dinâmica de fortalecimento coletivo.

As questões, atravessamentos e diálogos estabelecidos em “A Vida, um detalhe”, se aproximam das mesmas trabalhadas pela artista visual, dramaturga e performer de São Paulo, Lucimélia Romão em “Mil litros de preto, a maré está cheia” de 2019. Atualmente a artista reside em São Félix, e no ano de 2021 iniciamos contato através de um projeto de teatros negros desenvolvido virtualmente devido à pandemia de COVID-19. Com sua chegada no Recôncavo pudemos nos aproximar e trocar com mais facilidade.

Na performance, apresentada pela primeira vez na Universidade São João Del Rey em 2018, na qual a artista lançava um balde de tinta vermelha numa piscina a cada 25 minutos, por sessenta horas, até que completasse os mil litros. No ano seguinte, apresentando no Largo do Batata em São Paulo, contou com a participação do movimento das Mães de Maio<sup>41</sup>. A artista disponibiliza 1.000 baldes pretos plásticos contendo sete litros de água tingida de vermelho - aproximadamente a mesma

---

<sup>41</sup> A organização buscou a mobilização de mães, familiares e amigos das vítimas dos Crimes de Maio de 2006 em São Paulo para avançar na luta pela memória, pela verdade e por justiça às vítimas – 493 pessoas, das quais mais de 400 eram jovens negros, descendentes afroindígenas ou pobres. Em maio de 2006, policiais e grupos paramilitares de extermínio ligados à polícia promoveram o que chamaram de “onda de resposta” aos “ataques do PCC”, como foram rotulados pela mídia tradicional. O resultado foi o assassinato de no mínimo 493 pessoas – que hoje constam entre mortas e desaparecidas, – das quais mais de 400 jovens negros, afro-indígena-descendentes e pobres executados sumariamente. (fonte: <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/maes-de-maio/>)

quantidade de sangue de um corpo adulto-, com etiquetas contendo nome, idade e causa da morte: homicídio policial. Os baldes distam enfileirados próximos a uma piscina de plástico, ao som de uma gravação que apresenta nome por nome, seguido da idade e causa da morte. Aos poucos a artista, contando com a participação das ativistas derramaram o conteúdo dos baldes dentro da piscina, e encheram aquele recipiente com sete mil litros de vermelho, em alusão ao sangue derramado pelas vítimas.



Figuras 34, 35 e 36- Performance “Mil Litros de Preto” de Lucimélia Romão – Largo do Batata- São Paulo-SP- 2018. Fotografia: Renan Omura



A artista desenvolveu a performance, após saber do assassinato de um jovem de 14 anos, morto na escola em que estudava com um tiro na barriga, enquanto ela desenvolvia uma pesquisa sobre racismo:

Eu estava fazendo um estudo sobre racismo estrutural no Brasil e essa morte me bateu muito forte porque eu vi a teoria na prática. Eu fui tentar expurgar o que é essa violência que as mulheres negras, pobres, periféricas vêm sofrendo ao longo da história do Brasil. E então eu montei esse trabalho, uma performance-instalação para tentar dimensionar e mostrar para a sociedade o que vem acontecendo e que o movimento negro denuncia há tanto tempo. (ROMÃO apud CRUZ, 2019)

A potência da performance de Romão é multiplicada ao encontrar-se com o espaço urbano, com os transeuntes e sobretudo com o movimento de mães que lutam pela memória e pela justiça das vítimas da violência policial. A ocupação do espaço público das ruas, maioritariamente lugar onde se dão os conflitos que geram as referidas mortes, ou onde eles se iniciam, absorve também a ação performática, que se espalha irrompendo os limites entre o que poderia ser considerado protesto, ou manifestação e uma obra artística. Por que não ser os dois? Qual o motivo que leva considerar que o protesto ou a manifestação e a arte não poderiam ocupar um mesmo espaço? E quando este espaço é a rua, os limites são ainda mais tênues, para o público que não está se dirigindo a uma instituição de arte para apreciar obras, fica o estranhamento, a reflexão, e muitas vezes o incômodo. E por que não causar esse estranhamento e incômodo, ao tratar de um assunto tão complexo, doloroso e delicado? A questão é relevante sobretudo, quando pensamos para quem estamos causando estas impressões, como irei desenvolver adiante.

### **3.1.2- Mirando o Abèbè: É Possível Falar Deste Corpo sem Dor?**

Desde a primeira performance “Carne”, fui motivada pelo incômodo que tinha e ainda tenho com relação a maneira como o corpo feminino é exposto e utilizado na publicidade, muitas vezes a partir de estratégias de objetificação e superexposição. Qual corpo está superexposto ao trabalho, à violência sexual, à naturalização do sofrimento e das distintas dores?

Hoje comprehendo que as setas que direcionam esses violentos processos estão muito mais afiadas e apontadas para os nossos corpos, e que de alguma maneira, naquela performance, este havia sido um ponto tocante, a partir do momento que a minha própria imagem estava ali, o meu corpo vestido de branco sendo marcado com letra e tinta, na reprodução de um carimbo de fiscalização de qualidade da carne

animal para consumo, pelas mãos de um homem branco. A incisão e a inserção do pigmento na minha pele numa marca perene, num movimento privado deslocado para o público, na margem do risco, estar em uma situação nunca vivida (tanto a performance como a tatuagem) e compartilhá-la com uma coletividade, ainda o risco, da possibilidade de intervenção de uma terceira mão, dos humores e estranhamentos dos olhares, do imprevisível.

Me interessava na época, aquela ação que não poderia ser ensaiada nem repetida, pois já não seria a mesma, que instaura um atravessamento não mediado pela construção de personagens ou representações, e sim por ações ou composições planejadas e somente experimentadas naquele exato momento, e que daquela forma proporcionam uma interação única com o corpo colocado naquele estado, e com as pessoas que não somente assistem, ou absorvem informações e sensações, mas que criam, que fabulam a partir da relação com o estímulo que a obra lhe oferece, um público que age e se desloca mental e fisicamente.

Desse modo, a presença do meu corpo como obra aponta para uma produção que necessariamente discute a questão racial, com todos os significados que isso possa suscitar. Apresento a performance em primeira pessoa, outro corpo não poderia expressar, traduzir e provocar as mesmas questões que o meu, dentro da complexidade que isso carrega: ser uma mulher negra, oriunda do interior da Bahia, narrando histórias e pontos de vista através da própria imagem, num país que utilizou a mestiçagem como processo de apagamento das identidades negras e elevação de uma suposta democracia racial.

Contudo, a partir do momento que compreendi a implicação de raça, e passei a analisar quantas marcas, sinais, traços e cisões a incidência do racismo já havia provocado no meu corpo, nas minhas memórias e existência, busquei transformar essa dor em potência de criação. Me apropriei delas e busquei trabalhá-las num processo de desnaturalização das violências que nosso corpo coletivo sofre, transformei-as em grito e denúncia, num movimento que projetava em letras garrafais as narrativas veladas e a elaboração das farpas cobertas com o véu transparente do racismo que envolve o Brasil.

É desse modo que ainda hoje me relaciono com a performance e seus desdobramentos, e vejo nas suas tantas possibilidades a morada da sua potência. Ao longo dos anos, e do mergulho nas águas profundas da implicação racial, percebi que um dos aspectos que acredito ser o mais importante para pensar uma performance

negra<sup>42</sup>, é exatamente a presença do corpo negro como imprescindível para a existência dessa performance.

Considerando as conceituações do termo ‘performance’ abarquem um sem número de manifestações artísticas ou não, e dentro destas, aquelas que podem ser compreendidas como de origem africana, desde que comecei a me relacionar com esse universo, me pergunto se as classificações oriundas dele me contemplam, ou se contemplam o tipo de produção que desenvolvo.

É de entendimento tácito na academia que os Estudos da Performance<sup>43</sup> abriram um grande leque de possibilidades de compreensão das mais variadas ações humanas dentro do guarda-chuva chamado performance, de maneira que hoje quase tudo pode ser considerado performance nas suas diferentes categorias, mas ainda me questiono qual seria o termo possível para compreender que os conceitos ocidentais já não abarcam certas proposições negras, à medida que precisamos buscar nosso próprio vocabulário imagético e a nossa própria gramática conceitual, na constante demanda por uma lógica que descolonize as noções de arte e de produção.

Para compreender a escrita em imagens que desenvolvi através das obras, lanço-me ao mar no Siré de encruzilhadas crítico, de existência/ presença/ pertencimento, no sentido de tentar buscar um desconhecido, ou mesmo um estranhamento - tendo em vista que não sei nadar - nas grafias que eu mesma criei. Voltar a olhar os mesmos caminhos a partir de outras lentes, capazes de compreender o que permanece, o que muda, e o que conduziu o processo ao longo desse período, desde que pela primeira vez apresentei meu corpo como obra na Bienal do Recôncavo em 2008, até o momento em que inicio a proposição de outras tecituras para o que já vinha apresentando.

<sup>42</sup> Neste trabalho não me arvoro a encerrar um conceito de performance negra, até por compreender a complexidade que envolve as diversas manifestações que se compreendem dentro desse espectro. Aqui trato especificamente da performance arte produzida por pessoas negras, de modo que, para este estudo, não discuto o que pode ser considerado arte negra ou arte afro-brasileira. Me interessa compreender os processos desenvolvidos pelos sujeitos negros e suas conformações e particularidades, ausente de tentativas de homogeneização ou categorização dessas produções.

<sup>43</sup> Campo de estudos elaborado por Richard Schechner que categoriza e analisa a performance a partir da noção de “comportamento restaurado” presente em diversas qualidades de ação humana, para ele: “As performances ocorrem em oito situações, às vezes em separado, às vezes entrelaçadas: 1. na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, “ir vivendo” 2. nas artes 3. nos esportes e outros entretenimentos de massa 4. nos negócios 5. na tecnologia 6. no sexo 7. nos rituais – sagrados e temporais 8. em ação(...)Quando examinada rigorosamente enquanto categorias teóricas, as oito situações são incomensuráveis. “Vida cotidiana” pode abranger a maior parte das outras situações. As artes têm como assunto objetos de todos os lugares e de todas as espécies. Rituais e ações são não apenas gêneros de performances, mas também estão presentes em todas as situações enquanto qualidades, reações, ou modos.”(SCHECHNER, 2006, s/p)

Hoje ao fazer uma mirada para o desenvolvimento da primeira performance e das outras que vieram depois, assim como para o trabalho de outras artistas negras, percebo que não somente o meu imaginário criativo, como o das minhas irmãs foi permeado por uma dor histórica, gritamos nossas angústias e falamos delas em formas e contextos artísticos diversos como uma forma de expurgo, uma maneira de denunciar as mazelas às quais fomos submetidas pelo patriarcado e pelo colonialismo. Percebo no meu processo criativo a inserção das fissuras cotidianas da carne e do corpo mental, das escarificações da memória, da existência encarnada que esta experiência – de mulher negra diaspórica - pode me proporcionar, para todo bem e mal.

Não necessariamente agradáveis, as performances, instalações, objetos e vídeos se instauraram como elemento de tensão: o lugar em que me coloquei viva, inteira, em discurso e diálogo, em ação e espera, em potência e gesto, também em observação, olhar e encontro. Encontro com os componentes desta sociedade, deste sistema de conformações adversas à nossa existência, à nossa voz, à liberdade dos nossos corpos, às nossas afetividades, à nossa estética, às nossas subjetividades, ao nosso ser complexo. Para além de todos os processos e tentativas de invisibilização, artistas negras têm buscado construir narrativas em meio às farpas, no constante desafio de transmutar nossas existências em arte, lidando com a criação como o forjar de uma estética de guerrilha, da consciência da dor e da negação, e das possibilidades de transcendência dessa condição. Invisíveis nos querem e tentam nos tornar, porém seguimos.

Lidei então ao longo desses anos com a criação como o forjar de uma estética da resistência, da consciência da dor e da negação. Manejei a arte desde uma perspectiva negra de denúncia que se misturou com a própria vida, como o simples ato de sair de casa para enfrentar os mundos de fora – pois se trata de enfrentamento, interno, externo e cotidiano – enquanto arrumamos e tentamos arejar os mundos de dentro, em sucessivos desfazimentos e refazendas.

Assim, comprehendo alguns passos que foram como setas que apontam rumos na vida, e que resultaram na transformação do olhar e da arte. Dentre eles o convívio na residência universitária no período da graduação é um ponto, como aqueles complexos de bordado ou crochê, que não posso deixar de evocar. Na residência tive contato não somente com as diversidades e adversidades dos mundos individuais de quem ali fazia casa, como também com as outras formas de apreender o olhar dentro

e fora da universidade. Ali comecei a trabalhar com a criação visual para cena, no aprofundamento de uma camada que eu já conhecia, mas que se reconfigurava, então passei a elaborar os figurinos para teatro, a tecer espaços cenográficos, e a reorganizar meu imaginário acerca dos cultos de matriz africana, que por consequência, me aproximou das raízes naturais dos meus cabelos - distorcido pelos químicos de tantos anos - e de outra percepção em torno das minhas experiências de raça e lugar.

A partir das *escrevivências*<sup>44</sup> do tempo que permaneci naquele grande casarão, reestruturei as noções e práticas da arte, e dessa vez, conscientemente comecei a tomar partido da minha condição de mulher negra, pertencente a uma ancestralidade africana que se elaborou em reflexões que pariram obras que transitaram principalmente entre a linguagem da performance, do vídeo e da instalação, um trânsito que refletia a minha fixação em trabalhar as várias questões que envolvem o racismo, em detrimento de alguma fidelidade a suporte ou técnica. De modo que hoje, observo que forjei os meios de acordo com a adequação destes ao discurso ou narrativa. O conceito caminhava lado a lado com o material, com as escolhas, com a qualidade da presença, fosse mediada por meios eletrônicos, por objetos, ou sem nenhuma mediação.

Eu acreditava em uma suposta objetividade de discurso nas obras. Uma busca por explicitar de maneira evidente as possíveis fissuras, que eu encontrava nos caminhos das nossas existências. A arte deveria inquietar, provocar reflexão e mesmo incomodar, excluindo qualquer mecanismo ou recurso que pudesse distanciar a compreensão mais direta ou conduzir a mensagem para uma hermeticidade. Embora alguns elementos pudessem soar óbvios ao meu olhar, escolhia dar lugar a eles, em detrimento de um possível afastamento da compreensão de quem fosse ter contato com a obra. Hoje comprehendo a complexidade em julgar elementos visuais, que fazem parte de contextos culturais, cruzados a imaginários coletivos e percepções individuais como óbvios ou de compreensão acessível, sendo que no trabalho da performance ou da arte, nos propomos a tensionar as normas e estilhaçar realidades canonizadas, fazendo uso muitas vezes do tratamento não convencional de elementos ou posturas do cotidiano, para provocar outro olhar sobre o ordinário.

---

<sup>44</sup> Recorro ao termo aqui, no sentido empregado por Conceição Evaristo, para designar uma escrita ou ato de narrar que nasce do cotidiano, das memórias, da experiência de vida da própria autora e do seu povo.

Em volumosas trocas de palavras com artistas e outras pessoas que tiveram contato com os trabalhos, percebi que, ainda que eu buscassem essa possível objetividade, cada escolha visual presente nos trabalhos era capaz de abrir um fractal de caminhos, como as elaboradas tranças tecidas mecha por mecha em grafias nos tempos de cativeiro, a nos mostrar diferentes rotas de fuga, encruzilhadas que levavam mensagens e abriam campos vastos de liberdade. Aqui, a liberdade para ler e dar aos sentidos a chancela da criação, e não apenas a interpretação de cada ser à sua maneira. Evoco então, a análise de Stuart Hall acerca da construção social da semântica da língua para relacionar com a complexidade de leitura de elementos ou do vocabulário de uma obra de arte:

A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados, que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. Além disso, os significados das palavras não são fixos, numa relação um a um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua." (HALL, 2015, p.25)

No alinhavo das criações, observei que algumas escolhas se fizeram cada vez mais coerentes, a ponto de reaparecerem como elementos que capturam e sintetizam em suas materialidades a presença da diáspora, em suas capilaridades de pólos que não se encerram na binariedade positivo e negativo, mas que sugerem um olhar que se dispõe na encruzilhada, tal qual Ésù no seu espectro mais dialógico, e que escapa a conclusões unívocas. Dessa maneira, sigo construindo as camadas de significado da utilização do sal, matéria que emerge das profundezas do solo atlântico e que salga a imensidão líquida que envolve o mundo, unindo e separando porções continentais de terra, línguas e gentes. O sal que na crença afro-baiana conduz energias negativas para fora dos corpos, num rito de limpeza, que pode ser tão profundo a ponto de levar também o que não precisava, afastando o ruim, mas também o bom. O sal que conserva a carne, e cura o mal-estar, pode ser o mesmo que infertiliza a terra e adoece, salva e mata. O mesmo sal que pode ser grosso ao toque, como as águas revoltas que respingam em angulosos jatos quando quebram nas pedras ou em ondas violentas que engolem vidas, ou util e macio, como areia da praia roçando nos pés.

O sal ainda aparece como elemento que, oriundo do mar, pode trazer referência à travessia atlântica, aos corpos que tombaram ou que encontraram uma rota de

resistência nas vagas salinas, à profundezas e capacidade de purificação do perigoso abrigo que diluiu ou estancou o sangue negro, sendo que para os cultos de origem yorubana, o sal brota como sangue mineral, conforme explanarei adiante.

Utilizei-o pela primeira vez em 2013, na Vídeo instalação “Árvore do Esquecimento<sup>45</sup>”, montada no Centro Cultural de Plataforma, no Subúrbio Ferroviário de Salvador. A obra consistia na criação de um tapete de sal grosso sobre o chão ocupando as mesmas dimensões que a tela que projetava o vídeo na parede perpendicular a ele, como uma espécie de reflexo, de duplo. Devido a limitações técnicas relacionadas ao período e processo de montagem da obra, não tenho imagens da instalação montada, de modo que disponibilizo alguns frames de vídeo.



Figura 37- Detalhe do sal grosso espalhado na areia do vídeo “Árvore do Esquecimento” de Tina Melo – Cachoeira- BA- 2013. Fotografia: Ivan Márcio Soares



Figura 38- Dona Maria Megegê em performance no vídeo “Árvore do Esquecimento” de Tina Melo – Cachoeira- BA- 2013. Fotografia: Tina Melo

<sup>45</sup> Vídeo completo disponível em: <https://youtu.be/PjUwP1uVuo4>

Nesse vídeo, evoquei a memória e o esquecimento atlânticos, numa revisita a uma travessia de *Imagens Narrativa* que suscitavam as tentativas coloniais de apagamento das crenças, nomes, lembranças e ritos das/os africanas/os que seriam escravizadas/os, através do ritual de dar voltas à “Árvore do Esquecimento<sup>46</sup>” e as estratégias de refazimento da existência aqui no além mar, relacionadas ao candomblé como forma de reconfiguração territorial, fortalecimento de redes de apoio, e reinvenção identitária.

É interessante observar os espiralares presentes nos processos de criação, que cruzam tempos e intencionalidades, de maneira não linear para compreensão do que propomos como linguagem e discurso. Quando da realização desta obra, já me inquietava com as questões de representação dos corpos negros atrelados às diversas dores que nos atravessam, de modo que neste vídeo, proponho o olhar que parte das mazelas do esquecimento e da violência colonial, em direção a caminhos de afirmação das identidades e refazimentos estratégicos na diáspora através do candomblé. Vale ressaltar, que já nesse momento, me preocupei em não reproduzir imagens de escravização, açoite ou subjugação do corpo negro, essas atmosferas são sugeridas através de sonoridades que criam ambiências e suscitam o flagelo da travessia Atlântica, de maneira breve sobre uma tela preta, como um buraco negro entre um continente e outro. Embora a obra seja de 2013, ainda depois deste período, voltei a tratar de questões dolorosas a partir da utilização de elementos simbólicos que refleto hoje não serem mais centrais, como o sangue, ou a abordagem de situações especificamente delicadas em torno do genocídio da população negra, feminicídio, etc. De acordo com Leda Maria Martins, esta poderia ser uma compreensão espiralar do tempo, em que questões e acontecimentos se trançam de maneira não linear ou sequencial, mas num envoltório de convivência e retroalimentação:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade,

---

<sup>46</sup> Conta-se que no período colonial, os mercadores forcaram as pessoas negras sequestradas para servir ao tráfico escravocrata a realizarem um ritual de dar voltas em torno de uma árvore próximo ao porto de embarque para além mar, com a intenção de ocasionar o esquecimento das origens, identidades, crenças e identidades culturais. Desse modo, as mulheres realizavam 9 voltas e os homens 7 voltas, e findo o procedimento supostamente ritual, chegariam nas colônias mais apáticas/os, e menos revoltosas/os diante das humilhações e violências, devido ao desprendimento dessas raízes. (ATLÂNTICO NEGRO- NA ROTA DOS ORIXÁS, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2l0gjOhcZ-o>>.)

descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, p.23, 2022).

Desse modo, no movimento metodológico Abèbè, que atua no gesto de olhar/analisar a produção e perceber o que se mantém e o que se transforma, em dialogia com as obras que me influenciaram ou que de alguma maneira cruzaram meu caminho, percebo que a tessitura não se dá de maneira resolutiva em uma única direção, mas que são muitas as possibilidades de avanço e retorno com as quais as questões de implicação e tensionamento se posicionam. Percebo que hoje, consigo elaborar com maior nitidez os pontos de permanência, e os interesses que se sobressaem para a construção de uma poética de reinvenção, e não mais da resistência ou da dor.

Nesse sentido, utilizei ainda o sal em uma instalação intitulada “Sargaço” de 2013. A convite da curadora Márcia Schlap, participei de uma exposição coletiva com artistas do Recôncavo, que intentava homenagear Dorival Caymi, na Galeria do Núcleo de Documentação e Pesquisa (NUDOC) da UFRB em Cachoeira. Nesta instalação busquei me relacionar com os aspectos do marítimo apresentados pelo compositor, que pudesse dialogar com as proposições de pesquisa e estética que já vinha desenvolvendo. De maneira que, a partir da canção “Sargaço Mar”, composta em 1976 por Caymi, estabeleci uma relação com o Mar de Sargaços, região do Atlântico Norte, com suas águas quentes, porém, consideradas sem vida devido aos elevados índices de salinidade, embora seja ambiente propício para desenvolvimento das algas castanhas *Sargassum*, e até mesmo de peixes e crustáceos<sup>47</sup>. A antinomia presente na noção de vida e morte do Mar de Sargaços, assim como da travessia atlântica do período de escravidão, que nos rememora a dor que nossos ancestrais viveram, mais a potência de vida que carregaram consigo e que nos faz existir até hoje, diametralmente me estimularam a pensar conteúdos/ continentes dessas porções de mar presentes nas nossas cabeças, ventres e corpos- memória.

A partir desta perspectiva desenvolvi a instalação com seis bacias de alumínio - objeto que utilizei em outros trabalhos, por já estabelecer relação familiar desde o cotidiano do Recôncavo, seja nas feiras, ou nas lavagens de roupa à beira rio que

---

<sup>47</sup> Ver: <https://oceantfdn.org/pt/sargasso-sea/>

trago nas lembranças de infância. Em cada uma dessas bacias foi depositada uma quantidade de sal grosso, e as bacias foram dispostas no chão da galeria em formato próximo ao circular com intercalações ao meio.



*Figuras 39, 40 e 41 - Tina Melo na montagem da instalação “Sargaço”- Cachoeira-BA- 2013. Fotografia: Márcia Schlap*

O sal ainda apareceu como permanência na performance “Atlântica” de 2018, que comentarei adiante, e segue como elemento de interesse nas investigações de pesquisa, seja como matéria presente no corpo das obras, como também como metáfora ou efeito simbólico apresentado de maneira direta ou indireta.

Do mesmo modo como alguns materiais e métodos se fizeram permanentes, e continuam abrigando o escopo de interesses de pesquisa e utilização, outros se mostraram presentes em obras produzidas, contudo hoje já não integram o campo de interesse e investigação. A salinidade continua como presença conceitual e operatória, mas o sangrar já se esvaiu, como condição simbólica na qual não objetivo mais instaurar meu corpo. Apesar de enxergar que nos entremeios da história, a utilização do sangue em obras de arte, fosse como representação, fosse como materialidade ou elemento simbólico, esteve presente desde muito cedo, o meu viés de aproximação do sangue como matéria artística, no entanto, esteve intrincado à pulsão de vida e de morte que ele apresenta em si mesmo, e não em suas representações. Naquele período (entre 2008 e 2019 aproximadamente) não estive interessada em produzir interpretações a partir da semelhança ou substituição de materiais por aparência, recursos que à época acreditava que se aproximavam de uma teatralização, e que de alguma maneira, me fariam abrir mão da exploração profunda do que carrega cada matéria e do que nela não pode ser substituído por outra.

Percebi então, que ao longo do período analisado, estive me relacionando com a performance a partir de uma óptica pautada nas experimentações ocidentais dos anos de 1970, por influência de leituras, formações e da percepção limitada do espectro de possibilidades. Com relação à escolha dos materiais e diálogos estabelecidos a partir das experiências mencionadas, percebo que cada matéria é capaz de apresentar sensações tátteis, escutas de caminhos, reflexões de percurso e de conceitos, agregadas aos significados culturais que podem transitar na cartografia complexa dos territórios sociais e afetivos em que está contida. Desse modo, é interessante aplicar as potencialidades matéricas que, independente da criação de metáforas ou alusões, podem acionar ou provocar, a partir de uma manipulação estética que desloque ou reafirme seu uso cotidiano.

O sangue apresenta a pulsão de vida na sua função mais evidente, conduzindo a seiva que alimenta os corpos animais em suas andanças que fluem dinamizando-os. O mesmo sangue que dentro dos corpos humanos, comunica a vida, fora dos mesmos corpos pode aproximar-se da morte, quando escorre ou jorra em grandes quantidades por invasivas forças externas que rompem a condução natural das veias, vasos e capilares em cortes, ferimentos e perfurações. Embora a morte mesma possa ser transmutada em nova vida, ou considerada apenas uma mudança de estado e planos de existência.

Dentro do contexto cultural e religioso de matriz yorubá, o sangue vincula energia vital<sup>48</sup>, e se desdobra em líquidos que umedecem a natureza em suas variadas formas de apresentação. Tendo ciência dos profundos significados que o sangue guarda nas matrizes ancestrais, não me arvoro a desenvolver trabalhos em que sua utilização adquira função ritual, embora comprehenda os limites de exposição possíveis dentro das dinâmicas colocadas pelo trânsito entre religião e arte, e admire o uso por artistas que bem conduzem suas práticas a partir de uma mirada sobre os rituais de origem africana. Sobre a transmissão de àse na natureza, Elbein apresenta os fluidos e maneiras pelas quais a energia pode circular:

A força do àse é contida e transmitida através de certos elementos materiais, de certas substâncias. (...) O àse é contido numa grande variedade de elementos representativos do reino animal, vegetal e mineral quer sejam da água (doce e salgada), quer da terra, da floresta, do ‘mato’ ou do espaço ‘urbano’. (...) Os elementos

---

<sup>48</sup> Juana Elbein apresenta a noção de àse presente nos cultos de origem yorubá na Bahia, como “A força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem àse a existência estaria paralisada e desprovida de toda possibilidade de realização” (SANTOS, 2012, p.40).

portadores de àse podem ser agrupados em três categorias: 1. ‘sangue’ ‘vermelho’; 2. ‘sangue’ ‘branco’; 3. ‘sangue’ ‘preto.(SANTOS, 2012, p.41-42)

Dessa forma, todos os fluidos, desde o fluxo menstrual (animal), como o azeite de dendê (considerado sangue vegetal), ou o cobre(sangue mineral), podem ser entendidos como sangue vermelho; assim como o sêmen e a saliva(animal), a seiva e o álcool(vegetal) e os sais e o giz(mineral) podem ser compreendidos como sangue branco; também as cinzas de animais(animal), o sumo escuro de certas plantas(vegetal) e o carvão e o ferro (mineral) são compreendidos como sangue preto.(IDEM, 2012).

A partir dessa compreensão, trabalhei com o sangue que se derrama e conserva nos espaços gélidos de frigoríficos, e que não é processado liturgicamente. Ele se banaliza nas feiras e mercados como parte da alimentação comercializada e consumida em larga escala - assim como a carne - acessível, dessacralizado e morto. Mais uma vez recorro aqui aos aspectos que a própria matéria pode contar sobre si, pois desde a primeira vez que utilizei o sangue como matéria criativa, busquei conversar com a dor, e aproxima-la do meu corpo, num processo de atravessamento das mazelas sociais vividas pelo povo negro que não apenas me tocam, mas fazem parte de um dos vieses de construção da nossa história.

Conduzo essa leitura a partir da matéria, de sua apresentação física, sua origem na natureza e o trânsito cultural, de maneira que ainda sem recorrer a metáforas já é possível proporcionar camadas de entendimento e diálogo com o público, que a partir da soma de recursos de comunicação oferecidos poderá elaborar a obra em sua apreensão mental/sensorial, numa poética compartilhada. A partir de Trinh, Carlson avalia a posição da “audiência” nas obras de Brecht, que é convidada a romper o papel convencional de espectadores para então complementarem a obra com suas próprias subjetividades de representação: “A performance não é mais criada de alguém para alguém, mas é a expressão de um mundo plurívoco de corpos comunicantes, onde a diferença é ‘concebida não como um elemento de divisão mas como uma fonte de interações: objeto e sujeito não estão nem em oposição nem misturados um com o outro”. (CARLSON, 2010, p. 206)

De acordo com os diálogos que desenvolvi, busquei observar - sem a tentativa de encerrar em categorizações - o que se manteve nos trabalhos e percebo que mesmo tendo navegado por diferentes meios e técnicas, tanto as inquietações partiam de

pontos convergentes, como o uso repetido de certos materiais e a maneira de me colocar diante da ação ou da falta dela. Muitas das performances buscavam relação a partir da construção de uma imagem, pois na maioria das vezes, a idéia inicial alçava vôo após a composição de uma imagem mental, elaborada a partir de reflexões, relação com referências visuais, leituras de textos teóricos e vividos, e como mencionei anteriormente, de incômodos e tensões.

A composição da imagem normalmente se dava a partir da possibilidade de interação com algum material que eu poderia já ter relação - como o sal, o sangue, o melaço de cana, a carne, e outros - ou de um deslocamento da função convencional de objetos do cotidiano, evocados a partir do desejo de tensionar papéis sociais que são construídos ou mantidos a partir de uma lógica normativa de controle. A partir do encontro com a imagem que se apresentava com maior potência, e que por vezes era a única, desenvolvia uma sequência de ações que eram alinhavadas de maneira que pudessem aos poucos conduzir de volta a ela, numa síntese do *programa performativo*.

Exemplos da relação com os objetos, a criação da *Imagen Narrativa*, e com o espaço podem ser observados na já mencionada performance “Corretivo” de 2013. A noção de apagamento do nariz, lábio e cabelos, como “traços repulsivos de negritude” (KILOMBA, 2018), foram reafirmados a partir da interação intencional com um homem branco presente entre o público, na qual solicitei a ele que espalhasse com aquele pequeno pincel a cobertura branca nas minhas mãos, palmas cheias de traços identitários como os veios de uma planta arrancados ou planificados dentro de um livro guardado, ocultados.

A janela que se abre para a interação na performance é um princípio da maior importância. Existem obras que não somente preveem uma interação, como necessitam dela para que seu desenrolar aconteça em desencadeamento e fluxo contínuo, embora esta não seja um pré-requisito para a existência da performance. A escolha da ferramenta ou dispositivo catalisador da interação por vezes é desafiadora, no sentido de que nos encontramos diante da possibilidade de conduzir o olhar, as mãos e a interpretação de outras pessoas, além da atenção necessária para como risco de ações tendenciosas. Além disso, colocarmo-nos na segunda instância de risco que é a recusa, e a possibilidade de comprometer o andamento da ação, situação para a qual é preciso sempre ter alternativas e projetar planos, operando numa lógica diferente do improviso praticado por artistas do teatro - que normalmente

partem do domínio do tema e da capacidade imaginativa, não somente, para driblar situações adversas que desencaminham a dramaturgia ou as marcas ensaiadas.

Apesar de não termos fórmulas anotadas para resolver as questões da performance, cabe pensar estratégias para lidar com as possíveis negativas ou mesmo com as interações não previsíveis, de modo que pensar o acolhimento seja uma das melhores maneiras de não se desestruturar diante da postura alheia. Oxigenar o pensamento de que o momento presente é determinante na ação, e que se preparar para a negativa não significa controlar ou ter o poder de determinação sobre o andamento de uma obra que se orna da imprevisibilidade.

A vulnerabilidade e superexposição a que dispomos o nosso corpo durante cada ação, refletem a consciência dos riscos que conhecemos e aprofundamos na prática da performance, que para além de originar-se nos processos de interação, podem partir da própria iniciativa da/o artista em desafiar os limites do corpo ou executar uma ação sem preparação física anterior ou ensaio, como o caso dos meus trabalhos desse período. Experimentando apenas naquele momento de presença a tensão, desgaste e esgarçamento do corpo ao permanecer algum período em uma mesma posição sem possibilidade de movimento como no caso da também mencionada performance “A Vida, um Detalhe” (2016), em que permaneci por quase uma hora com os dreads que tinha na época, presos à parede com pregos sem a possibilidade de movimentar minha cabeça, enquanto tinha os pés mergulhados em uma bacia cheia de sangue animal gelado. Ou na performance “Jantar à Brasileira” (2016) em que permaneci deitada sobre uma cama coberta por talheres, com carne moída, sangue e melaço sobre meu corpo, que esfriava mais a cada segundo de contato com o ar condicionado da galeria.



*Figuras 42 e 43- Tina Melo na performance “Jantar à Brasileira”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2016. Fotografia: Marcelo Ricardo*



Devido ao fato de trabalhar com construção de imagens, que nem sempre se desdobram em muitas ações ou dinâmicas de movimento, por algumas vezes questionei-me sobre a necessidade de um encadeamento de ações em sequência, que pudesse resultar em um tipo de conjunto narrativo mais complexo, até que, ao analisar as principais obras e artistas que orientaram meu imaginário criativo e que não se nutriam de narrativas lineares e de inspiração dramatúrgica, percebi que não existem problemas ou fronteiras tão rígidas diante da utilização dos elementos narrativos na performance. Hoje comprehendo a multiplicidade de possibilidades de

proposição entre a performance, o teatro e as tantas linguagens e preocupo-me menos com as categorias, e muito mais com quais qualidades podemos imprimir numa obra, relacionadas ao sentido estético, conceitual e poético implicadas a questões que possam gerar sentidos para quem cria e para quem tem contato com o trabalho.

A potência de uma performance não se qualifica pelo quantitativo de sequências de movimentos ou interações propostas, nem pela apresentação de um fluxo descritivo de percurso que narre linearmente uma história, mas muito mais pela sua capacidade de sustentar seu conceito através da expressividade construída nas matérias escolhidas, sua relação de coerência entre a questão trabalhada com o corpo presente e, muito mais do que comunicar ou transmitir uma mensagem, por sua capacidade de suscitar a criação de imaginários reflexivos no público.

Através do movimento metodológico de retorno, que chamei Abèbè, me espelho na minha trajetória de produção e vida, analiso seus fluxos, contradições e encontros, filtro os aprendizados e deixo para trás aquilo que contribuiu, mas que já não mais faz parte das alaborações atuais. Mais uma vez lembrando, que estas perspectivas de investigação não se dão de maneira estanque, nem em suscetibilidade, mas que podem se intercalar, cruzar e repetir de acordo com a necessidade da costura da pesquisa. Após o olhar e avaliação dos processos iniciais e do percurso, sigamos para o segundo movimento da pesquisa, o Movimento Orukó, marcado pelo processo de confirmação no candomblé que desencadeou a necessidade de busca de outras perspectivas poéticas de abordagem das questões relacionadas às mulheres negras na performance e em outras linguagens.

No caso desta pesquisa, considero as trajetórias negras femininas como motrizes<sup>49</sup> – no sentido de forças que impulsionam - para compreensão e matrizes – forças que arvoram e alimentam - de criação de performances de recriação da existência,

---

<sup>49</sup> Considero o conceito de Motrizes culturais desenvolvido por Zeca Ligiéro, ao analisar manifestações culturais de origem africana: “O adjetivo motriz do Latim motrice de motore, que faz mover; é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir motrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso, estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais.(...)Se dentro de um contexto de busca da origem, das fontes ou mesmo de conjuntos de saberes africanos, a palavra passou a ter um peso de afirmação de identidade étnica, no decorrer do aprofundamento do estudo das performances como dinâmicas interculturais em que a arte, a religião, a filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdico-corporais, o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto, muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. Além do mais, não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e dispareas são as culturas daquele continente, mesmo considerando somente aquelas provenientes das regiões subsaarianas.”(LIGIÉRO,2011, p.132-133). Desse modo, considero a utilização dos dois termos no plural, a partir de uma reflexão de não fixação de ideias únicas acerca de cada um deles, mas compreendendo sua complementaridade.

segundo a grafia destes corpos, que elaboram e reformulam suas condições a partir de poéticas de pertença e afirmação para gerar, ocupar e ressignificar os lugares negados histórica e socialmente.

Em suma, o movimento de retorno à investigação de produções minhas e de artistas que me atravessaram, e serviram de referência, como também para as teorias que arvoraram os projetos nos últimos anos, seria o exercício de enxergar a documentação (fotografias, vídeos, textos, entrevistas) e as obras e perguntar a elas: qual poética se inscreveu ao longo deste período no corpo das obras? Ela condiz com as atuais questões de interesse e pesquisa? O que mudou?

Menciono estas perguntas, pois mesmo já tendo iniciado esta pesquisa com a inquietação de buscar outras formas de tratar as histórias e imagens de mulheres negras, inicialmente encontrei dificuldade em definir quais os caminhos viáveis, ou finalmente quais possibilidades eu poderia apresentar como insurgências poéticas, a partir do incômodo com o que eu mesma vinha propondo, sem ter experimentado a solução das tensões e problemáticas de cunho social e pessoal apresentadas nas obras.

Contudo hoje comprehendo, que não necessariamente uma estética ou tipo de proposta precisa deixar de existir para que outras surjam. Segue sendo extremamente importante que artistas negras e negros sigam atuando no campo da denúncia, do manifesto, do ativismo artístico de maneira mais incisiva e contundente, da mesma forma que outras pessoas estão buscando e encontrado maneiras diferentes de abordagem das mesmas questões, pois não é deixando de tratar de algum problema que ele deixa de existir, mas considero aqui, a defesa em torno dos diversos modos de apresentação e narrativas que podemos criar e alimentar com e a partir dos nossos corpos e existências.

### **3.2- Segundo Movimento- Borí: Alimentar a Cabeça Transatlântica**

“Cachoeira, foi de Luanda que entendi sua realidade. Olhem pra mim que sou de Cachoeira. Penso, falo, canto, sou sua liberdade.” Já diria o poeta em seus versos. Meu conterrâneo Mateus Aleluia, no seu disco Cinco Sentidos, do ano de 2010, comprehende a complexidade do sentimento de diáspora do outro lado do Atlântico na

chamada “terra mãe”, entendemos todos os fluxos e refluxos que nos compõem, o tanto que perdemos e o que conseguimos reconstruir. No grande continente o que fica é vida, em seu sentido mais profundo de pulsação e transformação, dinâmica contínua. Nada permaneceu estático na escalada voraz do tempo, a dinâmica própria das encruzilhadas e encontros, dos mergulhos em densas e profundas águas, e do enfrentamento dos limites, que se queriam barreiras, impostos pelos colonizadores.

O segundo movimento da pesquisa, que nomeio de Borí, consiste em alimentar o imaginário através de práticas e pensares artísticos, considerando o pertencimento territorial e os trânsitos identitários possíveis na compreensão da diáspora atlântica implicada em nossos processos, a partir da ciência dos nossos lugares de existência, ancestralidade, reconfiguração de conhecimentos e proposição de narrativas. Em sucessão ao Movimento Abèbè, de retornar às memórias e análises de produções e atravessamentos ao longo da caminhada artística, este movimento favoreceu a compreensão dos desafios e questões inerentes ao fazer artístico em pesquisa, abarcando as contradições e necessidades oriundas das demandas geradas pelos trânsitos, encontros e dúvidas presentes na travessia.

No candomblé, o ritual que chamamos de Borí, consiste em alimentar a cabeça espiritual para fortalecimento das potências individuais, para bom desenvolvimento dos propósitos que cada ser carrega aqui na terra. Trata-se de procedimentos que propiciam o alinhamento e equilíbrio energéticos, necessários com certa periodicidade, no auxílio da condução dos enfrentamentos colocados pela vida diante de cada pessoa. De acordo com Jagum:

A cerimônia ritual do Candomblé para realização de oferendas à cabeça se chama *Borí* (ou *eborí* - oferenda à cabeça). Efetua-se a qualquer tempo, tanto aos iniciados como aos não iniciados, prestando-se não apenas para fins espirituais, mas também terapêuticos físicos (sem, contudo, substituir a medicina) e emocionais. O *Borí* também funciona como oportunidade de equilibrar *Orí òde* e o *Orí inú*: a busca constante da harmonização entre o ser e suas inclinações. Na visão de Armando Vallado, “(...) o culto às cabeças denota uma preocupação primeira que é de fazer emergir a personalidade profunda do ser humano, ligada ao seu destino pessoal.” (...) Sabendo-se que à divindade *Orí* cabe o dever de proteger seus portadores e conduzir aos destinos que escolheram, o *Borí* ganha relevância à medida que, através deste ritual, a cabeça estaria sendo relembrada de suas funções. (JAGUM, 2015, p.75)

Desse modo, proponho o movimento da pesquisa de acordo com a noção de alimento da cabeça no processo de relembrar das possibilidades de geração de

realidades proporcionadas pela arte, que por diversos motivos foram colocadas em segundo plano nos trabalhos anteriores, devido ao objetivo principal de denúncia das mazelas sociais, que se pautava muito mais no factual, com menos espaço para a fabulação. Esse movimento de alimentação do imaginário e da criação, se deu a partir das práticas empreendidas em residências artísticas, diálogos, apresentações, e cruzos com a teoria, desenvolvidos a partir de 2017, ano em que ingressei no doutorado e que me direcionei para as atuais questões do trabalho, centralmente: buscar formas de apresentação das narrativas visuais de mulheres negras para além da dor<sup>50</sup>. Para isso, será inevitável retomar algumas experiências e passagens ainda não mencionadas que se relacionam com o cruzamento de linguagens artísticas, encontros com artistas/referenciais e vivências que deixaram contribuições para os modos de pensar e produzir arte. Essa retomada se dá, não mais no movimento de revisitar a produção para refletir sobre o que já não faz parte dos interesses de pesquisa, mas de alinhavar o surgimento de provocações que continuam fazendo sentido e motivando o desenvolvimento das obras.

Para compreender em processos metodológicos e de análise dos trabalhos que tenho desenvolvido, é imprescindível retomar a noção de encruzilhada epistemológica. A encruzilhada como lugar de reconhecimento, encontro e comunicação, suscita a dialogia de perspectivas diferentes, para o alcance de uma complementaridade de significados. De modo que o trabalho com as performances tecê redes com os fios da composição de figurinos para teatro e outras performances, que por sua vez, se espalham nas incursões pela direção de arte no audiovisual, enquanto as leituras, as teorias escolhidas para a conversa e os trabalhos de outras/os artistas fazem esteira para que essa teia repouse e possa gerar outros frutos. O conceito de encruzilhada apresentado por Rufino<sup>51</sup> nos auxilia a compreender a partir de, uma metodologia anticolonial:

---

<sup>50</sup> Para bell hooks, “É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Nesse processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos.”(HOOKS, 2019, p.39)

<sup>51</sup> A partir de Rufino, com sua Pedagogia da Encruzilhada, podemos afirmar a importância da agência negra na diáspora como potência de transformação para além da resistência: “O que venho a defender é a decolonialidade como uma capacidade de resiliência e transgressão diante do trauma e da violência propagada pelo colonialismo e conservada na esfera da colonialidade. Nesse sentido, o que responderá acerca da nossa capacidade de invenção no confronto a dominação do poder/ser/saber são as nossas invocações, incorporações e performances orientadas por um outro senso ético/estético.”(RUFINO, 2018, p.73).

Nessa perspectiva, a pedagogia encarnada por suas potências se lança como invenção poética/política que reivindica e revela o fenômeno educativo enquanto uma ética. Nessa perspectiva, Exu emerge como disponibilidade conceitual para pensar a radicalidade dos seres, suas cognições e subjetividades, a partir de outros referenciais transgredindo a noção simplista do fazer pedagógico como um mero modelo metodológico. A Pedagogia das Encruzilhadas mira primeiramente a reinvenção dos seres, a partir dos cacos desmantelados, o reposicionamento das memórias e a justiça cognitiva diante do trauma e das ações de violência produzidas pelo colonialismo. (RUFINO, 2018, p.74)

Trabalho com visualidades para as cenas espetaculares desde 2008, quando ainda vivia na residência universitária e pude conhecer artistas e estudantes oriundas/os d'outras paragens e de distintas áreas de conhecimento. Nesse período me aproximei do teatro, e a convite do diretor Thiago Romero -homem negro, gay, de candomblé, que acabara de migrar do Rio de Janeiro para cá - comecei a experimentar na criação de figurinos, os conhecimentos sobre linhas, botões e modismos que tanto observei na infância com minha mãe e minha avó Júlia. Todo o gosto pela moda, pelos desenhos de modelos que pareciam impossíveis de se tornar realidade, passaram a compor sentido junto às dramaturgias, performances, corpos, e espaços criados pelo Teatro da Queda, coletivo de artistas da cena que se formava naquele período com a vinda de Thiago e encontro com atrizes e atores locais, de maneira inusitada, mas que abriu-me a vista para outras possibilidades expressivas.

O Teatro da Queda manteve sua produção voltada para as questões de gênero no aspecto conceitual e ideológico das obras, com especial relevo para a desconstrução de masculinidades e a afirmação da homossexualidade negra, e também se debruçou sobre as experimentações em espaços não convencionais de apresentação e na estética do teatro documentário<sup>52</sup>, que busca o tensionamento de limites entre a ficção e a realidade, as narrativas autobiográficas cruzadas a dramaturgia criada em processo colaborativo entre diretor e elenco, para estabelecer uma maior aproximação

---

<sup>52</sup> Para Marcelo Soler, em seu livro “Teatro Documentário: A Pedagogia da Não Ficção”, o início do Teatro Documentário se dá na década de 1920 com Erwin Piscator. O autor mapeia diferentes artistas que em épocas distintas apresentaram interesse pelo estilo, o que Janaína Leite avalia da seguinte forma: “Em todos estes trabalhos, como propostas estéticas e políticas bastante diversas, temos em comum se tratar de obras onde os materiais (auto)biográficos e não ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos e documentos vão constituir a dramaturgia e as cenas finais, e não apenas fomentar o processo criativo). Nesse sentido, estamos distinguindo um teatro que fale da realidade – o que acontece por meio de toda obra seja ela de não ficção ou de ficção se tomamos como base o que nos propõe Paul Ricoeur ao dizer que todo enunciado é uma asserção sobre o mundo -, de um teatro que se constrói justamente na articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público. (LEITE, 2017, p. 35-36).

e identificação com a audiência, que nesse caso, na maioria das obras era convidada a interagir com o grupo para o desenvolvimento da cena.

Ao longo dos anos de trabalho junto a Thiago e ao Teatro da Queda – até o ano de 2017, quando Thiago dissolveu o coletivo e passou a trabalhar a partir de seleções ou elencos convidados – além de ter experimentado possibilidades de criação dos figurinos, compreendendo suas diversificadas demandas, como peças resistentes e ao mesmo tempo flexíveis para facilitar o movimento do corpo e se sustentar ao longo de temporadas de apresentação, sutilezas de composição de personagens, a influência da iluminação nas texturas e cores da indumentária, a versatilidade de peças que sejam adaptáveis ou que possam ser trocadas com facilidade no vai e vem de cenas, a perspectiva do elenco como corpos que darão vida aos figurinos e precisam estar confortável neles, a pesquisa de materiais não comumente utilizados na costura e que podem agregar significados às performances cênicas, dentre muitas e muitas lições que guardo e retomo a cada prática num processo de retroalimentação do meu fazer artístico.



*Figura 44- Elenco do espetáculo “Rebola” de Thiago Romero – Beco dos Artistas- Salvador-BA- 2017. Fotografia: Adeloyá Ojú Bará*

Pensar como um figurino, maquiagem ou cenografia constrói junto aos outros elementos da cena um discurso, me indicou caminhos de diálogos possíveis com os elementos da performance, o elencar de cada objeto, suas cores e texturas, e as camadas de significados possíveis de serem explorados a partir de cada matéria. Embora em nenhuma performance eu estivesse buscando espetacularidade, creio

que a partir do tipo de teatro que tive contato, e das investigações do documentário, do limite entre a ficção e a realidade, pude compreender elos possíveis para o enriquecimento da ação performática a partir do manuseio e da grafia que cada escolha visual pode oferecer.

Costurado em linhas transversais ao Teatro da Queda, outras experiências em visualidades da cena se cruzaram aos meus caminhos. Ainda na residência universitária conheci também a diretora Fernanda Júlia Barbosa - mulher negra, lésbica e de candomblé - hoje conhecida como Onisajé, por ter adotado seu nome iorubano de iniciada no culto dos orixás, também como nome artístico. Oni, como chamamos, dirigiu por mais de 15 anos o NATA, Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, um grupo de teatro com pesquisa tecida pelas histórias dos orixás e práticas rituais como base sustentadora dos processos de criação. O objetivo do grupo, que se diluiu em 2018, era levar às pessoas o conhecimento sobre as divindades dos cultos de matriz africana, longe dos estereótipos construídos pelas ações do colonialismo.



*Figura 45- Onisajé ao centro e Thiago Romero à sua esquerda, junto ao elenco do espetáculo “Exu, A Boca do Universo” – Salvador-BA- 2018. Fotografia: Adeloyá Ojú Bará*

Hoje eu, Onisajé e Thiago Romero fazemos parte da mesma família ancestral, convivendo no mesmo terreiro de candomblé e nos mesmos tablados da arte. Em seus espetáculos, trabalhei junto a Thiago na criação de figurinos e maquiagens, que construíram uma estética particular e um marcador da identidade visual do NATA. O princípio ideológico do grupo sempre foi a afirmação, a valorização da agência de

negras e negros na formação cultural e social do Brasil, sustentada pela religiosidade de matriz africana, solo fértil para a construção ou releitura de narrativas míticas traduzidas para a linguagem contemporânea a partir do nosso lugar, de povo negro diaspórico na Bahia.

As preocupações de Onisajé com a apresentação visual dos espetáculos, o desejo de que pessoas negras que tivessem contato com as obras se reconhecessem em beleza e potência, e o questionamento da insistência na manutenção de imagens subalternizantes da negritude nas representações artísticas ou comerciais, foram motivadores para minha produção em performance. Fazer parte das elaborações conceituais, estéticas e poéticas do NATA, me ajudaram a caminhar em direção à necessidade de buscar outros caminhos de narração, da vontade de enxergar outras camadas para além da dor, e da possibilidade de afirmação como anseio de vida e arte.

Nessa rede artística ancestral, sigo tecendo junto a Onisajé e Thiago fios de cores brilhantes, conversas de escutas antigas, as vezes de vozes brincantes, aprendemos e ensinamos o que as memórias, histórias e o tempo de estar perto quer contar, e fabulamos caminhos de encontro para nós e para nosso povo. Pensamos aquilombamento<sup>53</sup>, no sentido de compreender as potências e percursos de cada orí, suas rotas particulares, e o que podemos ao juntarmo-nos a favor de ideias de construção e refazimento da comunidade: saber caminhar junto para crescemos também sozinhas, e de novo poder voltar à coletividade com serenidade, força e criatividade no olhar.

No curso dessas conversas atlânticas que tanto estimularam e dinamizaram meu entendimento, encontrei outros imaginários, também potentes e férteis com os quais estreitei laços de vida e de arte. Pude navegar por outras águas e ser convidada a mergulhos profundos dos quais me nutro cotidianamente para seguir, destes delego

<sup>53</sup> Alicerço a noção de Aquilombamento a partir da percepção de Abdias do Nascimento sobre quilombismo: “Condenada a sobreviver rodeada ou permeada de hostilidade, a sociedade afro-brasileira tem persistido nesses quase 500 anos sob o signo de permanente tensão. Tensão esta que consubstancia a essência e o processo do quilombismo. Assegurar a condição humana do povo afro-brasileiro, há tantos séculos tratado e definido de forma humilhada e opressiva é fundamento ético do quilombismo. Deve-se assim compreender a subordinação do quilombismo ao conceito que define o ser humano como o seu objeto e sujeito científico, dentro de uma concepção de mundo e de existência na qual a ciência constitui uma entre outras vias do conhecimento.”(NASCIMENTO, 1980, s/p).Também nos auxilia o pensamento de Beatriz Nascimento, quando afirma os quilombos como “continuidade histórica” e não somente resistência ou sobrevivência, de modo que reconhece a possibilidade de núcleos urbanos renovadores das éticas quilombistas, recriando sonhos. (RATTS, 2001, p. 57).

especial importância para Laís Machado e Diego Araúja, quem já mencionei, e que compõem hoje a Plataforma Àràká. Retomo suas presenças para abordar outros aspectos dos nossos cruzos.

Àràká é uma palavra do idioma yorubá que significa “aquele que se expande” ou “aquele que se auto ilumina”. O nome também é associado a divindade Òṣùmàrè. É uma plataforma de pesquisa, criação e produção em artes fundada pela atriz, performer, design gráfica e pesquisadora Laís Machado, e pelo diretor teatral, escritor, músico, compositor e pesquisador Diego Pinheiro, que atuam nas artes cênicas e performáticas soteropolitanas desde 2010.

A plataforma surge da necessidade de desbravar investigações, dirigidas pela dupla fundadora. As pesquisas se relacionam com a matriz afro-brasileira, afro-latina e africana, correlacionando-as com as possibilidades artísticas e tecnológicas contemporâneas. Acima de tudo, estas pesquisas buscam pensar, e dar foco a arte negra contemporânea e seu ethos anticolonial.

Os trabalhos da plataforma dos quais pude fazer parte da equipe criadora, marcaram radicalmente minha produção artística e reflexão sobre processos e experimentação, de modo que compartilho consideravelmente das ideias, conceitos e princípios desenvolvidos por Machado e Araúja. Compreendendo as implicações, alinhavos e o entendimento que todas as trocas de ouvidos e palavras entre nós trouxeram para a metodologia e para a criação da pesquisa e das minhas obras, dedico um olhar mais apurado sobre dois trabalhos, que se configuram como referenciais especialmente importantes para o que venho desenvolvendo nos últimos anos: “Obsessiva Dantesca” (já abordado anteriormente) de Laís Machado (2016) e “Quaseilhas” de Diego Araúja (2018). Contudo, antes de adentrar o universo da obra, é importante destacar algumas observações.

Da mesma maneira que Machado alimenta meu imaginário de criação e afeto, Diego Araúja se apresenta como um filósofo da cena experimental, provocador e inquietante, com quem colaboro e também reorganizo os alicerces dos meus pensamentos sobre arte, performance, ancestralidade, memória e um sem número de invencionices. Nosso contato se estreitou quando da composição de “Obsessiva Dantesca”, obra que ele participa da elaboração junto a Laís, e desde então seguimos afinando diálogos e fabulações para nossas obras. Gostaria de direcionar o destaque

nessa escrita para “Quaseilhas<sup>54</sup>”, obra instalava/ performática de 2018 que foi influência determinante para os meus interesses atuais com relação à investigação no campo da arte e de suas relações com minha trajetória ancestral.

Para o desenvolvimento da obra, que buscou investigar a ética e a ancestralidade afro diaspórica da família materna a pesquisa envolveu a organização de um mapeamento literário, visual e sonoro, no decurso da qual surgem outros elementos como o Oriki<sup>55</sup>- conceito que foi ampliado de suas implicações litúrgicas e culturais, num processo autorreferencial, com o objetivo de não se pautar em referências de outros artistas ou de histórias da arte, do mesmo modo que as visualidades e sonoridades surgem a partir da memória afro diaspórica de Araúja, e as corporeidades surgem das memórias das Àlárinjó<sup>56</sup> - Laís Machado, Nefertiti Charlene e Diego Alcântara.

Segundo Araúja, o critério de construção dos Orikis e dos roteiros de ações era a honestidade. O trabalho de memórias<sup>57</sup> era pessoal, trazido no corpo de cada Àlárinjó, e cruzado à composição em narrativas de inspiração autobiográficas do artista, numa dança orquestrada pela noção de ancestralidade individual relacionada a linhagem/espaço, e pelas memórias guardadas e recriadas, que foram evocadas para criação de cada performance.

A elaboração dos aspectos visuais e conceituais do espaço cênico de “Quaseilhas” é um ponto determinante para sua apreensão, era necessário construir uma espacialidade das Araúja – como Pinheiro chama a família materna - com casas de palafita, Eternit, taubarias, semelhantes às que sua mãe, pai e avós alongaram dias,

<sup>54</sup> O título do trabalho refere-se de fato ao aspecto das construções do Bairro de Alagados na Península Itapagipana de Salvador, terem se apresentado por décadas quase como ilhas flutuantes sobre o mar, configurando as palafitas, ponto de partida da criação desta obra por Araúja.

<sup>55</sup> Pode ser considerado um texto, poesia ou frase em exaltação ou apresentação das divindades yorubanas, e mesmo de antepassados.(BARBOSA, 2021)

<sup>56</sup> Significa: aquelas/es que dançam e cantam enquanto caminham. A origem do termo é yorubana, retomado por Hubert Ogunde, considerado o pai do teatro moderno nigeriano (PINHEIRO, 2010), que fundou uma companhia de atores e atrizes, que viajou pelo interior da Nigéria no momento de perseguição a artistas, e trabalhou com o que se chama ainda hoje de ópera folclórica nigeriana, em resposta às óperas britânicas que por lá faziam chegada. Ogunde busca retomar o termo Àlárinjó como forma de afirmar uma prática que nasce das mascaradas para egungun – ancestrais masculinos yorubanos - em Oyo, com prática financiada pelo alafim – rei -, e que posteriormente se deslocaram para outros lugares do continente, em trânsito de diálogo com griots e com outras artes performáticas, e que pelo seu aspecto itinerante ganharam esse nome.

<sup>57</sup> Importante salientar a noção de memória trabalhada por Araúja. “Memória como consciência da carne, viva e presente no corpo”(PINHEIRO, 2020), que reitera uma percepção de ancestralidade presente em nosso cotidiano, e memória dinâmica, em movimento espiralado de presente, passado e futuro, nas ações de recriar os passos que ficaram para trás a partir das lacunas geradas pela diáspora forçada, reconfigurar o presente e gerar possibilidades de fabulação para o futuro.

onde a precariedade e risco se encontravam em paradoxo com a beleza. (PINHEIRO, 2020).



*Figura 46- Nefertiti Charlene e Diego Araúja (á dureita), em visita guiada em um dos cômodos da instalação cênica do espetáculo “Quaseilhas” - Salvador-BA- 2018. Fotografia: Gabriela Palha*



*Figura 47- Diego Alcântara em performance em outro cômodo da instalação cênica de “Quaseilhas” - Salvador- BA- 2018. Fotografia: Gabriela Palha*

As palafitas localizavam-se no final de linha do bairro do Uruguai, na conhecida Cidade Baixa de Salvador. Assim, o espaço era dividido em três salas, de modo que o público precisava eleger em qual delas teria contato com a obra, pois não se tratava

de um espetáculo itinerante em que se pode transitar entre espaços de acordo com as dinâmicas de interpretação. As pessoas presentes em cada ambiente, se viam imersas num tipo de dilatação espaço temporal, em que os referenciais externos eram de certa forma perdidos, e instaurava-se uma atmosfera própria. O processo poético desenvolvido e chamado por ele em “Quaseilhas” de *Estética para não Tempo*, visa então dar espaço para as pessoas produzirem, numa “vaga volumosa” de memória e criação, que é característica do movimento da relação das pessoas negras com a obra. A intenção de Araúja ao construir esse espaço lacunar de experiência sensorial seria a de dar oportunidade às pessoas negras de lembrarem/criarem, dando tempo qualitativo a elas, tempo que nos é tão furtado pelos ditames do capitalismo e das demandas da sobrevivência. Já para as pessoas brancas, o objetivo era apresentá-las o modo como se configura uma memória afrodiáspera, brasileira, completa de lacunas. (PINHEIRO, 2020).

Para mim, a construção do figurino que performa, que corta, que transita entre a estética urbana e a ancestralidade cotidiana, junto a características necessárias como a adaptabilidade, a potencialidade da resistência sem limitação de movimentos, a possibilidade de secagem rápida ao lavar, além de dificultar o aparecimento de manchas com o uso, - pois durante as performance as artistas circulam entre água, areia e chão. Uma série de desafios que me fizeram refletir sobre a performance que está contida nas peças de vestir, e como estas mesmas peças podem interferir diretamente no trabalho de corpo desenvolvido, em uma composição que não simboliza mas que apresenta.

Foi no processo de “Quaseilhas” que despertei para grande parte das questões que hoje me motivam para criação em arte. Acompanhando a pesquisa para realização da obra, sua imersão na ancestralidade e na investigação da linhagem familiar, alinhavada a consciência de memória como algo vivo no corpo, e passível de recriações, me motivaram a buscar compreender a cegueira da minha avó materna como um chamado para o olhar para o interior, para a procura de pistas, elos e maneiras de me relacionar na vida e na arte com essas histórias perdidas no Atlântico. Me dei conta da miopia que para além de me atingir de maneira física, poderia ser lida como forma de cegueira, de desconhecimento das que vieram antes pela falta da visão, a possibilidade do olhar que ao nos ser retirada, nos direciona para outras janelas de entendimento e de invenção de nossas próprias histórias, numa fabulação

afrodiáspórica e espiralar, em que presente, passado e futuro estão na encruzilhada do agora.

### **3.2.1- Obìnrin: Dos Encontros de Mulheres Negras às Imagens Ebó**

A primeira vez que participei de uma imersão em residência artística aconteceu num projeto experimental em Salvador. Idealizado e coordenado por Laís Machado, OBÌNRIN - *Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista*, que foi realizado no Espaço Cultural da Barroquinha (Salvador- Bahia - Brasil) entre os meses de maio e julho de 2018. O projeto aninhava um guarda-chuva de ações, todas compartilhadas no mesmo espaço com o desejo de refletir sobre as histórias tecidas no tempo corrido sobre o óleo de baleia das pedras e alicerces do centenário espaço. Além de uma ocupação artística, feminista e negra interessada em dar visibilidade às produções contemporâneas de artistas e suas implicações, o projeto buscava entender quais pesquisas estas mulheres tem empreendido na atualidade em seus distintos lugares de origem. As ações buscavam também discutir o apagamento histórico de mulheres negras e que foram relevantes no cenário cultural e político da cidade, - como as matriarcas fundadoras do antigo candomblé que ali existiu, possibilitando também a proposição de novas redes entre artistas afro diaspóricas brasileiras e do território latino americano.

Segundo Laís, o Espaço Cultural da Barroquinha foi escolhido por historicamente ser um espaço de resistência negra cujo terreiro que se instalava naquele terreno deu origem à forma como conhecemos o candomblé de nação Ketu hoje. Este processo foi capitaneado por três mulheres: Iyá Nassô, Iyá Detá e Iyá Kalá, cujas biografias são mergulhadas nas águas profundas de mistérios e apagamentos. As ações da ocupação, também se espalharam nesse universo, tomando suas histórias como marco simbólico do processo de reavivamento das mulheres negras que vieram depois delas até os dias de hoje. Toda interação que teve como lastro a performance, desdobrou-se através da residência artística, formação de redes, videoconferências, conferências, apresentações de espetáculos, exposições performáticas e atrações musicais, das quais participei como artista residente, e coordenadora/curadora da exposição que permaneceu no espaço durante o período do evento.

Na experiência de trocas transcorridas durante todo o complexo de fluxos que foi Obìnrin (do yorubá- mulher), considero que para minha caminhada como artista, naquele espaço ancestral, contemporâneo e experimental emergiu um divisor de águas, ou ao menos, um senso de continuidade transformada. De início preciso assinalar que em minha nova vida, estava se processando o renascimento espiritual, acabara de nascer para o orixá como dizemos no candomblé, e ser confirmada èkèjì ou *ajoiê*.

Os passos de retorno à ancestralidade que haviam se revelado anos atrás, quando dos primeiros contatos e ressignificação do candomblé, ainda no tempo da residência universitária, foram incidindo para um caminho cada vez mais definido e elucidativo. À medida que aceitei-me Abiyán<sup>58</sup> e posteriormente fui confirmada<sup>59</sup>, dei espaço para a tentativa de compreensão das memórias, ou das lacunas provocadas por esses fragmentos de histórias que conseguimos ter contato sobre nossas famílias e aquelas que vieram antes de nós.

Para que possamos navegar no mesmo barco de entendimento, é interessante tomar nota das noções de *corpo* e *pessoa* oriundas da cultura Yorubá para amparar uma concepção de percurso afro referenciado, a fim de compreender as construções subjetivas e performativas dos corpos negros de origem africana, além da noção de memória presente, como algo vivo, que faz parte de nós como corpo físico. Para os Yorubá, *Iyè* – memória - é uma das seis partes do corpo humano: *Ara* – tronco e membros, muitas vezes associado ao corpo como um todo-; *Orí* – cabeça, o orixá individual de cada pessoa -; *Éemi*- a respiração-; *Ójiji* – a sombra-; *Íbinú* – tudo que preenche o corpo, os órgãos internos-; e *Iyè* – a memória, algo que é, não algo que foi.(SANTOS, 2012).

Ao tratar de culturas e tradições de origem africana, como o candomblé, percebemos que o corpo se configura como um veículo de discurso e linguagens relacionadas a simbolismos e significados diversos e profundos. Esses corpos servem como portadores de memória, da história e da herança de nossas/os antepassadas/os, contendo signos a serem decifrados e decodificados, expressos como “tradição viva.” (HAMPATÉ BÂ, 1980). Desse modo, as escarificações aparecem como sinônimo de

<sup>58</sup> “Abiyán. aquele que nasce com dúvida. (...) Cargo no candomblé ocupado por aqueles que frequentam a casa, mas ainda não foram iniciados. No Candomblé, o abiyán é aquele que está conhecendo a Religião, os rituais e conceitos. (Ibid. p.110)

<sup>59</sup> “s. Ifowólélórí èkejì: cerimônia de confirmação de èkéjì; ritual de iniciação para mulheres que não incorporaram e que exercerão o cargo de èkéjì.” (Ibid. p. 350)

uma história marcada no corpo, as marcas que simbolicamente não se apagaram na travessia atlântica colonial, os signos de identidade mantida através das práticas religiosas e que utilizamos como metáfora para tratar das memórias, desde as dores até as lembranças do que guardamos ou buscamos na tentativa de compreensão das nossas origens africanas em diáspora, um tipo de volta reversa na Árvore do Esquecimento no além Atlântico. Jagum nos apresenta a noção de ‘Cura’, terminologia também utilizada no candomblé para se referir às escarificações:

s. àkolà, ikolà: escarificações rituais, ou étnicas no corpo; marca facial. Mesmo que àbàjà.(...) Um dos principais marcos iorubás são as incisões no rosto. Cada etnia caracterizava-se por cortes diferentes no rosto de homens e mulheres. Esta prática prestava-se para a identificação dos grupos, sobretudo em conflitos bélicos. Mas com o tempo ganhou contornos de estética(modal) e até de prática religiosa. Durante as batalhas, as incisões o rosto facilitavam a identificação dos guerreiros e favorecia que se protegessem e apoiassem em qualquer situação. Esse sentido foi transportado e adaptado para o ambiente religioso, que passou a identificar as incisões feitas no corpo dos iniciados no Candomblé como formas de proteção contra os males e contra os inimigos. No Candomblé as incisões, denominadas como ‘curas’ - marcas rituais (àbàjà), não são feitas no rosto, mas nos braços, peito e costas, também servindo para identificar as Nações originárias daquele culto. (JAGUM, 2017, p. 351)

Nesse movimento de vida, pude compreender na arte, a necessidade de reconsiderar o movimento que comumente direcionava minha criação, até então, o atravessamento do meu corpo e do meu imaginário reflexivo de questões sociais vividas pela coletividade negra, em especial, pelas mulheres. É imprescindível compreender que cada questão vivida pela coletividade vai dizer de nós no movimento de percepção que atesta a necessidade de caminharmos atentas para que não somente nossas demandas individuais sejam encaminhadas, ou que ao superá-las, possamos compreender que para o povo negro não há vitória individual enquanto o corpo coletivo não avança, como já apontava a escritora e teórica Audre Lorde, sobre as lutas e conquistas das mulheres negras.

Naquele momento, eu despertava para uma necessidade de continuar olhando pra dentro para compreender mais de mim e do meu entorno. Digo continuar, pois no processo de iniciação ou confirmação no candomblé, através do recolhimento e isolamento social, além de todo um movimento de estreitamento da relação com a natureza e com energias vitais, somos estimuladas a refletir sobre nossa origem, nossos laços, sobre o que conhecemos de nós e de nossas famílias, sobre o lugar

que viemos e as marcas que tudo o que experimentamos pôde deixar em nós, retrabalhar essas memórias e elaborá-las para propor outras relações de existência, o que reverberou imediatamente nos diálogos estabelecidos durante a residência Obìnrin.

Dentre as discussões mais prementes ao longo da residência, estavam as maneiras como somos representadas historicamente – quando somos – e a possibilidade de construção de um imaginário que paute as problemáticas sedimentadas na nossa cultura, desde o processo de escravização e suas consequências contemporâneas, contudo apresentando perspectivas de afirmação de outros lugares de construção de narrativa. Essas já eram questões que vinham despertando meu interesse desde o início do doutorado, quando observei que ao longo de quase dez anos de produção em performance, tinha me debruçado principalmente sobre as problemáticas que o racismo e o patriarcado acarretam à plena inserção das mulheres negras na sociedade, sem contudo, apresentar possibilidades de discussão mais afirmativas, destacando o processo de denúncia das opressões.

Entendi a partir de discussões no coletivo do Fórum Obìnrin, que não seria possível falar sem dor, sendo que esta dor histórica e suas consequências ainda não foram superadas por completo em nossa sociedade, mas seria possível criarmos com foco nos nossos projetos de futuro sem dor? Como fazemos isso no presente? Como estamos curando a nós e a nossa comunidade tendo a arte como unguento, ou garrafada para tanto? Inquietações que me motivaram a buscar tessituras de outras imagens, que possam apresentar não repetições da dor, mas outras perspectivas a partir da noção de alimentação do orí, com outras narrativas, e do corpo com novas experiências e proposições.



Figura 48- Videoconferência com artistas convidadas no Fórum Obínrin- Centro Cultural da Barroquinha- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Shai Andrade



Figura 49- Encontro com residentes no Fórum Obínrin- Centro Cultural da Barroquinha- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Shai Andrade

Não é possível falar dos corpos das mulheres negras e de suas subjetividades, sem considerar fatores históricos, suas reminiscências, e a realidade das outras mulheres negras. Partindo dessa compreensão, passei a buscar a interpretação estética de possibilidades de discutir as questões históricas e subjetivas das mulheres negras de diáspora desde uma perspectiva para além da resistência e com afirmação.

Compreendo então que o movimento de olhar através de mim para buscar as motivações para criação, veio imediatamente no momento em que tive a oportunidade de colaborar e fazer parte do projeto que foi tão desafiador quanto propositivo, na mesma dimensão. Através do convite de Laís, desenvolvi a curadoria da exposição que compunha o Fórum, que se desenvolvia a cada encontro com as mulheres, e as

inquietações surgidas a partir das provocações que fomos propondo. Navegamos juntas por três meses, ocupando um espaço ancestral e complexo, desde as energias antigas que ali habitam, até as relações institucionais que, via de regra, não compreendem projetos com proposições que se alinharam fora dos sistemas de normatização. Desse modo, dentre as tantas atividades que desenvolvemos ao longo do projeto, vou detalhar aqui os processos da exposição, por terem feito parte da minha zona de atuação e proposição, e do amadurecimento do segundo movimento da pesquisa, Borí.

A Exposição Obìnrin teve como objetivo e ponto de partida trazer a memória das três Iyás fundadoras do candomblé da Barroquinha: Iyá Nassô, Iyá Kala e Iyá Adeta, como motrizes poéticas para reflexão sobre a memória do povo negro, e sobre as condições que conformam a existência da mulher negra na sociedade contemporânea, problematizando as tensões históricas e dilemas atuais na conquista de direitos e oportunidades, utilizando a arte como meio de diálogo possível. A proposta era que ela se dividisse em três etapas, que se configuraram de diferentes maneiras, cada uma seguindo um eixo temático dentro do tema central do projeto, que seria tratar das mulheres negras em suas perspectivas de existência, colaboração e criação. Para cada etapa elenquei um nome que regia conceitual e simbolicamente o processo dos trabalhos, que dialogam com os movimentos metodológicos apresentados nesta pesquisa, desse modo:

Etapa 01: Movimento Sankofa<sup>60</sup> (Olhar para trás para poder caminhar – compreender o passado a partir de um olhar reflexivo sobre as condições contemporâneas, a fim de apresentar possibilidades e caminhos futuros): A proposta inicial era que fossem apresentadas fotografias e performances com ponto de partida na compreensão da narrativa sobre a origem do candomblé da Barroquinha em torno das suas fundadoras Iyá Nassô, Iyá Kala e Iyá Adeta. Seis artistas negras foram convidadas a reinterpretar as histórias em torno das Iyás, a partir de suas perspectivas de criação e suas questões de pesquisa, em suporte bidimensional (fotografia, pintura, desenho, colagem, bordado, gravura, etc.), pois a intenção era que nesse

---

<sup>60</sup> Ideograma Adinkra, parte do conjunto de símbolos que remetem a significados filosóficos e relacionados à cultura e práticas sociais de origem Akan, na região onde hoje se localiza a cidade de Kumasi em Gana. O símbolo Sankofa é composto por um pássaro que volta sua cabeça para trás ao tempo que o corpo permanece em direção à frente, carregado de uma significação que se relaciona com o retorno ao passado para buscar o que nos pertence, também pode se apresentar no formato de um coração com volutas nas bordas.

primeiro momento o espaço fosse ocupado não somente com nossos corpos que transitariam por ali nos dias de atividades da residência, como também com trabalhos que poderiam ser visitados por qualquer pessoa nos momentos de troca dos encontros. Na noite de abertura da exposição aconteceram performances em torno da temática e bate-papo.

Etapa 02: Movimento Abèbè (O espelho da sabedoria, que nos reflete e nos faz ver a outra, a irmã, nossa semelhante, e retorna para nós): A partir das atividades desenvolvidas depois da abertura da exposição, as artistas convidadas e as residentes, buscaram o encontro e o cruzamento de trajetórias. A ideia era que cada artista trouxesse a reflexão acerca de uma mulher negra do seu lugar (considerando que partiram de geografias diferentes) além de olhar para o trabalho de uma outra artista do grupo, reinterpretando-o, produzindo uma obra a partir do olhar sobre o trabalho da outra, reconhecendo-se e apresentando suas especificidades. Inspiradas nas mulheres que contribuíram de alguma maneira na formação de aspectos culturais, sociais, artísticos, políticos, etc., mas que permanecem na invisibilidade, da mesma maneira que as mães fundadoras da Barroquinha, com suas memórias apagadas e deturpadas. O foco giraria em torno de emergir narrativas e utilizá-las como motrizes poéticas para criação artística em suportes variados, que seriam mostrados ao longo do processo e para discussão em rodas de conversa abertas ao público.

Conclusão: Ípadé<sup>61</sup> (Reunião, encontro. Movimento de conclusão, depois do olhar para o passado, o olhar para si e para a outra, é hora de unir os olhares, olhar juntas e construir potências de vida em arte). Produção de um trabalho coletivo e reunião de todas as obras produzidas e expostas durante o processo, e mais obras específicas propostas para este momento, em reflexão acerca das possibilidades de re-existência afirmativa das mulheres negras, possibilidades de convívio e cooperação, estratégias de geração de vida apresentadas no formato de uma grande celebração, pois compreendemos que o avanço no sentido da discussão sobre o trato das dores históricas se dá também a partir do reconhecimento das conquistas e fortalecimento dos laços, com poesia e coletividade. Seria a produção de um trabalho em grupo, todas as artistas envolvidas no projeto estariam criando uma mesma obra, em

---

<sup>61</sup> “1.s. encontro; reunião. Mesmo que àwójo; 2. s. cerimônia ritual do candomblé para reverenciar os antepassados.”. (JAGUN, 2017, p.804)

cooperação. É importante salientar que a mostra teve caráter cumulativo, de modo que as obras produzidas iam sendo expostas ao público junto das que haviam iniciado a exposição, com a criação de uma dinâmica estética de relação.

Passada a proposição, após o mergulho em águas calmas, outras turvas e agitadas do encontro, os movimentos da exposição não aconteceram bem da maneira prevista. Embora a todo tempo estivéssemos atentas exatamente à possibilidade de reformulação, acolhimento de propostas e adaptações, foi notável a complexidade em conduzir uma coletividade a partir de uma perspectiva de circularidade horizontal, na qual, embora compuséssemos uma coordenação (eu, Laís Machado e Sanara Rocha), as responsabilidades e tomadas de decisão naquele espaço eram compartilhadas e decididas por todas.

A exposição foi ganhando seu próprio fluxo ao longo dos encontros, discussões, debates, conferências, imersões e emergências de um processo que gerou obras em aberto, exibições de processos e elaboração de redes potentes e inquietantes. Na exposição de abertura contamos com artistas convidadas que dialogavam com a performance e outros meios como fotografia e teatro, sendo elas: Aline Brune(BA), Márcia Lima(BA), Maria Macêdo(CE), Mônica Santana(BA), Tina Melo(BA) e Yasmin Nogueira(BA). Algumas delas(Aline e Yasmin) participaram também da residência, trocando e compartilhando processos junto a Ana Musidora(SP),Dandara Baldez(BA), Inaê Moreira(BA), Keila Serruya(AM), Maria Dolores Rodriguez(BA);Makeda Dyesse(TRI), Marily Gallardo(RD), artistas que participaram a partir da chamada aberta divulgada nas redes sociais do projeto, a partir de uma pesquisa e mapeamento de mulheres negras atuantes na cena performática em países da América Latina e Caribe realizado por Laís Machado e Sanara Rocha.

É importante salientar o esforço e interesse do projeto em possibilitar a participação de mulheres latino-americanas e caribenhas, impulsionados por uma necessidade e vontade de conhecer de perto, saber mais sobre nossas irmãs, vizinhas tão próximas que ainda não conhecemos. Desse modo, a divulgação da chamada para as inscrições na residência foram espalhadas por territórios diferentes através das redes sociais, e dos contatos internacionais possíveis da nossa equipe. O que possibilitou que Makeda e Marily, vindas de outros países, pudessem tomar conhecimento e ter sua viagem facilitada pelo fórum. Visto que não era possível arcar em sua totalidade com o trânsito aéreo das participantes, desde a publicação do edital, as condições de

contribuição com os custos e de garantia da hospedagem e alimentação estavam anunciadas, do mesmo modo que para artistas de outros estados.

Caminhamos juntas por três meses, e antes disso, ao longo das muitas horas de reuniões de planejamento, traçado de estratégias para elaboração do formato final, aprendi muito com minhas companheiras de coordenação, Laís Machado e Sanara Rocha. Duas artistas que me inspiram, inquietam e para além de grandes amigas, são verdadeiras referências, que mergulharam ao meu lado nos processos da arte e sempre agregaram conceitos e provocações.

As águas que moveram o Fórum Obìnrin não foram calmas nem plácidas, mas tais quais as áreas de encontro do mar com o rio, turbulentas e extremamente férteis. Naqueles tempos conjuntos de Barroquinha pude desenvolver duas performances, nas quais voltei meu interesse para apresentações de situações reflexivas a partir do apuro estético do trabalho com a instauração de imagens nas performances. Em ações mínimas, busquei construir imagens que pudesse suscitar poeticamente a aproximação da memória diáspórica. Retornei ao sal e ao sangue, mas de maneira reconfigurada, buscando muito mais a reelaboração de imagens e elementos que não se relacionassem imediatamente com a dor, e ali me foi possível experimentar o que seria novo para mim: não mais partir do atravessamento das questões sociais, mas das expressões de percepções internas e buscas cada vez mais minhas, no movimento que agora seria de dentro pra fora e não o contrário. Desenvolvi a performance “Atlântica” e “Ose para as/os filhas/os do atlântico”, conforme comentarei a seguir:

Durante as discussões do Fórum, e mesmo nos meus processos de reconfiguração subjetiva depois da minha confirmação no candomblé em maio de 2017, busquei desenvolver imagens, e possibilidades performáticas que tratassem das questões históricas e que problematizassem as tensões no cotidiano das mulheres negras, contudo, apresentando uma construção estética de natureza mais metafórica e afirmativa, que pudesse provocar reflexões, mas também suscitar o sensível e afetivo, tão negados e conspurcados de nós nos processos de colonização dos corpos e mentes de negras.

Os materiais e perspectivas conceituais utilizados na performance “Atlântica” já vinham sendo investigados por mim desde 2013, quando da concepção da vídeo-instalação “Árvore do Esquecimento” - já mencionada -, o sal grosso já aparecia ali como elemento conceitual e simbólico, trazendo a minha síntese do que significa esse

mar, a travessia atlântica e todas as suas agruras, o sal do mar, o mesmo que machuca e cura, que enterra e purifica.

Em “Árvore do Esquecimento” o sal grosso aparecia planificado, próximo à projeção, numa vídeo-instalação que permaneceu montada por 30 dias no Espaço Cultural de Plataforma. Em “Atlântica” ele ganha volume e corpo: 90 kg de sal foram dispostos ao meu redor, enquanto eu permanecia sentada com uma longa saia branca – utilizada na ritualística do candomblé como “saia de ração”, para afazeres cotidianos no terreiro . Na primeira montagem da performance no Espaço Cultural da Barroquinha, em maio, o sal foi espalhado ao meu redor em um círculo, atingindo a altura da minha cintura. Permaneci com o busto nu, e com uma rosa do deserto em uma bacia revestida de tecido com bordado rechilieu, sobre a minha cabeça por cerca de duas horas.



Figuras 50 e 51 - Tina Melo na performance “Atlântica” – Fórum Obínrín- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Aline Brune



A rosa do deserto é uma espécie de planta que se assemelha em estrutura ao baobá, árvore mítica e sagrada para diversos povos do continente africano, dentre eles os yorubá, dos quais herdamos parte da nossa ancestralidade e religiosidade na diáspora. A referência ao baobá também já era estabelecida em “Árvore do Esquecimento”, pois narra-se que antes do embarque nos navios negreiros, homens e mulheres negras africanas/os eram obrigadas/os a dar voltas em uma árvore – então baobá – como um ritual de apagamento da memória, que intentava fazer destas/os mais dóceis e passivas/os com relação à escravização, desde que esquecessem suas memórias, identidades e crenças. Contudo o baobá reconfigura-se na diáspora como símbolo de resistência, por ser uma árvore frondosa, que floresce em meio à aridez, muito altas e majestosas, atingem mais de vinte metros de diâmetro em seu caule, além de serem consideradas domínio das grandes senhoras feiticeiras dos cultos yorubás, as mães ancestrais.



*Figura 52- Detalhe da Rosa do Deserto utilizada na performance “Atlântica” - Salvador-BA- 2018. Fotografia: Aline Brune*

A ideia de retornar à árvore, dessa vez, sobre a cabeça, numa alusão direta ao baobá, e à árvore do esquecimento, faz uma relação com a afirmação, no sentido de que para o povo yorubá, o *Ori*, é o princípio da individualidade, é o que aponta para o futuro, uma divindade que deve ser cultuada, alimentada e respeitada, pois sem a permissão dela nenhum *Odu* (caminho ou destino) é cumprido, ou seja, nem mesmo os orixás podem interferir na existência do indivíduo sem a permissão de seu *Ori*. (LUZ, 2013)

Assim, a mesma árvore que foi utilizada ritualmente para apagar as memórias do povo negro, e que é resignificada na diáspora como imagem de resistência, é sustentada na cabeça/ori de uma mulher negra, em postura altiva e reflexiva, que exige equilíbrio e resistência física – considerando o tempo de duração da performance em uma mesma posição -, ao tempo que evoca a resistência ancestral e resiliência do povo negro na diáspora, para manter-se forte e florescer, dar continuidade aos cultos, formações identitárias, memórias e então afirmar-se.

O sal, que branco, soterra parte do corpo, também é mar, corrói, mas também limpa, cura, afasta maus fluidos, e é utilizado de maneira ritual pelas religiões de matriz africana. Aqui o sal evoca os corpos atlânticos, afogados, atravessados, esquecidos, e sobreviventes, aqueles que resistiram à travessia para reexistir na diáspora.

Para os povos yorubá, a parte inferior do corpo, e principalmente os pés, estão relacionados à ancestralidades, às-aos que vieram antes e nos deram

origem(SANTOS,2012). Dessa forma, cobrir a parte inferior do meu corpo com sal, remete aos corpos atlânticos espalhados ao mar, navegantes do terror desconhecido, mas sobreviventes, até os dias de hoje. “Atlântica” se configurou então, como a primeira experiência de criação de imagem/performance que propõe uma narrativa para além da dor, embora transite pelo tráfico negreiro, não se estabelece sobre tessituras de sofrimento, pois apresenta, o que poderia hoje nomear de Imagem Ebó.

Oferenda ritual; trabalho ritual. Conforme a filosofia yorùbá, ebo (a oferenda), consiste em um sacrifício, em um empenho, em um esforço daquele que oferenda. Este é o princípio basilar. É preciso que o ofertante mobilize energia de seu esforço em prol de algo que almeja. Os ebo podem ter várias finalidades: apaziguamento, agradecimento, limpeza espiritual, etc.(JAGUN, 2017, p. 794)

Desse modo, a Imagem Ebó se apresenta como caráter de oferenda aos olhos e aos sentidos, às subjetividades e imaginários negros que precisam ser alimentados com outras possibilidades de apresentação e representação, para buscar caminhos de liberdade, de construção de existências dignas e alimentadas pelas nossas potencialidades, e não pela memória do sofrimento. O sacrifício mencionado, se opera no campo simbólico da parte de quem apresenta, a partir do esforço em buscar chaves cognitivas e sensoriais de abordagem que abram caminhos férteis e prenhes de possibilidades afirmativas ou fabulativas, em meio a todas adversidades que se impõem a pessoas negras de diáspora no processo de reinvenção das narrativas estabelecidas e calculadas para nossa morte física e simbólica.

Para desenvolver a noção de Imagem Ebó, me esteio nos artifícios de Laís Machado, quando nomeia seu trabalho “Obsessiva Dantesca” de Peça-show-ebó-afrofuturista-feminista, e Sanara Rocha ao denominar suas ações performáticas mais recentes como Performances Ebó. Ambas se pautaram na percepção do Ebó como ritual de cura, de transformação e expurgação de energias que precisam ser transmutadas, não somente do espectro individual, mas coletivo e social. O artista da performance e pesquisador Ayrson Heráclito, junto a Joceval Santos, recentemente desenvolveu também uma performance intitulada “Oferenda (Ebó) para o Mundo”(2023), na Galleria Nazionale de Roma, utilizando diversos materiais de cura comumente consagrados no candomblé, para um grande globo terrestre. A noção de Imagens Resolutivas desenvolvida pelo teórico quilombola Antônio Bispo, também auxilia essa formulação, quando apresenta a percepção de que imagens podem trazer resoluções para problemas que enfrentamos como povo negro. (BISPO, 2015)

Considero que as Imagens Ebó, a partir da perspectiva da arte, e especificamente da performance, não se propõem a apresentar soluções para os problemas sociais, ou respostas às nossas preocupações mais prementes. Contudo, se mostram como exercício de liberdade, não somente criativa, mas de proposição de existências, bem como estímulo a outras percepções e projeções de imaginários negros, que reverberam no fortalecimento da autoestima e da potencialização de uma diversidade nas representações de corpos negros nas artes e na sociedade. De acordo com bell hooks:

Já há algum tempo, o desafio crítico para as pessoas negras tem sido expandir a discussão sobre raça e representação para além dos debates envolvendo bons e maus conjuntos de imagens. Em geral, o que é considerado bom é apenas uma reação contra as representações obviamente estereotipadas criadas por pessoas brancas. No entanto, atualmente somos bombardeados por imagens estereotipadas similares criadas por pessoas negras. Não é uma questão de “nós” e “eles”. A questão é o ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar um modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão de raça e da representação não se restringem a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. (hooks, 2019, p.36-37)

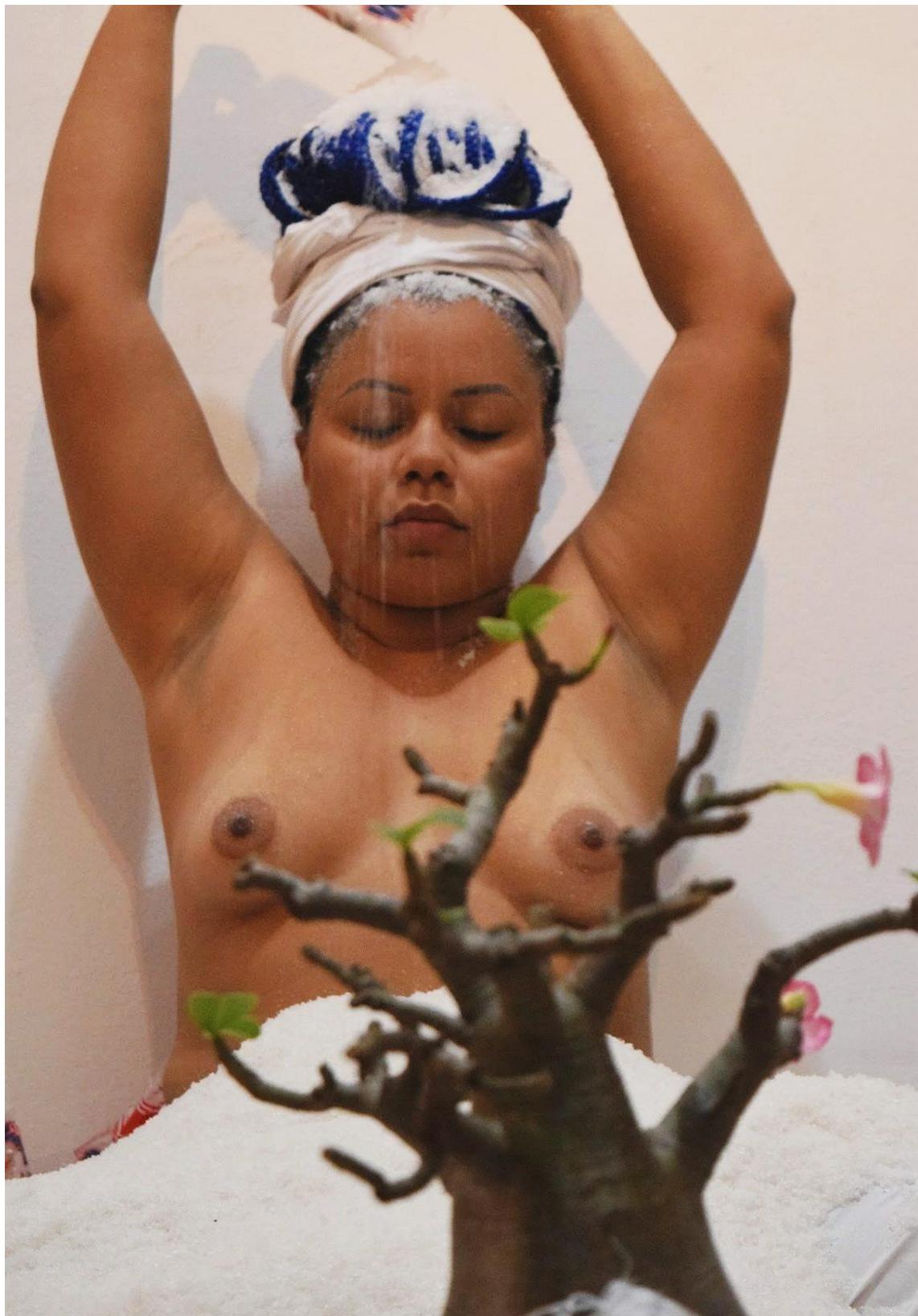
As considerações de hooks chamam atenção para a complexidade que se instaura ao tratarmos da representação e da construção de imagens de pessoas negras, sobretudo, pelo risco e limiar colocados no movimento de oposição, quando ao tentarmos negar ou responder ao imaginário histórico e atualizado pela colonialidade, incorremos na repetição de outros padrões, que novamente encerram ou limitam as possibilidades de subversão da norma, até por gerar, de certo modo, novas normativas. Em oposição à violência, nem sempre teremos o gozo ou a altivez, compreensão que me chegou posteriormente, pois no momento da concepção e realização de “Atlântica”, ainda estava imersa na necessidade de afirmação como uma das poucas vias possíveis de alternativa à dor, como discorrerei mais adiante. Somente a partir de outros diálogos, contatos com teorias e obras artísticas feministas e dissidentes negras mais recentes, pude amadurecer o olhar para essas questões.

Tive a oportunidade de apresentar novamente a proposta da performance, na VIII Mostra de Performance da Escola de Belas Artes, ocorrida em julho de 2018 na

Galeria Cañizares, e então “Atlântica” foi reconfigurada a partir de uma sugestão do Prof. Dr. Ricardo Biriba, meu orientador do doutorado. Ao invés de montar a instalação do sal rente ao meu corpo antes que o público tivesse acesso ao espaço expositivo, o sal seria derramado aos poucos, saco a saco diante do público, num ritual de banho/lavagem, que consequentemente formaria o montante ao redor da minha cintura, junto às embalagens de “Sal Marfim”. Vale comentar que essa foi a primeira vez em que apresentei mais de uma vez a mesma proposição de performance, embora as ações tenham sido bem diferentes.

As pessoas tiveram acesso ao espaço, e eu estava sentada diante da porta de entrada da galeria, com a mesma saia branca ritual, a árvore posta diante de mim, e 90 pacotes de 1 kg de sal dispostos ao meu redor, para que eu abrisse de um a um e derramasse sobre o corpo. Depois de derramado todo o sal, posicionei a árvore sobre a cabeça por algum tempo.

A reconfiguração da performance me levou a não ficar o mesmo tempo sustentando essa imagem, de modo que a finalizei de maneira diferente da apresentação anterior, em que somente levantei depois da saída de todo o público. Nesse caso, retirei a árvore da cabeça, repositionei-a em seu local inicial, e retirei o excesso de sal que repousava sobre a saia e me impedia de levantar. Feito isso, novamente ergui a árvore sobre a cabeça e levantei, fazendo uma caminhada sutil, mantendo a imagem da mulher carregando uma árvore na cabeça, agora em movimento, adiante, seguindo o curso do rio, para contar outras histórias.



Figuras 53, 54 e 55- Tina Melo na reapresentação da performance “Atlântica”- Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Rafaela Azevedo





Mostra de Performance: Arte negra imposta. Continuidade às discussões sobre a identidade cônica nas categorias: performance, fotografia e fotoperformance. Abre espaço para manifestações artísticas marcadas pelo recorte da negritude, suas particularidades estéticas e conceituais. A performance negra tem criado formas de intervenção artística de caráter político, humanitário, social, visando o corpo negro, de modo a denunciar o racismo institucionalizado. Podemos afirmar que a mostra de performances negras fortalece a reflexão, a edição, transforma o discurso artístico em uma convivência e interatividade com a sociedade. A sociedade se retroalimenta. Um novo tipo de "de ação" com temáticas ligadas ao anonimato da performance e à cultura brasileira.

Nessa premissa questionamos: será que é preciso esconder o(a) negro(a) no amplo campo da cultura artística brasileira? Será o anonimato da performance uma ameaça à liberdade política e cultural?

Adriano Barreto Biriba

A partir das experiências de apresentação da performance “Atlântica”, bem como da compreensão de sua poética, passei a refletir sobre as possibilidades de diálogo com o audiovisual, tendo em vista que a apresentação não contava com sequência de ações, mas primordialmente com a instauração da Imagem Ebó. Todos os trânsitos das minhas práticas profissionais e artísticas entre linguagens como o teatro ou o audiovisual, como diretora de arte, também me aproximaram de um universo que já me atraía com certo fascínio e curiosidade. Entender os esgarçamentos presentes entre os limites ou expansões da ação com presença de público, e as sutilezas e recortes dispostos apenas na presença da câmera e no seu manuseio, passaram a despertar cada vez mais um campo de interesse a ser explorado e ampliado por mim em projetos subsequentes.

Ainda na Residência Obìnrà, desenvolvi uma segunda performance, “Ose<sup>62</sup> para as/os filhas/os do Atlântico”, que poderia ser considerada um tipo de continuação de “Atlântica”, em algo como uma possibilidade de obras que compõem um conjunto narrativo não linear, passível de composições futuras. O título da performance foi escolhido justamente como alusão ao ritual de limpeza dos pertences rituais, assentamentos e utensílios sagrados, realizado no candomblé, com a função de manter a energia harmonizada a partir da lavagem e alimentação destes objetos, e também do contato direto entre nosso corpo e toque, e os elementos simbólicos de síntese material dos Òrisàs no plano material. Trata-se de uma conexão direta com a renovação e manutenção da energia vital presente nas duas extremidades matéricas da potência sagrada invisível: o corpo e a representação física elementar do Òrisà e seus pertences.

A performance consistia em lavar com leite as conchas marcadas de sangue seco, que eram retirados da gamela de madeira para uma bacia de esmalte branca - ambos comumente utilizados nos procedimentos litúrgicos de matriz africana no Brasil - como um ritual de afeto, memória e nutrição.

---

<sup>62</sup> <sup>64</sup> “1. s. sabão; limpeza. Mesmo que àwenù. Ísù-ose: sabão em formato de bola. Ose dûdû: sabão da costa; 2. s. ritual de limpeza dos objetos sacros do Candomblé.”(JAGUN, 2017. p.811



Figuras 56 e 57- Tina Melo na performance “Ossé para as/os filhas/os do Atlântico” - Fórum Obínrin- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Yasmin Nogueira



Figura 58- Detalhe das conchas/búzios manchados com sangue seco, sobre gamela de madeira, utilizadas na performance “Ossé para as/os filhas/os do Atlântico”- Fórum Obínrín- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Tina Melo

Nessa performance retorno ao sangue, mas dessa vez ele surge também reconfigurado. Já não escorre, ou flui em bacias ou derramamentos de violência, mas aparecem como marcas secas, quase lembranças ou cicatrizes, em grandes conchas dispostos numa gamela de madeira - que aqui destitui-se de sua funcionalidade de servir alimentação sagrada, para ocupar o lugar de suporte para objetos litúrgicos -, e devido a seu formato aludir a uma embarcação, como uma pequena canoa que ao invés de navegar sobre as conchas submersas nos mares, acolhe-os em seu interior, como ventre fecundo. A relação da gamela com a embarcação não se dá apenas no plano simbólico, mas na percepção do material e forma que guarda similitudes com as manufaturas mais simples de canoas que transladam pelo Paraguaçu e por tantas outras águas.

Antes de discorrer sobre a relação particular que estabeleci com as conchas, gostaria de retomar alguns aspectos como a nomenclatura e sua utilização e significados para algumas culturas africanas e afro-brasileiras. Desde minha infância conhecia essas mesmas conchas pelo nome de búzios, e comumente via sua utilização por vendedores ambulantes de peixes e mariscos que passavam nas ruas em Cachoeira mercando seus produtos, sob o soar de um búzio que levavam à boca e ao soprar conseguiam emitir um som corpulento que anunciava sua presença ao longe, de modo que as freguesias já poderiam se adiantar em providenciar as bacias e vasilhames para a fartura oriunda das águas doces ou salgadas, que chegava à porta de casa. Ao investigar a etimologia da palavra, percebo a ligação direta com a memória relatada:

Originalmente, a denominação “búzio” deriva da expressão *bucina* ou *bucīnu* (trombeta ou trombeteiro, em latim; buzina, em português), devido à utilização de algumas espécies das carapaças calcárias de moluscos gastrópodes marinhos, como instrumento de sopro por pescadores, para anunciar sua chegada ao porto, ou como meio de comunicação. (...) Em outro contexto ecológico/cultural distinto, imerso no hibridismo religioso hinduísta/muçulmano (no sudeste asiático), durante a vigência do período colonial britânico, também foi registrado este antigo uso dos “búzios”, como trombeta. (...) Neste caso, constata-se que o autor se refere a uma grande carapaça calcária de molusco marinho (à qual ele associa a expressão “concha de strombo”). Por outro lado, a denominação “búzio” foi também, historicamente, atribuída aos pescadores mergulhadores, extrativistas de seres ou recursos do fundo do mar. (FERREIRA; STEUCK; SOUZA, 2021, p. 10-11)

Percebemos então que a própria nomeação está aliada à forma de utilização que remonta a tradições antigas de além-mar, e que nos chegam aos dias atuais como

reativação de costumes ancestrais. A utilização dos diferentes tipos de búzios no continente africano se estende por diversos territórios e aliados a diversas funcionalidades ou significados, que foram transferidos e reconfigurados nas diásporas nos cultos de matriz afro:

No Brasil, como na(s) África(s), são frequentes e contínuos os registros de usos culturais e/ou religiosos de “búzios”, por integrantes dos rituais de iniciação, como instrumentos de oráculo, e como ornamentos e adereços, associados à identidade cultural e/ou religiosidade africana e afrodescendente. A grande diversidade de usos históricos e/ou contemporâneos dos “búzios” marinhos pode ser agrupada em três grandes categorias complementares e interativas. (...) Os búzios se constituem, também, em elemento de (re)afirmação da identidade cultural e do pertencimento à determinadas etnias, culturas e categorias sociais africanas e afrodescendentes. (...) Os “búzios” também estão, tradicional e profundamente, associados à função oracular, utilizando-se diferentes métodos, sendo o mais comum o arremesso de um conjunto de 16 búzios sobre uma mesa previamente preparada e na análise da configuração que os búzios adoptam ao cair sobre ela. (IDEM, 2021, p.14-16)

Salvas as diferentes classificações e tipos de conchas/búzios, e suas utilizações específicas nas práticas de origem africana, considero valiosa sua relação com a ancestralidade, e agrego as noções de matéria, memória e conceito - articulação apresentada pela professora Viga Gordilho na Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA. Essa articulação possibilita a compreensão de que em toda matéria habita uma memória e um conceito possível de ser tecido. Desse modo, a concha/búzio se apresenta como corpo marítimo, que apresenta em si a memória dos corpos que vivem nas profundezas atlânticas, relacionadas aqui aos corpos negros que durante a travessia encontraram nas águas a transmutação e continuidade. O cemitério de sal que se conformou na inundação de tantos seres que driblaram a escravidão através da morte, ou lugar de retorno para o colo ancestral de Yemojá.

A forma elaborada da concha *Cymatium* - a espécie utilizada na performance - tão rígida quanto delicada, e de beleza particular, apresenta nas linhas e traçados da densa carapaça, lembranças de escritos marcados pelo tempo, assim como os corpos negros que levaram suas memórias de além mar para as profundezas, as filhas e filhos da travessia atlântica, mas também apresentam as histórias que continuaram, que seguiram para se restituir nas diásporas, a partir das perdas e permanências, e ainda mais, nos refazimentos e encontros. O sangue que aspergiu sobre as conchas/búzios dizem desses rastros, memórias e esquecimentos, contudo, não se

impõe como elemento que marca a visualidade da obra, ou que se sobrepõe ressaltando os aspectos de dor, ele aparece sim, como um componente significativo ao conjunto que compôs a ação. De modo que se tornou mais perceptível a partir da sua diluição no leite, quando do atrito das mãos com as conchas/búzios, na tentativa de desimpregná-las, ao retirar o sangue para ritualisticamente limpá-las.

Ao passo que as conchas/búzios eram imersas no leite, o vermelho ia se desprendendo e aos poucos tingindo levemente o branco, deixando simbolicamente na bacia, as impurezas, maus fluidos, e energias densas, como nos rituais do ossé. O leite, como matéria fluida, foi escolhido como substituto dos banhos de ervas comumente utilizados na ritualística do candomblé para a limpeza, primeiramente pela tão imediata relação deste aos processos de nutrição, amamentação, fortalecimento e fertilidade. Nesse caso, atuo nestas escolhas, a partir do deslocamento de funções cotidianas ou culturalmente estabelecidas para os materiais, invertendo a lógica da reprodução fiel do ritual religioso, para a recriação e reposicionamento de materiais e significados. Os banhos de ervas sagrados costumam ser utilizados no ossé pelas suas propriedades específicas aplicadas às necessidades e particularidades de cada função ou orixá, no caso do leite, desloco-o da sua função alimentícia primordial, para a reconfiguração da ritualística que se estabelece de maneira simbólica e conceitual, com a liberdade de executar os atos não em repetição, mas em reformulação, ou mesmo fabulação.

O leite assume então a capacidade de lavar, limpando o sangue e as marcas atlânticas, como também de nutrir, em acolhimento e menção à reconstituição das identidades, crenças e memórias nas diásporas africanas. Efeito que se aproxima das motivações tecidas na performance "Atlântica", num sentido de desdobramento ou de possível complementação das noções de resiliência, restituição e fortalecimento presentes nas dinâmicas ancestrais de práticas de lembrar e re-existir desenvolvidas como estratégias de construção de vida por sobre as tentativas de apagamento e esquecimento do colonizador.

Sobre a composição visual das vestes utilizadas na performance, experimentei pela primeira vez uma elaboração mais próxima do que podemos chamar de figurino. Compreendendo aqui o figurino como traje comunica especificidades e que serve de maneira não hierárquica à cena, de acordo com Castro e Costa:

O figurino pode ser entendido como o traje cênico, ou mesmo o conjunto da indumentária e acessórios, criado ou produzido pelo

figurinista e utilizado pelo artista para compor seu personagem em determinada forma de expressão artística, como o teatro, cinema, televisão, ópera, dança e outros meios de manifestação artística. Abrantes (2001, p.09) descreve: " O figurino apresenta características sugestivas indispensáveis para manter o clima plástico que os outros elementos cênicos instauram no palco."(CASTRO, COSTA, 2010, p.80)

Desse modo, embora não estivesse trabalhando a partir de uma personagem, experimentei a utilização daquele traje como uma provocação a pensar outras visualidades possíveis na performance, o que considero que, assim como a escolha do efeito ritualístico e simbólico na performance, faz parte de uma proposição que se alinha com o movimento Borí da pesquisa, alimentando o imaginário e as práticas para além dos lugares já conhecidos ou pré-determinados pela dor ou sofrimento.

Assim, atualmente percebo essa potencialidade da utilização do traje ou dos elementos visuais na performance, a partir de uma perspectiva de ampliação de espectros e retomada de conhecimentos do nosso povo, em favor das nossas criações. Tendo em vista que as ferramentas de construção de narrativas e visualidades, embora fossem nossas antigas conhecidas - desde as manifestações culturais, religiosas, até o cotidiano dos povos originários e africanos -, nos foram negadas do ponto de vista do reconhecimento da condição de criação artística, pois estiveram deslegitimadas e destituídas do seu lugar de potência e elaboração estética, sendo relegadas ao suposto primitivismo ou amadorismo, como forma de subalternizá-las. (MACAU, 2023, s/p)

O desenvolvimento da ideia do traje se deu a partir de uma provocação, ocorrida semanas antes, em um dos encontros da residência, quando uma das artistas, Dandara Baldez, havia apresentado a proposição de experimentar sobreposições de roupas distintas, para verificação de possibilidades visuais que gerassem estranhamento e potencializações conceituais. A partir daí, comecei a repensar a utilização de roupas supostamente neutras para a realização das ações, numa tentativa de não espetacularização, que havia praticado até então. O uso da indumentária cotidiana se tornou uma prática recorrente na linguagem da performance, como se recorrer a qualquer recurso estilístico visual pudesse fragmentar a noção de recusa ao espetacular, embora diversas/os artistas tenham buscado romper com essa compreensão, e elaborado peças para vestir, ou mesmo figurinos dentro de uma compreensão mais próxima da encenação.

Interessada nessa possibilidade selecionei peças de roupas brancas, que transitavam desde as roupas de ração do candomblé (saia e batas volumosas), até camisetas de malha com mangas longas e curtas, calça, vestido, tecidos para amarração e panos de cabeça. O resultado foi exatamente a primeira tentativa de sobreposição e composição dos diferentes estilos, que se agregaram num todo harmonizado pela unidade de cor, que criava uma estranha noção de familiaridade a partir da reconhecível silhueta de roupas femininas de candomblé, ao mesmo tempo cruzada com a modelagem evidente de peças do cotidiano urbano.

De acordo com o que havíamos planejado, aconteceriam na mesma noite várias performances em distintos lugares do Espaço Cultural, de modo que o público seria conduzido a partir da própria dinâmica de início de fim das performances, que foram mapeadas com certa intercomunicação entre os espaços externos e internos. Contudo, inesperadas interações aconteceram e a noção de tempo, muitas vezes dilatadas no momento da ação, fluiu sem delimitação de limites precisos.

Outro ponto determinante foi os usos do imprevisto que as artistas fizeram ao transformar suas ações no momento de realização. Assim, percebi que ao invés de esperar que as pessoas chegassem até o local definido para que eu realizasse a ação, já como uma das últimas a serem vistas, decidi transitar pelo espaço, me instalando em lugares de passagem estratégicos com minha gamela/embarcação, criando novas *Imagens Ebó* em relação aos espaços instalativos já existentes, fruto do posicionamento das obras produzidas ao longo dos três meses.



Figuras 59 e 60 – Imagens Ebó desenvolvidas antes da performance “Ossé para as/os filhas/os do Atlântico” - Fórum Obínrin- Salvador- BA- 2018. Fotografia: Yasmin Nogueira



Instaurada nos espaços, como corpo que compõe ou suscita uma paisagem com sua presença, estabeleci trocas de impressões com o público durante seus trânsitos em direção a outras performances. Até que ao adentrarem o espaço final, caminhei junto a elas/es e posicionei-me ao final do espaço. De acordo com uma iluminação

que foi planejada não para conferir dramaticidade às ações, mas para chamar atenção para pontos específicos do espaço onde as artistas estariam posicionadas, e para imprimir atmosferas visuais mais confortáveis e próximas, pude atravessar o caminho até meu ponto de ação sem comprometer o andamento do trabalho das outras artistas ou convocar as atenções para minha passagem.

Permaneci ainda de pé segurando a gamela de conchas, tal qual uma mãe que carrega sua criança nos braços, num gesto de encontro. Naquele momento os búzios eram literalmente filhas/os do Atlântico, cobertas/os de sangue seco, em rastro e memória. Ao perceber o cessar da ação da colega, posicionei-me de joelhos no chão, próximo a uma bacia esmaltada branca que guardava leite animal no seu interior, dispus um tecido branco no chão e delicada e pacientemente passei a pegar os búzios, um a um e banhá-los com o leite, na tentativa de remover as marcas de sangue incrustadas em suas superfícies. Buscava ali recriar uma perspectiva de proposição de cura e limpeza simbólica das mazelas coloniais para nossos corpos e memórias. Ali permaneci até que todos os búzios fossem lavados e colocados na gamela novamente, carregados por mim mais uma vez nos braços, agora renovados enquanto eu me deslocava para o andar superior em direção ao encontro das minhas irmãs, para uma ação final coletiva.

Em Obínrin, comecei a elaborar a noção de Imagens Ebó como uma narrativa visual líquida composta de tessituras femininas afro-diaspóricas, em evocações à escuta, compartilhamento e refazimento das histórias atlânticas possíveis no nosso tempo e a partir do nosso lugar. Muitos líquidos (água de rio, mar, a lama, os fluidos femininos) na cultura yorubá se relacionam com as divindades femininas, com os princípios de fertilidade e criação da vida. Aqui, o líquido, que ainda que não se apresentava como matéria em algumas performances, se faz presente no diálogo entre a noção yorubá, e a grande travessia dos corpos negros africanos até as Américas, o percurso Atlântico, abarcando as dores, as marcas, as memórias, a resistência, o refazimento e a afirmação.

A construção de narrativas negras diaspóricas a partir da criação de performances artísticas é uma reflexão que se coloca para além da valorização e visibilidade de um lugar de fala, mas sim da possibilidade de compartilhar nossas próprias agências e subjetividades a partir das experiências que as distintas condições de experiências pode oferecer, e no caso deste trabalho, das mulheres negras. A voz nos foi negada historicamente, os discursos coloniais foram criados narrando a trajetória de negras

como passivas exploradas que não fizeram parte da formação do que se conhece como civilização ocidental. A partir da construção e visibilização de narrativas desde a perspectiva negra, observamos a mudança de paradigmas epistemológicos que amplificam vozes ocultadas e protagonismos negados.

Assim, estas narrativas reelaboram as possibilidades de existência e agência das mulheres negras na diáspora afro, a partir de uma escrita afirmativa de si, da criação de espaços ainda não contados, mas inventivos e possíveis, espaços de refazimento do corpo individual e coletivo. Desse modo, as Imagens Ebó são criadas como narrativas visuais desse processo, que aliam a performance e suas possibilidades diante da câmera ou do público, a inquietações que até aqui se mostraram como propostas de afirmação, como oposição mais imediata aos processos de opressão e violências. Compreendo que diante das sistemáticas apresentações de dor, tendemos a buscar mecanismos que enalteçam as virtudes e potencialidades do povo negro como forma de tentar responder aos ocultamentos e silenciamentos históricos, contudo, ao longo dessa caminhada de pesquisa, elaboração e práticas, observo que outras vozes artísticas e teóricas já suscitavam uma complexificação das estratégias de abordagem das nossas histórias, visando não encerrar em polaridades únicas e opositoras - que se limitam ao positivo e negativo -, mas justamente buscar campos de ampliação das ações, pensamentos e tessituras imagéticas, poéticas e conceituais alinhadas a uma liberdade radical, que nos possibilite não somente assumir os lugares de criação de narrativas para suprir possíveis lacunas, mas desenvolver agenciamentos estéticos para invenção de mundos e vidas livres, como explanar melhor no capítulo seguinte.

Sigo então, no movimento metodológico Borí, com os processos criativos vividos em residências artísticas e seus cruzamentos como forma de alimentar a cabeça, o imaginário e as poéticas, com a experiência transformadora de ter cruzado o Atlântico para participar da Perfocraze International Artistic Residence em Gana. Convido então a escritora e teórica estadunidense Saidia Hartman para o diálogo, que desenvolve a perspectiva de Fabulação Crítica, e da sua experiência nas viagens em território africano, e em especial em Gana, como forma de costurar narrativas e similitudes entre nossas apreensões e enfrentamentos, e analisar as experiências de mulheres afro-diaspóricas em contato com o grande continente.

### **3.2.2- Perfocraze International Artistic Residence - Cruzos do Atlântico em Imagens Itán**

A PerfocraZe International Artistic Residence (PIAR), é a primeira residência artística de Gana, organizada e criada pela artista Va-Bene Elikem Fiatsi, no “crazinist studiO” em Kumasi. É um programa interdisciplinar de artistas e uma incubadora de performance, que serve com um espaço experimental, laboratório e uma plataforma interativa para artistas, ativistas, pesquisadoras/es, curadoras/es e pensadoras/es desenvolverem e se envolverem em uma rica variedade de projetos de pesquisa artística.

Somente em 2019 o espaço foi oficialmente aberto como Residência Artística, abrigando grupos de artistas de diferentes parte de Gana e de outros países, incluíndo eu e Yohanna Marie, minha amiga, parceira de trabalhos e companheira de viagem, de modo que fizemos parte do primeiro grupo recepcionado na casa. A residência acontece em convívio com o cotidiano de Va-Bene e sua família - a esposa Marcella Akuetteh, e seu filho Valiken -pois sua casa, é o mesmo espaço em que funcionam as atividades da residência e onde convivemos pelo período de quase dois meses.



*Figura 61- Va-Bene Elikem Fiatsi em apresentação de portfólios no Crazinist Studio- PIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Tina Melo*



Figura 62- Yohanna Marie, Martin Toloku, Tina Melo, Percy Nii, Amudzi Mawenya e Valikem Fiatsi em apresentação de portfólios no Crazinist Studio- plAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Va-Bene Elikem Fiatsi

Como artista, curadora, diretora e colaboradora, Va-Bene Elikem Fiatsi (crazinist artisT) convida anualmente artistas de todo o mundo a participar de projetos do estúdio e também a expor no Chale Wote Art Festival em Accra, um grande festival interdisciplinar de artes na rua que acontece no mês de agosto, do qual participa da curadoria. Quando conhecemos Va-Bene, temos contato com uma história de força e sabedoria, de uma artista negra retinta, africana, trans, que carrega consigo a experiência de cruzamento de opressões evidentes a partir do momento que coloca os pés na porta de casa, e que tem na arte o seu maior veículo de provocação para reflexão e transformação da realidade, e ainda na arte sua possibilidade de recriar universos e tornar palpáveis os sonhos, como a realização do projeto plAR.



*Figura 63- Tina Melo e Nina Claire em conversas na cozinha comunitária da piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie*

Compreendemos todas as dificuldades e empecilhos colocados a artistas africanas/os para divulgação, sustentabilidade e internacionalização de suas obras e carreiras, de modo que somente conheci a PIAR e o trabalho de Va-Bene através de Yohanna Marie, que havia participado em 2018 do MINDELACT, um festival de artes cênicas no Mindelo, em Cabo Verde, onde conheceu Va-Bene, que também estava se apresentando no festival. Marie havia viajado através do financiamento da seleção da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia no edital de mobilidade artística, o mesmo edital que posteriormente submetemos a proposta de residência na piAR.

Marie conheceu a trajetória e a produção de Va-Bene e sua proposta de realizar a primeira residência artística de Gana, e falou sobre o trabalho de artistas brasileiras da performance, e eu fui uma delas. Va-Bene interessou-se por nossas propostas e convidou-nos a participar da primeira edição do programa, contudo, devido à ausência de incentivos financeiros a iniciativas culturais e artísticas em Kumasi, a residência fornece hospedagem e espaço para interação e desenvolvimento de pesquisas, mas não poderia fornecer verba para nosso traslado nem estadia. Dessa forma,

inscrevemos a proposta no edital de mobilidade<sup>63</sup> e fomos contempladas, de modo que pudemos ir para Gana e permanecer entre junho e julho de 2019 na pIAR.

Ao final de cada ciclo dos grupos residentes existe a possibilidade de realização de um estúdio aberto, em comum acordo entre as/os participantes. No evento que participamos utilizamos o ambiente interno e externo, no interior da casa estavam expostas imagens, fotografias, textos e vídeos dos processos criativos que foram ou que estavam sendo desenvolvidos, e as performances aconteceram na área externa. A presença da comunidade foi tímida - como normalmente o é - devido à maneira complexa com que a maioria se relaciona com a transgeneridade e homoafetividade de Va-Bene. Devido à adesão crescente ao cristianismo e à sedimentação de uma moral heteronormativa oriunda da colonização inglesa e da presença do islamismo, a comunidade em que se situa o crazinisT studiO acaba sendo a amostra de uma realidade corrente no país, opressora com pessoa trans ou identificadas como dissidentes de gênero e sexualidade.

Desse modo, observamos a complexidade para manter uma residência artística, em constante diálogo com visitantes de diversos países e oriundas/os de diversas culturas, sem investimento financeiro de outras fontes, que não sua própria renda como artista, e enfrentando preconceitos e a violência simbólica de sua própria comunidade. Contudo, estávamos diante de uma artista que preferiu não esperar o momento ideal para desenvolver seu projeto de vida, e sua ideologia de projetar artistas de Gana e desenvolver intercâmbios com grupos de todo o mundo numa perspectiva de construção de outros caminhos, de estratégias de produção e difusão artística na contramão do isolamento e anacronismos propostos pelo projeto colonial para o continente africano.

Para ela, a iminência da morte - anunciada por todas as violências físicas e psíquicas a que é submetida por sua condição de gênero e raça - , seja em seu país ou fora dele, fazem com que seus sonhos se tornem urgências de realidade, cabíveis em suas possibilidades do momento, e passíveis de ampliação e desenvolvimento, como o próprio projeto da residência, que acontece em sua casa, uma propriedade

---

<sup>63</sup> O Edital de Mobilidade Artística é realizado periodicamente pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, dirigida por Arany Santana em 2019. O edital financia propostas selecionadas de grupos e artistas inscritas/os, que solicitam apoio para participação em eventos nacionais e internacionais com estadia mínima de 4 semanas, e que apresentem uma contraproposta a ser realizada no retorno da viagem para formação ou fruição artística no seu território de residência. As verbas podem ser utilizadas em passagens, estadia, alimentação, traslados e desenvolvimento de obras para o projeto, sendo a atividade de contrapartida de custo e responsabilidade da/o artista.

alugada no que se poderia considerar um distrito de Kumasi, com sete quartos, sala, cozinha e banheiro compartilhados e uma grande área murada.

A perfocraZe International está para além do que as formalidades de um espaço em que artistas terão tempo e estrutura para desenvolver processos criativos propõem, ela consegue, mesmo que ausente da estrutura ideal para os padrões ocidentais, um encontro afetivo e provocativo, com a vida real de uma comunidade, de um núcleo familiar , e também por dois jovens artistas que trabalham como assistentes do projeto, e que são como irmãos de toda uma vida Amudzi Mawenia e Martin Toloku. Esse coletivo nos apresenta artistas interessadas/os em experimentação e trânsito entre linguagens, materiais e culturas, com um olhar especialmente articulado em torno da performance arte, e a intenção de que cada artista, independente de sua matriz de formação ou identificação estética, possa imergir e propor algo dentro do universo da performance arte.



Figura 64- Valikem Fiatsi, Martin Toloku, Amudzi Mawenya, Tina Melo e Yohanna Marie no primeiro jantar na plAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Va-Bene Elikem Fiatsi

Esse núcleo, resiste em existir e continuar, e também quer ir além, para quando e onde não se precise mais tornar o fazer artístico sempre uma atitude heroica diante de todos os obstáculos. Ao tratar sobre uma de suas performances, Va-Bene aborda um pouco sobre estes trânsitos e suas implicações, que são tratadas recorrentemente em suas obras:

“Strikethrough” é uma das minhas performances que lidam com a luta pela identidade, e também a luta para navegar pelas fronteiras internacionais. Claro, essa luta não se restringe às pessoas trans,

mas acho que para as pessoas trans é mais intensa e mais dramática. Em “Strikethrough”, eu uso o martelo, uso a faca, uso o espelho e uso minhas duas imagens. Minha imagem anterior como homem, e depois minha imagem, atual como mulher. Eu uso essas imagens porque é uma questão de perder o passado, mas não preencher completamente o novo corpo. Então é como se mover do ponto A ao ponto B, mas você se vê no limiar entre esses dois corpos. Eu comecei a questionar na performance, o que acontece comigo se tudo foi tirado de mim. O que acontece com minha noção de pertencimento? Eu ainda posso ser considerada um não-homem mesmo que meu corpo físico se apresente como sendo do sexo masculino? Então, como funciona meu psicológico? O que são as minhas emoções? O que é a minha própria interpretação física do meu ser? E é por isso que quando eu termino minha performance em nudez, é também uma questão de orgulho, de um lado, e uma questão de vulnerabilidade, então você celebra esse orgulho e ao mesmo tempo, você está desafiando e superando sua própria vulnerabilidade. Você celebra esse orgulho e ao mesmo tempo você é desafiado a superar sua própria vulnerabilidade. E então você tem que navegar entre algo que te dá prazer, e algo que te revela à sua própria morte. (FIATSI, 2019, s/p)



*Figura 65- Va-Bene Elikem Fiatsi na performance “Strikethrough” – FIT-Festival Internacional de Teatro- São José do Rio Preto-SP- 2019. Fotografia: Paula Oliveira*

Ao longo de nossa estadia na PIAR, as presenças e parcerias e Amudzi e Martin foram imprescindíveis para realização de todas as atividades, tendo em vista que apesar de o inglês (praticado parcamente por mim), apesar de ser considerado idioma oficial do país, está presente apenas em locais ou eventos mais formais ou de grande trânsito turístico, como aeroportos, universidades e estabelecimentos de grande porte. De maneira muito específica a população ganense em suas variadas regiões, por vezes não pratica o idioma, embora conheça-o, por recusa ao colonialismo, dando

lugar às chamadas línguas locais (local languages), que se proliferam em variedade tanto quanto a possibilidade de cada habitante dominar ao menos três idiomas. Ressalto também a participação de Marie como importante colaboradora tanto na execução como nos diálogos que desdobramos sobre os processos artísticos, e também a riqueza de compartilhamentos de ideias, conceitos e questões sobre arte e cruzamentos culturais possíveis a partir da presença de artistas durante a nossa estadia por lá, sendo elas/es Amudzi, Martin, Percy Nii, Adams Grow, Onsoh Edward e Caleb Kwarteng(GH), Nina Claire(NO), Cory Perry(USA), Stacey Ravero(NE) e Pirmin Breu (CH).

A experiência dos dias em Gana foram tão enriquecedoras e complexas, que se torna difícil descrever ou sintetizar em palavras, um período fértil de possibilidades e concretudes como nunca antes havia vivenciado. Para além das possibilidades de experimentação e aprofundamento de questões no campo artístico, acompanhadas do olhar cuidadoso e provocativo de Va-Bene, pude experienciar o deslocamento, descosntrução e refazimento de imaginários e perspectivas que construímos na diáspora em relação ao continente africano. A escritora, teórica e professora estadunidense Saidiya Hartman apresenta uma percpectiva que me auxilia a elaborar as experiências e atravessamentos vividos em Gana.

No seu livro *Perder a Mãe*, publicado originalmente em 2007, que recebeu tradução em português em 2021, Hartman descreve a trajetória analítica de suas idas ao continente africano no intuito de buscar não sua linhagem ancestral, mas as memórias das pessoas escravizadas, no sentido de obter um detalhamento que pudesse ir além das narrativas produzidas pelos colonizadores, ou do que podemos chamar das “histórias do vencedor”, o que a coloca em constante estado de frustração pela falta de arquivos e fontes. Desse modo, a autora encontra através da Fabulação Crítica, um viés metodológico que cruza a juntada e transposição de informações documentais e pesquisas publicadas, às experiências incorporadas de relatos, com a expansão e elaboração de imagens que têm a finalidade de completar textualidades e narrativas lacunares, apresentando detalhes que não são oferecidos pelos arquivos, como forma de construir histórias com pequenos elementos fabulativos, a partir de uma perspectiva crítica. Assim, a Fabulação Crítica permite iniciar histórias de um ponto de partida diferente, que começa a dar prioridade a experiência das pessoas escravizadas, como forma de realmente oferecer um método para criar histórias no

espaço do silêncio e também estruturar de forma crítica como nós entendemos a história das imagens. (HARTMAN, 2022)

Apresento um trecho no relato de Hartman como reflexão acerca de uma das impactantes percepções que tive nos dias em Kumasi:

Ao desembarcar do ônibus em Elmina, ouvi algo. Era cortante e claro, pois repercutiu em meus ouvidos, fazendo-me recuar. *Obruni*. Uma estranha. Uma estrangeira do além-mar. Três crianças reunidas na rodoviária gritavam a palavra, soltando risadinhas abafadas e divertindo-se como se tivessem vislumbrando algum extraterrestre caído do céu, em Gana. Elas chamavam “*obruni, obruni*”, como se isso fosse uma forma de *akwaaba* (boas-vindas) reservada especialmente pra mim. (...) Mundos anteriores e novos se estampam em minha face - uma mistura de povos e nações, senhores e escravos há muito esquecidos. Na desordem das minhas características, nenhuma linhagem de origem podia ser reconhecida. Claramente, eu não era fanti, ashanti, ewe ou gã. (...) Mas depois aprendi a aceitá-lo. Afinal, eu era uma estrangeira do além-mar. Um rosto negro não me tornava uma parente. Mesmo quando não era detectada como tal, eu me traía quando abria a boca e ouvia, ondulando a superfície da minha fala estudada, o sotaque do Brooklyn de meu pai, causando estragos à sintaxe cheia de regras a que fui forçada pela minha mãe, a gramática, suja fala escrupulosa era uma forma de mascarar suas origens sulistas e fundi-las ao sotaque de Nova York. (HARTMAN, 2021, p.09-10)

Embora sua percepção seja oriunda de uma experiência de trânsito estadunidense para o continente africano, pude, do lugar de brasileira, compartilhar a sensação comum de diáspora negra a qual estamos inseridas, salvas todas as particularidades implicadas nesse processo. Desde as Américas, pessoas negras comumente se relacionam com uma noção de África genitora e ancestral, compartilhada e sedimentada através de uma tentativa de recriação dos elos perdidos, ou da restituição das linhagens parentais que pudessem apontar possíveis territórios, culturas e identidades de origem. Como já mencionei anteriormente, esse imaginário nos alimentou por décadas na diáspora, nutrindo ações de resistência, afirmação e fortalecimento de lutas políticas por direitos, espaços e oportunidades.

Contudo, em certa medida, o imaginário construído tem muito mais a ver com nossas expectativas e reinvenções de uma possível África pré-colonial, livre dos estigmas da colonização, do que com os conflitos e complexidades vividos por suas populações na atualidade. O que acaba por distanciar-nos das reais demandas e questões que atualizam as relações negras transatlânticas e aproximam-nos não somente pelo viés de uma origem ou irmandade, mas pela partilha dos danos causados pela colonialidade e possibilidades de reinvenção de estratégias e

colaborações. Ao aproximar-me do continente, busquei me distanciar das idealizações e romantizações presentes nos desejos de reencontro, e abrir-me para o encontro com o desconhecido, que não necessariamente atenderia às expectativas de conexão ancestral ou mítica, mas que pudesse me dar esteio para compreender de que África estamos falando quando pensamos o retorno àquilo que antecedeu séculos de escravização? Como é possível dialogar com os territórios, histórias e interesses dos sujeitos atuais num contexto de trocas harmoniosas e fluidas, destituídas da tentativa de retornar para um lar que se desfez há muito tempo, e que já se perdeu no cotidiano? A maneira como Hartman sentiu-se estrangeira e desgarrada ao chegar em Elmina, dialoga com a sensação de desterritorialização que lidei no momento do primeiro contato com Kumasi, ao transitar pelas ruas e ouvir o mesmo chamamento, *Obruni*. Ao ver-me destituída do meu pertencimento negro - pois o termo relaciona-se diretamente a pessoas brancas estrangeiras - tive a imediata rechaça e sentimento de negação, para posteriormente, assim como Hartman, compreender que num contexto racial em que todas as pessoas são retintas, e entre si podem perceber traços, etnias, idiomas e contextos que situam suas identidades e territórios, apresentar-me como pessoa negra de pele clara, com trajes, costumes, sotaque e linguagem nitidamente diferentes da absoluta maioria, colocava-se na condição irrefutável de uma estrangeira/ estranha. E foi a partir desta percepção, que foi sendo elaborada entre diálogos, interações e trocas, ao longo da estadia na piaR, o trabalho de performance que apresentei no estúdio aberto nomeado IGNIT, em julho de 2019. Passaram-se quase dois meses de residência, convívio e trocas em Kumasi até a apresentação do Estúdio Aberto, onde mostraríamos processos e performances. Levei um tempo até compreender o que poderia apresentar, e acabei utilizando toda a reflexão oriunda das experiências e da minha condição para dialogar com a sensação de deslocamento, de corpo atlântico, este que nem se reconhece inteiramente africano nem inteiramente ocidental. Era interessante e revelador observar quais os pontos de profunda aproximação e o que nos distanciava. A consciência da diáspora nunca havia sido tão premente, de carregar uma herança viva, mas compreender o oceano de histórias que nos separam.

Desde a aprovação do nosso projeto no edital de mobilidade, e da certeza de que poderíamos realmente viajar e estar em solo africano, me conscientizei de que estava indo pra um território que, embora próximo da compreensão que temos da nossa matriz ancestral (mítica) yorubá no Benin e Nigéria, Gana pertence a uma cultura

completamente distinta, e, assim como todo país que além de poliglota, compõe-se de costumes diversos e multifacetados. É importante destacar a necessidade de refazimento do imaginário sobre uma África mítica, outrora romântico, que serviu para alimentar alguma noção de referencial que nos fortaleceu na diáspora em tempos nos quais as informações eram escassas, e em sua maioria, depreciativas.

Essa noção serviu para nos aproximar, mas também acabou por gerar um imaginário sedimentado no tempo, que se arraigou a caracteres antigos como forma de evocar o valor das culturas que afloraram em solo brasileiro em tempos de colônia, e que resistiram e se refizeram forjadas na sagacidade do povo africano. Contudo, este mesmo imaginário desconsiderou particularidades históricas e culturais, e mesmo os processos de colonização sofridos no grande continente, não somente por europeus, que deixam ainda hoje, mesmo depois de todas as lutas emancipatórias pan-africanistas, marcas talhadas de uma história dinâmica e complexa.

Não é simples nem fácil a uma óptica ocidentalizada compreender os meandros que engendram as sociedades africanas contemporâneas, a própria divisão territorial do continente já anuncia a contradição colonial, de separar grupos ou tentar unir povos e culturas completamente distintas sob o jugo de interesses externos em fronteiras geométricas com nomes de países. As réguas que demarcam o território de Gana hoje, não dialogam honestamente com a expansão territorial dos povos Akan, ou com os indícios civilizatórios Ashanti. Desse modo, hoje, diferentes povos e culturas convivem próximos ou foram compulsoriamente afastados de suas matrizes, o que também gera um ambiente de multiplicidade linguística e cultural, que desafia a noção que afirma o inglês como idioma oficial no país.

Reitero essa complexidade, para tornar compreensível a minha relação com as descobertas e ratificações que viria a lidar em solo Ashanti. Mencionei o aspecto de proximidade da região considerada yorubá, pois os territórios de Gana, Togo, Benin e Nigéria se configuram num espectro próximo, principalmente se comparados às dimensões territoriais do Brasil, e mesmo da Bahia. Considerando que a formação cultural da Bahia origina-se majoritariamente dos povos africanos que habitavam as terras yorubás - hoje Togo, Nigéria e Benin -, Daomeanas - hoje Gana, Togo, Benin -, e também as chamadas Bantu - hoje Angola -, nos relacionamos com heranças culturais e traços civilizatórios profundos destes povos em nossa história e cotidiano.

Para as pessoas que fazem parte dos cultos afro-brasileiros, esta relação é ainda mais estreita e aflorada, de modo que chegamos a vislumbrar a possibilidade de

verticalização e aprofundamento das compreensões ancestrais quando da possibilidade de contato direto com essa parte do continente africano. Contudo, me aproximei de Gana sem demasiadas expectativas de reconexão de uma suposta matriz ancestral, tampouco de um retorno à terra mãe, de modo que busquei uma relação lúcida, compreendendo as similitudes e os descaminhos oriundos de um processo de colonização que desestruturou nossos laços, mas não foi capaz de nos desligar completamente.

A relação que tive particularmente com a questão racial foi deveras significativa. A população de Gana é negra retinta, de modo que facilmente alguém de pele mais clara, mesmo que negra, é facilmente identificada/o como estrangeira/o, para a/o qual adotam a palavra *Obruni*, conforme já explanado anteriormente. Essa tensão gerou interações e diálogos bastante elucidativos entre mim e as/os artistas de Gana na residência, de troca de compreensões das noções de negritude em um país em que não existe racismo pelo fato de todas/os as /os habitantes serem negras/os, mas que convive com preconceitos e segregações de diversos níveis, principalmente de gênero e social, em paralelo à nossa realidade ocidental, de complexificação da ideia de negritude e racismo, considerando o advento da miscigenação forçada, e seu papel na estruturação da relações e conformações sociais na diáspora.

A sensação de me ver descolada daquilo que mais dá sentido a meus processos racionais ou subjetivos, coletivos ou de individuação, ancestrais e da esfera cotidiana, me apresentaram a sensação real de diáspora. Compreender o que habita em mim, todos os sentidos de ser negra em solo latino-americano, e quais as possibilidades de trânsito para meu corpo deslocado. Além de todas as questões identitárias importantes para meu amadurecimento artístico e pessoal, elas ainda me fizeram defrontar um outro desafio, que se relaciona com o processo criativo e sua adaptação dialógica.

Como eu passaria a discutir esteticamente as questões raciais, pautadas na minha implicação de mulher negra - eixo central das minhas pesquisas e práticas - numa condição de deslocamento identitário? Como me aproximar das outras mulheres negras para diálogos possíveis, dentro dos limites éticos que me coloco? Quais as possibilidades expressivas dentro de um outro contexto cultural que validem a proposição dialógica sem metodologias extrativistas<sup>64</sup>?

---

<sup>64</sup> Nesse sentido, me refiro a artistas e pesquisadoras/es que em suas viagens a territórios de culturas diferentes, estabelecem uma postura de coleta de dados ou de imagens e referências, sem estruturar nenhuma relação com

Passaram-se dias, até que eu, imersa no conflito e na desterritorialização da noção real de diáspora, pude me permitir a experimentação quase que condicionada aos materiais que tinha à minha disposição. Observei minha bagagem, o que havia levado comigo de físico e de imaterial. Então relatei-me com a bagagem que havia levado, roupas do lado de cá, uma afirmação da minha identidade atlântica/ diaspórica, que exatamente naquele momento se tornava mais coerente do que nunca. Pensando nisso desenvolvi a performance/ itinerário “Ocidente/Incident”, o duplo título vem falar da consciência de ocidentalização a qual nossos corpos diaspóricos foram submetidos, da dispersão, daquilo que incide em nossas vidas mesmo que a contragosto, e que deram sentido a todas as discussões para explicitar a minha negritude de pele clara fruto da colonização das Américas e da miscigenação forçada, quando das conversas no estúdio com artistas ganenses. De acordo com bell hooks:

E me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos ( se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estrechinha. Isso destrói e arrebenta as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer.... Para encarar essas feridas, para curá-las, as pessoas negras progressistas e nossos aliados nessa luta devem estar comprometidos em realizar os esforços de intervir criticamente no mundo das imagens e transformá-lo, conferindo uma posição de destaque em nossos movimentos políticos de libertação e autodefinição - sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais. Se fosse esse o caso, estaríamos sempre conscientes da necessidade de fazer intervenções radicais. Consideraríamos cruciais o tipo de imagens que produzimos, o modo como escrevemos e falamos criticamente a respeito delas. E, sobretudo, encararíamos o desafio de falar sobre aquilo que não é falado. (hooks, 2019, p.36)

A falta de controle sobre a minha imagem e a percepção dela, me estimularam a reflexões, diálogos e entendimentos diversos, que nos processos metodológicos e de pesquisa, precisaram de tempo e de decantação para a devida elaboração. Este corpo diaspórico, ou Atlântico vem se identificar então como um corpo entre, nem nativo, nem estrangeiro, nem indígena, nem africano, mas não o corpo mestiço que quer a democracia racial que nublou nossa existência. Corpo herdeiro de memórias conspurcadas pelo rapto atlântico, violado em sua subjetividade, violentado em seus hábitos e cultos, explorado e mecanizado pela objetificação no sexo e no trabalho, apagado em seu legado de construção de uma nação, mas ainda vivo, dinâmico, que

---

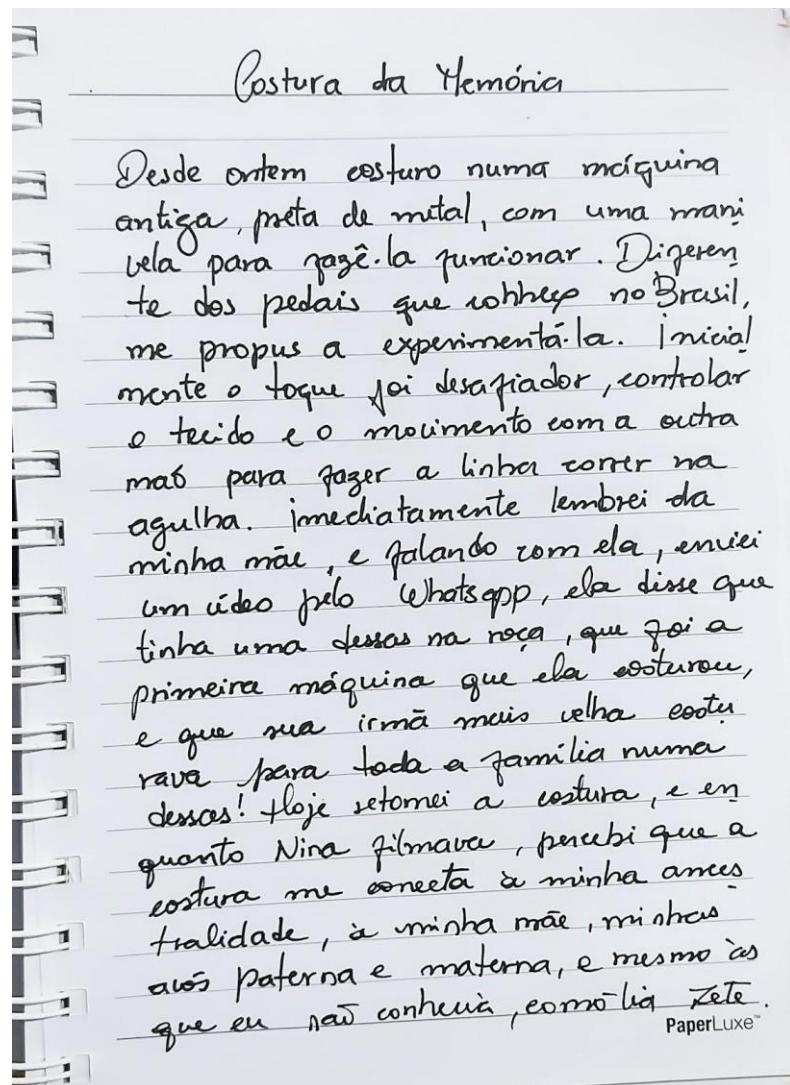
a comunidade, nem oferecer-lhe nenhum retorno. O que sustenta uma lógica colonial, muito praticada por europeus ainda hoje no Brasil, por exemplo.

se reconhece pessoa, na dimensão ampla da perspectiva yorubá que numa só espiral contempla corpo físico e subjetivação, o individual dotado de agência na reconstrução de cosmovisões, práticas, do visível e do invisível, nas trilhas dos caminhos que nos levam a compreensão desta dimensão.

Diante das tantas apreensões, olhares e tentativas de compreender e interpretar, tanto de maneira cognitiva quanto sensorial o trânsito atlântico que eu estava experienciando no corpo, desenvolvi algumas anotações e rabiscos de percurso, que contribuíram para dar caminho às inquietações da mente, e fizeram parte do processo criativo da performance. Especificamente nestes escritos, trato da surpreendente sensação de conexão que estabeleci com minha mãe, não a partir de contatos mais óbvios que poderiam ter se dado a partir da relação com a familiaridade do lugar- que em muitos momentos me conduziam a memórias que nem vivi, mas que foram narradas por ela sobre a zona rural de Cachoeira e as formas de trabalho - e das pessoas, em seu gestual, modos de falar e meandros do corpo que em tanto se aproximam de nós. Essa conexão se deu quando resolvi utilizar uma antiga máquina de costura que pertencia a Marcella Akuetteh, e que há muito aquietava-se sem utilização nos fundos da casa.

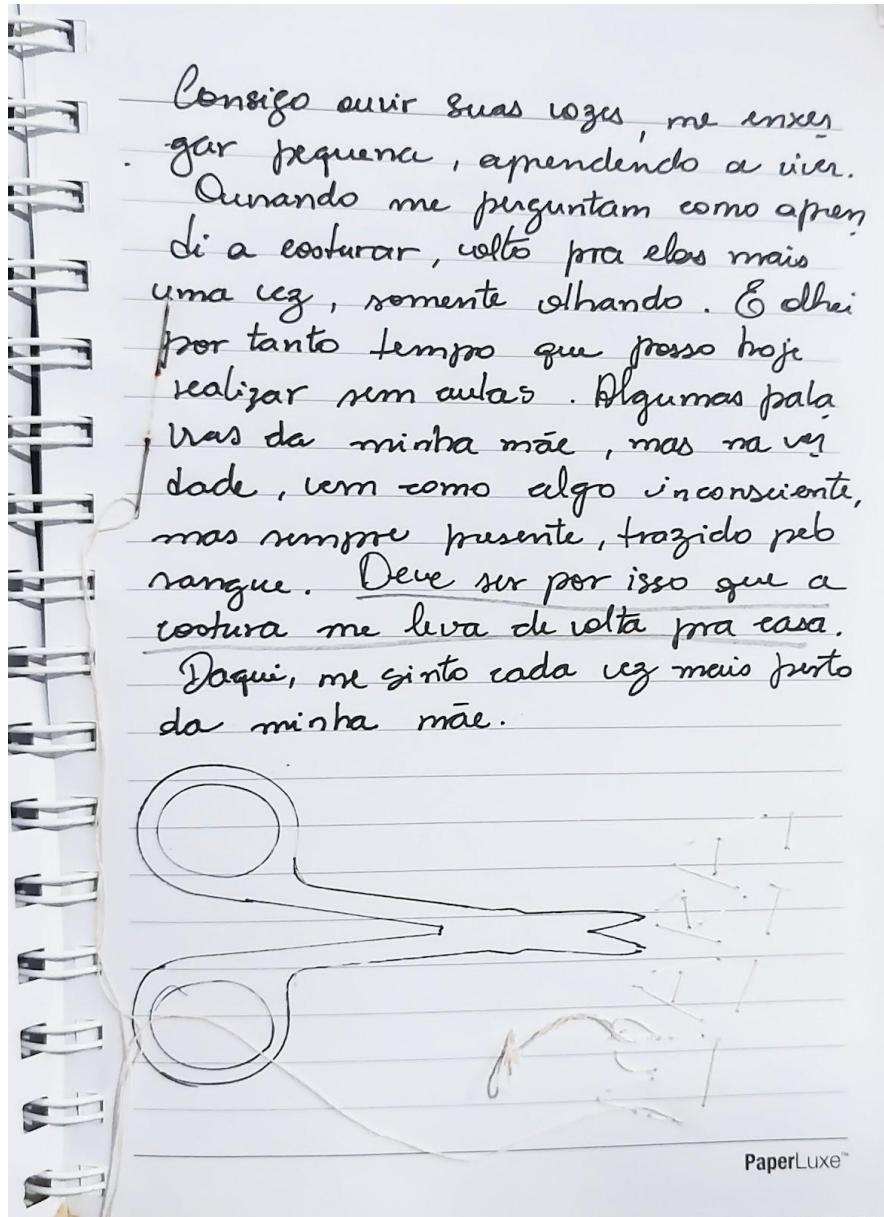


Figuras 66 e 67- Tina Melo costurando (primeiras experiências com máquina de costura manual) no Crazinist Studio - piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie



Figuras 68 e 69 - Anotações de Tina Melo no caderno sobre as impressões e sensações a partir da costura e conexões com a afetividade materna - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019.

Fotografia: Tina Melo



O desafio de costura em uma máquina manual, que de maneira autônoma não precisa de energia elétrica para funcionar, contudo requer grande destreza ao demandar a utilização de ambas as mãos ao mesmo tempo, foi curiosamente superado por uma habilidade que eu mesma não conhecia. Rapidamente me familiarizei com aquele manejo, como que num movimento de reconhecer inscrições antigas do meu corpo, numa torrente de memórias da carne e também das lembranças que pouco a pouco chegavam pela voz da minha mãe em meus pensamentos, dizendo dos tempos bons na roça, da relação com o plantio, com os festejos, com a mesa sempre farta provida pelas colheitas e trocas de produções da vizinhança, que retirava da terra uma cultura diferente do meu avô, ou do próximo terreno. Aquelas imagens dançavam na minha cabeça, todas as vezes que sentava à mesa da sala, e retomava a manivela de metal para cozer os recortes improvisados, do meu

conhecimento de costura regado pelos olhos. Desejosa de compartilhar com minha mãe a experiência e a novidade do artefato manual, deparei-me com a surpresa que de certo modo, explicava um tanto daquela familiaridade tão profunda: ela mesma já tinha utilizado uma máquina semelhante, a primeira que manuseou na vida, e que arrematou muitas vestes suas e de suas irmãs na infância e juventude. De além-mar, a costura me levava de volta pra casa.

Retomando o processo específico da performance, busquei, na tentativa de reconsiderar metaforicamente esse processo de diáspora e da lógica de apagamento das identidades, recriei o Atlântico em sal, matéria que já vinha trabalhando em resignificações simbólicas e afetivas. O mesmo sal que apaga, purifica, que limpa o corpo, infertiliza a terra, o concentrado das águas que serviram de morada e cemitério ou repositório para centenas de corpos e memórias.

A ideia era transmutar a noção de deslocamento e de bagagens, heranças. Então utilizei emprestadas maletas/baús de metal que Va-Bene possuía e que utilizara para transportar sua indumentária performática. Dentro dessas maletas distribuí grandes quantidades de sal grosso, comprado na feira de Kumasi, num montante de aproximadamente 80kg. Nesse emaranhado de sal eu depositei as cartas diáspóricas. Em diálogos sobre criação com Marie, minha grande colaboradora criativa, pensava sobre a possibilidade de estabelecer uma interlocução entre as mulheres negras do Brasil e as mulheres de além atlântico, mulheres de Kumasi. Dessa forma, num processo de colaboração virtual, solicitei a mulheres daqui que me enviassem uma carta por e-mail, como um tipo de comunicação com uma mulher negra africana, pensando em que tipo de mensagem ela gostaria de imaginar que chegasse a esta outra distanciada, porém próxima.

Recebi algumas poucas cartas, ciente de todas as demandas e ocupações das interlocutoras, mas pude ver em cada relato muita sinceridade e potência. Desse modo, traduzi para o inglês cada carta, de maneira que o público presente de Kumasi pudesse compreender. Fragmentei as cartas e ocultei-as no sal de cada mala, deixando uma delas sem correspondência, de modo que a procura que eu iria propor se tornasse possível e nem sempre passível de encontro, assim como nossos itinerários diáspóricos.



Figura 70- Estudo de Tina Melo para a performance “Ocidente/Incident” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Tina Melo

Construí uma fisicalidade que me impossibilitava de enxergar, de modo que todo o meu trajeto e busca fosse real, experiência sem bússola, sem ensaio, sem rotas pré-determinadas. Utilizei todas as roupas que havia levado para Gana numa única mochila, como um envoltório que criou uma nova cabeça em mim, a cabeça que passou pelo processo de colonização e precisa reprocessar, recriar e ressignificar o imaginário ocidental e seu encontro com o lado além, para gerar outros elos e caminhos.



*Figura 71- Tina Melo na performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie*

As roupas foram amarradas ao redor da minha cabeça, com o auxílio de Martin Toloku, que com sua sensibilidade e apuro estético moldou uma nova cabeça, de modo que a minha visão fosse bloqueada e a respiração dificultada, mas que saltava em cores e contrastes numa perspectiva escultórica. Sem enxergar, falar e respirando com dificuldade, me expus à experiência do corpo que busca seu território, que desconhece o caminho e que vaga como as brumas do Atlântico ao tombar na costa.

Saí do interior da acomodação da residência, com os olhos congestionados, tateando espaços, e o caminho que deveria trilhar. No exterior estavam as malas, as cartas, o sal, e as pessoas. Caminhei à deriva, deambulando até encontrar a primeira

mala, abri-la e buscar com as mãos imersas no sal, a correspondência atlântica, a mensagem diaspórica para aquelas mulheres. Ao passo que encontrava as cartas, criava uma nova rota em busca da destinatária, que receberia em suas mãos aquelas palavras. Buscava como quem rumava em direção ao sol mesmo sem enxergá-lo, por vezes chocava-me com a parede, com outra mala, e seguia à procura, seguia o som, as vozes, até encontrar o calor das mãos que recebiam o papel de letra e tinta grafadas em cores de além-mar.



Figura 72 - Tina Melo manuseando as cartas imersas em sal grosso na performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019.

Fotografia: Yohanna Marie

A primeira mulher que recebeu a carta não teve a reação de ler para o público, pois não suscitei que a interação determinasse a ação, também considero o fato de algumas pessoas presentes não se relacionarem com o inglês, tendo em vista que boa parte da população conhece o idioma, mas prefere falar suas línguas locais, ou por um desconhecimento da linguagem escrita, também comum a pessoas que não frequentaram a escola.



Figuras 73 - Tina Melo entregando as cartas às mulheres presentes, durante a performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - pIAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019.

Fotografia: Yohanna Marie

De volta às malas e ao sal, retornei com mais uma carta até uma mulher diferente, num movimento que se seguiu por alguns minutos, até que uma das mulheres começou a ler, era Stacey Ravero, uma das artistas em residência, nigeriana com quem não havia feito nenhum tipo de combinado ou dado nenhum tipo de aviso sobre a ação. Ela havia pego a carta de Belle Damasceno, que vive em Salvador, e que apresentou uma carta plena de afeto e dor, na qual falava de autocuidado, o olhar para o desconhecido e a complexidade de ser mulher negra do nosso lado de diáspora. Eu consegui ouvir Stacey, embora estivesse com os ouvidos cobertos, e o contato com a mensagem de Belle mediada por uma interlocutora nigeriana em solo africano me chegaram através de uma emoção que me trouxe lágrimas, as águas de uma compreensão do deslocamento, do que o oceano separou de nós.



*Figura 74 - Tina melo entrega carta à artista/residente nigeriana Stacey Ravero, durante a performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie*

Segui no itinerário das malas/baús como que em busca de algo que necessitava muito, de um chão, de certo modo a mesma sensação que guiava meus passos naquela pesquisa diária, de encontrar o que havia de perdido entre a África imaginada pelo nosso ocidente, o contraste da esperança alimentada na diáspora do encontro com a romântica e mítica mãe, e a realidade que desfilava aos meus olhos todos os dias, tão igual e dessemelhante. Quando não houve encontro, quando as letras atlânticas não chegaram a minhas mãos, era hora de parar, de desfazer a cabeça forjada na tecelagem do ocidente e “ori-entar-me.”(AKOTIRENE, 2018)

Iniciei então o processo de desfazimento dessa cabeça, a parte do corpo que segundo a tradição yorubá se relaciona com o futuro, com o que está por acontecer,

a frontalidade que precisava se libertar de toda a sobreposição de camadas e cascas que obnubilavam a visão, então, sentada sobre meus pés, desatei o novelo de vestíveis desfazendo aquela cabeça desproporcional, pesada e sufocante. Ao passo que seguia retirando cada peça, a luz ia se refazendo aos meus olhos, os sons tornar-se-iam mais nítidos, a respiração se equilibrava, a voz poderia ser então enunciada. Depois de retirar toda a carapaça que por algum tempo me recobria, de pé, olhei para as malas, estava diante daquele mar de sal contido em bagagens, local de transporte. Enxerguei uma das cartas, que ainda não havia sido encontrada nem lida, fui ao seu encontro na superfície salina, e qual foi a minha surpresa ao deparar-me com mais uma parte da mesma carta cortante de Belle, me propus a lê-la eu mesma, e no imediato momento que iniciei a leitura, minha voz foi embargada por aquele nó do silêncio que se quer escutado, li o trecho da carta e chorei águas que nem mesmo eu conhecia.



Figuras 75 e 76- Tina Melo desfaz a “cabeça” de roupas e tecidos durante a performance “Ocidente/Incident” apresentada no Studio aberto “Ignit” - plAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019.

Fotografia: Yohanna Marie



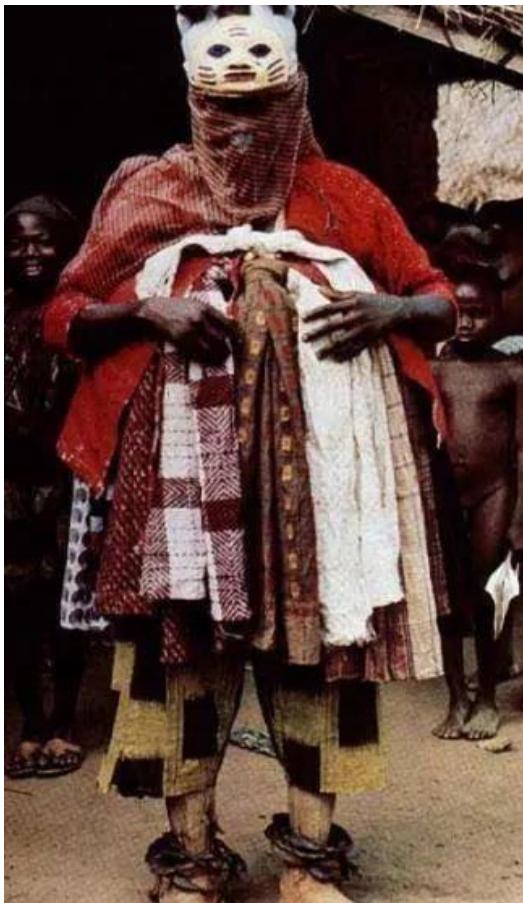
Aquele choro era de encontro, e ao mesmo tempo de desalento. Com o fim da carta findou também a performance, me retirei do espaço de apresentação e passei um tempo sozinha até me sentir estabelecida novamente para voltar ao contato coletivo. Muitas foram as reflexões antes, durante e depois da realização da performance. Para duas eu deego maior importância: primeiro, a urgência em pensar e desenvolver um fazer artístico que seja capaz de dialogar com territórios, culturas e identidades distantes e distintas, sem que se perca a direção; segundo, elucidação do meu lugar de artista negra da diáspora, de corpo atlântico, com todas as implicações de ancestralidade, pertencimento, ocidentalização, colonialidade e crise. Retorno às palavras de Haartman, para tentar sintetizar a teia de sentimentos, reflexões, imagens, e questões que ondulavam na minha cabeça a partir da experiência em Gana:

Se após um ano em Gana eu ainda podia me considerar afro-americana, era porque minha África tinha sua fonte nos cidadãos criados por fugitivos e rebeldes, na coragem de garotas suicidas a bordo de navios negreiros e nos esforços, frustrados e realizados, de intentos revolucionários para parar o tempo e instituir uma nova ordem, mesmo que isso custasse vidas. Para mim, voltar às origens não me conduziu a grandes cortes e à realeza de reis e rainhas. O legado que escolhi reivindicar estava articulado na luta contínua por escapar, renunciar e derrotar a escravidão em toda sua miríade de formas. Era o legado dos fugitivos. Não era o sonho de uma Casa Branca, mesmo que ela ficasse no Harlem, mas de um território livre. Era um sonho de autonomia em vez de nacionalidade. Era o sonho de um outro lugar, com todas as suas promessas e perigos, onde os párias podiam, enfim, prosperar. (HARTMAN, 2021, p.294)

As considerações de Hartman, nos fazem retomar a crítica à noção de África genitora que implementamos na diáspora, muitas vezes assentada sobre os binarismos já mencionados, entre imagens boas e ruins, que direcionam comumente o desejo de reparação e de reencontro às realezas africanas, seu esplendor, riqueza e beleza, como univocidade para esse retorno. A autora aponta a complexidade de habitar o desvio, de dialogar com as vozes ocultas, com as imagens lacunares, e com a possibilidade de complementá-las, reposicioná-las a um lugar de dignidade e agenciamento, traçando rotas de fuga para narrativas unilaterais e subalternas. Percebo, que assim como Hartaman, recorri à fabulação como possibilidade de diálogo, de tecer narrativas transatlânticas, não de reencontro das que retornaram para casa, mas para o encontro de possíveis conhecidas que compartilham pontos de identificação, sejam pelas violências coloniais impingidas a ambos os corpos-continentes, seja pela capacidade de se refazer a cada dia e depois de cada confrontamento.

Nesse processo, também avalio o desenvolvimento da Imagem Ebó ao longo da performance, que seria a proposição de uma imagem que oferenda sentidos e significados de transformação e descarrego do assombro colonial, para o encontro de perspectivas afirmativas, que tratem as feridas marcadas em nossa subjetividade e corpos, mas que possam apresentar caminhos de reinvenção destas histórias. Tal qual o ritual do ebó no candomblé, estas imagens exerceriam um papel de transmutação, modificação de uma condição de negatividade para possíveis aberturas de espaço para a positivação, não se trata necessariamente de uma solução ou resposta, mas de uma abertura de fenda para outras existências dinamizadas pelo equilíbrio. Na composição da imagem com a cabeça coberta com as vestes coloridas, não necessariamente me direciono a uma construção de sofrimento ou flagelo, mas a uma dinâmica de desfazimento das referências preconcebidas, de despir-se do ocidental para estabelecer o encontro, através do sal atlântico, e dos escritos de mulheres do lado de cá. A possível correspondência das cartas que foram enviadas até os olhos e ouvidos das mulheres do além-mar, não necessariamente uma interlocução, mas uma busca por contato, comum à nossas perspectivas de diáspora. A Imagem Ebó criada aqui, estabelece relação também com as mascaradas de diversas partes do continente africano, às quais podemos relacionar principalmente com manifestações do Benin e da Nigéria, e suas influências nas festividades do Recôncavo e de outros territórios brasileiros, que vão trabalhar o ato de cobrir a

cabeça com tecidos estampados, máscaras, fitas ou outros adornos a partir de uma relação de origem mística, que se torna popular pelo aspecto da tradição. Menciono o exemplo significativo de Gèlèdé, que se configura tanto como uma antiga sociedade feminina secreta, quanto como um festival que acontece anualmente entre os meses de março e maio, com o intuito de homenagear às yá-mi, não tanto pela maternidade, mas como anciãs, no sudoeste da Nigéria.



*Figura 77- Gèlèdé nas mascaradas yorubás. Disponível em:[https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/12022011\\_19.pdf](https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/12022011_19.pdf)*

A sociedade Gèlèdé, de caráter religioso presente nas sociedades yorubás, se pautava no culto ancestral feminino das “grandes mães” como forma de prover o bem-estar da comunidade em equilíbrio com estas energias genitoras e poderosas, que têm poder sobre a fertilidade da terra e a procriação. E no festival são realizados rituais, apresentações públicas, danças em honra à apaziguamento dessas divindades, onde as máscaras aparecem como síntese dos significados míticos específicos.

Gèlèdé, também chamado Efe demonstra o reconhecimento do poder especial que as mulheres detém, que pode ser usado para fazer tanto malefícios quanto benefícios. São poderes de “axé, força espiritual de

vida entre outros". Aliás a arte de Gèlèdé é realmente para acalmar, homenagear e agradar estas poderosas "nossas mães". Acredita-se que as mulheres podem usar esses poderes criativamente para ajudar seus maridos, filhos e sociedade em geral. Quando elas estão enfurecidas podem usar esse poder de uma forma destrutiva para atingir até a comunidade inteira. (...) No espetáculo Gèlèdé, máscaras e roupas coloridas são exibidas junto com muitas artes: dança, música, acrobacia, etc. Máscaras e vestidos cobrindo todo o corpo são usadas por homens a fim de homenagear e reconhecer o poder especial que as mulheres detêm. (AKÍNRULÍ, 2011, p.s/p)

Assim como as mascaradas dos cultos yorubá na Nigéria, no Recôncavo algumas manifestações culturais abarcam relação intrínseca com a ancestralidade. Na Festa D'Ajuda, que acontece no mês de novembro em Cachoeira, o costume de vestir fantasias e sair a festear pelas ruas se faz presente como parte da tradição cultural da cidade, sendo que algumas caracterizações são específicas e marcadamente singulares do local e do período, tais como o "Cabeçorra" e o "Mandu". Enquanto os primeiros partem da sátira aos colonizadores, com a utilização de modelagens em uma mistura de papel e cola, pintadas como grandes cabeças de antigos portugueses, que vestem trajes que remetem aos senhores do período colonial, com luvas, leques, meias e calças curtas de cetim, os "Mandus" se caracterizam pela cobertura da cabeça com tecido estampado que vai até a altura da cintura, atuando na transformação da anatomia, dando grande ênfase à cabeça, e na redução dos membros inferiores. Os historiadores apontam a relação entre os cultos aos ancestrais praticados nas vésperas do dia 02 de novembro - Dia de Finados no Brasil - e a presença dos Mandus, como menção a essa relação, e às mascaradas nigerianas.



Figura 78- Mandus na Festa D'Ajuda – Cachoeira-BA- S/D. Fotografia: Acervo IPAC

Desse modo, o gesto de cobrir a cabeça com tecidos coloridos, ou máscaras como diálogo ou reminiscência à relação com antepassados, se reproduz e se atualiza nas diversas manifestações culturais de origem ou influência africana na diáspora, e de alguma maneira, percebo que me utilizei desse referencial visual, afetivo e histórico que carrego desde as origens de Cachoeira, para desenvolvimento deste trabalho.

Como nenhum processo de interação cultural ocasionado no trânsito de territórios se dá de maneira pura, não poderia, consequentemente, ser vivenciado por meio de uma chave unívoca de interpretação. Nesse aspecto, a noção de encruzilhada pode ser retomada aqui, associada às ambiguidades e distinção de impressões e assimilações que se cruzaram na trajetória de estadia em Kumasi. Aos poucos o sentimento de deslocamento foi dividindo espaço com a familiaridade experimentada, sobretudo, através das dinâmicas geográficas e das corporeidades que atravessaram os percursos do cotidiano através dos dois meses de andanças e convívio com a comunidade Oduon Crossing - localidade onde se situa a Perfocraze International.

No decorrer das constantes saídas para o centro comercial de Kumasi, visitas a espaços culturais, feiras livres, realizadas em trajetos às vezes curtos e outras vezes mais duradouros em vans, e transportes coletivos - em companhia dos assistentes da residência, e em algumas ocasiões de outras/os artistas -, foram se traçando rotas afetivas que me conduziam cada vez mais para próximo do Recôncavo. Os sabores recheados de dendê, os aromas de comida feita a fogo de lenha na frente das casas, o chão de terra avermelhada presente nas redondezas da residência, as vendas de variedades e alimentos nas quais comprávamos pão na volta dos passeios e saídas, os vestidos estampados e as cabeças das mulheres que equilibravam toda sorte de objetos sobre a rodilha de tecido na cabeça, me remeteram a todo momento aos nossos jeitos de ser e fazer, de conhecer o mundo e lidar com ele desde o Recôncavo da Bahia.



Figuras 79, 80 e 81 - Feira livre em Kumasi-Gana. 2019. Fotografia: Tina Melo





Figura 82- Feira livre em Cachoeira-BA. 2022. Fotografia: Ivan Márcio Soares

Sigo então com a análise dos processos vivenciados em Gana a partir da elaboração de uma série de fotografias, que deu origem a um novo campo de interesse e um fio condutor que tem orientado minhas pesquisas desde então, a série “Afójú”<sup>65</sup>. A reflexão sobre a cegueira já me inquietava antes mesmo da viagem para Gana. Tive uma avó cega, a mãe da minha mãe, a mesma que me dei conta de só ter um retrato compartilhando sua presença comigo. A mesma que sei muito pouco de suas origens e das suas mais velhas, efeito tão comum nas famílias negras quando se trata de compreender a ancestralidade, a linhagem direta ou mais próxima, que já é quase esquecida nos emaranhados do tempo, no apagamento que nos foi releggido.

É como se tecer nossa rede de antepassadas fosse algo quase impossível para nós, mas isso é de certa forma redundante, quando lembramos de todas as investidas em tentar apagar nossas origens africanas no período colonial - fato que abordarei com mais detalhe adiante. Nossas ancestrais viveram desde a separação de suas famílias ou etnias já no embarque negreiro, até rituais para apagamento dos nomes, crenças, rebatismos com nomes católicos quando da chegada no “novo mundo”, violências físicas, destituição da possibilidade de criação de famílias no período escravocrata,e todas uma sorte de estratégias para esquecermo-nos de nós mesmas/os na contemporaneidade.

Desse modo, a maneira como lidamos com a memória parental é um percurso moldado pela persistência em continuar vivendo e constituir famílias, por sobre um oceano de ondas que ocultam, desfazem, desviam e bloqueiam caminhos de encontro. Da mesma maneira que não conseguimos identificar com precisão de que parte do continente africano nossas ancestrais vieram, não conseguimos também traçar uma linhagem precisa das nossas famílias para compreender o que somos. Do contrário de famílias brancas ou europeias, que mantêm em suas práticas o cultivo da imagem e história dos entes vivos ou já passados para outro plano, com informações facilmente acessíveis tanto pelo acervo familiar, quanto pelos próprios documentos e elos históricos que ligam determinados sobrenomes e trajetórias.

No Brasil, uma das ínfimas possibilidades de compreensão e recriação da noção de origem ancestral encontra-se na religiosidade de matriz africana, notadamente o candomblé, como mencionei anteriormente. De acordo com o que se configurou como nações dos terreiros, é possível investigar a espiritualidade de cada pessoa e

---

<sup>65</sup> “adj. cego, uma pessoa cega ou que não enxerga bem. Sendo: fó(v. quebrar)= ojú (olho).” (JAGUN, 2017, p.713)

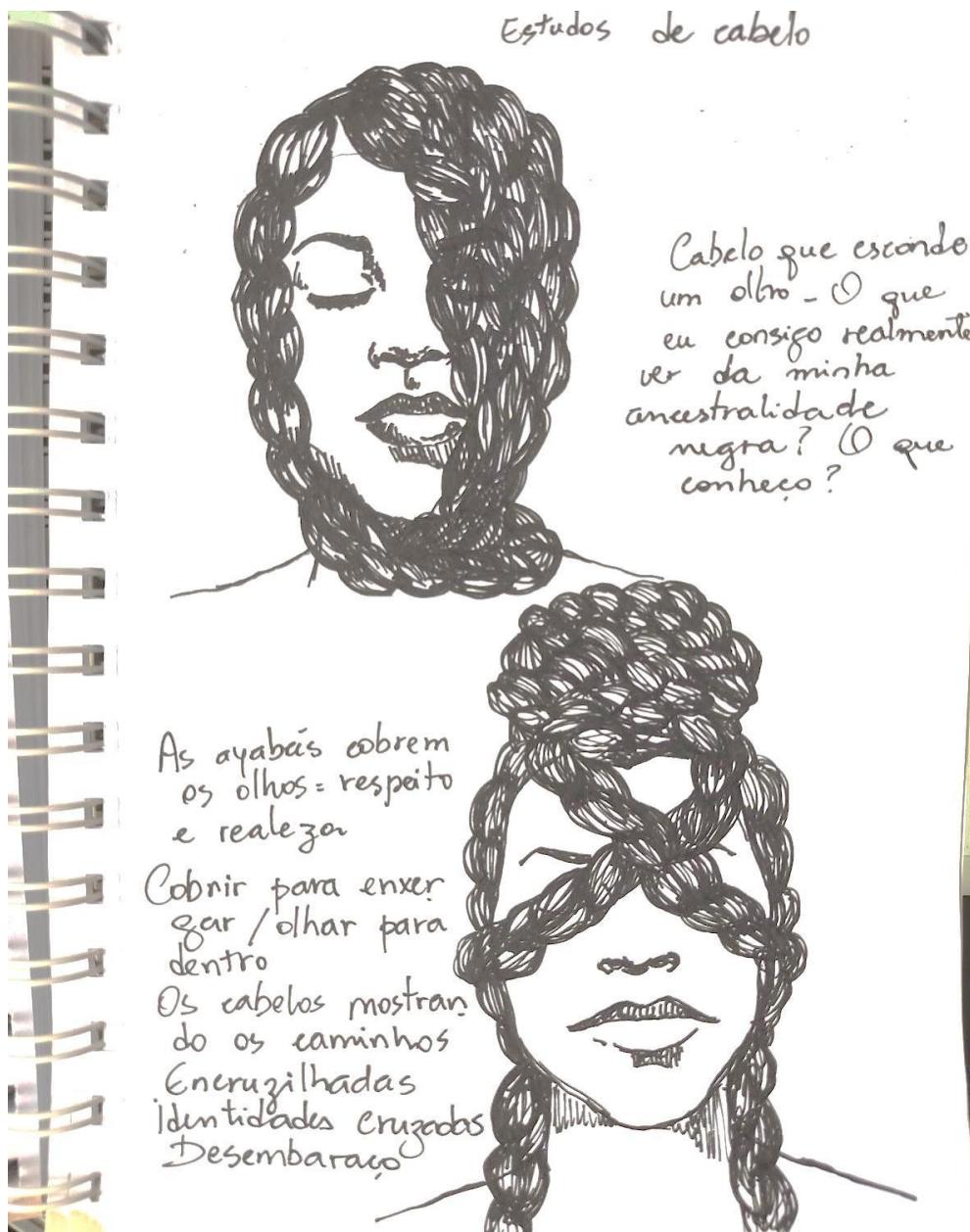
compreender as divindades que a acompanham, também oriundas de distintas partes da costa africana - do que hoje compõem principalmente os territórios do Benin, Nigéria e Angola. Desse modo, a partir da relação com a divindade, estabelecemos uma outra conexão com o continente africano, aproximando-nos de uma possível territorialidade de origem, de uma raiz dissipada no tempo, mas ainda existente em seus fragmentos. (SANTOS, 2012)

Dessa maneira, escolhi o título da obra na língua yorubá, antes de tudo, como forma de reativar o yorubá como linguagem que transcende o espaço do terreiro e nomeia o mundo, a partir de uma perspectiva filosófica e profunda, que não apenas busca definir objetivamente as coisas, mas que apresenta sempre noções, cosmopercepções e relações de ampliação das ideias de função, origem e destino entre os planos da existência. Movimento que coincide com a busca por olhar mais pra dentro, no sentido de criar narrativas poéticas que partam das questões da minha subjetividade, mas que toquem o coletivo, fruto de imersões tecidas nos afetos, tensões e na procura por algo desconhecido, seja na possibilidade de contar outras histórias sobre mim e meu povo, seja na linguagem, seja na investigação do que foram antes para que eu possa ser hoje.

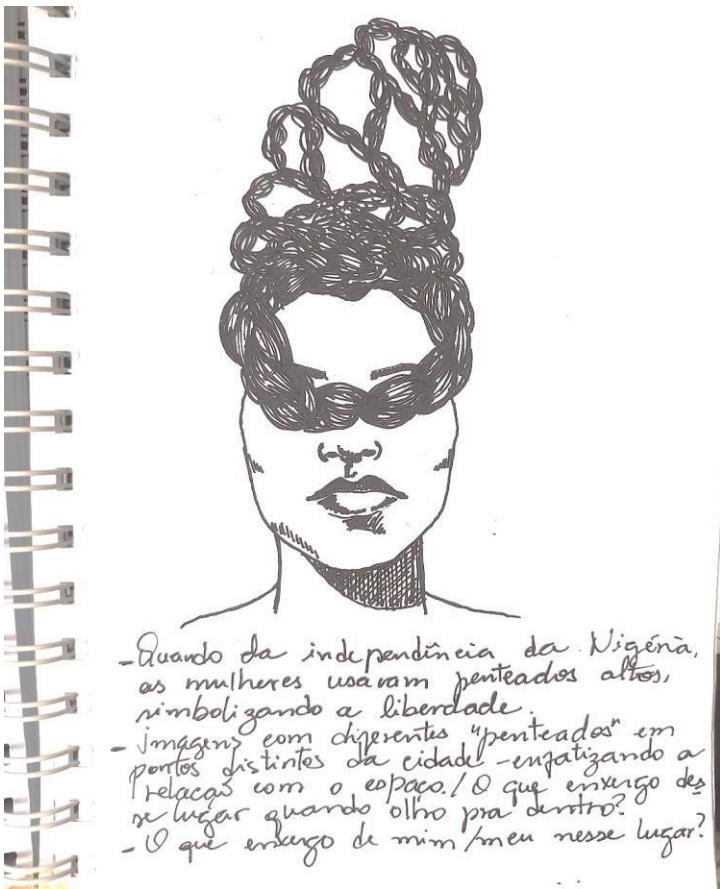
Essa série vai refletir exatamente a procura por lugares de poesia e conexão, de reflexão sobre nossa condição de diáspora e os rompimentos ou religação de elos ancestrais, no ato de cobrir os olhos e posicionar-me junto a uma árvore, retomei a ligação com minha avó materna, com aquele chão de passos tão antigos quanto o da terra em que ela vivia. Aquela ação me provocou a olhar pra dentro, como uma cegueira reversa, de cobrir os olhos para enxergar por dentro, percorrer novamente os caminhos, mesmo que não para encontrar respostas objetivas e concretas.

Havia realizado esboços, desde que fiz a primeira visita ao Jardim Botânico de Kumasi - local onde realizei as primeiras fotos - e tive contato com aquela vegetação que contava tantas histórias. Árvores finas e muito longas que pareciam querer alcançar o céu, outras mais baixas e largas, atarracadas como que muito apegadas a suas raízes tão fortes, e ainda as de caule pequenino, mas de infinitos prolongamentos, em galhos que lembravam uma grande cabeleira crespa e ouriçada. Essa foi a espécie que mais me impressionou e de imediato me fez pensar nos meus cabelos, nos da minha mãe e nessa ligação capilar, como as raízes fininhas que puxam líquido da terra e se espalham fácil como uma outra cabeleira subterrânea. Nos desenhos eu entrelaçava minha cabeça com tranças que cobriam os olhos e se espalhavam para

o alto, ou pendentes como que buscando o mais profundo, que estava para além de altura ou profundidade.

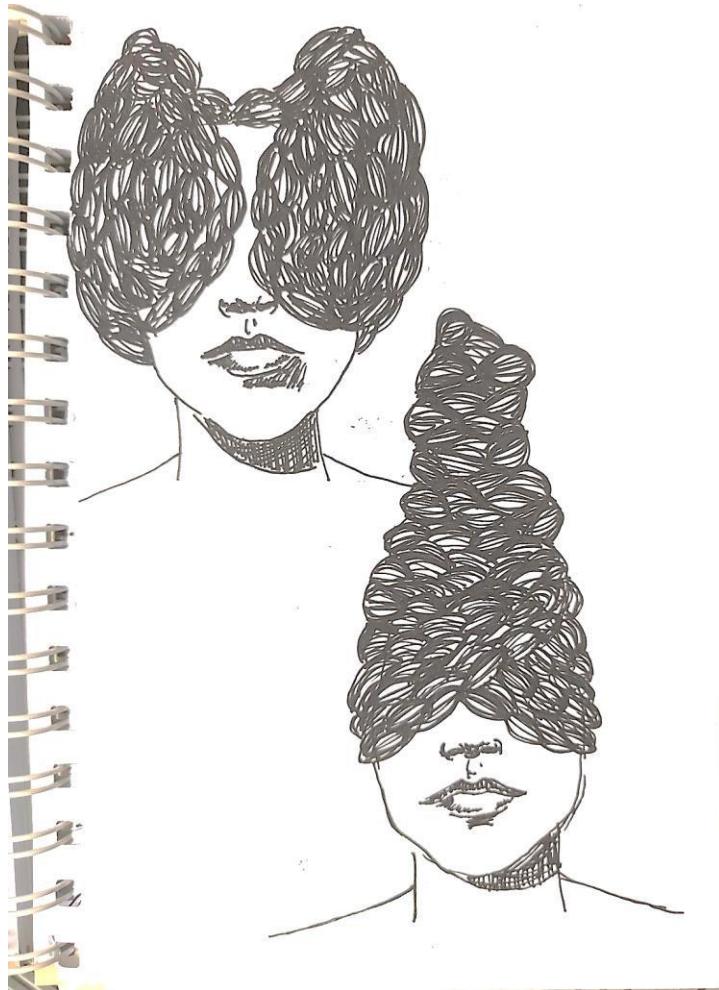


Figuras 83, 84, 85, 86- Estudos de processo na Residência Artística pIAR em Gana. Fotografia: Tina Melo



- Quando da independência da Nigéria, as mulheres usavam penteados altos, simbolizando a liberdade.
- Imagino com diferentes "penteados" em pontos distintos da cidade - enfatizando a relação com o espaço./ O que enxergo desse lugar quando olho pra dentro?
- O que enxergo de mim/meu nesse lugar?





O contato com algumas características do território me proporcionaram um esteio confortável para experimentar a criação de imagens, além da possibilidade de estar em residência com tempo e disponibilidade para produzir, sem a preocupação de ter um resultado pronto para exibição. O corpo negro tem raízes aéreas, aquáticas, capilares, subterrâneas, densas, ou que se espalham com o vento... Todas passíveis de conexão e ritmo, precisamos conhecê-las e compreendê-las. As tranças me traziam a recordação do toque da minha mãe na minha cabeça todos os dias, quando penteava meus cabelos para ir a escola pela manhã, essa lembrança é tão calorosa quanto a sensação de que em casa cheguei.

A escolha de cobrir os meus olhos com o uso das tranças é exatamente a ideia de fechar os olhos para enxergar dentro, assim como as pessoas que incorporam Òrìṣà e durante o transe permanecem de olhos fechados, transitando pelos espaços a dançar sem perder a direção. A partir dessa imersão interior, voltaria a submergir, envolvendo as tranças entre o emaranhado espesso de galhos frondosos era como

estar diretamente ligada a minha ancestralidade, e mais especificamente a minha mãe.

Como não seria possível fazer tranças tão longas em meus cabelos, comprei um cabelo de fibra artificial no mercado de Kumasi, para aplicá-lo ao meu no momento do trançado. Penso que a utilização do cabelo artificial como ferramenta de conexão entre os meus fios naturais e a árvore, serve como elemento de relação com os recursos tecnológicos que podem nos aproximar das nossas conexões ancestrais, ou mesmo atestar sobre as falhas, as lacunas e pontes atravessadas para uma aproximação possível. Tais quais a viagem que fiz por ruas de Gana e da Nigéria antes mesmo de chegar ao continente africano através do google mapas, e sua possibilidade de visualizar ruas, monumentos, construções e paisagens como se estivéssemos inseridas/os no ambiente, ou mesmo as redes sociais pelas quais mantive contato com minha mãe, família e amigos durante o período da viagem, através de videochamadas que nos aproximavam de maneira que seria impossível alguns anos atrás. Esses tipos de mediação inclusive são interessantes para pensarmos a noção de presença, público e possibilidades de desdobramentos ou experimentação para a performance.

Utilizei como indumentária a criação de uma amarração com uma peça de veludo vermelho disponível no acervo e cedida por Va-Bene. Contei com o auxílio de Onsoh Edward, um dos artistas ganeses em residência, que em diálogos anteriores demonstrou interesse em acompanhar o processo, e Nina Claire, artista norueguesa com quem pude estabelecer muitas trocas artísticas e afetivas, e que realizou as fotos. Onsoh e Nina me ajudaram com a montagem e desmontagem, além de observarem o movimento de transeuntes no jardim, pois havia grandes núcleos evangélicos em algumas áreas, de modo que não pretendíamos invadir o espaço de ninguém, como também não sermos importunadas.

Fizemos a primeira parte das imagens na árvore de grandes galhos e depois fomos até o bambuzal. Estar diante de um grande bambuzal em solo africano era muito simbólico, vegetal que para a cosmopercepção yorubana é tão emaranhado de significados, camadas e estruturado por uma comunicação direta com ancestrais. As estacas de bambu são como veias que extraem a seiva de vida da terra e transmutam no ar a existência em dimensão diferente daqueles corpos que já viveram sobre a mesma terra, e agora observam-nos em outro plano. Terra e ar se comunicam através da água que precipita das nuvens adensadas para encontrar a profundezas

subterrânea, e voltar à superfície pelos vasos vegetais do bambuzal, num ciclo de vida e de renovação. A relação das folhas e ancestralidade é bem mencionada pelo cientista social e filósofo Marco Aurélio Luz, em seu livro Agadá - Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira:

As folhas consubstanciam poderoso axé de tal forma que um ditado diz “*Kosi ewe kosi orisa*”, sem folha não há orixá.

O axé das folhas está relacionado ao poder sobrenatural da terra fertilizada pela chuva, que proporciona o desenvolvimento das árvores e plantas. As folhas concentram poder resultante desta interação de princípios masculinos, caracterizados pela chuva, como os princípios femininos, caracterizados pelo interior da terra, que gera nascimento e proporciona alimentos. Essas relações estão presentes no emblema *opa-Ossāijn*. Confeccionado em ferro, o *opa-Ossāijn* representa uma árvore com sete ramos saindo da terra ou da cabaça ventre=fecundado; *igba-nla*, onde se processa o mistério do renascimento. Seis ramos terminados em forma de lança apontando pra cima rodeiam o sétimo ramo, que possui um passarinho em sua ponta.

Sabemos que, assim como as folhas representam descendência masculina, as penas dos grandes pássaros e as escamas dos peixes simboliza descendência de princípios femininos. Os orixá-filho se caracterizam por possuírem passarinhos, enquanto os orixás que representam coletivamente os poderes das Iya-mi Agba, ancestrais femininos são *Eleye*, isto é, possuidores de pássaros.(LUZ, 2013, p.51)

A relação de cada elemento da natureza, sua sacralização e utilização em rituais de matriz africana, nos apontam para um movimento contra colonial de retomada de uma potência ancestral, no sentido de nos reaproximarmos do poder que reside no conhecimento da cura e da capacidade de nutrir física e espiritualmente nossos corpos através dos chás, alimentos, banhos, macerações e magias possíveis na interação entre o visível e o invisível, bem conhecidas pelos povos originários e africanos. No cotidiano dos terreiros, de pés descalços e mãos nas folhas, nos colocamos em contato com o sumo primordial que dali verte para lavar nossos oris, e purificar a ara(corpo), que periodicamente precisa ter seu asè renovado, fortalecido e dinamizado.



Figuras 87, 88 ,89, 90 e 91- Tina Melo na fotoperformance “Afojú”no Jardim Botânico de Kumasi. Fotografia: Nina Claire







Geramos uma série fotográfica de uma performance silenciosa, mais voltada para a experiência da câmera junto à vibração ancestral do lugar, do que para um público, que acabou se dando de maneira ocasional, pelas pessoas que transitavam pelo jardim sem dar muita atenção, ou os grupos evangélicos que acreditaram que se tratava de um ritual, e vieram tomar satisfações. Esse ocorrido chama atenção para a ferocidade do processo de colonização política, e mental através da religião, uma forma atualizada de manter uma sociedade sob o jugo da moral ocidental, de controle dos corpos e das subjetividades, e de sobreposição hierárquica do cristianismo sobre os cultos e tradições locais.

A utilização do vermelho nas vestes, para além de estabelecer relação de complementaridade com as intensidades de verde presentes no ambiente, estabelece primordialmente, relação com a teia de símbolos do candomblé, em que cada, elemento da natureza, forma ou cor se associa em significados e relações íntimas com as divindades. Desse modo, o vermelho se aproxima diretamente de Oyá, Òrìṣà que caminha comigo pois sou sua èkèjì, e que rege o fogo, a pulsação de vida e os ventos.

Oyá é simbolizada pela cor vermelha, axé de descendência. (...) Oyá caracteriza-se como princípio de vida no aiyê e, como vimos, só é possível a continuidade da vida concreta através dos princípios da ancestralidade e descendência. Nesse sentido, Oyá é considerada rainha dos Egungun. Um oriki a menciona e homenageia: "Oiá, vento da morte; Oiá, vento que balança as folhas das árvores por toda

parte". (SANTOS; SANTOS, 1981, p.167) (...) Sua relação com os Egungun, *ara-orun*, habitantes do *orun*, caracteriza seu título de Iyamesan-orun, mãe dos nove espaços do *orun*.(...) Relacionada com a floresta e com os espíritos que a habitam, Iyansan é também esposa de Ogun. Os seus emblemas são os *oge* chifres de búfalo que caracterizam seu poder que aponta para o futuro, e o *eruesin*, cetro feito com cauda de cavalo, que caracterizam sua relação com os espíritos dos antepassados e com a simbologia da realeza. (LUZ, 2013, p. 55-56)

As cores e vibrações energéticas de Oyá são convocadas neste trabalho de revolver os antepassados, de revisitá-los para compreender um pouco do que podemos no futuro, a partir deste olhar para dentro. Fechar os olhos para enxergar mais de si, para completar lacunas de memória, para inventar as pontes diante dos fragmentos de histórias lembradas por minha mãe, por tia Luíza, ou fragmentados pelos arquivos e documentos. Sem Oyá não existe continuidade. Os vermelhos de suas vestes fazem menção ao sangue, que já não precisa molhar ou escorrer dos nossos corpos, mas pulsar em potência vibratória de vida, como o fogo que dança no vento de leva embora o medo, e a dúvida sobre nossos futuros. Iyansan(Oyá) conduz os corpos e espíritos que fizeram sua passagem para o plano ancestral para o bosque, onde antigas e infinitas árvores dizem dos recomeços, porque, como nos diz os versos do provérbio yorubá: "Se Awo Kiku, Awo Kirun, Nse Awo Mawo Si Itunlá, Itunlá lle Awo", "Os iniciados no mistério não morrem, os iniciados no mistério não desaparecem, os iniciados no mistério vão para o Itunlá, a casa do renascimento".

As tranças que cobrem os olhos e assumem diferentes modulações, lembram também os chifres de búfalo, que apontam para o futuro, ou se espalham como raízes aéreas para junto dos galhos em uma interação de matérias e forças que se interpenetram, para tornarem-se uma só. As mesmas tranças são caminhos, rotas de liberdade e de encontro nos oris negros da diáspora. Sobre o aspecto de conexão e retroalimentação elaborado pelas comunidades negras de cultos ancestrais, apresentadas nesses trabalhos, relaciono o modo de conhecer e as práticas com a noção de *Biointeração* desenvolvida por Antônio Bispo (Nego Bispo). Que em seu primeiro livro, Quilombos- Modos e Significados de 2007, reeditado em 2015 com novo nome: Colonização, Quilombos: Modos e Significações, desenvolve o conceito de Contracolonização - que tem também orientado esta pesquisa - como uma contestação aos modelos de desenvolvimento econômico, ditos sustentáveis, em curso no Brasil e em outros países da América Latina.

A *Biointeração* aparece então como uma proposta em contraposição ao projeto de sociedade autodestrutiva, e como uma alternativa de civilidade na qual a relação entre os seres humanos e a natureza se dá por uma comunhão prazerosa e de respeito. Essa comunhão parte dos princípios de extrair, utilizar e reeditar a partir de uma relação comunitária, coletiva, em que o cultivo, a coleta e o compartilhamento são capacidades inerentes, comum aos terreiros, comunidades quilombolas e à capoeira. A partir de sua experiência de ter nascido em uma comunidade rural, Bispo (2015) compartilha modos de viver e de perceber o mundo e suas trocas simbólicas e objetivas de uma maneira que me remete aos relatos de minha mãe, nos seus tempos de infância na zona rural de Cachoeira.

Voltar-me para esse passado é também voltar-me para histórias de prosperidade cooperativa, em que se vivia de maneira simples, mas prazerosa e alegre. As famílias comumente numerosas, partilhavam suas funções na terra, nos afazeres da casa, na retirada de água e lavagens de roupa na fonte, ou na manutenção do fogo à lenha, mas também nos festejos. Acordava-se muito cedo, trabalhava-se muito e pesado, as dificuldades evidentemente também existiam, mas pode-se dizer de tempos de liberdade. São memórias que não vivi, mas que me alimentam, como água fresca de Borí, para fertilizar pensamentos, ideias, imagens, formas de viver que busco traduzir em outras formas de produzir narrativas visuais. E recordo mais uma vez das palavras de bell hooks, ao tratar de suas experiências na comunidade rural em que foi criada, e que lhe servia de estímulo e acolhimento, como uma história negra que não se pautava na dor, mas que a sustentou e deu suporte. Contudo, ao relatar essas experiências em um encontro de mulheres negras feministas, sentiu-se silenciada e incompreendida, por querer tratar da diversidade de percepções e vivências, justamente pela dificuldade dessas mulheres em compreender que existem outros pontos a serem narrados:

Minha história foi reduzida a uma narrativa concorrente, percebida como uma tentativa de desviar a atenção do “verdadeiro” relato da experiência de mulher negra. Nesse encontro, a identidade de mulher negra foi tratada várias e várias vezes como um sinônimo de “vitimização”. A voz da mulher negra que era considerada “autêntica” era a voz da dor; somente o som da mágoa poderia ser ouvida, Nenhuma narrativa de resistência era compartilhada e respeitada neste espaço. Fui embora me perguntando porque essas mulheres negras apenas se sentiam ligadas umas às outras quando nossas narrativas ecoavam, somente quando contávamos a mesma história de dor compartilhada e vitimização. Porque era impossível falar de

uma identidade elaborada a partir de um lugar diferente? (hooks, 2019, p. 102-103)

Compartilho dessa experiência e percepção da autora, compreendendo todos os meandros que conformam o imaginário e maneiras de se relacionar com espaços de compartilhamento de narrativas, respeitando todas as vozes de dor e sua legitimidade inquestionável, contudo, sigo buscando outras formas de tecer nossas histórias, e encontro nas memórias de minha mãe, cruzadas às distintas oportunidades que tive de retomá-las e reelaborá-las uma possibilidade de refazimento e transformação individual e coletiva. Assim, a partir dos contatos e trocas, das encruzilhadas, dos olhos fechados e das portas abertas, percebo que as imagens produzidas nesta série abrem caminho para uma investigação que tem sua continuidade em vídeos, e outras imagens produzidas, às quais passo a nomear de *Imagens Itán*. Itáns são histórias ou mitos yorubás, que possuem uma narrativa característica, que exprimem as qualidades, força e fraquezas ou ausências de cada Òrìṣà.

Os *itans* constituem-se, portanto, numa das principais fontes de conhecimento do mundo nagô. Em sua originalidade, eles fazem parte do sistema oracular e caracterizam-se como uma das principais referências do *corpus* oral religioso. O conteúdo dos *itans*, todavia, se exprime também por outras formas de comunicação que constituem a linguagem ritual e a revestem de uma dimensão estética que magnifica o sagrado.

Dessas formas de comunicação, destacam-se a dramatização, que se compõe de diversos outros sistemas simbólicos que se combinam entre si, tais como um sistema gestual que se exprime nas invocações, nas danças, cumprimentos, etc., num sistema musical polirítmico, composto também de cânticos, *korin*, e dos poemas de louvação, *oriki*, dos sistemas de cores, do vestuário, das jóias e emblemas, das esculturas etc. Os conteúdos expressos nos *itans* são interpretados pelos sacerdotes preparados para este mister, os Babalawo, pai do mistério ou pai do segredo, através de uma simbologia ritual própria, constituinte dos preceitos religiosos. A interpretação dos *itans* tem por consequência a restituição do axé, que se concentra em determinadas substâncias que devem ser utilizadas em determinados contextos rituais. (LUZ, 2013, p.31)

Os itáns configuram-se então, como estratégias narrativas complexas e multifacetadas, que se exprimem nas diferentes manifestações estéticas, rituais e corporais, como formas de nos lembrar das diferentes passagens, características e dinâmicas dos Òrìṣàs, para auxiliar nossos caminhos aqui na terra. Dessa forma, as *Imagens Itán*, seriam narrativas visuais construídas a partir da memória, e do desejo de tecer outras histórias, que possam lembrar de onde viemos e de quem somos, e também se compor a partir da fabulação e da criação de possibilidades de vida que

fertilize caminhos para nosso povo. O aspecto mítico presente nos Itáns, nos possibilita olhar para nossas memórias de maneira a atualizá-las, reeditá-las e completá-las a partir do pertencimento, da imaginação e da criação, assim como Hartaman estabelece na Fabulação Crítica.

As *Imagens Itán* surgem como nomeação apropriada para o que eu elaborava como Imagens Narrativa. Percebo que ao utilizar não somente a língua yorubá, mas a noção de Itán para perfazer a tessitura desse conceito, endosso uma narrativa contra colonial, alinhada com minhas perspectivas em cruzo com as teorias que têm dado esteio para a pesquisa, numa construção de sentidos e implicações de complexa cartografia, constituída de memórias atravessadas pelas cheias e vazantes presentes não somente no processo criativo, mas nas histórias de vida, e ancoragens para firmar alicerces e seguir adiante.

A noção de *Imagens Itán* surge depois e por consequência das *Imagens Ebó*, e diferem basicamente na motivação e intenção, embora possam coexistir no processo criativo e compartilhar elementos comuns. No momento de criação e desenvolvimento das *Imagens Ebó*, a motivação estava relacionada a uma busca mais direcionada aos processos de resolução e afirmação, na proposição de imagens que de certa forma dialogam com aspectos de cura ou de estratégias para trabalhar as memórias de dor de diferentes perspectivas em procedimentos que pudesse apresentar um amortecimento para tais questões. Nas *Imagens Itán*, a motivação gira em torno do encontro e recriação das narrativas de ancestralidade familiar e mítica, e a fabulação proposta diante das lacunas de informações e descaminhos, nas quais o objetivo não se dá na tentativa de tratar de dores, mas de apresentar através das imagens, o pertencimento e a autodefinição como possibilidade de liberdade para corpos femininos negros, sem a necessidade de apresentar respostas, mas também formular enigmas e acionar o lugar propositivo da incerteza.

Nas *Imagens Itán*, a relação com o lugar se estabelece de maneira mais decisiva, pois a maioria delas, surge em relação a algum espaço específico da natureza, a partir da paisagem e vegetações que evocam possíveis diálogos com divindades do panteão yorubano ou com os antepassados. Estes espaços são lidos, escolhidos e orientados a partir da cosmopercepção do candomblé, de modo que possam transmitir significados, e comunicar narrativas a partir de olhares negro referenciados. Este corpo-paisagem se integra às matérias ancestrais dos caules de árvores, folhagens, mangue, bambuzal, terra e água, numa relação íntima de complementaridade, desde

a compreensão dos cultos de matriz africana, de que é a partir do contato com determinados elementos da natureza em sua ritualização, que retomamos o equilíbrio e reativamos memórias litúrgicas e civis praticadas por nossos ancestrais há milênios, como uma forma de atualização em atos de permanência.

Poderíamos agregar a essa ideia de interação, a noção de *Incorporação* apresentada por Diana Taylor em sua obra *O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas* (2013). A autora aborda a *Incorporação* no sentido de *trazer para o corpo*, a partir da noção de Repertório, que está presente nas performances do corpo, do não registro, da efemeridade do dito e performado. Por meio das possibilidades de registro e sua tendência arquivística, na qual apenas o escrito e registrado teria valor dentro da lógica ocidental, Taylor lança um grande questionamento sobre quais costumes poderiam ser ameaçados em razão da perpetuação do registro. Quais culturas estariam sujeitas a serem eternizadas e quais estariam sujeitas ao esquecimento?

Cabe mencionar a institucionalização na cultura da escrita, de uma relação de poder entre aquele que sabe ler e apreender o conhecimento, e o que não se utiliza desses meios letRADOS para criar seus arquivos: resquícios de uma colonização jesuítica que delegou a poucos escolhidos o dom da escrita e do registro. Desse conceito deriva a hipótese do distanciamento entre o pesquisador e seu objeto de análise, podendo ele ser apreendido para uma possível análise posterior, ou prova. A pesquisadora salienta que populações como as dos Astecas, Maias e Incas usavam, além de códigos gráficos, códigos corporais de comunicação, para significar suas escritas. (ARAÚJO; GONÇALVES, 2018)

Desse modo, o corpo-paisagem se insere como um tipo de *Incorporação* dos elementos do território como compositores de identidades, e dos elementos rituais e sagrados como ferramentas de trânsito, comunicação e abertura de portais de expansão da compreensão de aspectos culturais, estéticos, éticos e poéticos para a construção das *Imagens Itán*. É um corpo em *biointeração* e harmonia com os princípios que regem a vida e a morte, os ciclos e a retroalimentação do asè para manutenção do equilíbrio, de modo que as imagens produzidas buscam apresentar índices dessa relação, passíveis de interpretação para pessoas que se relacionam com as religiões de matriz africanas ou não.

Cabe ainda destacar, também a partir das reflexões de Taylor, o quanto ainda vemos produções artísticas e teóricas que se arvoram em conhecimentos ancestrais

africanos serem deslegitimadas, ou encerradas dentro de categorias de especifismo, mesmo em um estado como a Bahia, em que a maior parte da população é negra. Relega-se produções negras de cunho ancestral ou banhadas nas matrizes afro, como primitivas, de compreensão restrita, e categorizada por seus limites de alcance, enquanto que ao tratarmos de mitologias ou culturas greco-romanas, facilmente as obras ou produções são lidas dentro de um caráter de universalidade e atemporalidade, processos que inevitavelmente estão relacionados à escrita de uma história e aos autores dessa escrita. Para Taylor, a prática da escrita esteve sempre ligada ao processo de colonização, pelo qual tomava-se posse de um espaço e de um corpo, por intermédio de meios simbólicos, dando legitimidade a este, tomado por meio do gesto documental. Os povos das Américas estavam mais ligados aos gestos de *incorporação*, formas não escritas de comunicação, que localizam sua comunicação especificamente no corpo.(ARAÚJO; GONÇALVES, 2018)

Desse modo, as *Imagens Itán* se configuraram dentro de um espectro de narrativas visuais que podem comunicar e estabelecer diálogos e aproximações com distintos públicos, assim como outras obras motivadas e inspiradas por culturas ocidentais e seus parâmetros de apreciação, mobilizando reflexões e apreensões acerca das relações de *biointeração*, *incorporação* e integração do corpo-paisagem, que se insere como elemento dinâmico e gerador de textualidades e outras percepções sobre os corpos negros.

Todas essas relações foram evocadas e rememoradas quando da criação e desenvolvimento dos trabalhos, na elaboração de imagens que tecem redes de significados particulares, que enunciam o desejo pela reconstrução de uma memória não perdida, mas flutuante, que pende sobre as vagas atlânticas, encharcada de marcas, com traços afogados e invisíveis, e fios longos e irregulares como os fios das tranças emaranhadas às árvores, num imbricado em que o início de um e o fim do outro não se percebem, assim como a memória afro-diaspórica e suas descontinuidades.

### 3.2.3- Residência Sacatar - Ilha como Encruzilhada

Para dar continuidade às análises do Movimento Borí, sigo com o compartilhamento da experiência da Residência Artística no Instituto Sacatar, em 2021. O instituto Sacatar foi criado na Califórnia como instituição sem fins lucrativos em 2000, por Mitch Loch, um cineasta norte americano, e Taylor Van Horne, um arquiteto que já sonhava em morar na Bahia. Juntos, a partir de experiências com programas de residências artísticas ao redor do mundo, pensaram em desenvolver um programa na Califórnia, especificamente o Vale do Sacatar na Sierra Nevada. Embora aquele fosse o ambiente ideal para desenvolvimento do projeto, ambos perceberam que já existiam muitas residências nos Estados Unidos, em lugares tão interessantes quanto o Vale. Desse modo, ao perceber que na América Latina àquela altura não havia nenhum programa de residência, e movidos pelo apreço ao território baiano, decidiram instalar o projeto na Ilha de Itaparica, justamente por estar muito próximo à capital, Salvador, mas ao mesmo tempo não situar-se no centro dinâmico das atividades da cidade. Ao investigar o local, encontraram o casarão construído em 1950, que funcionava como casa de férias do Instituto Feminino da Bahia, escola católica para jovens mulheres, fundada por Henrique Martíns Catharino, a fim de preparar estas jovens para o mercado de trabalho. No ano de 2000 o Instituto Sacatar comprou a propriedade e em 2001 recebeu seu primeiro grupo de residentes. Posteriormente foram construídos estúdios, um prédio administrativo, e prédio de apoio com lavanderia e acomodações para a equipe técnica.

O programa de residências funciona através de seleções, sem restrição de idade, disciplinas ou nacionalidade, com duração de oito semanas para cada artista, a ideia é que durante o período as pessoas participantes possam desenvolver projetos, ou dar continuidade a suas pesquisas com espaço e tempo livres para também interagir com a comunidade local e outras/os agentes culturais. A chamada aberta da qual fiz parte foi destinada a artistas baianas/os no ano de 2021, de acordo com todos os protocolos de segurança impostos pela ainda corrente pandemia de COVID-19, de modo que foram selecionadas/os apenas cinco propostas. Participaram dessa edição além de mim, Alejandra Muñoz (curadoria - Uruguai - vive há mais de vinte anos no Brasil), Chicco Assis (performance- poesia- Salvador), EdBrás Brasil (música- Salvador), Filipe Bezerra(ilustração-audiovisual- Vitória da Conquista).

É relevante mencionar que a permanência por dois meses na residência não é um processo possível ou facilitado para muitas/os artistas, pois precisam desenvolver atividades remuneradas para manutenção de suas necessidades. Naquele momento, me foi possível participar devido ao fato de estar atuando como professora substituta do curso de Artes Visuais, na UFRB, e devido à pandemia, os encontros se davam de maneira remota, de maneira que pude manter os encontros e acompanhamentos com estudantes, ao tempo que desenvolvia meu processo na residência.

A Ilha de Itaparica está situada na Baía de Todos os Santos. Sua posição estratégica, motivou diversos conflitos e ocupações no período colonial, e nas guerras pela independência da Bahia entre 1821 e 1823. O histórico e as narrativas que afirmam o potencial de articulação e resistência do povo de Itaparica, através de figuras como Maria Felipa de Oliveira, negra liberta que vivia de catar mariscos e vender quitutes, que se organizou com um grupo de cerca de 200 pessoas, utilizando facas de cortar baleia, peixeiras, pedaços de pau e galhos com espinhos como armas para enfrentar as tropas portuguesas, conseguindo o feito de queimar 40 embarcações dos colonizadores. O domínio sobre a geografia e a vegetação, e o potencial contido nos conhecimentos ancestrais e populares de uso das folhas, das variações das marés, dos utensílios de trabalho com mariscos e da força que existe numa comunidade unida por um princípio, traçaram com tinta negra a história de Maria Felipa como uma revolucionária na Bahia.

Contudo, percebemos uma problemática em torno da imagem de Maria Felipa, comum inclusive à representações de importantes personagens negras, ocultadas ou distorcidas pela historiografia oficial. A partir da ausência de um registro preciso de Maria Felipa, algumas imagens recorrentemente são atribuídas a ela, embora as descrições de historiadores - de uma mulher alta e robusta - não coincidam com a fotografia de 1870, que se popularizou como principal imagem da marisqueira. De acordo com a museóloga baiana Joana Flores, as imagens de mulheres negras, comumente expostas em museus históricos em Salvador, apresentam-nas como coadjuvantes, em fotografias sem legendas, referências ou textos explicativos, de modo que a presença dessas imagens, sem memória, contexto, identidade e história, são traduzidas em ausência ou apagamento.(FLORES, 2017)



*Figura 92- Representação de Maria Felipa, segundo Filomena Modesto Orge. Fotografia: Arquivo Público da Bahia*



*Figura 93- "Mulher de Turbante", Alberto Henschel. Imagem associada a Maria Felipa e Luiza Mahim. Rio de Janeiro-RJ- 1870. Fotografia: Alberto Henschel*

A fotografia mencionada, foi realizada em 1870 no Rio de Janeiro por Alberto Henschel, e a retratada foi identificada como anônima, e a obra intitulada “Mulher Negra de Turbante”. A ambiguidade e objetificação se tornam ainda mais patentes, quando além de atribuir indevidamente a imagem que não foi sequer produzida na Bahia à Maria Felipa, ela também é associada a Luiza Mahim, mãe do poeta abolicionista Luiz Gama. A imagem continua sendo difundida inclusive em circuitos acadêmicos e artísticos de maneira equivocada, graças à ampla circulação da

imagem, sobretudo em meios eletrônicos. Para Magalhães e Rainho em seu artigo “A mulher negra de turbante, de Alberto Henschel”, embora exista por trás dessa popularização da imagem uma busca por dar voz e corpo a uma mulher, observamos um processo maciço de invisibilidade e subalternidade impostas a negras e negros em produtos culturais e exposições históricas:

O fato de existirem poucos elementos na composição da foto; a presença do turbante remetendo aos africanos de origem muçulmana que se rebelaram na Bahia em 1835; o olhar da retratada, são algumas pistas que podem ajudar a entender a associação entre a imagem e Luísa Mahin. Mas, chama a atenção que aquela continue a ser utilizada sem que se atente para a questão de que não há registros fotográficos da Revolta dos Malês nem dos seus participantes, posto que, apenas em 1849, foi anunciada a descoberta da daguerreotipia, processo fotográfico desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Em segundo lugar, conforme informação do Instituto Moreira Salles a fotografia teria sido produzida por volta de 1870, ou seja, trinta e cinco anos após o evento. Levando-se em conta a visível juventude da retratada, não há possibilidade de ser Luísa Mahin, cuja história tornou-se mais conhecida por meio do livro *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves.(...) (MAGALHÃES; RAINHO, 2020, s/p)

A suposta inconsistência de informações de arquivo, somada às contradições da própria história de Mahin ou das imagens de Felipa, geraram também nos movimentos negros um desejo por afirmar e buscar o reconhecimento destas mulheres, como construção de contra narrativas de combate ao epistemicídio operante no Brasil. As estratégias de apagamento e destruição ou invisibilização do conhecimento, e contribuições negras bem analisadas por Sueli Carneiro (2005) e Boaventura de Souza(2009), ratificam as sofisticadas estratégias da colonialidade em destituir o povo negro dos lugares de engendramento da civilização ou das lutas pela liberdade do país.

Nesse sentido e, no nosso entendimento, a mulher negra de turbante acaba contrariando a tese de Manuela Carneiro da Cunha sobre escravizados retratados, quando afirma que “Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver [...]. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer [...] como gostaria de ser visto [...] É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver.”. Certamente não é o caso da modelo fotografada por Henschel. Ela subverte a condição de escravizada e, por isso, objetificada, dando-se a ver como protagonista. (...) Assim, a “negra de turbante” é retirada do sistema de classificação humana, usado para deleite, curiosidade, e principalmente para estudos sobre o “outro”. Estes, baseados em teorias científicas, de fundo racista, amplamente difundidas ao longo do século XIX, para as quais os registros fotográficos contribuíram como forma de comprovação de teses, como a de que os negros eram seres inferiores.

Deixa de ser vista da forma generalizante com que foi categorizada, um “tipo de negro”, exemplar de uma coletividade exótica e pitoresca, muito cara ao romantismo dos estudos de folclore. Entra para a história ao ganhar a singularidade de uma identidade – mesmo que atribuída muitos anos depois de sua própria morte – que a torna protagonista e ícone na construção da memória afro-diaspórica no Brasil. (IDEM, 2020)

As questões em torno da construção da imagem de Maria Felipa, ou da busca por verossimilhança ou de fatos em torno da existência Luíza Mahin, foram consideravelmente relevantes para o contexto da pesquisa, por me provocar a refletir e relacionar essas narrativas, que dialogam com a necessidade de construção e elaboração de imagens, histórias e memórias do nosso povo, e o contexto que de alguma forma, se aproxima da Fabulação Crítica, como estratégia de refazimento destas personagens. Assim, no processo criativo, faz-se importante utilizar do repertório e não somente dos arquivos, mas dos espaços vagos, histórias orais, e as criações ou deslocamentos de imagens como possibilidade de atestar a existência de figuras históricas, vivas através da oralidade, completando os elos perdidos dessas lacunas diáspóricas, e se constitui como estratégia de reposicionamento e de reapropriação das nossas narrativas conspurcadas historicamente.

As buscas pelas imagens de Maria Felipa se somam à minha busca por imagens, compreensões, histórias, nomes e pertencimento dentro da minha linhagem familiar, como possibilidade de compreensão desta ancestralidade que está diante de nós, e é traçada pelo sangue como pulsão de vida, e não mais como rastro de morte derramando dos nossos corpos. Deu-se então o momento de continuidade a partir de novas práticas às investigações iniciadas em Gana, na tessitura das *Imagens Itán* a partir do gesto de fechar os olhos para enxergar profundamente aquilo que a visão não nos oferece, utilizando as tranças como elementos de conexão e interação entre o corpo-paisagem, o visível e o invisível.

O espaço da residência compreendia um perímetro à beira mar, com fragmentos de mangue - que foram replantados pela comunidade do entorno -, gramado e coqueiral, com as construções mais recentes - estúdios e prédio administrativo-, e aquele casarão branco, até então apelidado de “Casa Grande”, com um sem fim de janelas ao redor, e um átrio central com imagem de Santa Thereza de Lysieux, remontavam aos tempos de Dona Catharino. A mesa grande de madeira pesada posta na sala de jantar, os antigos móveis da cozinha, o piso que me lembrava os ladrilhos tão presentes em Cachoeira, mas que também não deixam de ser uma marca

portuguesa, o mosqueteiro sobre a estrutura de sustentação da cama, as imensas e pesadas portas azuis, e muitas paredes brancas. Todos esses objetos e imagens contam uma história que se cruza aos meus olhos e lembranças: a familiaridade de determinados espaços no Recôncavo, e o distanciamento e opressão da memória colonial impregnada em certas formas e superfícies.



Figura 94- Casarão Central da Residência Artística Sacatar. Itaparica-BA- 2021. Fotografia: Sacatar Foundation

Transitar por aqueles espaços, embora numa condição de deslocamento e transitoriedade me provocaram distintas reflexões, desde a interação e alinhamento com a natureza do lugar, que me proporcionavam estímulos criativos e a noção de possibilidade de continuidade de investigações iniciadas em Kumasi, até o estranhamento e retomada de algumas impressões e pulsões de dor. De modo que desenvolvi experimentos e aprofundamentos em audiovisual e fotografias, que perpassa novamente por uma trilha de dor, como uma necessidade de fechamento de uma história contada pelo cruzo com o lugar, as imagens e evocações que ele suscitava, e as motivações de desenvolvimento da pesquisa para novos caminhos.



Figura 95- Vista do Estúdio de Tina Melo no Instituto Sacatar. Ilha de Itaparica-BA- 2021. Fotografia: Tina Melo

Ao tratar de experimentos, penso na possibilidade de utilizar materiais e técnicas ainda não utilizadas, ou testadas de outra forma em relação ao corpo como mecanismo de proposição de outros olhares e possíveis soluções estéticas e conceituais para questões que permanecem, e outras que surgem ao longo do processo, que podem já ser conhecidas de outras/os artistas, mas que dentro do contexto criativo específico, podem tecer outros sentidos e articulações. Sobre aprofundamentos, comprehendo a possibilidade de buscar adensar camadas de interpretação, leituras, e geração de imagens e conceitos que agregam formas e significados a processos já iniciados, testados, compartilhados e não somente quando passaram pela recepção do público e suas possíveis leituras, mas pelo próprio desdobramento do percurso criativo e de pesquisa. De acordo com Martins, a partir de Bosi:

Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade. O discurso poético, dirá Bosi, “enquanto tecidos de sons, vive um regime de ciclos”, um ir e vir que se processa como ritmo, subsistema fonético, entonação, timbre, duração, andamentos. Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais e assim, pelo “ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso.” E acrescenta: “Rima e ritmo são procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna, estrutura.” (MARTINS, 2021, p. 30-31)

Compreendendo essas relações, diante do processo criativo que se estabelece como fio perene, porém não linear, em diálogo com os movimentos da pesquisa, que podem suceder-se ou encontrar-se e retornar ao anterior, em relações espaço-temporais dinâmicas. Percebi como estar na Ilha de Itaparica - porção de areia que emerge banhada do Atlântico, e se faz mais uma vez encruzilhada entre o Recôncavo e a cidade de Salvador - me colocou diante de imagens de retorno. A “casa grande” e seus compartimentos silenciosos, os grandes cômodos, seu mobiliário banhado pelo tempo e sua história requisitaram de mim narrativas que pudesse dizer do trânsito do meu corpo através daquelas alvenarias. Ainda de acordo com Martins: “Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição”. (MARTINS, 2022) Qual seria então essa grafia? O que aquele lugar provocava e potencializava nas andanças da memória e do que eu podia imaginar como passado? Como corpos parecidos com o meu teriam ocupado aqueles espaços? Ou como arquiteturas e geografias desse tipo se relacionam com nossos corpos historicamente?

Essas reflexões foram ganhando espaço a partir das experiências e sensações do vivido, da tradução do que o corpo escreve como leitura de passado presentificado. Não quero, contudo, afirmar que o espaço da residência foi de alguma forma opressor, ou descortês comigo, valendo ressaltar sempre a completa receptividade, disponibilidade em apoiar, afetividade e carinho com que toda a equipe gestora e técnica recebe cada grupo de artistas. Com especial menção a Augusto Albuquerque, gerente administrativo que nos recepciona e orienta nossa estadia com alegria, descontração e carinho, e Dete Vieira, responsável pela alimentação, que com sua simpatia, atenção e cuidado, nutre corpos e mentes de docura e delicadeza. Todo período de residência foi acalentado por muita afetividade e zelo, de modo que o que relato nessas reflexões se direciona muito mais no campo simbólico das interpretações, leituras e estímulos despertados desde os processos históricos e suas incorporações e atualizações nos processos de criação.

Ao passo que do lado de dentro da “casa grande” as reflexões e sentimentos de retorno às referências de dor atravessavam as possibilidades de geração de imagens, do lado de fora, imediatamente próximo à edificação estava o mangue, o bambuzal, as árvores de denso caule, as volumosas folhas de amendoeira, e o tempo das marés, que foram me ensinando sobre seu bailado voluptuoso na lua cheia, e brando nas

vazantes de quando a lua desaparece no céu. A encruzilhada se mostrava novamente como dinâmica de enfrentamentos e retornos da memória, mas também pulsões de mergulho, de aprofundamento e encontros. Estar na ilha me colocava entre muitos mundos.

Rodeada por aquelas águas que a cada dia me ensinavam mais de mim, e das coisas, comprehendi com o ditado yoruba sobre Èsù, que acerta o pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje, que dar dois passos para trás nem sempre significa recuar, mas pode ser a criação de uma força propulsora para o avanço, de modo que ao retornar àquelas imagens de dor, pude também sintonizar os elementos que necessitava para compreender onde queria chegar com o desenvolvimento e amadurecimento das *Imagens Itán* em formato audiovisual, que resultaram no trabalho final desta pesquisa, e que também gera novos afluentes de continuidade de desdobramentos futuros.

Essa compreensão também reafirma a ideia de que ao tecermos narrativas visuais, conceitos, e processos criativos em torno de histórias negras, não cabe o direcionamento a uma única forma, método, linguagem ou perspectiva. O que defendo aqui tampouco, seria a substituição de narrativas de dor, por narrativas de afirmação ou ancestralidade, mas a possibilidade de coexistência, de plurivocidade a partir de nossos próprios ecos, reverberações e cantos, mas não somente gritos. O oposto à ratificação da dor como única possibilidade de construção de narrativas para pessoas negras não é a negação da existência ou abordagem do sofrimento, mas a abertura de um campo fértil de geração de corporeidades, imagens, pensamentos, discursos, trânsitos e fruições radicalmente livres, visíveis e audíveis, que estimulem o reposicionamento e reelaboração de nossas percepções e ações sobre nós mesmas/os, e com nosso povo.

Diante da imensidão oceânica, na encruzilhada, retornei também a determinados elementos que já havia utilizado em processos anteriores. As conchas/búzios reapareceram quase que de maneira inevitável, pois diariamente as areias do entorno da residência amanheciam cobertas de peguaris, e toda sorte de moluscos com suas carapaças em riqueza de volumes, formas e texturas. Quando cheguei na ilha, havia levado comigo duas conchas/búzios grandes, que ganhei de uma amiga, tempos atrás. Já imaginava que seria atravessada pelos corpos atlânticos durante aqueles dias de marés criativas, e essas conchas permaneceram por dias e dias na mesa do estúdio, enquanto eu desenhava, fazia rascunhos, escrevia sobre impressões, e

fabulava possibilidades de imagens naquele território. Em sua tese de doutorado, o músico, professor e pesquisador Tiganá Santana apresenta dimensões complexas e diversas da cosmologia africana dos bantu-kongo, a partir de Bunkesi Fu-Kiau, que embora caminhe em certa medida para noções diferentes da cultura yorubá, compartilha também alguns aspectos, sobretudo na relação com a natureza:

O mundo, (nza), tornou-se uma realidade física pairando em kalunga (água interminável dentro do espaço cósmico), metade emergindo para vida terrestre,e metade submergindo à vida submarina e ao mundo espiritual. Kalunga que também significa oceano, é um portal e uma parede entre dois mundos. Kalunga tornou-se também a ideia de imensidão (sènse-le/wayawa), que não se pode medir, uma saída e entrada, fonte e origem da vida, potencialidades, (n'kíngu-nzâmbi) o princípio deus-da-mudança, a força que continuamente gera. Porque Kalunga era a vida completa, tudo em contato com a Terra partilhou essa vida e tornou-se vida depois. Tal vida surgiu na Terra sob todas as sortes de tamanho e forma: plantas, insetos, animais, rochas, seres, humanos, etc.(ver em Kindoki, 1970). (SANTANA, 2019, p.22).

Considerando as noções apresentadas por Santana, em cruzo com as percepções e reflexões já abordadas ao longo do trabalho sobre os trânsitos atlânticos, as relações afro-diaspóricas de memória e suas lacunas, e a compreensão desse oceano como espaço de mortes, mas sobretudo, como fonte de geração de vida e reinvenção negras, desenvolvi a série de autorretratos intitulada “Experimento Concha”, acordando as conchas/búzios adormecidas na mesa do estúdio na ilha de Itaparica.

“Experimento Concha” trata então de uma série de imagens produzidas a partir da câmera do celular, que busca relacionar o corpo-paisagem, com a materialidade e significados pertinentes ao elemento concha, no gesto de cobrir os olhos para enxergar. Assim como os vendedores de mariscos comunicavam-se sonoramente através do sopro no interior das grandes conchas/búzios pelas ruas do Recôncavo, ou de Salvador, na manutenção de uma tradição de raízes africanas antigas, eu coloquei a carapaça diante dos meus olhos, como quem pode enxergar as histórias de dentro do mar, aquelas não contadas ou sussurradas nos encantamentos espalhados pelo tempo.

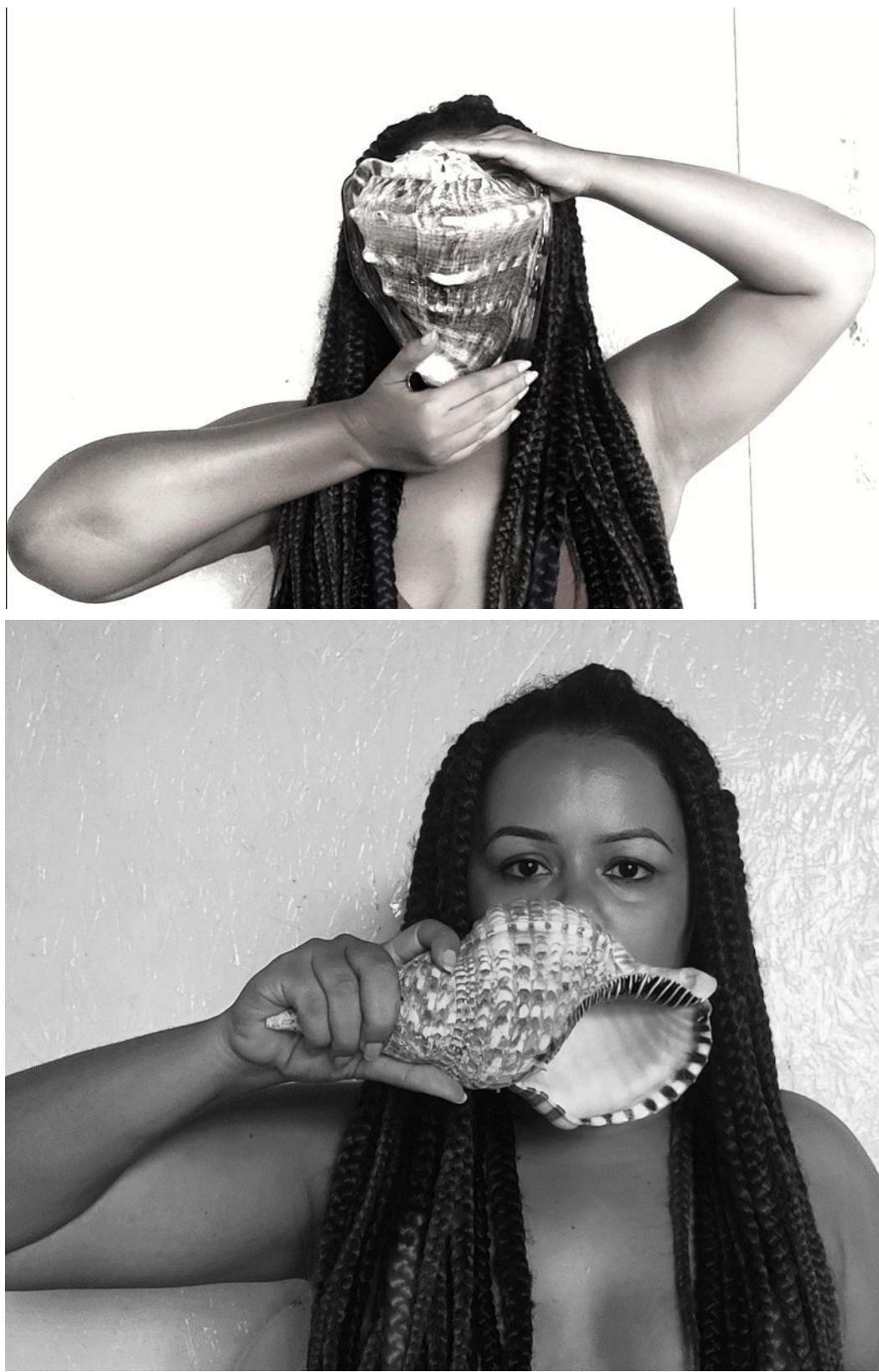


*Figuras 96, 97 e 98- “Experimento Concha”- Tina Melo. Instituto Sacatar- Ilha de Itaparica-BA 2021. Fotografia: Tina Melo*

A partir da continuidade na investigação do olhar para dentro, e das possibilidades plásticas e conceituais da utilização da concha/búzio, passei a deslocá-la diante de mim e gerar um tipo de interação simbiótica, em que o elemento já não mais funcionaria somente como objeto para dar a ver, mas como integração a este corpo-paisagem. De modo que ao analisar mesmo a primeira imagem, de cobertura dos olhos, é perceptível um senso de continuidade formal de afinação entre as linhas do rosto e do objeto, como um tipo de fechamento ou complementação ao rosto fragmentado, parcialmente oculto, ou mesclado como o próprio corpo molusco, ou os corpos atlânticos.

Posteriormente experimentei a “cabeça-concha”, de modo que a posição da concha ocupava a imagem da minha face, conformando um novo ser, sobrevivente, oriundo ou gerado pós-travessia. Ficções ou práticas fabulativas a partir de uma perspectiva crítico-poética de convite à reinvenção das histórias e imagens afro-atlânticas. Por fim,

posicionei uma das conchas em direção à boca, de maneira que sua face côncava estava à mostra, como um grande lábio ou estranha boca de feminino insondável.



As imagens geradas a partir dos experimentos, foram editadas em aplicativos de celular, como verificação de possibilidades cromáticas, exploração de texturas e volumes. O que resultou em um tipo de laboratório ou esboço para provocação de uma elaboração maior com relação a enquadramentos, iluminação, e utilização de outros elementos compostionais, e artifícios estéticos que possam agregar sentidos e vozes em um futuro trabalho. A partir daí me inquietei em buscar me relacionar com os espaços externos como possibilidade de desenvolvimento das *Imagens Itán*, agregando o movimento possível ao audiovisual, o que me proporcionou desenvolver videoperformances, ou instauração do corpo-paisagem em diferentes ambientes e significados, resultantes no vídeo produzido como compilação dessas apreensões e síntese da pesquisa. Detalharei melhor os trabalhos em audiovisual no capítulo referente.

Diante do volume de experiências, produções, elaborações, aprendizados, encontros e colaborações estabelecidas ao longo dos trânsitos que me foram possibilitados através das residências artísticas e trabalhos mencionados, reafirmo o movimento metodológico Borí como uma série de práticas e reflexões que nutriram profundamente minhas noções de pertencimento, territorialidade, identidades e por consequência, foi capaz de alimentar meu Orí, no sentido do fortalecimento de referenciais, potencialização do imaginário, abertura de campos propositivos estéticos e conceituais, elucidações poéticas e direcionamentos para práticas futuras.

Vale ressaltar que, diferente das perspectivas da lógica ocidental, o culto ou ritual de fortalecimento de Orí, não delega à cabeça a centralidade do pensamento como fonte da razão e de domínio do corpo e das ações, mas dentro de uma plêiade que não se efetiva apartada da corporeidade e dos sentidos, de modo que pensar o movimento Borí na pesquisa, não passa pelo recrutamento de referenciais teóricos e da estrita racionalização dos processos, mas pelo atravessamento de práticas, diálogos, imersões, reflexões e também de leituras e cruzos teóricos . Desse modo, tal qual num bom ritual de Borí, sigo abastecida de energia criativa e de vigor para dar seguimento aos próximos movimentos da pesquisa e da vida.

### 3.3- O Movimento Orukó

Nomeio este movimento da pesquisa de Orukó, devido ao fato de ter despertado para as questões moventes desta etapa da pesquisa, a partir da minha confirmação no candomblé, como èkèjì de Oyá. Os processos iniciáticos das religiões de matriz africana configuram-se como ritos de renascimento, de maneira que a pessoa novaça passa por um processo simbólico de morte, para então renascer e ser renomeada a partir da língua corrente na sua nação originária, no meu caso, o yorubá, por se tratar de uma casa de candomblé de Ketù. De acordo com Jagum, Orúko significa:

Nome pronunciado pelo òrisà na cerimônia pública do processo de iniciação. Com base na cultura oral, através da qual a palavra exerce um poder divino, o nome dado a alguém adquire força cósmica. Todas as vezes em que um nome é pronunciado, se fortalece a capacidade de realização daquele Ser. Por isso, a escolha do nome é revestida de inúmeros preceitos e ritos. Quando a criança nasce, no ritual do batismo (ikómojáde), o Olhador verifica a origem daquele espírito e o destino que terá na Terra. Daí seu nome é escolhido conforme essas características, objetivando-se potencializar e favorecer seu futuro. A iniciação no candomblé proporciona o renascimento mítico. A partir de então ganhará outro nome. Este diretamente ligado ao seu Órisà e à sua missão religiosa. Este novo nome é pronunciado pela própria divindade no rito denominado dáruko. (JAGUM, 2017, p.678).

Receber um novo nome da religião dos orisás foi então um marco de nova vida, de reorganização das motivações e anseios, e consequentemente das práticas artísticas. O movimento Orukó se qualifica como giro, semelhante à rotação aérea realizada pelo orixá quando libera pela primeira vez publicamente seu novo nome, metaforicamente é um movimento de deixar pra trás a antiga vida, para reinventar-se perante uma coletividade, abrindo novos caminhos e dando continuidade a uma longa e antiga história de conhecimentos profundos, práticas ancestrais cultivadas através dos tempos e dos espaços, e também por sobre todas as violências, em uma sabedoria de continuar vivendo e despertando vida em todas as coisas.

Desse modo, este foi um momento no desenvolvimento da pesquisa, de sacudir as formas de perceber, fazer, pensar, para propor outras conexões e sentidos. É nesse contexto que surgem as *Imagens Itàn*, que atravessadas pelo processo de nutrição de outras práticas e das reflexões do movimento Borí, podem propor imagens que mergulham no conhecimento de si, da busca pelo encontro parental e pela ancestralidade mítica, além da afirmação das memórias de afetividade e acolhimento,

como caminhos possíveis para proposição de contra narrativas dentro da impossibilidade da diáspora. Convido Rufino para esta conversa, me arvorando na sua *Pedagogia das Encruzilhadas* mais uma vez, como propulsora de uma dialogia aproximada das intenções aqui propostas:

Assim, essa pedagogia exusíaca é fiel às suas forças primordiais de movimento, cruzo, rasura, despedaçamento, transmutação, invenção e multiplicação. Esse projeto não reivindica um estatuto de verdade ou titularidade, não cairia bem ao mesmo, já que Exu veste a carapuça que bem entende. Ele opera na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem, expande o corpo e suas sapiências como princípio ético/estético na luta descolonial. Nesse sentido, essa pedagogia, como um balão tático de saberes e ações de fresta, não se reduz à nenhuma criada, mas cruza tudo que existe e os refaz. (RUFINO, 2019, p.76)

Ao pensar na encruzilhada e suas dinâmicas e direções, e na pesquisa ocupando o centro deste cruzo, podemos localizar o movimento Abèbè, como o gesto que direciona para trás o olhar e proporciona percepções do que foi desenvolvido e das referências encontradas e construídas nos processos de vida e investigação artística; o movimento Borí como um tipo de imersão em processos que retroalimentam o imaginário, como se nessa encruzilhada pudéssemos também nos movimentar para cima e para baixo, mergulhando e retornando à superfície, oxigenando as ideias, ou ondulando como Òṣùmàrè no rum, ao tocar a terra e retornar ao céu; o movimento Orukó se estabelece como giro e expansão, olhar para todos os lados, compreendendo o que já foi feito, e também as bagagens trazidas nos processos de imergir e emergir nas águas diáspóricas para renomear coisas, recriar mundos e reinventar narrativas a partir de outras percepções que já não se pautem na dor; esse giro e expansão abrem espaço para o próximo movimento, Odù- caminho -, que se relaciona com presente/futuro, com as dinâmicas de produção e prospecção de frutos, de semeaduras lançadas a horizontes que estão se construindo a partir de todos os outros movimentos, desde a compreensão de que é possível retornar, refazer algum movimento e elaborar novas tessituras, tanto quanto seja necessário. Movimentos de pesquisa e cosmopercepção que me foram legadas no culto aos orixás, e na construção diária do conhecimento que cada vez mais arvora minha criação e existência.

Me aproximar da religião dos Òrìṣàs, religou-me a mim mesma. Entre conversas de corredores e de noites de lua grande, desabafos, assimilações e reolhares, pude compreender o quanto de mim podia ser compreendido através da ancestralidade

africana, no caso do candomblé que tive contato, nigeriana. E hoje percebo que no sem lugar da diáspora, encontrar-se com o Òrìṣà, a partir da compreensão de que essas divindades não são deuses distantes, mas que são energias da natureza e até já viveram na terra, nos possibilita fabular um processo de repatriação. De acordo com Sodré:

A comunidade litúrgica nagô ( o egbé), o “terreiro de candomblé”, é a organização responsável por um tipo de visibilidade, portanto, por aquilo que transforma em existente um suposto inexistente ou algo socialmente conotado como de fraca intensidade existencial. Essa comunidade, que inaugura uma experiência inédita no interior de um ordenamentos social hegemônico, implica *um tipo novo de subjetivação*, em que ocupam um primeiro plano *a experiência simbólica do mundo, o primado rítmico do existir, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas, as relações interpessoais concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte, o paradigma comunitário, a alegria frente ao real e ao reconhecimento do aqui e agora da existência*. Este último traço deixa manifesto, principalmente, que essa subjetividade não tem no pescoço a corda teológica, nem os pés fincados na presunção da eternidade.(SODRÉ, 2020, p.100)

A noção de que faço parte da linhagem de um Òrìṣà do panteão yorubano, de que esse povo e sua cultura ocuparam territórios, e o entendimento de quais regiões atualizadas conformam esse espaço, me transportam para a possibilidade de reinvenção mítica da minha trajetória na diáspora, essa que me deixou objetivamente sem a possibilidade de localizar o fio direto para encontrar o que lá deixei, mas que me aponta a possibilidade de capturar um fragmento de elo, algo a que posso acreditar como um sentimento de reconstrução territorial e identitária de matriz africana que não se perde nas linhas genéricas de quem conta um continente como um espaço único, mas como quem percebe um canal, uma linha ou veia como aquela que liga um dedo da mão esquerda diretamente ao coração. Está para além da crença, mas diretamente arvorado nela.

No trajeto de pertencimento e reconhecimento da importância da religião como forma de reterritorialização e reconstrução identitária, não me refiro somente a alusões a uma África tradicional contida em práticas transladadas pelo tráfico atlântico, e sedimentadas no tempo e no interior dos terreiros. Mas considero a atualização e adaptação destas práticas, desde os tempos primeiros, até as manifestações geradas pelas possibilidades de comunicação com praticantes contemporâneos dos cultos nigerianos em solo africano ou afro-diaspórico, através das quais é possível verificar

a permanência de similitudes nos gestos, liturgias e evocações, que dialogam constantemente com o dinamismo cultural ao qual estamos inseridas/os no espalhamento e diversidade de formas de reverenciar ancestrais. Também considero os encantamentos e manifestações do sagrado nos cruzamentos advindos da interação com povos originários, através de sua sabedoria e integridade de relação com a natureza e com conhecimentos passados de maneira geracional no seio das famílias ou comunidades, que não necessariamente estão relacionadas à formalização do espaço religioso, mas que engendram uma complexa teia de significados e implicações que contribuem para as relações de pertença e emancipação identitária, em contraponto à colonialidade.

Quando consideramos as adaptações e manutenção de práticas, costumes e crenças através do processo de diáspora e colonização pelos povos de origem africana é imprescindível compreender a imensurável capacidade de não somente resistir e lutar, mas de gerar, reencantar e criar. A astúcia, inventividade e resiliência são capacidades aprofundadas pelo povos negros nas vagas da diáspora, desde as narrativas míticas, até as práticas culturais ou de guerrilha, nas quais percebemos a adaptabilidade e as estratégias de reelaboração da existência de maneiras que se nutrem em princípios, muitas vezes desconsiderados pela civilização ocidental. Sobre a complexidade da imbricada teia cultural e suas significações estabelecidas pelos povos negros de diáspora, como elabora Hall:

A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições européias, junto a um patrimônio africano – cito novamente Cornel West -, conduziram a inovações lingüísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar o espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a postura, gingados, e maneiras de falar, bem como meios de construir e sustentar o companheirismo e comunidade. (...) Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, das estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. (HALL, P. 381, 2013)

A partir da compreensão dos valores e complexidades implicadas na absorção e criação de imagens afro-diaspóricas, percebemos que o olhar investigativo para as estratégias de organização e reposicionamento do povo negro ao longo de séculos de exploração e opressão, nos apresenta evidências de um poder constitutivo de

epistemes, estéticas e éticas remixadas e adequadas a diferentes perspectivas de ser e viver, que se tecem para além do sofrimento, da resistência e da sobrevivência. Trata-se de uma lógica que “transgride a violência e a opressão inscrevendo formas de luta e possibilidades de reinvenção de si”. (RUFINO, 2019).

Um dos itàns que conformam histórias yorubás, que trazem orientações e aprendizados a consulentes do Ifá, vem narrar as peripécias dos ìbejis, as crianças gêmeas míticas que tocam seus tambores mágicos, e que distraíram a morte para vencer uma contenda, na qual nenhum sacerdote ou divindade havia conseguido aplacar. Conta o mito que Ikú, a morte, havia distribuído pelo mundo várias armadilhas, e estava eliminando da terra todos os seres humanos que caíssem nelas, antes mesmo do momento adequado para isso. Nenhuma oferenda ou súplica estava funcionando para estancar a ação devastadora. Os Ibejis então resolveram armar uma estratégia, e de forma alternada tocaram músicas para encantar a morte, que inclusive os livrou das armadilhas, tamanho o deleite dela ao dançar seguindo o som dos tambores mágicos. Os irmãos iam trocando de lugar quando cansavam, e por serem gêmeos a morte não percebia e continuava a dançar, até sentir-se exausta e pedir a interrupção da música, pois não conseguia parar de dançar enquanto o tambor tocasse. Assim, os ìbejis propuseram um acordo no qual parariam de tocar, caso Ikú retirasse todas as armadilhas, e sem outra opção, a morte aceitou. Desde então os gêmeos ficaram conhecidos pelo seu poder, pois apenas eles conseguiram vencer a morte. (PRANDI, 2001)

O Itàn dos ìbejis dialoga com a noção de *corpo-amuleto* apresentada por Rufino, quando reflete sobre a sagacidade e capacidade de reinvenção do povo negro diante das mazelas históricas e contemporâneas:

O *corpo-amuleto*, inspirado nas problemáticas próprias daquilo que chamo de uma *filosofia da mandinga*, é aquele que invoca as potências que subvertem as lógicas de objetificação corpórea produzida pelo colonialismo. (...) O *corpo-amuleto* é o que *incorpora* – experiências e processos educativos – signos/sentidos de mundo, os transforma, os encruza, e os manifesta em forma de *mandinga* – sapiência corpórea inscrita no movimento e na magia. O *corpo-amuleto* só se satisfaz no jogo porque é lá que nasce e morre para ser recriado enquanto movimento. (RUFINO, 2019, p. 61).

A capoeira, o batuque, o aquilombamento, o transe, a oralidade, a ladainha, o sotaque, o patuá, o ebó, o samba, a garrafada, a encruzilhada. Incontáveis manifestos do profundo conhecimento negro sobre si e sobre o mundo visível e invisível, que

conformam os trançados epistêmicos/ pragmáticos que se alicerçam na coletividade, como elementos culturais dinâmicos que inscrevem contra-narrativas de autonomia, agência, insubmissão e gozo, que desafiam a investida colonialista, para que nos lembremos que nossas histórias se espalham para além da resistência. Como bem situa Rufino(2019), devemos ler as histórias narradas pelo olhar colonialista para não acreditarmos nelas, mas devemos lembrar das histórias narradas pelas vias da diáspora africana, pois sob este assentamento, só há morte quando há esquecimento. Incorporando-me dos processos, referências, atravessamentos e questões que cruzaram minha produção artística desde 2008, acolhi as contradições e percalços dispostos ao longo do caminho. E compreendi, sem intenções de conclusão que, ao trilhar essa caminhada precisei experimentar e amadurecer o sentido do engajamento e da denúncia - inicialmente vistos como única possibilidade em uma arte que deveria agir nas feridas sociais com intenção de transformação direta, inclusive pelo motivo de que essa é uma das maneiras de cuidar e expurgar as mazelas que atravessam nossas experiências - para verificar a necessidade de desenvolvimento de outras formas de ação. Averiguo que o que mudou não foi o meu comprometimento político com as narrativas que subalternizam e oprimem o povo, e, sobretudo, as mulheres negras, mas sim a preocupação com a premente univocidade no que tange à produção das nossas contra narrativas, com a tendência em apresentar o sofrimento como via de ancoragem das histórias de pessoas negras.

Observo que os movimentos de imersão e renovação proporcionados pela minha iniciação no candomblé, foram determinantes para a percepção da necessidade de ressignificar as imagens de dor, e reformular o olhar para as narrativas negras, estabelecendo um marco de transformação das motivações e da perspectiva de criação artística atuais. Assim, a pesquisa no doutorado nasceu da inquietação em investigar quais as outras possibilidades geradoras para pautar imagens/histórias com os nossos corpos, e encontrou no primeiro movimento metodológico, o Abèbè, a cartografia das movências que cruzaram e estimularam o gesto criativo para assim desembocar no desejo de encontro com outras tessituras, ainda não conhecidas e experimentadas. No movimento Borí - que se desenvolveu na mesma temporalidade do movimento Orukó, pois eles se interpenetram, cruzam, e não necessariamente se sucedem cronologicamente - pude experimentar outras práticas, gerar imagens a partir de outros estímulos e verificar possibilidades de reflexão, produção e desenvolvimento de conceitos que já não se sustentavam na dor como motivação ou

resultado. Desse modo, detalharei a seguir os percursos do movimento metodológico Orukó, que marca uma caminhada diferente, mas não descontinuada nos processos de criação e elaboração de arte e vida.

### **3.3.1- Movimento- Orukó: Giro e Expansão**

Ao longo de mais de dez anos me vi desenvolvendo uma poética da dor, que tinha como motivação primordial o incômodo. *Sangrar* poderia ser considerado *um conceito operatório*<sup>66</sup> ori-entador dos processos criativos desde 2008, pois as obras eram geradas a partir do sofrimento que me causava ver o vermelho que derramou dos corpos negros e marcou as páginas das notícias, dos documentos históricos, e mesmo da arte. Ser afetada pelas questões sociais - não da perspectiva de quem apenas observa ou se comove, mas de quem tem o corpo atravessado pelas feridas coloniais - me fez tratar destas questões, sem necessariamente propor rotas afirmativas, ou frestas para outras formas de existência e visibilidade negras. O comprometimento com uma noção unívoca de arte política ou engajada, que seria a cerne da transformação social, me fez cerrar os olhos para a investigação dos exercícios de liberdade e reinvenção, já praticados e bem conhecidos das/os nossas/os antepassadas/os, e que hoje percebo serem também movimentos políticos. Esse comprometimento, me fez atar-me quase que indissoluvelmente a fatos e circunstâncias dolorosas, numa perspectiva de denúncia, que se originava no incômodo e em algumas situações replicava este incômodo também para quem assistia.

Tais situações me fizeram levantar algumas questões em torno da criação das obras. Uma delas seria refletir sobre o público, sobretudo as pessoas negras que têm contato com a apresentação de obras que sublinham a dor, o martírio e o sofrimento, fossem da escravidão ou das violências do cotidiano contemporâneo. Embora saiba

<sup>66</sup> Aqui me aparo nas idéias de Sandra Rey, quando aborda a elaboração de uma obra de arte a partir de procedimentos técnicos e práticos, trançados às formulações teóricas e conceituais e seus desdobramentos na recepção e impacto na produção do seu tempo.

"As operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos conceitos operatórios. A arte é, antes de tudo, a fabricação de alguma coisa (Soriau, citado por Passeron, 1996, p.26), e conceitos operatórios permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico." (REY, 2022, p. 129-130)

que não produzimos a arte para direcioná-la a nichos específicos - e também não defendo que a produção negra deva circular exclusivamente entre a comunidade negra, mas não podemos perdê-la de foco - apurando também, que tipo de contribuição estamos apresentando para o trato dessas situações abordadas. É premente que essas pessoas já têm consciência e convivem cotidianamente com todas essas violências e opressões, então, o que finalmente estamos provocando ou apresentando para este grupo, ao banhar novamente nossos corpos de sangue? Ao tocar mais uma vez de maneira contundente a ferida que não cicatrizou? Quais os impactos de expormos repetidas vezes estes corpos a situações de trauma coletivos e individuais?

A intenção de apresentar estas questões é a de provocar reflexões acerca das possibilidades de abordagem negras nas obras artísticas para além do que já está demarcado e codificado para nossos corpos. Vale ressaltar, que ao ventilar tais aspectos, não tenho a intenção de desqualificar ou desconsiderar os trabalhos de artistas que expõem seus corpos negros a condições de flagelo ou menções ao mesmo, inclusive por destacar a importância da utilização destes mecanismos como estratégias plausíveis para convocar a inquietação, sensibilização e possíveis transformações nos contextos de desumanização a que as populações negras foram e são expostas ao longo da história, como já explanei no segundo movimento.

O direcionamento da pesquisa, nesse caso, se dá muito mais no sentido de aglutinar diferentes narrativas, não necessariamente negando, ou ocultando o flagelo, mas abrindo espaço para que mesmo quando seja inevitável abarcar a angústia, que estas histórias possam emergir dessa motivação, mas encontrar também outros afluentes propositivos. Tais reflexões dialogam com as proposições de perspectiva afrofuturista<sup>67</sup> – que abordarei adiante - explícitas no pensamento do curador inglês Ekow Eshun, que defende as distintas maneiras possíveis de apresentar histórias negras, a exemplo da exposição “In The Black Fantastic”<sup>68</sup>, que ocorreu em Londres

<sup>67</sup> De maneira suscinta, poderíamos dizer que o “Afrofuturismo é esse movimento de recriar o passado, transformar o presente e projetar um novo futuro através da nossa ótica negra.”(KABRAL, 2018 apud D’ANGELO, 2018). Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/afrofuturismo-tecnologia-ancestralidade/>

<sup>68</sup> Exposição coletiva que ficou em cartaz de 29 de junho a 18 de setembro de 2022, na Hayward Gallery, em Londres, com curadoria do escritor, jornalista e curador britânico Ekow Eshun, que contou com a participação das/os artistas: Nick Cave(Inglaterra), Sedrick Chisom(EUA), Ellen Gallagher(EUA), Hew Locke(Inglaterra), Wangechi Mutu(Quênia), Rashaad Newsome(EUA), Chris Ofili(Reino Unido), Tabita Rezaire(França), Cauleen Smith(EUA), Lina Iris Viktor(Libéria/Inglaterra) e Kara Walker(EUA). Com instalações, esculturas, pinturas, fotografias, videoarte e obras de técnica mista, a exibição adota um ponto de vista não europeu e não ocidental, recuperando parcialmente a negritude e as origens africanas, ao mesmo tempo em que recupera as *crenças, práticas espirituais ou identidades culturais* da diáspora africana.

em 2022, com participação de doze artistas negras/os de diferentes países, apontando camadas de interpretação e reinvenção do presente para construir futuros.

O que elas/es fazem é partir da consciência de que a própria idéia de raça é uma ficção, é uma construção social, mas ainda assim é algo que tem uma influência determinante sobre nossas vidas. Essas/es artistas propõem outras formas de ver que vão além das restrições e limites dentro dos quais negras/os são normalmente e freqüentemente mantidas/os na sociedade. Elas/es constroem novos mitos, novas ficções, novas formas de ver, novas formas de possibilidade, novas formas de estar no mundo para as/os negras/os.

E continua:

In the Black Fantastic, como uma exposição, é um conjunto de pequenos mundos que artista por artista está conjurando, está oferecendo, como uma maneira de ver realmente através dos olhos da experiência vivida pelas/os negras/os para entender, criticar e questionar a natureza da raça na sociedade. E dizer: ainda há mais. Existem ainda mais formas de ser, existem ainda mais formas de ver, e que o povo negro tem dentro de si uma capacidade de imaginar e de criar novos mundos, novos universos, novos interiores, novos cosmos de possibilidade. (ESHUN, 2022, s/p, tradução nossa)

As histórias de dor são parcela indelével da construção das diferentes manifestações artísticas negras e de outros grupos subalternizados, mas não são as únicas possíveis, sobretudo quando questionamos: A quem serve a manutenção das nossas imagens de sofrimento e humilhação? Seriam elas as únicas vias de apresentação das nossas subjetividades e memórias? Ou, como elas podem apontar caminhos de subversão ou transformação? Quais as outras narrativas visuais que podemos tecer a partir de uma ecologia de referências, memórias, trânsitos e investigações? Ao olharmos com nossos próprios olhos, quais as imagens que vemos e queremos ver de nós mesmas/os?

Em constante diálogo com a Fabulação Crítica de Hartman, e buscando esteios também nas perspectivas Afrofuturistas, bem como suas críticas e reflexões, cabe avaliar, que no processo de afirmação da necessidade de retorno às práticas ancestrais relacionadas aos cultos de matriz africana, ou na constante busca por referenciais afro que se pautam numa relação pré ou anticolonial, se faz urgente garantir a atualização das perspectivas de diálogo com as partes específicas do continente, para que não incorramos no anacronismo de mais uma vez engessar a noção de África em tempos imemoriais sem contato com os brancos colonizadores, fonte de identidades fixas e culturas que supostamente não se transformaram. É importante considerar, que “dentro do próprio continente, existe um debate sobre

processo de construção da identidade africana não mais definida exclusivamente em oposição (aos europeus), mas numa base sempre mais relacional". (BURROCCO, 2019)

É necessário pensar a complexidade do continente africano, sem excluí-lo - a partir das nossas projeções ou expectativas - "de uma reflexão contemporânea sobre cultura, economia e democracia que a coloque como sujeito ativo da conversa, interlocutor das mudanças das sociedades e do tempo".(IDEM, 2019) Dessa forma, o movimento de imaginar e buscar produzir futuros mais dignos para pessoas negras na diáspora, também precisa estar atento aos ditames do capitalismo e às reproduções de posicionamentos pautados nas mesmas ferramentas colonialistas, pois não se trata de reproduzir o sistema vigente substituindo a cor das pessoas que o dinamizam, mas da necessidade de transformar as lógicas operatórias de exploração dos bens naturais, dos seres humanos e sua força de trabalho, a partir do reconhecimento dos modos de operação e ética já praticados por povos quilombolas, originários, e comunidades tradicionais.

A partir dessas premissas, é cabível propor a perspectiva do Afrofuturismo como uma das alternativas favoráveis à construção de outras narrativas visuais negras nas artes, para além da dor. Embora desde sua origem<sup>69</sup> até os dias atuais, o termo tenha passado por diversas revisões e reconceituações, podemos compreender então como Afrofuturismo, um conjunto de pensamentos e manifestações estéticas e filosóficas pautadas na retomada de um passado ancestral africano, com o objetivo de transformar o presente e projetar um futuro positivo e digno para pessoas negras, comumente lidando com elementos da ficção especulativa ou científica como mecanismos de propulsão para imaginar futuros distópicos ou que apresentem possibilidades de reinvenção do agora. (FREITAS, 2018)Nesse sentido, alguns aspectos precisam ser considerados acerca das correntes motivações e objetivos de artistas e pesquisadoras/es afrofuturistas em suas produções:

---

<sup>69</sup> Embora o livro *Invisible Man*, de Ralph Ellison, publicado em 1952, seja considerado o primeiro marco do afrofuturismo , marcando o gênero por proporcionar a reflexão com a mentalidade afrofuturista, embora não ofereça uma perspectiva melhor de futuro à comunidade, a expressão só foi cunhada no início da década de 1990 pelo jornalista Mark Dery, para caracterizar as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa. A pergunta inicial que motiva a sua investigação do afrofuturismo era: em um período marcado por obras literárias de ficções científicas importantes como o romance cyberpunk *Neuromancer* (William Gibson, 1984), onde estavam os escritores e as escritoras negras do gênero? Dery se perguntava porque no universo literário estadunidense a literatura negra histórica e social era consideravelmente mais numerosa e representativa do que a literatura negra de ficção especulativa. partir da conversa com três artistas e intelectuais negros, Tricia Rose, Samuel R. Delany e Greg Tate, Dery encontrará parte da resposta do seu questionamento ao deslocar-se da cultura literária escrita para outras plataformas de narrativa negra.(FREITAS, 2018, p.405-406)

Outra reelaboração do conceito que nos parece importante é a de Lisa Yaszek, que definirá o afrofuturismo como sendo: “ficção especulativa ou ficção

científica escrita por autores afrodiáspóricos e africanos. É um movimento estético global que abrange arte, cinema, literatura, música e pesquisas acadêmicas” (Yaszek, 2013: 1).<sup>5</sup> Para a pesquisadora, os artistas afrofuturistas possuem três objetivos principais na realização de suas obras: em primeiro lugar, querem narrar boas histórias de ficção científica; em segundo, estão interessados em recuperar histórias negras perdidas(pensando o impacto

destas no presente); e, em terceiro, pensar sobre como essas histórias e culturas recuperadas podem inspirar “novas visões do amanhã” (Yaszek, 2013: 1-2).<sup>6</sup> Assim como para Womack, a relação entre passado e futuro negros para Yaszek dá-se em uma chave de positividade, seria para ela uma meta afrofuturista: “[...] não apenas relembrar um passado ruim, mas usar as histórias sobre o passado e o presente para reivindicar a história do futuro” (Yaszek, 2013: 2).<sup>7</sup> Essa relação contínua dos regimes temporais é uma constante nas definições do afrofuturismo, assim como uma perspectiva de construção de um futuro negro utópico (ou ao menos, positivo). (FREITAS, 2018, p. 408)

Havemos de considerar também que quando utilizo o Afrofuturismo como ferramenta metodológica ou referencial para geração de obras que proponham outros futuros, esse movimento não se dá a partir da separação ocidental da noção de temporalidades, pelo contrário, seria justamente, admitindo uma noção espiralar, de reconhecimento dos aspectos e elementos do passado que conformam o presente, e que podem contribuir para a tessitura de futuros que também já se manifestam no agora (MARTINS, 2021). Para citar um pertinente exemplo dessa relação nas práticas de terreiro, é notável o rompimento de barreiras cronológicas nos processos de incorporação das divindades, ou de manifestação dos ancestrais, que nitidamente se corporificam ou materializam cruzando tempos e territórios, linguagens e textualidades, no processo de manutenção e cuidado de cada comunidade para prospecção de futuro.

Nesse sentido, como seguimento da abordagem metodológica Orukó, que dialoga com possibilidades de criação pautadas em estratégias estéticas, éticas e poéticas de tessitura de realidades geradoras de vida no presente/futuro, apresentarei alguns trabalhos artísticos que atravessam esse momento da pesquisa como diálogos de artistas que passaram por deslocamentos dos discursos de dor para o encontro com processos de cura, e também artistas que já vêm desenvolvendo há certo tempo os interesses por construção de imagens que apresentem outras potencialidades oriundas das matrizes negras de distintas origens e maneiras.

Princípio por trazer de volta artistas que já apresentei e que nos últimos anos reposicionaram suas produções em direção ao desenvolvimento de poéticas afinadas com perspectivas que embora, muitas vezes ainda partam da dor, conseguiram encontrar caminhos de tessitura de imagens de independência, superação ou recriação de imaginários sedimentados sobre mulheres negras. Percebo que, assim como no trabalho dessas artistas, minha poética passou por atravessamentos e reflexões que resvalaram na renovação das perspectivas, de modo que reconheço um certo movimento que não se dá no âmbito individual de percepção e desejo por tecer outras narrativas, mas um direcionamento que desloca uma coletividade em torno de estratégias de convocar outras formas de agir e existir.

O contexto político e social que vivenciamos nos últimos anos, pelo menos desde o golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff em 2016, seguido da eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2018, que indistintamente apregoou ideologias fascistas, e comportamentos misóginos e homofóbicos, além do desrespeito aos povos originários, esfacelamento dos direitos trabalhistas e descaso com a situação do país diante a pandemia de COVID-19 - outro fato que atravessou e transformou consideravelmente as perspectivas conceituais e estéticas de artistas em todo o mundo -, foram acontecimentos de trauma que, de alguma forma moveram os processos artísticos e culturais a uma procura por mecanismos de cura, de respiro ou mesmo de fuga desta cruel realidade. Evidentemente, que em justaposição, grupos ativistas, a sociedade civil e a classe artística também buscaram se organizar no sentido do engajamento, da luta política, na produção de manifestos e obras de protesto e reivindicações por respeito e visibilidade a grupos subalternizados. O percurso de reação popular comum a momentos históricos de repressão e subtração de direitos, motivou mobilizações que já vinham se desenhando nas últimas décadas em torno das lutas de pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+, pessoas em condição de vulnerabilidade social e outros grupos minorizados, que já haviam conquistado mais espaço e legitimação. Desse modo, com a pulverização dos meios de comunicação, a popularização das redes sociais e o aumento no fluxo de acesso a veículos de transmissão e compartilhamento de ideias políticas e possibilidades de organização social, contribuíram também para esse direcionamento das produções artísticas no sentido de buscar um bálsamo que pudesse amenizar ou cicatrizar as feridas históricas magoadas e recriadas diante das violências deliberadas a que fomos expostas/os nos últimos anos.

Um dos pensadores que tem marcado de maneira considerável suas colocações em confluência com o tempo em que estamos vivendo é o líder indígena, filósofo, ambientalista, poeta e escritor Ailton Krenak, que embora já venha desenvolvendo significativa trajetória política e ativista desde a década de 1980, ganhou notoriedade nos últimos anos com publicações que refletem sobre o massacre da terra e as possibilidades de reverter os mecanismos de destruição, para estabelecer possibilidades de vida e compreensão da natureza como organismo vivo e integral, capaz de responder aos distratos humanos, reivindicando urgência da mudança de paradigmas de exploração e produção capitalistas. Em seu artigo de 2022, “A Vida é Selvagem”, o autor estabelece questionamentos em torno da necessidade de subverter as dinâmicas urbanísticas de enclausuramento e soterramento da vida na natureza nas grandes metrópoles.

Temos que parar com essa fúria de meter asfalto e cimento em cima de tudo. Nossos córregos estão sem respirar, porque uma mentalidade de catacumba, agravada com a política do marco sanitário, acha que tem que meter uma placa de concreto em cima de qualquer riacho, como se fosse uma vergonha ter água correndo ali. A sinuosidade do corpo dos rios é insuportável para a mente reta, concreta e ereta de quem planeja o urbano. Hoje, na maior parte do tempo, o planejamento urbano é feito contra a paisagem. Como reconverter o tecido urbano industrial em tecido urbano natural, trazendo a natureza para o centro e transformando as cidades por dentro?(KRENAK, 2022)

A partir dos questionamentos de Krenak, e das inflexões já desenvolvidas aqui, penso que o trabalho desenvolvido por artistas negras nos últimos anos tem contribuído para pensar estas possibilidades de transformação dos movimentos apontadas pelo autor.

Como primeiro exemplo de abordagem destas obras que menciono, apresento a obra “Ajeum para Ancestrais” de Yasmin Nogueira. Inicialmente apresentada como performance, na VIII Mostra de Performance - Arte Negra, Imagem e Anonimato, na Galeria Cañizares, em Salvador no ano de 2018, e depois transformada em uma instalação. O trabalho parte de uma investigação em torno das imagens de mulheres negras anônimas do século XIX, utilizadas pela artista, como referência ao desconhecimento da nossa ancestralidade negra na diáspora, para desenvolver um ritual de nutrição e homenagem a essas antepassadas. De acordo com Nogueira:

Um pequeno altar coberto com rendas brancas, imagens históricas de mulheres negras anônimas do século XIX pregadas na parede. Uma mulher negra trajando um longo vestido branco se aproxima

com pequeno nagé (tigela de barro) com uvas frescas, o coloca sob o altar, se afasta e retorna portando outro com maçãs, depois tangerinas, bananas, pedaços de rapaduras, velas brancas. Acende as velas, que ilumina as imagens. Se afasta e retorna com um grande nagé com todos os alimentos anteriores. Senta-se e pacientemente se alimenta, posteriormente oferece ao público que a observa. Na performance *Ajeum para Ancestrais*, Yasmin Nogueira busca friccionar os limites entre sua história e as de outras mulheres negras, como um meio para que tais vozes possam ressoar. A performer reflete sobre os antepassados que não chegou a conhecer, o apagamento da memória faz com que não se vá longe em uma árvore genealógica quando se pensa sobretudo nas mulheres negras. Pouco se sabe quem foram, do que viviam, de onde vieram. Reforça a ideia de Grada Kilomba discutida em entrevista a Suely Rolnik, quando refletem sobre a anulação desses nomes, que resulta “da violência ao trauma e que continua a se perpetuar na impossibilidade de resgatá-lo” (ROLNIK apud AZEVEDO, 2017, p.1603). Assim, as históricas figuras anônimas de mulheres negras são pensadas como suas ancestrais, como seres passíveis de culto.(NOGUEIRA; ONISAJÉ. 2018, p.42-43)



Figura 99- “Ajeum para Ancestrais” performance de Yasmin Nogueira. Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA- Salvador-BA- 2018. Fotografia: Autoria desconhecida

Nessa performance, Yasmin evoca um ambiente ritualístico, de manifestação e compartilhamento de procedimentos que instauram uma energia de restauração de elos, da possibilidade de fabular ou ficcionalizar imagens do passado, que seriam desconhecidas tanto pelo viés do anonimato das mulheres fotografadas - como já mencionamos acerca da imagem de Maria Felipa e Luíza Mahin -, quanto pela falta de conhecimento e aproximação da artista com antepassadas suas, mulheres pertencentes a sua linhagem familiar, que, de acordo com os processos comuns a famílias negras descendentes da dispersão diaspórica, não possuem registros fotográficos, documentação ou arquivos passíveis de acesso e investigação.

Contudo, a artista perpassa o histórico de apagamento, para oferecer imagens de nutrição, acolhimento e reinvenção da possibilidade de se relacionar com estas

mulheres por um viés mítico, fabulativo e assim compartilhar com o público, uma experiência de transformação do apagamento, em presença e comunhão. Posteriormente, entre 2021 e 2022, ao explorar outras possibilidades de abordagem do tema e desdobramento da ação performática para geração de outros processos e obras, Nogueira transformou o trabalho em uma instalação, que contém elementos utilizados durante a performance, reconfigurados em sua disposição espacial e destituídos da necessidade de interação com seu corpo em uma ação. A instalação também denota a passagem temporal, em que podemos assinalar certo encaminhamento na produção da artista, em direção a investigações que partem de situações conflituosas, mas que se apresentam de maneira afirmativa e propulsora de imaginários férteis, na composição de imagens e narrativas a serem oferecidas a pessoas negras, atuando na formação e enriquecimento de um repertório estético capaz de dialogar com os interesses e anseios prementes, por outras formas de representação e aparição.



*Figura 100- “Ajeus para Ancestrais” instalação de Yasmin Nogueira- (18x18x5cm cada peça)- Salvador-BA- 2021-2022. Fotografia: Yasmin Nogueira*

Nesse novo trabalho Nogueira transfere as fotografias em preto e branco para pratos de barro, comumente utilizados nas religiões de matriz africana para oferendar comidas aos Òrìṣàs, o ajeún<sup>70</sup>. Nesse caso, há um deslocamento da função original, contudo, uma menção a ela, no sentido de que se trata também de uma oferenda a essas ancestrais, e uma homenagem ao feminino, tão relacionado às formas circulares e côncavas no candomblé, em menção à fecundidade e receptividade da

<sup>70</sup> “A je ún - expressão usada no Candomblé para oferecer comida a alguém, ou convidar alguém a comer.” (JAGUN, 2018, p.666). Termo também utilizado nos terreiros para se referir à própria comida.

terra, que acolhe as sementes para germinar-las e torná-las frutos, e novamente alimento. A artista executa ainda uma intervenção nas imagens, acrescentando uma coroa sobre as cabeças das mulheres, como forma de rememorar sua sabedoria e poder, afirmando uma narrativa visual de presentificação desses corpos e de nutrição dessas memórias.

Ainda utilizando do manancial de referenciais das tradições de matriz africanas, cruzadas ao conhecimento ancestral dos povos originários do Brasil, apresento a artista visual e realizadora audiovisual amazonense Keila Sankofa. Tive a oportunidade de conhecer e trocar experiências com Keila durante o fórum Obínrín, quando conheci sua pesquisa voltada para a utilização de elementos da natureza como a terra e plantas como recursos de interação e potencialização da cura pela ancestralidade. Desde aquele período Sankofa vem aprofundando esta pesquisa, e desenvolveu trabalhos em performance, audiovisual, fotografias e intervenções urbanas, nas quais investiga também a memória a partir da manipulação e ficcionalização como um aparato laboratorial que recria imagéticas sobre pessoas racializadas, a fim de produzir auto-estima e questionar pagamentos históricos.

Dentre os vários trabalhos desenvolvidos pela artista nos quais se relaciona de maneira íntima e profunda com a ritualística das folhas e da terra, tive contato com a performance “Ancestralidade de Terra e Planta”, apresentada pela primeira vez como experimento no Fórum Obínrín em 2018, e reelaborada a partir de outras apresentações - sempre em espaços públicos - e do aprofundamento da pesquisa ao longo desses anos em outros territórios.



Figura 101- “Ancestralidade de Terra e Planta” performance de Keila Sankofa- Manaus-AM- 2020. Foto: João Machado

Na atual configuração da performance, a artista prepara um banho de ervas, com as folhas que são comuns de cada lugar por onde transita, e que saiba possuir propriedades de cura medicinal ou espiritual. Utilizando bacias ou panelas grandes de metal, a artista macera as ervas na água para que liberem seu sumo, recuperando a encantaria de curandeiras e benzedeiras, também presente nas comunidades de terreiro ou nos quintais das antigas avós. Depois de pronto o banho, Sankofa cautelosamente enche garrafinhas de vidro com o preparo e distribui para as pessoas presentes. Por vezes a artista ritualiza a limpeza do corpo com a própria terra, e também a distribui ao público, dentro das garrafinhas tapadas com rolha, como uma lembrança a ser guardada, um pedaço de chão ou de rio, um tipo de amuleto imantado pela evocação da anterioridade de quem pisou as florestas e mergulhou igarapés há muito tempo atrás.

Tanto as garrafas de lembrança, quanto as fotografias de pessoas negras retomadas por Keila em seu projeto "Direito à Memória", como sua produção audiovisual persistem em ativar memórias negras de afirmação do conhecimento e da presença da ancestralidade no nosso cotidiano. De acordo com a artista em entrevista ao portal Em Tempo:

Não é possível refletir tecnologia pautando apenas equipamentos eletrônicos como finitude da discussão, o corpo carrega informações, e só a partir delas, é possível criar meios facilitadores de comunicação, transmissão de pensamentos e novos pensamentos, sensações e etc. É o corpo que produz primeiro essa inteligência, criando uma onda, fazendo com que esses eletrônicos possam ser ferramentas para utilizá-los no modo convencional ou recriar suas funções. (SANKOFA, 2022 apud OLIVEIRA, 2022)

A artista reconhece no potencial cognitivo e expressivo do corpo negro, tecnologias de existência para além do sofrimento, do arquivamento de marcas dolorosas, e busca através de sua poética, afinar discurso, prática, aprendizado e compartilhamento pautados nas matrizes africanas e indígenas para propor imagens, narrativas e realidades que transformam o apagamento em memória, o genocídio em ferida a ser cuidada, e o rastro de dor em caminho de cura.

Como busco evidenciar ao longo deste trabalho, pela argumentação e pela abordagem das práticas artísticas de mulheres negras que tive contato na performance, as poéticas elaboradas por estes corpos transitam por distintas linguagens, discursos e estéticas, não cabendo um único viés de abordagem ou de compreensão para as tantas manifestações que extrapolam a noção de resistência -

tão comumente associada a performances negras - para propor existências complexas e diversas, como bem assinala a pesquisadora e atriz Mônica Santana, em suas pesquisas:

A cena e a vida estão intrincadas, seja na perspectiva de uma libertação, de uma cura, de uma denúncia, da renovação da alegria e da esperança. A produção estética negra, seja híbrida ou sincrética, seja bebendo na tradição ou a partir de elaborações contemporâneas, convive com o ritual enquanto parte de uma cultura em permanente construção, e enfrenta as opressões deste mundo no qual estamos inseridos. A elaboração parte da pensadora e feminista negra bell hooks, que ressalta o quanto estes limites são borrados e dialogicamente tensos. Tanto nas expressões negras rituais, quanto nas práticas artísticas mais políticas há traços de resistência pela existência. A performance negra é uma estratégia de luta de oposição a estruturas desumanizantes para os sujeitos negros — estratégia que não necessariamente se dá por vias lógicas ou argumentativas, nas quais a palavra se sobressai ao corpo, ao movimento, ao alimento e à relação com a natureza, ou por seguir algum tipo de cartilha ou projeto norteador de arte política.(SANTANA, 2021, p.60)

Desse modo, saliento que no Movimento Orukó, o diálogo com a produção das artistas mencionadas, se dá por aproximações e compartilhamentos de experiências, a partir das distintas perspectivas possíveis de construção de narrativas visuais através dos nossos corpos. Embora muitas das obras apresentadas se afinem entre si, e com a produção das outras artistas, através da relação com a ancestralidade, não se trata de afirmar essa ótica como único trajeto possível para tessituras que se estabelecem para além da dor. As mesmas artistas, desenvolvem pesquisas e trabalhos diversos que perpassam pela vasta gama de questões que nos atravessam, de modo que ao mencionar uma ou duas obras neste estudo, não viso reduzir suas proposições dialógicas de investigação em um único foco, mas apenas sublinhar produções que se aproximaram de mim e que influenciaram as compreensões metodológicas e artísticas utilizadas nesta pesquisa.

Desse modo, apresentar a maneira como eu e estas artistas temos repensado ou proposto outros olhares para as práticas, faz-se movimento indispensável para o alcance de um entendimento que se dá pelo viés da coletividade, embora se trate da abordagem de um processo criativo individual. Na sequência dessa análise, convido novamente a artista Val Souza, a fim de completar as reflexões acerca dos percursos de deslocamento das poéticas de dor, para outros caminhos de abordagem.

Nos últimos anos, Souza tem desenvolvido trabalhos que não estão diretamente relacionados à noção de ancestralidade mítica, ou investigações de cunho ritual para a cura, mas que propõem a partir da auto narrativa visual, do fortalecimento da auto-estima de mulheres negras, lógicas emancipatórias para todos os corpos femininos negros que avançam na criação de imagens de autoamor, dignidade e liberdade, como subversão das dinâmicas e estratégias de controle estabelecidas historicamente para nossos corpos. Através dos discursos de amor e potencialização do cuidado consigo e com outras mulheres, Val apresenta em suas obras, bem como nas suas redes sociais e outros meios de comunicação, a desobediência aos padrões de comportamento opressores e desumanizantes, que nos imputam o auto ódio, o sentimento de inadequação e de disputa pela sobrevivência entre a nossa comunidade.

No seu trabalho “Can You See It?” ou “Piriguete é 2 Reais”, uma performance de cerca de 60 minutos de duração, desenvolvida em 2018 e apresentada outras vezes em várias partes do país. A artista transita pelo espaço público com um carrinho de bebidas, que oferece ao público, e dança, convidando também as pessoas a dançar, enquanto traja um shortinho verde fluorescente e um top cor-de-rosa. A expressão e exposição do corpo negro em liberdade, que busca questionar o que vemos quando olhamos para uma mulher negra?



*Figura 102- “Can You See It?” ou “Piriguete é 2 reais” performance de Val Souza. Salvador-BA- 2018. Fotografia: Divulgação Segunda Preta*

Esta inquietação move os processos criativos de Val, e aponta para deslocamentos dos espaços previstos para nossos corpos, sobretudo dos lugares de servidão e subalternidade. A artista proporciona através de uma experiência sensorial, sonora e visual o desafio à normatização a que nossas imagens são submetidas. Dessa maneira, a artista busca uma maneira positiva - como a própria qualifica - de estar no mundo e de construir imagens que proponham outras formas de existir e se afirmar, pensando e direcionando o olhar para as vidas negras. Mesmo que sua produção tome os corpos subalternizados historicamente e as imagens arquivísticas que tanto nos despersonalizam e desumanizam, como ponto de tensão e reelaboração, as narrativas visuais criadas por ela, apresentam o corpo em estado de *Alacridade*, para lembrarmos mais uma vez de Muniz Sodré.

É a alacridade singular e concreta (e não um abstrato amor universal) que norteia a prática litúrgica da *Arkhé negra*. Alacridade é algo paradoxalmente sério - pode modular-se em sensualidade e contenção - por ser a condição de possibilidade da comunicação, da prolação da palavra. E esta não se descola jamais da ação, ou seja, o indivíduo não é conduzido por abstrações, mas por signos ou palavras que induzem à ação. É imprescindível o concurso do poder-fazer, da potência de realização em que consiste o *axé*. Mas diferentemente da felicidade buscada como um fim pela subjetividade do sujeito desejante, a alacridade transcende o querer ser feliz, pois não resulta de moções internas passivas, do arrebatamento cego do desejo, e sim do arrebatamento que corresponde a uma pulsão. Uma vez convicto de ter agido ao encontro da pulsão sem o ressentimento da incompletude ou da falta, o indivíduo sente-se pleno e uno com o objeto ou com o real, liberando-se momentaneamente de qualquer álibi intelectual e assim vivenciando a alacridade. (SODRÉ, 2020,p. 151)

O estado de plenitude mencionado por Sodré, se configura como experiência vivida e cultivada pelos povos negros e originários através dos tempos, não somente em movimentos de transgressão das violências coloniais, mas como modo operante de estar no mundo que dialoga diretamente com a filosofia do *Bem Viver*<sup>71</sup>, nomeação recente para práticas antigas de convivência em comunidades tradicionais que se organizaram a partir do coletivo, em lógicas distantes do capitalismo. Trata-se de uma filosofia, com reflexos muito concretos, que sustenta e dá sentido às diferentes formas

---

<sup>71</sup> Enquanto conceito, nasce em berço andino, mas há correspondências do Bem Viver em muitas comunidades tradicionais e seus modos de organização antes da colonização sofrida na América Latina e no continente africano. Bem Viver é *sumak kawsay* em quéchua – idioma falado por muitos grupos indígenas da América do Sul – , é *Suma Qamaña* em aymara -língua de povo tradicional do mesmo nome existente na Colômbia, Equador, Bolívia, entre outros países. É também o *teko porã*, guarani ou ainda o *nhanderekó*, do guarani mbya.(GONÇALVES, 2018).

de organização social de centenas de povos e culturas da América Latina. Sob os princípios da reciprocidade entre as pessoas, da amizade fraterna, da convivência com outros seres da natureza e do profundo respeito pela terra, caminhando na contramão do sistema que esgarça as fontes de recursos naturais numa busca exaustiva pelo lucro desmedido, e produção de bens de consumo e descarte imediatos. (BONIN, 2015)

Percebemos então na contemporaneidade, a necessidade de um movimento de retorno e compreensão de modos de vida, que ao longo de séculos de colonização e capitalização dos meios de produção, foram consideradas ultrapassadas pela errônea ideia de progresso, que de maneira irracional e extrativista, gera imensa desigualdade e injustiça social. Desse modo, a produção artística negra também tem refletido sobre maneiras de apresentar poéticas que entrelaçam a retomada destas formas de vida, dos conhecimentos que permaneceram no seio de nossas comunidades e que podem, atravessar a arte como mais um caminho possível de expansão, diálogo e alcance de outros grupos, apresentando-se também como bálsamo ou acolhimento para o público negro, que encontra nessas obras identificação e refazimento.

Os trabalhos da artista, educadora e pesquisadora paulista Renata Felinto têm apresentado as noções do *Bem Viver* com singular capacidade de elaboração e transmutação dos traumas coloniais, para construção de redes de fortalecimento e cooperação entre pessoas negras e a fabulação de outros mundos, prósperos e possíveis para pessoas negras. Na performance “AMOR-tecimento” de 2019, de acordo com o programa performativo da artista:

Pessoas negras são convidadas a tocarem-se, acariciarem-se e massagearem-se de forma orientada. O trabalho trata do resgate do auto-amor entre pessoas negras num contexto afro-diaspórico, num país no qual há fortes resquícios da escravidão e de racismo que impactam nas relações sociais, psicológicas, afetivas e sexuais entre essas pessoas. Durante a apresentação três senhoras tecem em fio dourado uma peça que será confeccionada ao longo de várias apresentações. (FELINTO, 2019)



Figura 103- “Amor-tecimento” performance de Renata Felinto. São Paulo-SP- 2019. Fotografia: Crioulla Oliveira

A artista tem se interessado pelos pensamentos de matrizes africanas arvorados no auto-cuidado e no afeto para produção de obras, como forma de combate ao racismo estrutural, numa lógica em que ter acesso a bens como alimentação, cultura, moradia e acolhimento se tornam conquistas árduas, e muitas vezes bens não alcançados para as populações negras. Estabelecer ambientes artísticos em que pessoas negras estarão em espaço de acolhimento e conexão, se fundem numa dinâmica nomeada por Felinto como “performar a vida”, que numa perspectiva negra nunca estiveram separados. Renata se utiliza das bases do Feminismo Negro para reconhecer as experiências dos sujeitos em sua compreensão do mundo, conectando biografia, contexto e epistemologias. (MUNIZ, 2020).

A disposição dos elementos utilizados na performance em formato circular - relacionado ao feminino no candomblé-; as esteiras comumente aplicadas nos cultos de matriz africana para rituais de cuidado e recolhimento espiritual; a bacia de metal ao centro que abriga o preparo de um banho de ervas maceradas - que evocam o poder de cura e transformação da natureza -; os pés descalços - parte do corpo que para os yorubás nos liga aos antepassados - em contato direto com o chão; as vestes confortáveis em tons terrosos, que criaram um tipo de corpo coletivo pela proximidade de tonalidades de marrom; bem como os toques, a delicadeza e o acalanto presentes nas dinâmicas de “AMOR-tecimento” são operacionalizações de conhecimentos matriciais cultivados através das agruras e mazelas da escravidão, que conseguiram permanecer vivos, se restaurando e se restabelecendo a cada nova geração que apreende com as pessoas mais velhas os usos e significados que gestam

a existência, o bem-estar e a harmonia, que tentou-se destruir. Assim como as senhoras que tecem vida com fios dourados de Oxum, divindade das águas doces, do amor próprio e da fecundidade, Renata nos oferece um ritual de nutrição afetiva, tão caro à pessoas negras que têm sua subjetividade e possibilidades de amortecimento da dor conspurcadas pela colonialidade.

Outra obra importante de ser mencionada, que recorre a uma estratégia diferente de abordagem para articulação de vozes de mulheres negras, é a performance “Psicanálise Reversa” ou “Lugar de Escuta Privilegiado” de 2019. Neste trabalho, dez mulheres negras estão sentadas numa sala, vestidas dignamente de branco, com microfones à sua disposição. Ao longo da performance as mulheres compartilham narrativas significativas de suas trajetórias, atravessadas exclusivamente pelo fato de se apresentarem no mundo como mulheres pretas, e suas implicações numa sociedade que intersecciona opressões. “A pessoa paciente é a pessoa que escuta e a pessoa mulher preta é a que fala como psicanalista que inverte a lógica dos tratamentos psicanalíticos e prescreve o tratamento de cura para o racismo e do machismo que estruturam as relações em sociedade e, consequentemente, no cotidiano da pessoa tratada.” (FELINTO, 2019)



Figura 104- “Psicanálise Reversa” ou “Lugar de Escuta Privilegiado” performance de Renata Felinto. São Paulo-SP- 2019. Fotografia: auroria desconhecida

Na performance, Felinto já não se utiliza dos recursos do ritual, mas da oratória, outro aspecto da maior importância para manutenção e compartilhamento dos conhecimentos negros e indígenas através dos tempos. A palavra aqui, é corporificada pelas presenças e experiências inscritas na memória da pele dessas mulheres, que assumem o lugar de narradoras - negado historicamente pela

sociedade patriarcal racista - reposicionando a perspectiva sobre as histórias contadas. Os olhares e proposições de soluções para as questões ventiladas na performance, desde um lugar de autorização e legitimação destas vozes dentro de uma coletividade remonta ao papel das *iyálódes*, termo yorubá que designa função pública de liderança feminina, ou aquela que é dona do grande poder feminino. "Mãe da sociedade, título civil feminino de relevante importância existente em todos os distritos de Ègbá. (...) um dos títulos de Òsùn: Mãe da Comunidade."(JAGUN, 2017, p.761)

E quando me refiro a essa relação, não convoco o termo no sentido feminino da maternidade genitora, mas da representatividade política de mulheres que eram consideradas e escutadas em seus posicionamentos, orientações e direcionamentos, ocupando lugares de liderança e respeito, por sua sabedoria e amplo espectro de atuação e negociação nas sociedades da época. Felinto retoma o lugar de *iyálóde*, articulando discursos, vozes, e elaborações sociais, identitárias e políticas de uma coletividade, proporcionando uma experiência estética implicada e consideravelmente relevante para as discussões em torno da autonomia e reposicionamento de narrativas negras nas artes visuais.

Assim como Felinto, outras artistas negras brasileiras e de outros países têm desenvolvido performances e obras em distintas linguagens que apresentam caminhos, sopros de reflexão e de novos ares para antigas questões, em cruzo com os tensionamentos e reivindicações de mudança dos paradigmas dominantes de segregação, opressão e subalternidade. A ação de multiplicar e amplificar vozes orientada na performance, nos lança em direção a um caminho premente de reconhecimento das diferentes expressões, línguas e corporeidades que criaremos para dialogizar nossas questões, quando a busca não se dá somente por ter voz, mas por compreender e abarcar distintas vozes, éticas e estéticas em complementaridade.

Nesse sentido, o trabalho do artista visual baiano Ayrson Heráclito se configura como uma das principais referências de criação, não somente pelo seu pioneirismo nas experimentações com videoperformance na Bahia, mas pela maneira como utiliza "elementos de impregnação" e procedimentos relacionados ao candomblé para transmutar histórias através dos corpos negros, como bem coloca Marcelo Campos:

Perceber os modos como Ayrson Heráclito lida com os corpos de *performers* em ações rituais explicita as marcas de estigmatização sobre a população negra, mas sem a fixação da violência. Ao contrário, confere-se uma revisão metafórica ao povo de pele preta

nas mais inusitadas reinvenções e sobrevivências da cultura yorubaiana performada com a presença de elementos advindos dos cultos afrodiáspóricos e de uma cotidianidade que mistura e amalgama as dores e os gestos de luta e vitória.

Com isso, o artista abre a questão “como pensar o corpo (afro-baiano) na contemporaneidade?”. Esse mesmo corpo, não outro, está, sobretudo, apto aos mais variados ritos propiciatórios, aos *ebós*, aos presentes, aos sacudimentos e defumações; o corpo que se enfeita, se excita, se protege com os banhos de erva e patuás. (CAMPOS, IN PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2022, p.16)

Desse modo, os trabalhos ventilam perspectivas emancipatórias de apresentação dos corpos negros, em ritos de cura, de exaltação e reconhecimento da sabedoria, sensibilidade, resiliência e astúcia dos povos negros de diáspora. As questões que apresento nesta pesquisa, relacionadas às rotas de abordagem das nossas imagens e histórias para além da dor, encontram esteio e terreno fértil a partir das referências visuais e conceituais oferecidas pela obra de Heráclito, que aponta possibilidades de caminhos em uma arte encruzilhada pelas memórias atlânticas de sofrimento, mas que não precisa repetir em imagens as dores desse passado, e prefere propor gestos e sensorialidades narrativas de afirmação negra, como bem elucida o artista em entrevista concedida à curadora Ana Maria Maia em 2022:

A ideia de iniciação confronta a lógica ocidental de hierarquizar o conhecimento racional como forma de ensino e aprendizagem. Eu tento propor uma prática distinta da tradicional entre professor e aluno, artista e público, ressaltando as trocas dinâmicas do aprender, do ensinar e do fruir. Tento realizar, assim, a idéia yorubana de *Èkó* – um conceito integral de educação baseada na recepção por todos os sentidos perceptíveis do ser. Por isso, a experiência estética é marcadamente sensória e espiritual. Pensar uma exposição de arte como forma de iniciação é se distanciar das formas de recepção ocidentais. É priorizar uma experiência imersiva que aproxime da ancestralidade, apresente a importância do ouvir e da transmissão oral de memória, adote como matriz um regime de visibilidade apoiado em uma estética afro-brasileira. (FERREIRA, IN PINACOTECA DE SÃO PAULO 2022, p.55)

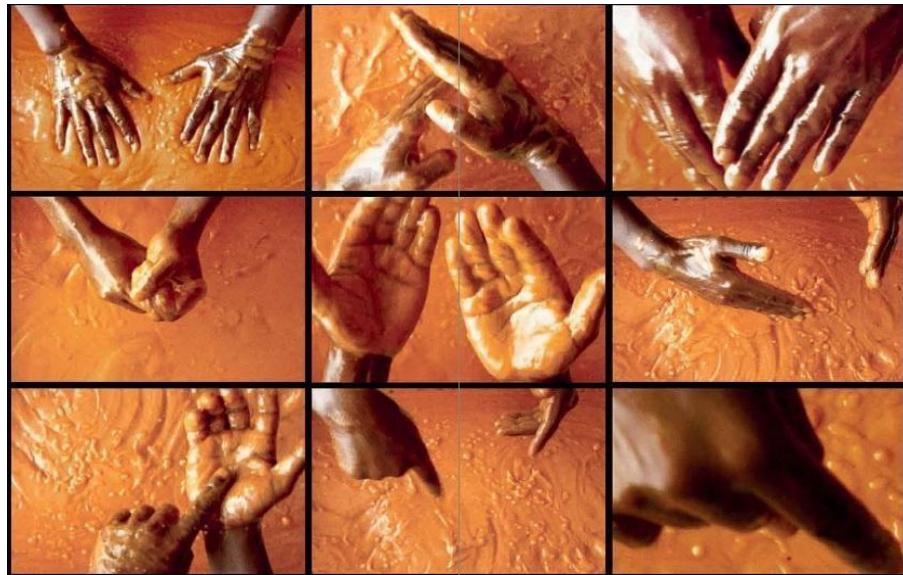
Tanto nas performances apresentadas em presença de público, quanto nas videoinstalações, ou fotoperformances, Heráclito orquestra os elementos de origem ritual de maneira sensorial e plástica, reconfigurando os sentidos culturalmente construídos e emanados por cada matéria, para a linguagem artística, sem abrir mão dos aspectos e significados espirituais e do diálogo intenso e dinâmico entre o segredo e o sagrado, o que pode e o que não deve ser visto de acordo com as tradições da religiosidade de matriz africana.

Tais princípios estão de acordo também com noções primordiais para o entendimento da linguagem da performance, na qual a manipulação de materiais ou desenvolvimento de gestos se dá de maneira não encenada ou simulada, e sim através de uma intervenção factual apropriada pelo contexto artístico. Assim, o artista opera na recriação dos rituais do candomblé, e não simplesmente na sua reprodução, o que gera deslocamentos e reflexões consideráveis para o pensamento de cruzo entre vida e arte inerente à performance arte, mas sobretudo à compreensão de sociedades e culturas tradicionais africanas, nas quais as esferas da vida cotidiana, religiosa e estética não se encontram delimitadas ou separadas.

A maneira como as imagens produzidas por Heráclito, especificamente para a câmera, seja nas “fotografias em movimento” ou “fotografias paradas”, como classifica o próprio artista, são cuidadosamente destacadas do momento da ação e potencializadas em sua especificidade e elementos de força. Esse tipo de movimento, ao passo que cria um tipo de lente de aproximação para cada componente da ação/todo, também amplia horizontes de conexão entre as escolhas do artista, o significado conceitual, cultural, social e histórico dos materiais empregados, a expressividade e as histórias dos corpos presentes nas imagens e o olhar que é cruzado entre público e obra.



Figura 105 - “As Mãoas do Epô” videoinstalação de Ayrson Heráclito, 11’11”. Salvador-BA- 207-2021. Frame de vídeo



*Figura 106- Colagem de frames do vídeo "As Mãos do Epô"- Fonte: Catálogo da Exposição Yorubaiano. Pinacoteca de São Paulo – SP - 02 abril 2022 — 22 agosto 2022*

No vídeo “As mãos do Epô” de 2007, mãos de uma pessoa negra, gesticulam de maneira ritmada sobre o azeide de dendê (epó pùpá em yorubá) concentrado. Em um recorte fechado, que aproxima-nos da epiderme das mãos e da textura densa do dendê, é possível observar cada detalhe, e quase sentir o toque escorregadio do gestual que desenha os emblemas dos orixás na matéria imantada de memórias ancestrais, tão cara à obra de Heráclito. Ao passo que as mãos desenham formas e gestos relacionados a cada orixá, o som dos atabaques acompanha a cadência dos respectivos ritmos destinados à invocação de cada divindade referente ao gesto. As seqüências de movimentos e sons são intercaladas por informações do nome e dos domínios de cada orixá reverenciado, que aparecem escritas em uma tela preta intervalar.

A associação do óleo de palma - como também é conhecido o epó- com os “fluidos vitais do corpo – o sangue, o sêmen e a saliva –, que o permitem viver, se multiplicar e se comunicar” (FERREIRA, IN PINACOTECA DE SÃO PAULO,2022, p.53),

translada dos terreiros para os espaços e contextos artísticos, os significados e memória profundos que cada elemento sagrado apresenta nas funções rituais, e na retroalimentação das tradições e dos corpos que ingerem os frutos e seivas da terra impregnados da energia dinâmica dos asès.

Nessa nova configuração, estes elementos não se desprendem dos seus significados rituais, mas apresentam-se também como componentes estéticos e sensoriais, que suscitam para além do olhar, os cheiros, o toque, e uma materialidade e cognição familiares mesmo à públicos não iniciados nos assuntos referentes aos

cultos afro-brasileiros. É também essa dimensão estética do elemento ritual ou culturalmente significante que utilizo, ao tratar o sal em sua qualidade matérica, reconhecendo sua origem e energia marítima, além de todas as suas funcionalidades práticas do cotidiano- como dar sabor ou conservar os alimentos-, seu contexto ritual, quando utilizado através da credice popular ou nas religiões de matriz africana nos trabalhos relacionados a descarreço energético e limpezas espirituais, para então compreendê-lo como elemento simbólico, que vem narrar as travessias atlânticas, e os processos de expurgo das memórias de dor e reposicionamento de imagens e histórias negras de diáspora.

Outro aspecto extremamente relevante presente no trabalho do artista, e que me convida à aproximação, é a maneira como os vídeos são estrategicamente organizados e projetados no espaço, na composição de videoinstalações. Por vezes em multitelas de exibição simultânea lado a lado, por vezes frente a frente, deixando sempre um espaço de diálogo, de relação não somente entre os vídeos, mas no que provoca com a sua recepção, de modo que a história não é entregue de maneira hierarquizada, tampouco a separação de telas provoca a noção de fragmentação, do contrário, absorve-se o todo em sua complexidade mediante o desvelamento de camadas.

Um bom exemplo deste processo é a videoinstalação “Sacudimento” de 2015. Na qual o ritual de eliminar as energias negativas de um ambiente com a utilização de elementos sagrados - neste caso, folhas específicas para esse tipo de trabalho - é deslocado para o contexto de expurgar os fantasmas coloniais, as energias escravagistas dos senhores de engenho e as lembranças que marcam corpos e demarcam espaços de poder e opressão nos dias de hoje. A performance foi realizada em dois lugares distintos balizados pelo tráfico negreiro: o Castelo Garcia D’Ávila na Bahia e a Maison des Esclaves na Ilha de Goré, Senegal. Acompanhado de mais dois ogãs, Heráclito realizou os rituais de sacudimento em ambos os espaços, que de acordo com o artista, duraram em torno de deis horas, registrados na íntegra, e posteriormente editadas para exibição em duas telas simultâneas. Ao longo do vídeo, escuta-se apenas o farfalhar das folhas batidas contra as paredes em repetidos movimentos de cima para baixo por toda a extensão das construções. Ao final, os sacerdotes se desprendem das folhas, quebrando seus galhos e lançando-as ao mar, num movimento comum ao fechamento de rituais de descarreço energético.

Um dos aspectos mais densos desta obra, é o fato de que houve certa transposição do ritual para o universo artístico, sem destituí-lo dos procedimentos factuais pertinentes a um descarrego energético. Aqui, o limite entre a metáfora e a memória espiritual do lugar é quase inexistente, pois o histórico do sofrimento colonial está escrito e perceptível em construções que sedimentaram a exploração dos corpos escravizados, as marcas de opressão e dor daquele ambiente eram reais e prementes. Nesse caso, a intencionalidade de Heráclito de realizar o procedimento ritual na qualidade de ação estética, os recursos utilizados para registro e edição o classifica como obra de arte, porém não há separação nítida entre a ação estética e a ritualística, respeitando mais uma vez o pacto do artista com a manutenção do segredo do sagrado. A escolha das ações comumente obedece esse limite - conhecido pelo artista ao longo de seus anos de iniciação no candomblé, realizando por vezes, deslocamentos das práticas dos terreiros, por vezes recriações, mas nunca a repetição descontextualizada.

A partir dessa reflexão, avalio que a utilização de menções a códigos culturais pertinentes aos cultos de matriz africana da nação Ketù em “Olhos de Sal”, dialogam com a produção de Heráclito, da maneira como acredito ser possível trabalhar com as referências, através de aproximações que mantém o distanciamento necessário. As intenções e métodos se tocam em alguns pontos, mas distinguem-se em significados, forma e procedimentos operatórios.

Outra artista com quem já diálogo e considero referência importante para minhas práticas e tessituras teóricas é Laís Machado, que retomo aqui com a obra “Canção para as Filhas das Águas”, de 2020. Utilizo essa referência também como menção a maneiras que a artista investigou e encontrou de desdobrar inquietações, e abordá-las por outras perspectivas que não a dor. “Canção das Filhas das Águas” é uma obra audiovisual que faz parte de uma trilogia iniciada em 2019, intitulada “Maquinário do Fim do Mundo”. Nesta trilogia a artista investiga a morte pela perspectiva da água, numa tentativa de enfrentamento ao sistema cis-hetero-patriarcal, que busca compreender outros contornos de morte e perspectivas de vida de modo cíclico e espiralar. (MACHADO, 2020).

O filme, que mescla performance, instalação, e videoarte de maneira experimental, apresenta sequências de imagens que aos poucos vão revelando um universo mítico, voraz e poético de femininos insubmissos e poderosos. A primeira imagem é a de uma boca que narra, em um monólogo acelerado e provocador, a parte do rosto destaca-

se do fundo preto, e repentinamente duplica-se, como um irmanamento, ou reprodução assexuada comum a seres que se autofecundam e podem reproduzir-se de maneira independente. As bocas permanecem professando sobre a presença mítica das mães ancestrais, grandes feiticeiras<sup>72</sup> dos cultos yorubás, em seu repouso e domínio sobre as sete árvores sagradas quando da criação do mundo.



Figuras 107, 108 e 109- “Canção para as Filhas das Águas” vídeo de Laís Machado. Salvador-BA- 2020. Frame de vídeo

A narrativa em torno das mães ancestrais, é entrelaçada por sequências de imagens que evocam a relação das mulheres, a ferocidade das águas e o incontornável poder presente na relação entre os femininos e a natureza pela perspectiva ancestral, também usurpado pelo colonialismo. Em outro momento, a artista está sentada numa mesa coberta de branco, contendo poucos objetos também brancos. Ela ingere terra, a estratégia da geofagia tão comum no período escravocrata, que servia como escape à condição de subordinação, a transmutação da morte como liberdade. Sua boca em close, nos aproxima daquele quase transe em banzo reconfigurado, quais seriam as nostalgias possíveis da diáspora contemporânea?

<sup>72</sup> Ìyámi òsòròngà, é a denominação das ancestrais femininas primordiais. representam o próprio poder feminino. Regem as vísceras e a noite (enquanto o dia, a partir do nascer do sol, é regido por Òsàlá). São também conhecidas como as “Donas dos Pássaros” (Eleye), como “as Grandes Mães” (Iyá Nla), como as “Senhoras”, como “Mães de Todos” (Iyá Won), ou ainda as “Feiticeiras” (Àjé), que se transformam em pássaros à noite. São as controladoras da sociedade gèlède. Segundo itàn, foram as únicas mulheres a fazer parte do grupo de divindades primordiais, tendo vindo ao mundo no número 7, para ajudar Odùduwà em sua missão criacional. Cada uma das sete Senhoras pousou em uma árvore, respectivamente: Arère, Àsùrin, Ókò, Ìyá, Òbò, Orògbó e Oè. Fora estas, outras árvores de grande porte também pertencem às Senhoras, tais como: cajazeira, gameleira, jaqueira, amendoeira, baobá, figueira, aridân. (JAGUN, 2017, p.603)



Em sequência, imagens do corpo quase ave se contorce, e gera um ovo, a imagem que avança e retrocede trazendo de volta ao corpo esse broto ensanguentado, nos posiciona diante do rompimento da impossibilidade de vida, vida que atravessa o pós-morte da diáspora, da travessia, das violências contemporâneas, e ressurge, rasgadeira, feroz, inefável. Nas palavras da crítica Lorena Rocha em seu texto “Canção das Filhas das Águas/ Sobre Buracos Negros ou a Instabilidade é Componente Elementar”, de 2020:

Da explosão é possível criar um novo começo? Um parto inicia-se. Ao retroceder a filmagem da concepção por alguns segundos, a imagem marca a violência do próprio ato, enquanto retorna a criatura para dentro do corpo que a expele e lhe possibilita vida. A Maquinaria cria aves rasgadeiras, de ações mais-que-humanas, que conhecem o caos, que são frutos da violência, da exposição: são criaturas instáveis, portanto ameaçadoras.

Em meio às ruínas, é possível ver a criatura entonando seu voo, junto ao instrumento percussivo que ganha substância na banda sonora da vídeo-performance. Vemos o corpo de Laís fora do registro de ações da corporeidade humana. Desnuda e coberta por tons avermelhados, a criatura tenta se ‘desfincar’ do solo, da terra. Mais um gesto de recusa. A câmera de movimentos instáveis se aproxima e acompanha os trejeitos descompassados de um corpo que possui olhos-faróis que parecem penetrar o horizonte como tentativa de alcançar seu objetivo. Na impossibilidade, o grito é elemento para manifestar aquilo que a carne-matéria não dá conta. Os grunhidos se fundem ao som dos pássaros. Na contradição entre aquilo que fere e liberta, o fracasso também é elemento composicional? (ROCHA, 2020, s/p)

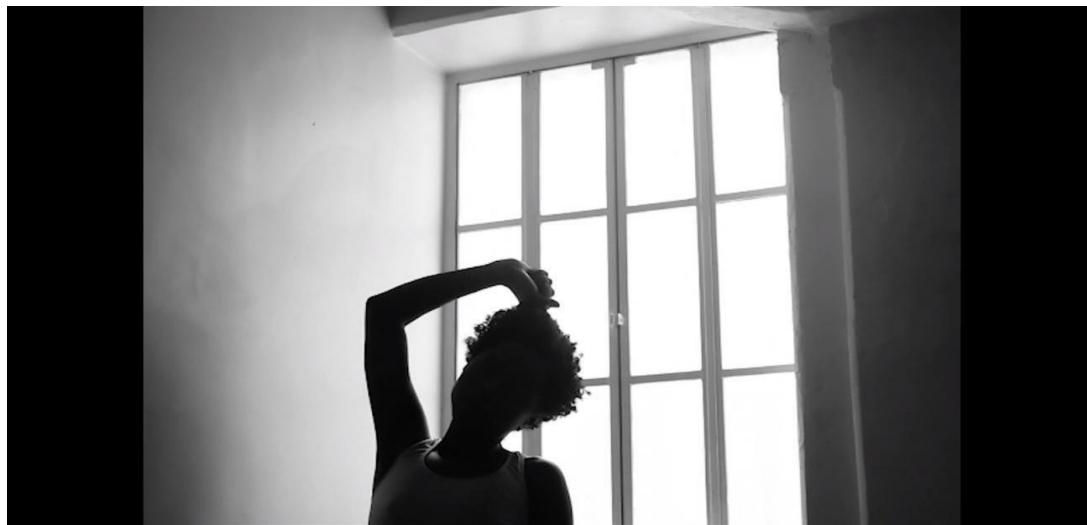


Nesta obra, Laís nos apresenta rigorosa atenção à exploração das possibilidades disponíveis na linguagem audiovisual, sem perder o caráter corpóreo e íntimo das performances, num resultado que borra limites de determinação, e se coloca como construção de uma narrativa visual atravessada pelo mito como insurgência poética e fabulativa, para especular e gerar alternativas experimentais, em favor da construção de visualidades, performances, discursos e estéticas negras de desobediência e desvio, tanto da lógica de retroalimentação das imagens de dor, quanto da obviedade da simples afirmação de valores e honrarias do povo negro, escapando a todas as lógicas predeterminadas para nossos corpos, e abraçando o risco, a monstruosidade e a potência dos femininos como elemento fundante e gerador.

Além dos aspectos formais e estéticos presentes em soluções de linguagem postas perante os desafios de produção, destaco particularmente as maneiras encontradas pela artista de transformar as abordagens sobre dor e sofrimento trabalhadas anteriormente, em narrativas que apresentam mais do que beleza, certo caráter enigmático e indagatório. São imagens que narram ao tempo em que deixam questões, que desconcertam diante da pungência evocada pelo mistério e ao mesmo tempo exposição de distintas camadas, através do corpo, e pela escolha e utilização conceitual dos elementos simbólicos explorados nas performances, bem como sua valorização a partir dos recursos da câmera e perspectiva particular de abordagem dos mitos e sua relação de contra narrativa diante da maquinaria colonial atualizada na contemporaneidade.

Seguindo um fluxo de diálogo e pensando criações que transitam por linguagens e experimentações distintas, atravessadas pela performance e pelo audiovisual,

referencio agora a obra “Uma Noite sem Lua” da artista, escritora e psicóloga Castiel Vitorino de Vitória- ES. Em seus trabalhos que passeiam pela performance, a pintura, o audiovisual, instalações e mídias mistas, a artista busca apresentar a cura como expressão e movimento de liberdade, a partir de construções que envolvem psicologia, espiritualidade, ancestralidade e questões de gênero e raça.



*Figuras 110 e 111- “Uma Noite sem Lua” vídeo/documentário de Castiel Vitorino. Brasil/Berlim- 2021. Frame de Vídeo*

“Noite sem Lua” é uma obra audiovisual de 2020, com duração de 27 minutos, comissionada para o projeto KUIR<sup>73</sup>, com financiamento da Subprefeitura Friedrichshain-Kreuzberg, de Berlim. Narrado em primeira pessoa com voz em off, maioritariamente em português, mas com passagens também em espanhol, bakongo e pajubá, o curta se coloca como uma celebração da transmutação, nas palavras de Castiel, e pelo olhar da crítica, como cinema manifesto, prática do cinema independente brasileiro, oriunda da necessidade de debater os corpos enquanto força poética e política, sempre caminhando em oposição ao conservadorismo. (VELLOSO, 2021)

Ao longo do vídeo imergimos num universo úmido, inquietante e insurgente, construído como uma colagem de imagens em preto e branco, que vão desde cenas registradas em Vitória, Guarapari e São Paulo, até arquivos de cerimônias religiosas de matriz africana, ou passagens do universo e sua órbita registradas pela Nasa. Tudo cruzado pelo corpo da própria Castiel, que atravessa as camadas de realidades distantes e possíveis, que não buscam fixar o corpo dissidente em outras categorias a serem aceitas pela recusa da norma, mas justamente para questionar e implodir a própria noção de norma e categorização impositiva e estática. (TAVEIRA, 2020)

---

<sup>73</sup> Plataforma criada em Berlim, na Alemanha para abrir espaço para a poesia Queer e LGBTQIA+.



O corpo de Castiel se movimenta pintado com símbolos que poderiam ser os próprios pontos traçados no chão das giras de umbanda, como território habitado que dança, rebola ao som de atabaques, e a todo momento desafia a expectativa e a previsibilidade da morte e da violência destinada pelas fobias e ódios sociais destinados a pessoas travestis, trans, e dissidentes, sobretudo negras. A voz presente em todo o vídeo, questiona, conta histórias, contempla memórias e umidifica futuros, desobedecendo o fim precoce, com pulsão de vida. Através do seu corpo encruzilhada, Vitorino produz *mandingas* de reencantamento, que já não se alicerçam na ambivalência entre bem e mau, ou dor e prazer, mas no conhecimento do trauma como marca indelével de um Brasil racista, transfóbico, misógino e machista, que sevê diante de rituais de cura e transmutação propostos pelos mesmos corpos que magnetizam estas violências. Para Rufino, essas *mandingas* são capazes de recriar estratégias de vida e coexistência, de modo a valorizar outras fontes e formas de produção de conhecimento oriundas do corpo:

A *mandinga* é a sapiência do corpo, é o saber que é lançado ao mundo a partir dos princípios e potências corporais. A *mandinga* está expressa também na fala, já que não há separação entre o que é dito verbalmente ou não verbalmente. Tudo que é textualizado nas mais amplas possibilidades de linguagens parte de uma experiência de saber que transita pelo corpo, enquanto agente coletivo e individualizado que é. Porém, a agência modernidade/colonialismo investiu de maneira ampla e sofisticada na regulação e vigilância dos corpos, e mais ainda acerca do que é possível enquanto saber. Nesse sentido, as validações do que é saber perpassam basicamente pela razão como parâmetro de reconhecimento e autorização produzido e regulado pela lógica ocidental. As consequências dessa operação são as negações de toda e qualquer forma de saber que se codifique nas dimensões do corpo. (RUFINO, 2019, p. 59).

Castiel apresenta o corpo negro travesti em lugares que usualmente ele não ocuparia no audiovisual, em centralidade, protagonismo e liberdade. Ao assinar a direção, atuar nas performances e na edição do vídeo, a artista elabora uma condução meticulosa do desejo de narrar e construir imagens sobre sua própria existência. Ponto de encontro entre sua poética e esta pesquisa, quando pergunto: Quais as narrativas que queremos criar sobre nós? Quais as imagens que desejamos contemplar e construir a partir dos nossos corpos? Desde suas *macumbarias* e *transmutações*, como autodefine Vitorino, percebo o interesse comum em tecer outras histórias, que podem até erigir-se ou alimentar-se do subterrâneo, mas não da subalternidade, na busca pela produção de outros formatos de visibilidade, que podem inclusive desviar-se da expectativa de olhares militantes ou de certo espectro engajados, que por vezes também acabam por depositar em artistas dissidentes a responsabilidade por vетorizar e amplificar todas as insatisfações e demandas de um grupo minorizado.

Em síntese, o que Castiel nos apresenta é um corpo negro feminino em presença, afirmação de sua complexidade e dos seus desvios, na busca por uma transmutação que aponta rotas, não mais de fuga, mas de encontro. Em primeiro plano o encontro consigo mesma, a compreensão da ancestralidade e da espiritualidade como um fluxo de rio, que está para além das instituições, e que, alinhadas à escuta e à atenção às diferenças, torna possível aproximações, acolhimentos e a criação de estratégias e estéticas de cura para os traumas coloniais, para encaminhar o encontro com o coletivo, com o corpo social que já não mais será capaz de negá-la ou de repeli-la, diante da força de um *corpo flor*, *corpo concha* ou *corpo peixe* que sabe deslizar e se integrar às *mandingagens* da natureza.

Seguindo a dança dos encontros nos quais me proponho a apresentar as referências para meu trabalho atual, sigo ao encontro de Jamile Cazumbá, para abordagem da sua obra “Um Transe de Dez Milésimos de Segundo”, um ritual-recital-performático, como define a artista, em formato audiovisual, com 8 minutos de duração produzido em 2021.

A obra audiovisual faz parte da pesquisa da artista, que se manifesta em performances e trabalhos em vídeo, que cruzam o uso de fotografias, experimentações com o corpo, produção e armazenamento de sonoridades comuns aos diferentes espaços que a artista transita, poesia, e diálogos com ancestralidade, memória e seus trânsitos diante de familiares, território e atravessamentos do corpo

negro de diáspora, na articulação de imganes e a busca pela criação de um idioma próprio, “a língua que digo saber inventar”, como classifica Cazumbá(2022). Essa língua, surge como estratégia para nomeação e expressão para sentimentos que ainda classificados pela artista, como subversão de uma ideia de mundo racional e linear que não nos ensina maneiras de comunicação que possam abarcar nossas experiências. Esse *dialeto*, criado por Jamile, não tem tradução, justamente a partir de uma perspectiva intencional, de não permitir a dominação - nem dos outros, nem de si mesma, aos seus sentimentos -, então surge nos seus vídeos através da oralidade, em recusa a uma legendagem ou linguagem escrita, que de certa forma poderiam aprisionar em significados limitantes as expressões que tem criado processo de invenção de formas possíveis de elaboração estética e sensível da vida. (CAZUMBÁ, 2022)

As colocações de Jamile, ao apresentar uma língua própria e sem tradução, desenvolvida no contexto artístico como via de expressão para sentimentos e experiências que o português vigente no Brasil não poderiam dar conta, se aproximam das questões trabalhadas pelo poeta e teórica Gloria Anzaldúa. Nascida no Vale do Rio Grande no Texas, na fronteira entre México e Estados Unidos, a autora comprehende a fronteira não somente como espaço geográfico, mas como local conflituoso, onde se travam disputas, em meio a tensões políticas, econômicas e culturais. “A fronteira entre Estados Unidos e México es *una herida abierta* onde o terceiro mundo é arranhado pelo primeiro e sangra. E antes de que se forme uma crosta, volta a sangrar novamente, a força vital de dois mundos que se fundem para formar um terceiro país, uma cultura de fronteira.” (ANZALDÚA, 1987, p. 3, *apud* FERREIRA)

A partir da noção de fronteira, a teórica estabelece os trânsitos inerentes à utilização de línguas que possam abarcar as experiências de pessoas desterritorializadas, ou que buscam reconfigurar suas identidades desde um pertencimento com aquilo que julgam ser coerente com a complexidade das mestiçagens culturais resultantes pelo colonialismo. Embora Anzaldúa elabore os conceitos a partir da realidade dos Estados Unidos, e das tensões culturais e territoriais estabelecidas com imigrantes de origem mexicana, e o uso do espanhol em suas variantes - consideradas corretas, adequadas ou não pela normativa norte-americana -, podemos estabelecer cruzamentos com os usos de linguagens e as

corporeidades negras e indígenas no nosso território, desde a intervenção do colonizador.

Para um povo que não é espanhol nem vive em um país no qual o espanhol é a primeira língua; para um povo que vive num país no qual o inglês é a língua predominante, mas que não é *anglo*; para um povo que não pode se identificar inteiramente nem com o espanhol padrão (formal, castelhano), nem com o inglês padrão, que recurso lhe resta senão criar sua própria língua? Uma língua com a qual eles possam conectar sua identidade, capaz de comunicar as realidades e valores verdadeiros para eles mesmos - numa língua com termos que não são nem *español ni inglés*, mas ambos. Nós falamos um patoá, uma língua bifurcada, uma variação de duas línguas. (...) Para alguns de nós, a língua é uma terra natal mais próxima do que o sudoeste - pois muitos chicanos vivem hoje no meio oeste e no leste. E porque somos um povo complexo, heterogêneo, nós falamos muitas línguas. (ANZALDÚA, 2009, p.307-308)

A criação de uma língua que diz saber inventar por Cazumbá, se configura então como estratégia poética para reestabelecer a autonomia e a autonomeação, diante do desmonte epistêmico colonialista. Essa nova forma de linguagem e expressão, assim como a tradição da oralidade para os povos africanos e de diáspora, não existe apartada dos sentidos, do som, e das distintas maneiras de se relacionar com as histórias que a memória transatlântica marca nos nossos corpos e subjetividades. Juana Elbein nos chama atenção, para a falsa noção de que a tradição oral, nos termos das religiões de matriz africana se configura como a primazia ou exclusividade da palavra sobre outras formas de interação dinâmica no sistema de práticas e manutenção dos conhecimentos litúrgicos, pois, a textualidade dos rituais, se dá justamente na interlocução entre diferentes formas e associações ao uso da palavra, que não é veiculada de maneira isolada.

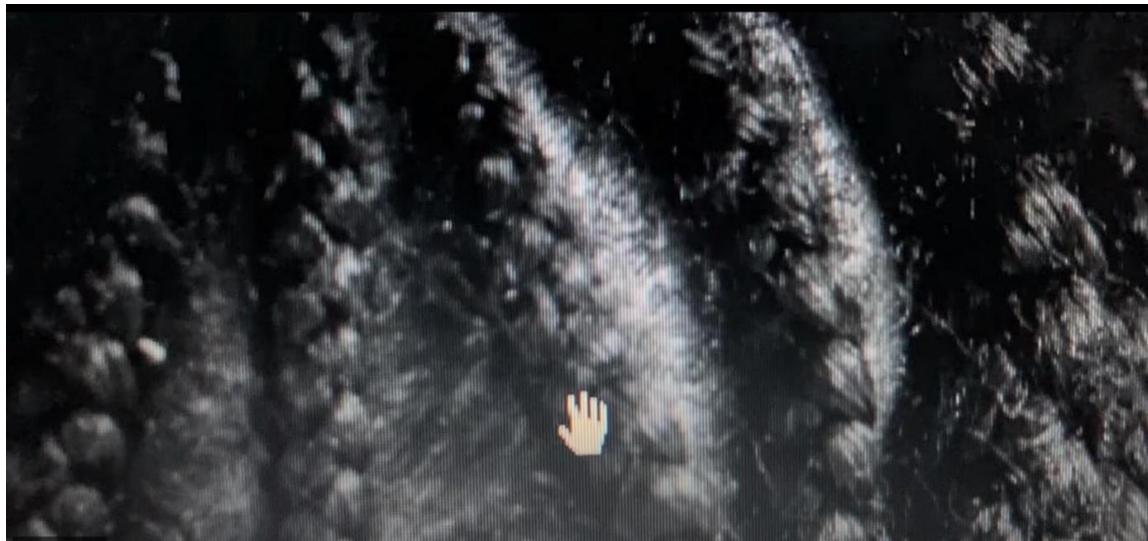
A transmissão oral é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissoluvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada. Para transmitir-se àse, faz-se uso de palavras apropriadas da mesma forma que se utiliza de outros elementos ou substâncias simbólicas. (...) A palavra é interação dinâmica no nível individual porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o indivíduo. A palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor. A individualização não é completa até que o novo ser não seja capaz de emitir seu primeiro som. (SANTOS, 2012, p. 48-49)

Dessa forma, em “Um Transe de Milésimos de Segundo”, Cazumbá articula sua voz, em palavras proferidas no idioma criado, mas também no português, junto à de sua avó, Inês Mendes, repentista que criou a canção inicial do vídeo, no momento de uma experimentação performática da neta no quintal de casa, enquanto ela estendia roupas e cozinhava. A interação se deu de maneira espontânea e orgânica, quando uma respondeu aos estímulos da outra, de forma sensitiva, em uma confluência entre arte e vida, que como já mencionamos aqui, não foi separada nas culturas negras e originárias, de modo que não precisaríamos reaproximá-las. A artista percebe no texto uma possibilidade de trama ou costura, criando um espaço de relação e comunicação, tanto entre os elementos dinâmicos da composição, quanto entre a artista e o público.



*Figura 112 - “Um Transe de Dez Milésimos de Segundo” Ritual-Recital-Performático de Jamile Cazumbá. Cachoeira-BA- 2021. Frame de Vídeo*

Na obra de Cazumbá, as tramas dos cabelos não se apresentam apenas como elemento visual de composição, mas como escolha conceitual, para elaboração de relações com a memória afrodiáspórica. Além de marco identitário patente da negritude, as tranças se conformam como afirmação de especificidades étnicas, culturais e territoriais, e também como mecanismo ancestral de comunicação, seja a partir do que se conta sobre sua utilização estratégica para planejar rotas de liberdade, como para dizer de ritos de passagem da vida ou status social. Essa avaliação dos contextos em que as tranças foram e são desenvolvidas no continente africano e suas diásporas, se elabora como um dos pontos de ligação entre o trabalho de Jamile e minha pesquisa, quando me utilizo das tranças em suas distintas formas de apresentação para informar aspectos da relação com a ancestralidade, em sua gama de possibilidades, significados e implicações.



*Figura 113 - "Um Transe de Dez Milésimos de Segundo" Ritual-Recital-Performático de Jamile Cazumbá. Cachoeira-BA- 2021. Frame de Vídeo*

Ao se colocar no meio da ponte que liga as duas cidades, e sobre o rio, seu corpo se dispõe num tipo de encruzilhada: a ligação entre os dois territórios, e o fluxo do rio, que segue leve e delicado como os movimentos do corpo que pulsam como se reagisse a estímulos internos dessa memória que brota por cada poro. A encruzilhada também nos remonta às identidades atlânticas, esses complexos atravessamentos dos corpos negros de diáspora e seus desterritórios, evocados por Jamile através da voz que acompanha de maneira não linear a narrativa visual, constituindo uma atmosfera afetiva e ancestral, que afirmam um corpo negro livre e fluido, que se move como água e vento, em dinâmicas de interação com a paisagem/território e com os fluxos de autoconhecimento e autonarrativa.

Todos os aspectos apresentados se configuram como dinâmicas que servem de referencial no Movimento Orukó para a pesquisa e desenvolvimento das práticas. Me coloco no cruzo com a produção de Jamile, em confluência de interesses e engendramentos estéticos e poéticos, que nos direcionam para imagens que estão imbricadas numa teia na qual, território, identidades, memória, corpo e textualidades não se separam nem estabelecem relação hierárquica, a fim de investigarmos possibilidades de existência e permanência de vida, tendo a arte como mecanismo de sustentação e expansão de outras formas de nos enxergar e propor narrativas que não se apresentam unicamente através da dor dos nossos corpos.

Cazumbá, assim como Heráclito, Machado, Vitorino, e uma diversidade de artistas negras/os no Brasil e em outros territórios, têm conseguido oferendar imagens que transformam as ópticas e lentes pelas quais nossos olhos foram condicionados a

perceber os corpos negros. Assim como braços de rio e seus afluentes, as produções artísticas mencionadas vascularizam de fertilidade os ambientes por onde se mostram, como vasos sanguíneos da terra, pulsando energia vital, e tecendo histórias de coletividade, de fortalecimento e nutrição dos corpos e mentes, de compartilhamento do saber e conhecer da natureza, das tecnologias desenvolvidas no cotidiano, de afeto e acolhimento para cura ou bálsamo das feridas coloniais. Essas outras histórias, *Imagens Itàn* de um futuro ancestral, seguem os rastros da serpente Dan, divindade aculturada no candomblé de origem no antigo Daomé, que segundo as narrativas míticas, marcou a terra com seu imenso corpo ondulante e deu origem aos rios, que seguindo diferentes fluxos nos apresentam distintas formas de vida e existência, para desembocar na infinitude do mar.

De modo geral, considero as dinâmicas do Movimento Orukó como o giro e expansão que se deu em momentos cruzados ao Movimento Borí, com o estreitamento das relações com os referenciais artísticos e teóricos, motivando a análise de aspectos de aproximação entre as obras de referência e as práticas desenvolvidas ao logo das experimentações e aprofundamentos estudados nas residências artísticas que pude participar, além das elaborações que vinha desenvolvendo em meu percurso de trabalho/vida/criação. Esse movimento oportunizou a elucidação do olhar para contextualização dos cruzos de considerável relevância para desenvolvimento das obras, sendo as noções de território, ancestralidade, autonomeação e reposicionamento de narrativas as principais estruturas conceituais com as quais encontrei esteio, e que orientaram a tessitura da poética das *Imagens Itàn* que arvoram a produção de “Olhos de Sal”, obra de conclusão desta etapa de produção e investigação, que detalharei no capítulo a seguir, através do movimento metodológico Odù.

#### 4 - MOVIMENTO ODÙ – GERAÇÃO ESPIRALAR DE PRESENTE / FUTURO

O quarto e derradeiro movimento de pesquisa é nomeado Odù, e se relaciona com os caminhos da prática artística e com o olhar para o presente/futuro, condensando os atuais e futuros interesses de investigação, analisando o que foi produzido até aqui e quais as motivações que permanecem para investigações futuras. Dentro dos cultos de matriz africana Yorubá, Odù se relaciona com o destino, não de forma predeterminada e imutável, mas com as possibilidades de caminhos estabelecidas na vida de uma pessoa, desde o seu nascimento, e os inerentes atravessamentos que decorrerão no fluxo da vida, e sob o consentimento e escolha de Orí. De acordo com Jagum, Odù significa “destino, caminhos; signos do oráculo de Ifá retratados através de poemas, há 16 principais (ojú odù) e cada um destes tem mais 16 odu menores (omo odù, àmúlù), ou sub odù, totalizando 256 no sistema de Ifá.”(JAGUM, 2017, p. 703)

Todas as ações do homem, norteadas por seu *Orí*, ocasionam consequências a si próprio, à sua família e ao destino que o cercam. Por sua capacidade de escolha, *Orí* está decisivamente ligado ao destino (*odù*). *Orí* é soberano em suas decisões. Ele cumpre os norteamentos de *Olodùmárè*, se quiser. Mas, ao final da vida, o Deus maior fará o julgamento de todas as ações do homem.

Esta noção nos afasta do determinismo com o qual alguns percebem o destino. Enquanto o homem submeter seu destino puramente ao acaso, à vontade dos deuses e à sorte, estará minimizando seu próprio poder de influir e de objetivar seu futuro. Está desprezando a capacidade de *Orí*. (JAGUM, 2015. p.61)

Dessa forma, Odù está relacionado às escolhas individuais e às possibilidades de caminhos que são estabelecidas de acordo com os propósitos, definidos por *Orí*, antes mesmo de tornar-se matéria de vida no plano físico terreno. É interessante ressaltar o caráter de possibilidades e não determinações presentes nesse processo, haja vista a quantidade de odùs existentes e suas infinitas dinâmicas combinatórias, abrirão múltiplos campos de interpretação para a trajetória de cada ser nesta existência.

O Movimento Odù se estabelece então, a partir das escolhas estéticas, dos processos poéticos e das definições conceituais estabelecidas através dos anos de produção, sintetizadas em um conjunto de obras - como os próprios signos do oráculo - que contextualizam uma prática e uma reflexão, imbricada nos elos de significação relacionados dentro de um propósito artístico/teórico pertinentes ao momento de

finalização desta tese, e que abrem caminhos de possibilidades para investigações futuras, deixando questões e análises que não se encerram com a conclusão desta pesquisa, mas que abrem campos de continuidade e de desenvolvimento posterior.

#### **4.1. “Olhos de Sal”: Imagens Itàn e Fabulação em Narrativas Visuais Afro-diaspóricas**

“Olhos de Sal” é um mergulho, uma investigação fabulativa que quer recontar o que conhecemos e o que foi apagado, queimado e disperso no trânsito atlântico. Para quem habita as vagas da diáspora africana, conhecer as histórias e origens de seus antepassados perpassa por caminhar entre lacunas de água e sal, pela cegueira de quem não enxerga por não conhecer, e por isso também não se reconhece e comprehende a si mesmo. Às vezes é preciso fechar os olhos e escutar as antigas histórias e canções, mesmo cheias de esquecimentos para tentar encontrar vestígios, e a partir daí tocar o chão dos ancestrais de pés descalços, recriando memórias.

Entre a queima de arquivos da escravidão por Rui Barbosa, o apagamento das nossas rotas de origem, as imagens de suor, sal, melaço de cana, e dor que atravessaram nossos corpos e a busca pela memória estilhaçada, existe o invisível. Raízes que se espalham pelo fundo do mar e abraçam duas terras distantes, seivas ancestrais que florescem como baobás e Irokos, e que dão vida a gentes de um lado e do outro, essas gentes de pele escura que têm sal nos olhos, não somente pelo choro, mas pelo que ficou guardado no corpo, uns traços de mar por onde enxergamos. Sal limpa, cura, protege e leva embora lembrança, boa ou má. O mesmo sal que traz sabor, leva mensagem ritual, purifica e infertiliza, protege e afasta, une e separa em forma de mar. Atlântico é também um lugar, pra quem não se sabe daqui nem de lá, pra quem habita o trânsito, e tem nos olhos o sal.

“Olhos de Sal” é uma obra audiovisual que tem a performance como eixo, e as possibilidades estabelecidas a partir do contato com a câmera e, não diretamente da relação com o público como dispositivo de interação e criação, para tecer narrativas afro-diaspóricas a partir da fabulação crítica, do reposicionamento de histórias e imagens negras, e a perspectiva afrofuturista de retorno ao passado e realidades africanas atuais, para compreensão do presente e construção de futuro como motivação.

Sobretudo nas últimas décadas, podemos perceber que seria mais interessante expandir horizontes de compreensão das possibilidades em performance e seus distintos diálogos, do que buscar uma conceituação de recorte fechado. Nesse sentido, Regina Melim destaca o aspecto interativo da performance com outras linguagens, em referência à pesquisadora Kristine Stils:

Para Stils, performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista, ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios, acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance. (MELIM,2008, p.38)

O recorte da realidade em um quadro específico, recursos de iluminação, movimento de câmera, perspectiva, e na edição, a montagem e sobreposição de imagens , utilização de efeitos de aceleração, alteração de cor, textura, além da inserção de sons que transitam entre a narração de memórias e histórias pessoais, e capturas da natureza ou atmosferas sonoras que instauram ambiência às imagens e textos, são apenas alguns dos recursos que ilustram aspectos de linguagem do video utilizados nesta obra. Embora seja importante ressaltar que não trata-se da busca por uma delimitação entre linguagens, considerando o vídeo como um recurso expressivo híbrido, que se cruza a outras linguagens como forma de estabelecer relações dialógicas e de discurso visual. De acordo com o pesquisador Arlindo Machado:

Ainda hoje, o vídeo é largamente utilizado, a nível de massa, como mero veículo do cinema. Nesse sentido, a vídeo-arte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo que logrou definir para ele estratégias perspectivas próprias. Mais recentemente, com a generalização de uma procura de uma “linguagem” específica, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão, através do qual é possível forjar *discursos* sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo se sobrepõe lentamente a sua função elementar de registro.(MACHADO, 1993)

Contudo, o autor defende o hibridismo da linguagem do vídeo, que não se filia a especificidades engessadas, que não possam se relativizar a cada proposta, sobretudo quando pensamos na videoarte:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história, desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com

códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio, e mais modernamente da computação gráfica, dos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si só, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja justamente o ponto-chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ela processa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (IDEM, 1993)

Desse modo, “Olhos de Sal” busca utilizar dos recursos do vídeo, como extração que vai além do registro de performance, e utilizar das suas ferramentas para tecer narrativas visuais, deslocando as *Imagens Itàn* geradas inicialmente em “fotografia parada”, para a “fotografia em movimento”, para citar Heráclito em suas composições que escapam a terminologias de classificação entre linguagens. O que me interessa, mais do que categorizações do trabalho, seria a possibilidade expressiva do corpo e da presença, em suas diferentes manifestações. O vídeo de 15'27”, aglutina uma série de imagens e experimentos realizados entre 2019 e 2021, por ocasião das residências artísticas piAR (2019) em Kumasi e Sirigu-Gana, e em Itaparica-Bahia, no instituto Sacatar (2021). Com uma câmera fotográfica digital Canon T5<sup>74</sup> e o apoio de muitas mãos das pessoas participantes<sup>75</sup> das residências.

A produção desse trabalho abarca dimensões de territorialidades e temporalidades distintas, num compilado que pode ser visto como uma colagem de acontecimentos postos em uma organização predisposta como um roteiro, mas que também pode ser contemplado em quatro fragmentos isoladamente, com livre alternância de sequência, de modo que a pessoa que assiste possa também estabelecer sua própria dinâmica associativa. Através da proposta de livre associação dos vídeos, se estabelece um

<sup>74</sup> No Instituto Sacatar tive o apoio de Felipe Peixoto, parceiro da residência e interessado em colaborar com os processos criativos lá desenvolvidos, e dessa forma pude contar com um drone e com uma câmera Sony 5D, ambos operados por ele mesmo. Vale ressaltar que a obra não teve nenhum aporte financeiro específico, tendo em vista que o edital que possibilitou a viagem a Gana não cobria custos com despesas de realização das obras e na Residência Sacatar foram garantidas alimentação, hospedagem e espaço de produção individual. Desse modo as realizações se deram através das parcerias entre residentes e agregadas/os, e do investimento próprio em materiais para as performances, assim como no processo de pós-produção (edição) do vídeo, o que não garantiu que eu pudesse contar com equipamentos e profissionais especializadas/os.

<sup>75</sup> Importante ressaltar a contribuição destas pessoas para o desenvolvimento dos trabalhos, tendo em vista que em trabalhos de performance, nem sempre é possível realizar todo o registro sozinha, sobretudo quando desejamos experimentar também com relação aos modos de pensar a imagem a ser construída. Em Kumasi contei com o auxílio de Nina Claire e de Yohanna Marie, também responsável pelas imagens de Sirigu. Na Ilha de Itaparica tive colaborações de Chicco Assis, Felipe Peixoto e Felipe Bezerra com as câmeras, e de Alejandra Muñoz e Ed Bráz Brasil com deslocamento para outros espaços da ilha e suporte com a dinâmica de utilização dos elementos manipulados nos vídeos.

processo de encontro, diálogo e interpretação que não somente provoca na audiência o contato com uma obra pronta a ser lida e fruída, mas com um conjunto de peças a montar, baseado numa interlocução especulativa, em que o trânsito de *Imagens Itàn* suscita uma experiência individual de deslocamento e imaginação, para que se teçam os fios memoriais atravessando as lacunas, mas sem a intenção de preenchê-las ou de apresentar respostas concretas, como também nos referencia Araujo, na proposta de “Quaseilhas”. Assim como a experiência da memória negra de diáspora nos coloca diante de abismos e caminhos não muito pavimentados pela história, a obra propõe mergulhar entre o esquecimento e a lembrança como uma provocação sobre conseguir enxergar e reconstruir nossas próprias narrativas.

Desse modo, a obra se divide em quatro partes temáticas, numa dinâmica em que a visualidade informa identidades, temporalidades e espaços, como busco apresentar nesta obra, atravessada por lugares de memória, sons, registros, lembranças e imaginários. Nomeei cada uma das quatro partes de acordo com a tônica das experimentações e motivações que moveram cada proposta, de modo que apresentarei os processos e questões que estiveram em torno de cada processo, compreendendo que os experimentos e performances foram desenvolvidas ao longo do fluxo da pesquisa, para posteriormente, ganharem um corpo de roteiro e sistematização, com algumas exceções, sobretudo das imagens produzidas no Sacatar, que já tencionavam compor a narrativa de maneira mais planejada. Seriam então:

- 1- “Queima dos arquivos” - Um único plano de imagem que trata da queima dos arquivos de registro de origem das pessoas escravizadas no período colonial, como apagamento das nossas rotas possíveis de reconciliação com identidades africanas;
- 2- “Dentro da casa grande” - Sequência de imagens realizadas a partir da relação com a edificação do Instituto Sacatar, chamada de “Casa Grande”, com a qual estabeleci relações de deslocamento e retomada das imagens de dor dos corpos negros: memória colonial, afogamento, vulnerabilidade do corpo, peso e sufocamento foram disparadores e resultantes visuais, a partir da reflexão sobre como estes corpos teriam ocupado espaços como aquele, já mencionadas no Movimento Borí. Essas imagens são montadas junto a uma experimentação realizada em Gana, no espaço interno do Estúdio, ainda antes do surgimento das *Imagens Itàn*, conforme detalharei adiante;
- 3- “Procurando Sindô” - Imagens que cruzam a tentativa de uma escrita atlântica de memórias fraturadas ou perdidas. A relação com o entorno do Instituto Sacatar,

proporcionaram interação com a natureza própria daquele trecho de ilha, em que mar e mangue se posicionaram diante do meu horizonte próximo, me colocando em relação imediata com a ancestralidade das divindades femininas da água e lama, e dos antepassados, na geração do ciclo de vida e morte. Outros espaços da Ilha de Itaparica também aparecem, a partir da mesma relação de território/ancestralidade, numa etapa em que busco compreender a elaboração das narrativas apagadas na minha família, como as controvérsias em torno da memória da minha bisavó materna Sindô, que não me permitem identificá-la como indígena ou africana.

4- “Maria” - Sequência de imagens de uma videoperformance que realizei em Sirigu, na região Norte de Gana, quando da visita ao território fronteiriço com Burkina Faso. A vasta paisagem de alguns tipos de baobá, me proporcionaram uma das mais consideráveis experiências de conexão e pertencimento durante a estadia em Gana, naquele lugar me relacionei diretamente com as lembranças de minha mãe, e desenvolvi a proposta de performance para audiovisual, na qual eu desembaraçava os meus cabelos aos pés de um baobá, como se ele mesmo fosse a presentificação materna, o elo não encontrado, mas a possibilidade de recriação de uma narrativa perdida ou esquecida.

#### **4.1.1- “Queima dos Arquivos”**

Em 13 de maio de 1893, no Campo da Pólvora na cidade de Salvador, procedeu-se a queima dos arquivos físicos, ou “livros e mais papéis oficiais referentes ao elemento servil remido pela lei áurea de 13 de maio de 1888”, conforme consta na ata de incineração destes documentos, que informavam postos de partida e chegada, nomes de embarcações, descrições que inventariavam a vida e vinda de africanas/os para terras brasileiras, dentre outras informações, que configuravam uma verdadeira rota transatlântica de origem apagada a mando do ministro das finanças Dr. Rui Barbosa, motivado pelo seu desejo de ocultar a mácula das feridas da escravidão para o povo brasileiro, conforme constam nos registros compilados do livro “Rui Barbosa e a Queima dos Arquivos”:

Pela resolução do ilustre ministro, ficam as gerações futuras a salvo de todas as vergonhas que o estado servil gerou e livres de que no parlamento ou em qualquer outro lugar ecoem as humilhações de que ninguém é culpado, como não há muito, na câmara francesa, se ouviram insultos e sangrentas afrontas a um representante de Guadelupe que se viu acusado de ser descendente de escravos.

O acervo da escravidão nada pode dar de útil ao Brasil, sob ponto de vista histórico, pois só consta de misérias inenarráveis desses tempos de barbaria. Queimar esses arquivos é fazer obra de benemerência, de moralidade, de garantia às gerações futuras, sem afetar interesse algum legítimo, e apenas estancando uma fonte de difamação histórica. (LACOMBE, SILVA, BARBOSA; 1988, p. 119-120)

Ao refletirmos sobre a destruição dos referidos arquivos, é notório que estamos diante de uma perda histórica irreparável para toda a sociedade, mas sobretudo para as populações negras oriundas do tráfico negreiro, que permanecem até a atualidade sem referenciais concisos sobre rotas parentais e de território, por consequência, existe também um apagamento das referências relacionadas a especificidades identitárias dos possíveis territórios e etnias originárias. De todo modo, a incineração dos arquivos da escravidão serviu apenas aos próprios colonizadores e seus descendentes, como mais uma tentativa de ocultamento das possíveis vergonhas que o testemunho da memória escravagista avivaria em suas consciências, embora esta marca seja indelével da formação do Brasil, como salienta Santos:

Tendo sido queimados os documentos e os arquivos referentes ao tráfico de escravos e sendo interdita nos recenseamentos oficiais a discriminação segundo a cor da pele, é difícil proceder à apreciação exata da evolução e da importância da população de ascendência africana no Brasil. Contudo, pesquisas e investigações efetuadas em 1967, no setor de geografia humana, particularmente, pelo Gabinete de Estudos Regionais e Geomorfologia da Universidade da Bahia, permitiram deduzir-se que 35% da população total do Brasil (calculada em noventa milhões de habitantes aproximadamente) são de origem africana. E esta proporção ascende a 70% na cidade de Salvador e seu Recôncavo, amplo cinturão verde que contorna a ex-capital da antiga colônia luso-americana, atual capital do Estado da Bahia, na região norte do longo litoral atlântico brasileiro. Essa população preservou grande parte das culturas de origem, em diferentes graus de aculturação, dependendo da maior ou menor retenção dos modelos e raízes africanas e das circunstâncias sócio-históricas das diversas regiões onde se estabeleceram os vários grupos étnicos. (SANTOS, 2012, p.26-27)

A queima dos arquivos não foi a única nem a primeira tentativa de apagamento das memórias e rotas identitárias africanas em diáspora. É sabido que desde o momento da captura das pessoas que seriam escravizadas, providenciava-se a separação de famílias e grupos, a fim de dificultar a comunicação e trocas estratégicas, e também se procedia com a renomeação destas pessoas, já que seus nomes africanos não eram oficialmente aceitos pela colônia, deste modo um nome cristão era escolhido através do batismo para crianças, e, ou alguma alcunha que fizesse referência ao

senhorio, a partir das relações de posse estabelecidas, o que inclusive, condicionou o surgimento de alguns sobrenomes comuns na atualidade.

Assim como foram muitas as investidas da colônia em destituir de identidades e pertencimento as pessoas escravizadas, também foram incansáveis e múltiplas as estratégias de sobrevivência e manutenção dos costumes e crenças, por sobre as violências. A inteligência e potencial estratégico do nosso povo se fez presente em articulações discretas e habilidosas de resistência e de escape da normativa escravocrata. Um dos exemplos que circula na oralidade está relacionado à tessitura de rotas de fuga a partir do trançado dos cabelos, uma estratégia silenciosa de comunicação, familiar a grupos que precisaram dialogar e se estruturar através das diferenças culturais e linguísticas para buscar suas vias de liberdade. De acordo com a socióloga e membro do Grupo de Estudos Afrocolombianos da Universidade Nacional de Colômbia, Lima Maria Vargas, as tranças, antigas conhecidas dos povos africanos, já comunicavam status social, ocasiões de celebração e origem comunitária ou étnica, contudo, no deslocamento da diáspora, foram adaptadas à funcionalidade da resistência, através da fuga:

A maneira como elas trabalhavam os fios de cabelos e os arrumavam sobre o couro cabeludo, da forma como se tece cestarias, delineava rotas de fugas com detalhes surpreendentes. Com a ‘espinha de peixe’, as ‘minhocas’, a ‘banana’ ou as ‘salsichas’ (nomes de alguns penteados), marcavam postos de vigilância e marcavam rios, caminhos, montanhas, pontes, as árvores mais altas, fazendas ou locais de armazenamento dos grãos ou armas. (...)Como não estavam tão bem guardados, podiam bisbilhotar os caminhos percorridos pelo mestre, escanear a paisagem e fixar na memória os traços orográficos mais importantes e depois reproduzí-los na cabeça. Ao vê-los, os homens sabiam qual caminho tomar, para onde fugir.(ALVAREZ, 2022, s/p)

Em sua pesquisa “Poética do penteado afro-colombiano” de 2003, a autora narra ainda que:

Elas desenhavam com tranças, por exemplo, uma trança enrolada indicava uma montanha; aquelas que eram como cobras, sinuosas, indicavam que havia uma fonte de água – um riacho ou um rio –; uma trança grossa indicava que naquela seção havia um destacamento de soldados, os homens ‘liam’ os códigos que elas usavam em seus penteados, desde a testa, que demarcava o local onde se encontravam, até a nuca, que representava a montanha, o local para onde deveriam ir em sua fuga. (IDEM, 2003)

A partir dessas reflexões, desenvolvi a primeira imagem de “Olhos de Sal”: no quadro, um pedaço de papel branco com o desenho de uma cabeça vista de cima,

com os cabelos trançados rentes ao couro cabeludo, em menção aos “penteados de fuga” do período escravocrata jaz sobre o chão, que preto e branco, lembra um jogo de xadrez, aos poucos o desenho vai se queimando, até que desapareça quase que completamente, e seu último fragmento gire com o vento. Este “orí mapa” foi queimado, mas não completamente, pois embora tenham tentado apagar dos arquivos nossas histórias e origens, permanecemos recontando-as, e reatando os fragmentos soprados pelo vento.



Figura 114- “Olhos de Sal” vídeo de Tina Melo. Salvador-BA- 2023. Frame de Vídeo

#### **4.1.2- “Dentro da Casa Grande”**

Nesta parte do vídeo, utilizei imagens produzidas durante as residências no Sacatar em Itaparica, e na plAR em Kumasi. Diria que ao analisar os movimentos da pesquisa, percebo que o processo criativo não se configura como uma sequência linear e cronológica de acontecimentos, mas uma teia entrelaçada, na qual as questões e atravessamentos vão se cruzando nas práticas, nos conceitos e teorias, de modo que, ao buscar um objetivo de investigação, não significa que não retornemos a pontos que já considerávamos superados, como forma de reelaborar e verificar possibilidades. Desta forma, retomar as imagens de dor, que remetem tanto ao período escravocrata, quanto às opressões contemporâneas sofridas por mulheres negras, foi uma dinâmica

necessária, que surgiu quase que de forma inevitável - embora todo o processo trate da busca por outras imagens - para que pudesse compreender dentro do contexto geral da obra, de que forma elas poderiam contribuir para potencializar os movimentos de liberdade e expansão, em um tipo de marco de transição, para o que pode surgir em trabalhos futuros.

Nas imagens produzidas em Gana, em 2019, que fazem parte desse recorte, desenvolvi uma videoperformance, que chegou a ser apresentada no Challe Wotte Street Art Festival, em Accra, contudo comprehendo-a hoje como parte fundamental para relação e compreensão do todo deste trabalho, mesmo que observado em sequência fragmentada, pois elas se unem a outras imagens desenvolvidas a partir da arquitetura e referenciais da “Casa Grande” em Itaparica, o que em “Olhos de Sal” se conforma como alinhamento do discurso da narrativa visual.

A videoperformance foi então criada em colaboração com a artista Nina Claire da Noruega. A chegada de outras/os artistas na pIAR conferiu um ar de renovação e estímulo nas semanas finais de residência. Nina havia chegado um pouco antes que as/os outras/os, e tivemos tempo de conversar sobre processos e compartilhar ideias. Ela costuma fazer autorretratos em sua maioria com nudez, em um processo de cura interno e externo. Me falou de marcas deixadas por relações que deveriam ser amorosas, de complexos e dos problemas de saúde que geraram dificuldades de se inserir nos círculos sociais, de modo que afastada, deprimida e sem poder trabalhar na cidade, encontrou na fotografia uma possibilidade de reinvenção de si mesma.

Durante o tempo que fiquei lá observei os espaços, os móveis e objetos disponíveis, e resgatei uma ideia antiga, que não cheguei a realizar, reconfigurando-a tanto com relação aos objetos utilizados, quanto com relação ao meu próprio corpo. A ideia inicial de anos atrás, seria de elaborar uma série fotográfica na qual eu equilibraria utensílios domésticos sobre meu corpo, numa relação de tensão com a condição exploratória da mulher negra dentro do ambiente doméstico, historicamente o ambiente delegado ao trabalho -fosse na função de mucama na casa dos senhores, fosse na função de empregada doméstica, babá ou diarista nos apartamentos da contemporaneidade -, como uma equilibrista que apoia os lares dos patrões e precisa dar sustentação ao seu, onde encontra ainda mais trabalho e cuidado a dar.

Havia a necessidade de utilizar elementos que pudessem pesar sobre o meu corpo, talvez até machucá-lo, como uma forma de provocar o olhar e a reflexão para a situação que ainda se reproduz no cotidiano doméstico e que nos impede de ocupar

outros espaços. Passei a analisar então os diversos pesos sustentados pelas mulheres negras na sociedade, desde os períodos mais antigos até os dias de hoje, o peso do trabalho, da dificuldade de emancipar-se, o peso da objetificação, das vontades impossíveis, das ausências e presenças em excesso, dos filhos perdidos pela escravidão e pelo genocídio policial, tantos outros, mas acima de tudo, quais os pesos que eu mesma carreguei ou carrego, quais dessas toneladas eu mesma sustentei nas costas? Até quando carreguei, ou qual ainda carrego?

E foi numa conversa com Nina que isso se tornou premente, pois eu planejava a utilização de um vestido marrom, Nina questionou o uso do vestido e me ajudou a enxergar que a potência do trabalho estava justamente na exposição da vulnerabilidade, ela trouxe sua experiência como exemplo disso, em que o ponto de partida para construção de suas imagens e narrativas fotográficas são justamente a exposição das marcas mais difíceis de serem mostradas e vistas, a construção de outra noção de beleza e de estranhamento de situações cotidianas. Seu corpo de mulher branca europeia possuía marcas e histórias difíceis de contar, diferentes das minhas, diferentes das histórias que a diáspora me faz carregar, e reconhecíveis e reforçadas em outras partes do mundo.

Seu corpo, comumente visto como vulnerável desde seu lugar de mulher branca, sugere à sociedade delicadeza e a necessidade de proteção, enquanto que a sobrecarga a qual as mulheres negras se veem expostas e das quais eu estava tratando somente reforçam a noção de que estamos aptas a suportar a dor, o trabalho, e ainda assim estarmos sempre fortes para dar sustentabilidade a nossas famílias, comunidades, parceiros/as. Do nosso lugar, a fragilidade não é permitida pela sociedade, nem autorizada por nós mesmas. Observar as condições diferentes dos nossos corpos no mundo, e as perspectivas de nossas experiências, longe de querer homogeneizar relações a partir apenas do lugar de gênero, mas considerando justamente estes distintos pontos de partida, me propus exatamente a experimentar esse contraste.

Desse modo, percebi que dentre os móveis da casa haviam bancos de vários tamanhos, e alturas, todos de madeira, alguns mais rústicos outros mais polidos, mas com modelos semelhantes. Esses assentos, lugares de descanso e repouso, pesadamente talhados serviriam então como metáfora e metonímia para o que duramente carregamos. Estariam ocupando um lugar não usual, ao invés de sustentar

estariam sendo sustentados, em uma relação de acúmulo, sobrepostos, como marca do excesso, do que extrapola o possível de ser suportado.

Realizei então alguns esboços, como nos outros trabalhos já mencionados, como possibilidade de visualização das ideias, já que não realizaria testes antes da ação. Busco sempre experimentar a sensação primeira, o momento e a presença, o corpo e sua ação e reação perante os objetos e as situações, a tensão e plenitude que posso encontrar, e entender quais desafios precisarei lidar. Desse modo, os desenhos serviram como memórias de possibilidades expressivas, que dariam um caminho, como um tipo de roteiro, mas que não determinariam a chegada, como de fato aconteceu. A lacuna disponível ao inusitado, estar disposta e passível a transformações diante do processo, são características que a meu ver agregam valor a ação performática, seja numa proposição mediada - fotografia ou vídeo - ou em presença física de público e interações.

Organizei os bancos e escolhi a sala de estar, por ter uma iluminação razoável e estabilizada, uma parede branca e o piso vermelho de cimento encerado que me lembrava o da casa da minha avó na infância, em Cachoeira. Durante a preparação das imagens, em diálogo com Nina, me ocorreu a possibilidade de experimentar o movimento, então decidi por realizar também vídeos, nos quais tentaria me locomover sustentando até onde fosse possível os bancos. A ação registrada se converteria numa videoperformance, pois necessitava continuamente da intervenção de Nina no auxílio ao reposicionamento dos bancos sobre meu corpo em uma nova posição para início de outra tentativa de deslocamento.



*Figura 115- "Base" videoperformance de Tina Melo, que compõe o vídeo "Olhos de Sal". piAR- Perfocraze International Artistic Residence- Kumasi-GA- 2019. Fotografia: Nina Claire*

A cada posição, uma nova tentativa de deslocamento, o mover-se na base. A experiência do peso, a marca social e subjetiva que o trabalho aborda, encontra eco nas palavras da história. Um diálogo recorrente nos meus processos criativos, nos quais encontro nas leituras, notícias, e discussões sobre nosso povo os atravessamentos para elaborar a trama estreita do que de mim emerge para compreender e dizer do coletivo. Entre mergulho, imersão e retorno à superfície depois de navegada por todos os cruzamentos, emerge a imagem refratada, resignificada e capaz de produzir outros sentidos.

Levamos cerca de duas horas até concluir o trabalho, em uma dinâmica de posicionar os bancos, tentar me movimentar até sua queda, e posteriormente o tombar do meu corpo perante os bancos caídos, para outro recomeço. A experiência exaustiva do peso, a frieza do chão a cada queda, a dor que comunicava o limite do músculo ou o pender não planejado de um banco sobre a mão ou o pé, diziam da dinâmica a qual me proponho em performance, escutar a proposição do momento dentro de um escopo planejado, mas que não encerra a ação nem suas consequências.

O que fica no corpo ou no espaço depois de cada performance, é como um registro de troca, a permanência e reverberação da construção da narrativa visual, proporcionadas por um processo de materialização objetiva, sem ensaios, exercícios preparatórios, ou artifícios que não a própria presença e imersão nos sentidos e nos atravessamentos da proposição.

A rigidez e o peso da madeira sobreposta a minha pele desnuda, a vulnerabilidade e resistência do corpo que tenta se locomover e ao mesmo tempo equilibrar o acúmulo de peso, o tremor aparente da carne submetida ao esforço e ao limite da persistência, a cor do piso que lembrava a casa da minha avó e ao mesmo tempo o sangue que escorre todos os dias dos nossos corpos, a semelhança da cor desse piso com a cor da minha pele no ecrã de Nina, e acima de tudo, o significado de ser o meu corpo, a minha presença, com a minha história, experimentando aquilo que já vivenciei de maneira subjetiva e objetiva, vêm dizer que essa é uma história que somente o meu corpo poderia contar.

A videoperformance participou do Chale Wote Street Art Festival, um festival anual de arte que ocorre na capital, Acra, durante quinze dias do mês de agosto e ocupa as ruas próximas à orla marítima com interações de várias linguagens artísticas e pessoas de diversos países, com programação gratuita e aberta a toda população, um evento que completa 10 anos de existência em 2020. Também conhecido como Chale Wote, é uma plataforma alternativa que traz arte, música, dança e performance às ruas, e objetiva facilitar intercâmbios entre artistas e patronos locais e internacionais, criando e apreciando a arte juntos.

Por ocasião da visita técnica realizada por Va-Bene junto ao grupo, ao James Fort para planejamento curatorial das obras e sítios expositivos, chegamos a conhecer a Brazilian House (Casa do Brasil), sede da organização do Chale Wote. Era nosso último dia em Acra, e qual foi a minha surpresa ao encontrar no pátio dos fundos da casa uma senhora simpática - que tratarei com maior detalhe adiante - e comunicativa com suas origens marcadas pelo retorno de negras/os ganenses e suas/seus filhas/os já nascida/os em solo brasileiro para o continente africano, um encontro revelador, instigante e que deixou uma linda marca e memória no nosso último dia em solo africano.

As imagens produzidas no interior da PIAR em Gana, foram somadas no vídeo “Olhos de Sal”, a algumas imagens produzidas no Sacatar, dentro da “Casa Grande”, compartilhando a perspectiva de utilizar o interior das edificações simbolicamente como menção a opressões e condição de subalternidade. No Sacatar utilizei do mobiliário e de alguns utensílios domésticos como pratos de louça e um ferro de passar antigo, como elementos disparadores, através da dinâmica de sustentação já desenvolvida com os bancos em Kumasi, quando o peso da madeira sobre o corpo, estabelecia o desafio do movimento precário. Desta vez, já ausente de movimentos,

os utensílios jaziam sobre o corpo em tensão e compressão: uma pilha de pratos nas mãos, ao lado de um antigo armário de madeira com um entalhe em sua superfície onde se lê “garantia da Amazônia”, propositalmente escolhido como espaço de fundo para a imagem desse corpo feminino que sustentou e serviu de diversas formas o senhorio séculos atrás, e ao patronato na contemporaneidade. O ferro de passar, deslocado de sua função original, está disposto sobre a cabeça, que repousa sobre um tabuleiro de xadrez, que dialoga com o piso que aparece na primeira imagem do vídeo. esse antigo ferro, no qual eram colocadas brasas para aquecer quando da não utilização de energia elétrica, enferrujado e gasto pelo tempo, deposita seu peso e dureza sobre a cabeça.



*Figura 116- “Olhos de Sal” vídeo de Tina Melo. Salvador-BA- 2023. Frame de Vídeo*

No fechamento dessa sequência nomeada “Dentro da Casa Grande”, apresento uma videoperformance que elaborei a partir da utilização do melaço, como elemento de impregnação já explorado em outros trabalhos. A partir de seu aspecto simbólico na cultura canavieira e das memórias contidas nesta matéria, referentes ao período escravocrata, estabeleço um tipo de afogamento a partir do derramar lento do melaço sobre o meu rosto deitada no chão da casa.

A imagem disposta em inversão do sentido de observação, de ponta cabeça, intenta provocar o estranhamento diante da situação de naturalização das violências direcionadas aos corpos negros desde o período colonial. Aos poucos o melaço vai sendo derramado sobre o rosto em sua espessa materialidade, e da mesma forma vai provocando lentamente a sensação de sufocamento, o simbólico e literal afogamento,

reforçado pelo som de ondas batendo ao fundo. A ardência e incômodo que o líquido oferece ao tocar olhos e narinas, causaram a real dificuldade de respirar, na tentativa de resistir, até o limite, quando finalmente abro a boca e é possível retomar o fôlego. A imagem apresenta o tempo real da ação, e o cruzo de tensão entre corpo, matéria e memória, em um ciclo rompido pelo respiro, pela busca de outros ares possíveis.

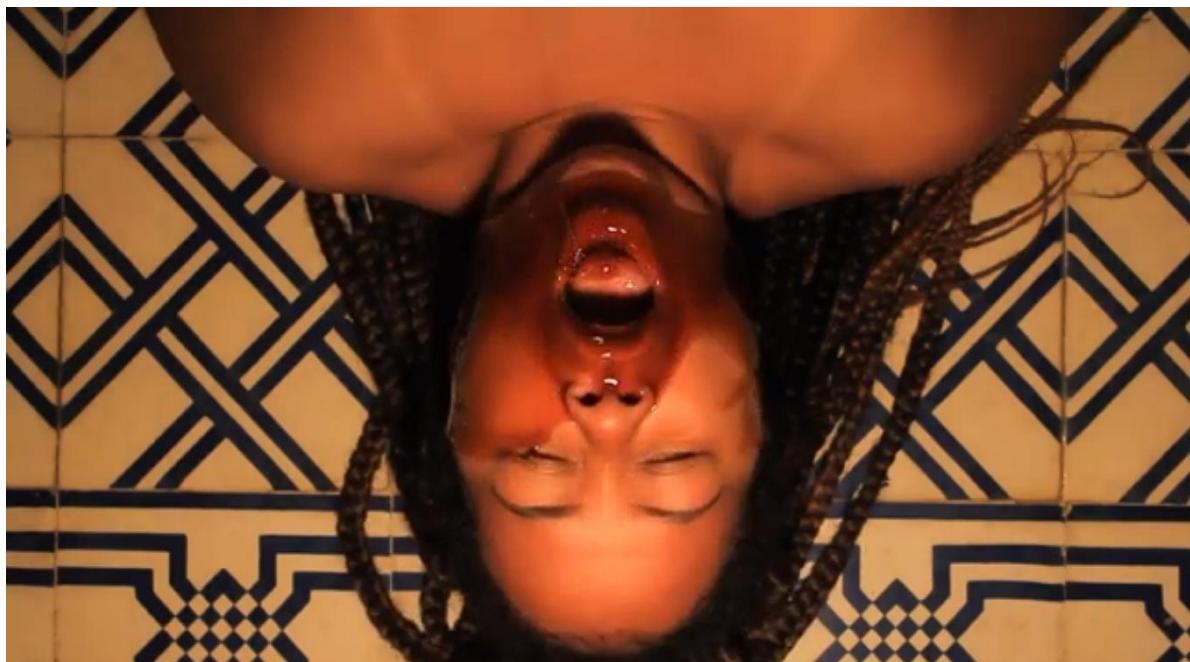


Figura 117- Videoperformance com melaço que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Salvador-BA-2023. Frame de Vídeo

#### 4.1.3- “Procurando Sindô”

Para diversas culturas africanas o nome escolhido para uma pessoa conta um tanto da sua história, conformando uma base cultural que define parentescos, e narra trajetórias individuais e suas linhagens, vem anunciar acontecimentos relacionados ao momento anterior ou exato do seu nascimento, ou a atmosfera que se percebia envolta à sua concepção, podendo para algumas crenças, determinar o futuro da pessoa nomeada. Para os povos yorubá na Nigéria<sup>76</sup>, por exemplo, esses nomes estão relacionados a aspectos espirituais vinculado ao poder das palavras:

<sup>76</sup> Neste caso, de acordo com Verger, existem diferentes classificações relacionadas à função e origem dos tipos de nomes na cultura yourubá: 1. **ORÚKO AMUNTÒRUNWA**: É o nome trazido do além pela criança, quando circunstâncias particulares de seu nascimento, podem ser expressidas por meio de um nome aplicável a todas as crianças, nascidas nas mesmas circunstâncias. 2. **ORÚKO ÀBÍSO**: São nomes baseados em considerações relativas à própria criança e relacionado com a situação da família no momento do nascimento. Samuel Johnson

A identidade das pessoas é definida pelos nomes. Eles assumem um valor particular, em sociedades baseadas na oralidade, nas quais se atribui grande poder às palavras. Em tais sociedades, as palavras são consideradas verdadeiras locuções encantatórias, dotadas de poder e capazes de influenciar o futuro.

Veremos a seguir, como os nomes de uma pessoa são ligados aos nomes de seus ancestrais, nas regiões iorubá, outrora ágrafa. (VERGER, 1971, s/p)

Quando da minha visita em Gana, percebi que no território Ashanti, era comum associar-se o nome com o dia da semana em que sucedeu o nascimento, a exemplo de *Akosua*, que significa “Nascida no Domingo”, na língua Twi. Apesar de ter nascido num dia de domingo, meu nome ocidental não apresenta significados relacionados especificamente à minha concepção ou nascimento, não diz nada sobre minha história pessoal para além da escolha quase aleatória realizada por minha avó, por critérios de gosto, numa constelação arrolada ao cristianismo, que aliás, se inscreve na maioria dos nomes comuns no Brasil.

A surpresa das pessoas em Kumasi ao me ouvirem narrar sobre a falta de especificidade do meu nome, e do quanto isso é constante no ocidente, me soava como mais um dos elementos que amalgamava nossas distâncias, e que enfatizava o quanto de referencial identitário que foi perdido na travessia atlântica. Contudo, considero a experiência de pessoa que passou por processos iniciáticos em uma religião de matriz africana no Brasil, como a possibilidade de reelaborar a dispersão de identidades e memórias na diáspora, e renomear essas existências, considerando que dentro dos terreiros comumente se utiliza fragmentos de línguas africanas antigas –referentes ao período de chegada das etnias e cultos em nosso território -, e cada pessoa iniciada recebe um novo nome africano, na língua referente à nação de candomblé da casa, no meu caso, yorubá.

---

(1921, p. 79) classifica os *àbíso* em: 1. a) Nomes que se referem diretamente à própria criança, e indiretamente à família. b) Nomes que se refere mais à família do que a criança. c) Nomes compostos com *Adé* (coroa), *Olú* (chefe) e *Oyé* (título), denotam que a criança pertence a uma família principesca ou titulada. d) Nomes que carregam um nome de Orixá, indicando que a família o cultua. 3. ***ORÍKÌ*** É um nome qualificativo, indicando as características da criança, ou aquelas que lhe são desejadas para o futuro. Os pais chamam frequentemente os filhos por seus *oríkì*, mas seria considerado, grave falta de etiqueta e inconcebível grosseria, se uma criança chamassem seus pais pelos *oríkì* deles. 4. ***ORÍLÈ*** Não se trata de um nome propriamente dito. O *orílè* indica a origem longínqua da linhagem familiar e tem uma importância muito grande para situar o “pedigree” de alguém. Quando são enunciados, o *orúkò*, o *oríkì* e o *orílè* de uma pessoa, ela é identificada, e sua família se torna conhecida. Cada um destes *orílè* possui compridos *oríkì* (saudações de louvores), cujo sentido algumas vezes permanece obscuro (Verger, 1965, p. 239). As mães os recitam para seus filhos, as mulheres da casa saúdam, por meio deles um parente distante da família, que está de visita; ou os *egúngún* enuncia-os, com sua voz rouenha, quando cumprimenta seus descendentes durante as cerimônias realizadas para evocá-lo.(VERGER, 1971)

Passei então pelo meu rito de renomeação em um 13 de maio em que o céu anoiteceu vermelho no ano de 2017. Concomitante ao meu renascimento e renomeação espirituais, aconteceu então, a resignificação de referenciais, posicionamentos e percepções de mundo, de modo que os propósitos e motivações da produção artística passaram por reformulações dos interesses e questões. O corpo negro feminino se mantinha como principal eixo de investigação, contudo, a elaboração de repetidas imagens que apresentam, representam, reafirmam e multiplicam as dores oriundas dos processos de escravização e da colonialidade passaram a me causar certo incômodo. A insistência pela exposição de corpos negros em imagens de dor na arte contemporânea, continua a ser uma ferramenta de denúncia e resistência para muitas pessoas artistas, como para mim foi necessário colocar meu corpo em situações de limite ou desconforto para abordar essa problemática social por muitos anos, e ratifico a importância de produções desse cunho, contudo passei a pensar em quais as possibilidades que poderiam ser criadas para produzirmos outras imagens sobre nós, e quais as potências que podem ser despertadas na coexistência dessas diversas imagens.

A própria busca pela compreensão do nome Sindô, que me direciona tanto para uma origem africana quanto indígena, me coloca diante da imprecisão dos registros e das dificuldades diante da elaboração de uma possível identificação cultural ou étnica. Na oralidade que circula dentro das conversas da família, as informações tornam-se ainda mais imprecisas, pois existem narrativas de uma mulher indígena que chamavam de “Mulata”, e sobre esta, que procuro, sabe-se menos ainda. Sem nenhuma imagem ou descrição possível, sigo através das parcias possibilidades que nos são dispostas, na tentativa de compreender mais delas através de mim e dos encontros, da fabulação de memórias e percebendo o quase vazio como motivação para transformação.

Para ori-entar essa discussão retorno às escritoras afro-americanas Saidiya Hartman e bell hooks, mulheres negras que através de um olhar aguçado e sensível, complexificam a tessitura das nossas imagens para provocar outros olhares, e por consequência, outras histórias. Autoras que inclusive renomearam-se a partir dos seus processos de individuação e consciência identitária: Valerie Hartaman, mudou seu nome no período da faculdade, para Saidiya, de origem suahíli, em contraposição à inspiração européia da escolha de nome materna, e bell hooks, então registrada como Gloria Jean Watkins, renomeou-se de forma a homenagear sua avó materna

Bell Blair Hooks, porém, grafado em letras minúsculas como uma estratégia de valorização do seu trabalho em um contexto coletivo, e não da sua figura individual.

Como mencionei anteriormente, Saidiya Hartman lançou em 2007 *Perder a Mãe*, um livro pautado na sua experiência de viagem até Gana, não por um anseio de reencontro com as raízes ancestrais ou busca de memórias cosanguíneas, mas pela necessidade investigativa de compreender os documentos da escravidão e suas origens. Sua frustração com a ausência de arquivos, e com as estratégias empreendedoras de lidar comercialmente com as memórias de turistas afro-diaspóricas em busca de sua ancestralidade, faz parte da complexa teia que a autora traça na jornada pela rota atlântica da escravidão. Um dos seus principais interesses é compreender de quais formas podemos construir uma identidade que não busque ocultar ou apagar as feridas dos regimes escravocratas, nem retornar para um idílio anterior à violência colonial, mas que se desenvolva a partir da lacuna fundamental produzida pela escravidão:

Pois a distinção entre o passado e presente naufraga no sofrimento interminável gerado pela escravidão e suas consequências. Como podemos entender o luto, quando o evento ainda não terminou? Quando as lesões não apenas perduram, mas são infligidas de uma nova maneira? Pode-se lamentar o que ainda não deixou de acontecer? O ponto aqui não é negar a abolição da escravidão ou afirmar a identidade ou continuidade do racismo ao longo dos séculos, mas considerar a natureza constitutiva da perda na produção da diáspora africana e o papel do luto na identificação transatlântica, especialmente à luz da ordem da placa, de que as que retornam encontram suas raízes, o que vem após apenas do desejo de que as mortas descansem em paz.

E continua,

Embora não seja implausível nem exagerado descrever as pessoas da diáspora como crianças exiladas ou afastadas, questiono a suficiência ou adequação do “retorno” como uma maneira de descrever essa jornada transatlântica, em que algumas foram tão longe ao ponto de recriar uma “Travessia reversa” [“reverse Middle Passage”] e a natureza desse encontro com o passado. Até que ponto a jornada da “estrangeira nativa” pode ser chamada de retorno? Como alguém pode voltar para um lugar que nunca foi ou nunca viu? O retorno, então, é uma figura que substitui uma linguagem mais adequada de anseio e distanciamento e que contradiz a inegável e definitiva diferença ao tentar consertar o irreparável? (HARTMAN, 2021, p.245)

As reflexões propostas por Hartaman, nos distanciam de uma idéia relacionada ao continente africano como genitor, como a “grande terra mãe” de todas as pessoas

negras, ainda hoje sustentada na diáspora como alegoria para uma possibilidade de encontro, de necessidade de retorno para finalmente compreender nossas origens, desconsiderando o fato de majoritariamente não termos nenhum rastro objetivo de possíveis localidades ou grupos específicos dos quais nossos antepassados poderiam pertencer, ou a dificuldade de acessar informações precisas que pudessem orientar essa busca. Esse imaginário serviu por muitos anos para positivar as imagens do continente africano, como nosso lugar de origem como seres humanos dignos, numa tentativa de afirmar o que havia sido perdido, negado, deturpado em imagens de pobreza, miséria e destruição ao longo de décadas. Essa destruição de imagens e o epistemicídio gerado com elas, afastou gerações inteiras da sua compreensão e pertencimento racial, e foi através da elaboração de uma África mítica pré-colonial habitada por reis e rainhas ancestrais que foi possível reestabelecer referenciais para os povos negros de diáspora.

Questionar se é possível retornarmos para lugares onde nunca estivemos, nos reposiciona diante da narrativa de diáspora, na evocação de uma lucidez investigativa. Seria o caso de admitirmos o lugar de trânsito atlântico como possibilidade de compreensão de identidades, uma vez que nascemos em terras de povos originários que fazem parte de nós – e que infelizmente habitam nosso quase completo desconhecimento -, e tivemos nossos antepassados negros arrancados de outras terras, que se transformaram, dando continuidade ao curso da história. Não sabemos ao certo quanto de cada raça ou etnia guardamos em nosso corpo, não somente pelo viés científico e biológico, mas pelo distanciamento cuja memória alcança muito pouco. O deslocamento se instaura então como marcador das narrativas atlânticas, pertencemos ao trânsito.

Esse lugar de trânsito admite a relevância da invocação do retorno mítico ao continente africano, como estratégia de recriação de identidades e fortalecimento dos difíceis processos de cura engendrados pelas populações afro-diaspóricas para sobrevivência no ocidente colonialista. Contudo, é imprescindível acessar a consciência da falha, da lacuna que separa esse imaginário das diferentes e complexas realidades contemporâneas africanas, dos países, e suas atuais reconfigurações, em respeito às suas particularidades e ao contraditório que constituem os distintos povos e culturas. A memória colonial permanece tanto aqui quanto lá, e infelizmente é através desta fissura que nos comunicamos, tendo ciência das suas dimensões, e buscando possibilidades de invenção de outras existências para

pessoas negras através de imagens e narrativas que desafiem e desqualifiquem a lógica de morte prescrita para nossos corpos pela lógica ocidental. (MBEMBE, 2016)

A partir da sua dificuldade em encontrar os arquivos da escravidão em Gana, Hartman, desenvolve a fabulação crítica, um tipo de metodologia que a possibilitou criar histórias no espaço do silêncio, estruturando de forma analítica como nós entendemos essas histórias. (HARTMAN, 2022). Dessa forma, a fabulação crítica utiliza a fratura e a falta na abordagem aos arquivos como elementos disparadores de um processo de investigação especulativa, que descentra a possibilidade de narrar das mãos do colonizador, e expande as perspectivas de olhar e cria caminhos para recontar histórias ocultadas, ou fragmentadas, respeitando as lacunas e frestas, comprometendo-se a não fornecer fechamentos.

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. (...)

Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente. (HARTMAN, 2021, p. 29)

A fabulação, na perspectiva crítica e especulativa que abordamos aqui, em nada se aproxima da criação de universos fantásticos ou da narração de aventuras épicas como prevê o senso comum, mas com a noção com a qual dialoga a própria autora. De acordo com os estudos de narratologia de Mieke Bal, uma fábula é “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados e experimentados por atores. Um evento é uma transição de um estado a outro. Atores são agentes que realizam ações.” (BAL, 1985, p. 5 *apud* HARTMAN, 2021) Contudo, Bal considera que esse conceito opera apenas em conjunção à recepção, de modo que é a partir da interpretação de quem lê, num exercício mental que também armazena e elabora o que foi apreendido, que a noção de fábula se completa.

Hartman rearranja a noção de fabulação proposta por Bal, para então reconfigurar e “re-apresentação sequencial de eventos que possibilite a disputa nos pontos de

vista e a divergência de histórias concomitantes."(FREITAS, 2021, s/p), como explicita a seguir:

A intenção dessa prática não é *dar voz ao escravo*, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (HARTMAN, 2021, P. 29-30)

Não se trata aqui de repetir a construção de imaginários idílicos pré-coloniais, dos quais já apontamos o possível engessamento, mas compreender como, do nosso lugar de pessoas negras em distintos territórios, podemos reconhecer a escravização como ferida latente e a colonialidade como violência cotidiana, mas ainda assim elaborar rotas emancipatórias para corpos que foram destituídos de sua humanidade historicamente, compreendendo os limites e aproximações entre essas textualidades, narrativas visuais e as culturas contemporâneas africanas em sua complexidade e diversidade, numa perspectiva que se aproxima do afrofuturismo, que, de acordo com a pesquisadora Kenia Freitas:

O afrofuturismo não rejeita a premissa da antipretitude e mostra uma forma de produzir e de reivindicar ideais de futuro por meio da ficção especulativa, fabulando, reimaginando e mesclando o passado, o presente e o porvir para subverter os limites entre distopia e utopia. É possível, assim, reinventar um outro devir histórico, não tocado pela antipretitude – um devir não necessariamente pré-colonial, que remeta a uma versão original da história, mas devidamente anticolonial.(FREITAS; MESSIAS; CARTER. 2020, s/p)

Embora muitas vezes o afrofuturismo seja associado à indústria cultural e estética, que reproduz mecanismos capitalistas de cooptação de ideologias, para fragilização política de grupos subalternizados, percebemos dentro do campo das artes, uma via possível de articulação de pensamentos e práticas emancipatórias, que resvalam na proposição de outras coletividades e modos de operar estrategicamente, capazes de desafiar o famigerado mercado, e de propor movimentos de investigação, produção e difusão de obras e artistas que têm se pautado em outras narrativas e histórias para impulsionar suas comunidades e círculos de ação, o que por consequência gera movimentos de abertura e tensão nos espaços institucionais, que necessitam rever seus procedimentos e formas de atuação.

Nesta pesquisa, o afrofuturismo orienta a potencialização da compreensão das narrativas invisíveis, das lacunas históricas e subjetivas, não apenas como denúncia da perda ou do apagamento, mas como propulsora da geração de novas histórias. Ao investigar os vestígios de lembranças e imagens sobre Sindô, me coloco na verdade, diante de toda uma história e de suas ausências, que da mesma forma que desestabilizam, podem também libertar, não do ponto de vista da romantização deste ocultamento e das violências patentes no processo de negação da memória negra, mas da retomada das nossas possibilidades de reinvenção através das frestas, das mandingagens, esquivas e renúncias às mortes físicas, epistemológicas e simbólicas, e na rememoração das nossas habilidades de lidar e dialogar com o invisível, pois retornaremos a ele, não mais pelo apagamento das nossas existências mas pelo encanto.

Desse modo, inicio esta etapa do vídeo com uma videoperformance-ritual para a memória do meu pai, pois para “procurar Sindô”, preciso também reverenciar este que fez sua passagem para o plano ancestral, mas que cheguei a conhecer, tocar sua imagem, e guardá-la nas lembranças. Trata-se de olhar para a ancestralidade familiar, reverenciando-a - tendo na honra dos antepassados, um dos pilares para as culturas iorubás - e compreendendo que não seríamos possíveis sem quem veio antes, pois nosso orí escolheu antes da vida na terra, com e através de quem trilharíamos nosso caminho, de acordo com Jagun:

A honra é elevada como bem maior. É único patrimônio levado ao túmulo e, após a morte, ainda servirá de respeito de sua memória.

Dizem os iorubás: “Olá bàbá ni imú yan gbéndeke” - É a honra do pai que permite ao filho caminhar com orgulho. A honra é, então, um bem quase hereditário. Um homem desonrado não conseguirá transmitir esses princípios à sua prole e criará uma descendência inteira sem honra.

Mais uma vez a formação dos filhos aparece como uma preocupação dos iorubás para assegurar o bem-estar da sua comunidade e a garantia de honradez do seu clã. A honra é um bem basilar, sem ela não é possível fazer negócios, pois ninguém seria capaz de confiar em um mentiroso. Assim, a honra passa a ser garantia do sucesso financeiro, e não o dinheiro, que pode se esvair até mesmo na mão dos ricos.(JAGUN, 2015, p.134)

Sob essa orientação, a valorização da nossa ancestralidade não se dá exclusivamente no plano espiritual mítico, mas primeiramente a partir da honra às pessoas mais velhas da nossa família, presentes em nossa vida na terra de maneira visível ou invisível, que garantiram o seguimento de gerações de origem africana e

indígena, e foram capazes de resistir e recriar em coletividade formas de vida pautadas no respeito, comunidade e relação de integralidade com a natureza. Sobre a origem dos cultos aos ancestrais, o pesquisador Marco Aurélio Luz pontua:

O culto dos ancestrais masculinos Egungun, originário de Oyó, capital do império nagô, foi implantado no Brasil no início do século XIX.

Os principais terreiros se localizam na Ilha de Itaparica, na Bahia.

Os Egunguns concretizam um valor característico da cultura negra, que é a busca da expansão da existência pelo homem negro através da homenagem e lembrança eterna mantidas pelos seus descendentes, uma vez o espírito preparado e ritualizado através da religião.

Os Egunguns tem participação ativa na vida dos *araiyê* se constituem em protetores da comunidade, guardiões da tradição e da moralidade. Seu culto inspira adoração, respeito e temor. (LUZ, 2013, p.70)

A partir destas informações, considero importante ressaltar dois aspectos de ligação e motivação para meu trabalho: o primeiro, a origem do culto aos Egungun - ancestrais divinizados - ter-se dado em Oyó, cidade yorubá governada por Sàngó, meu Òrìṣà regente, o rei que deu início ao culto dos ancestrais masculinos, e também o fato de que grande concentração dos terreiros que mantém viva a tradição dos antepassados, estarem situados na Ilha de Itaparica, lugar onde foi desenvolvida a videoperformance, e que pude perceber durante a minha estadia, a forte e orgânica pulsação e trânsito dos ancestrais no cotidiano das pessoas e dos espaços.

Apesar de me referir ao trabalho como performance-ritual, não reproduzi ou desloquei nenhuma prática dos cultos de matriz africana relacionados aos antepassados divinizados para a ação. Na realidade, desenvolvi um ritual simbólico, a partir da relação com o bambuzal que florescia próximo ao meu estúdio no Sacatar, por já saber da sua relação profunda com estes antepassados. O objeto escolhido para desenvolvimento da ação foi um porta-retratos sem nenhuma imagem, o qual passei pelo meu corpo, quase como num tipo de ebó, nos rituais de limpeza e purificação espiritual, mas também investigando outras possibilidades de movimento e diálogo entre aquele objeto inanimado pela ausência de uma fotografia e da sua função original, com o meu corpo, vivo e movente. O porta-retrato vazio, apresentava a ausência física do meu pai, presentificado a partir da sua imaterialidade, e do contato estabelecido pelo meu corpo com o bambuzal, em um tipo de comunicação não verbal, sincrônica e poética. Não se tratava de uma evocação, mas de um avivamento da memória, das imagens que consegui guardar, do toque , ausente apenas de sua voz.

No tratamento destas imagens foram aplicadas duplicações de camadas, e espelhamento, em efeitos que provocam um tipo de rastro, de multiplicação de cada movimento, como uma menção a essa coletividade que nos acompanha e que está viva em nosso corpo e memórias. Nessa parte também a minha voz aparece pela primeira vez, em um tipo de narração que, através da sobreposição de duas sonoridades distintas, cruza uma história sobre a cegueira da minha avó materna, e a metodologia desenvolvida por ela para perceber nossas formas, e quanto havíamos mudado a cada encontro a partir do toque, a uma outra narrativa sobre a minha miopia, e a dificuldade e necessidade de enxergar de outras formas.

A cegueira da minha avó aparece então como um recurso narrativo e conceitual que baliza todo o trabalho, que já vinha desenvolvendo desde as fotoperformances em Gana, de modo, que as imagens apresentadas não pretendem ilustrar o que está sendo dito, mas provocar o olhar, e a apreensão de quem observa informações aparentemente desconexas, mas que tratam da mesma questão, a honra a essa ancestralidade e a necessidade de buscarmos mecanismos que nos aproximem e nos façam enxergá-la, mesmo que pelo viés da invenção ou da fabulação.

Na tradição religiosa a qual sou filiada costumamos utilizar vestes brancas quando das ritualizações relacionadas aos ancestrais, desse modo, em todo o processo de produção das imagens utilizei uma vestimenta branca, que também se configura como elemento de permanência das minhas práticas em performance, antes sua neutralidade visual, e atualmente pelos significados dispostos pelas religiões de matriz africana, “representando a criação e o poder genitor, tanto masculino como feminino”. (SANTOS, 2012, p.84)

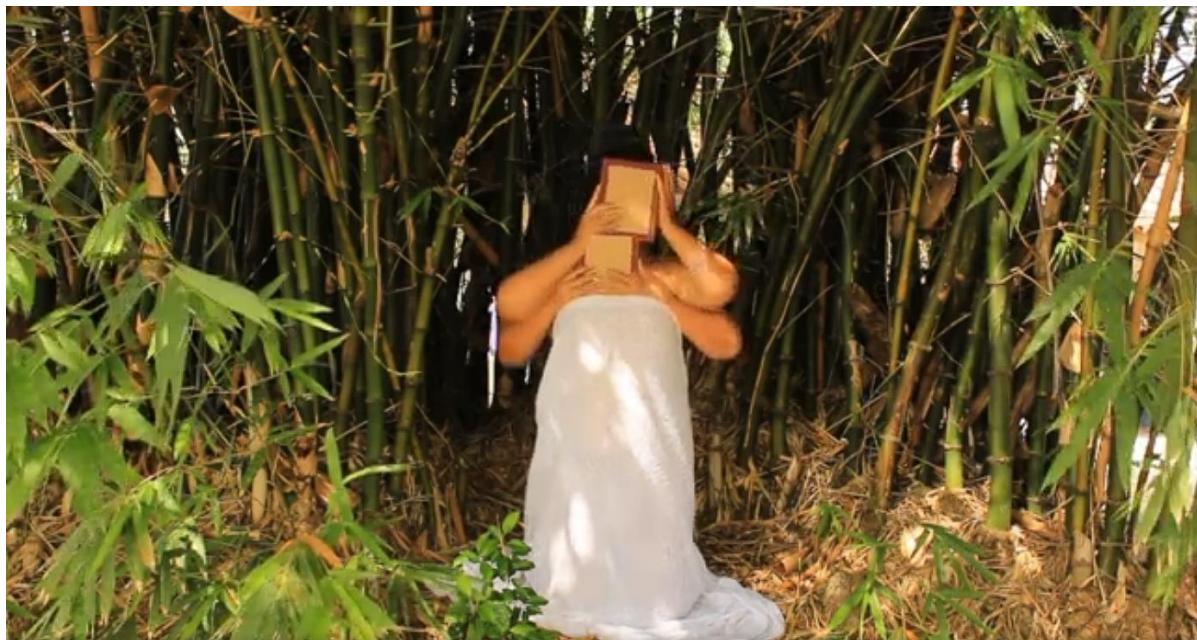


Figura 118- Performance- ritual que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Salvador-BA- 2023. Frame de Vídeo

Na sequência desta performance-ritual, apresentam-se imagens de interação com a área do manguezal, espaço sagrado da divindade da criação Nàná, que molda com o barro úmido os seres humanos. Nesta imagem, as tranças continuam a cobrir os olhos, as vestes brancas se integram aos fragmentos de areia, ao som de baleias que grunhem na profundidade das águas oceânicas. Em posição hierática, o corpo paisagem se integra às raízes aéreas e troncos dessa vegetação emblemática para a compreensão do visível e do invisível, da vida e da morte, domínios desta ȳágbá nos cultos de matriz africana.

Entre os *ebora* ou *òrisà* genitores da esquerda, estreitamente associada à terra, à lama, e às águas que a terra contém, lagos e fontes, distingue-se *Nàná*, *Nàná Burukú* ou *Ná Búkú*. (...) os emblemas, objetos rituais, cantigas, saudações e mitos que constituem seu culto também destacam os três elementos aos quais *Nàná* está associada: água, lama e morte.

A água e a lama aparecem representadas em seu “assento”, sobre o qual falaremos mais adiante. Seu significado como genitor feminino é relevado por seu próprio nome: *na*, raiz protossudânica ocidental significando “mãe” e encontrada desde os Fulani no Oeste até os Juskun no extremo Leste. Este aspecto maternal e sua relação com lama, terra úmida, a associam à agricultura, à fertilidade, aos grãos. (...)

Para engendrar ela precisa ser constantemente resarcida. ela recebe, em seu seio, os mortos que tornarão possíveis os renascimentos. (IDEM, 2012, p.85-86)

Apesar de conformar-se como uma rápida inserção audiovisual, dentro do conjunto da obra, a menção e reverência à divindade que possibilita os trânsitos e a transformação da existência física em espiritual no ciclo de retornos e renascimentos, agrega sentidos à sequência anterior, considerando as possibilidades disponíveis nos trabalhos em vídeo, nas quais o impacto e alcance que uma imagem pode produzir não se restringe ou condiciona à duração em que ela é exibida. De modo que podemos esgarçar sensações a partir da permanência de uma imagem, ou apenas suscitar possíveis impressões a partir da fugacidade de uma sequência, que nem por isso, se desprende da sua força ou singularidade na compreensão da narrativa visual.



*Figura 119- Imagem do mangue do Instituto Sacatar na Ilha de Itaparica, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica-BA- 2021. Frame de Vídeo*

Atravessar os domínios de Nàná, poeticamente se apresenta como o cruzamento destas memórias, da busca por elos em um vale desconhecido, no continente que guarda nas suas entranhas escuras os ancestrais e os mortos(SANTOS, 2012), as imagens e corpos perdidos nas vagas atlânticas, ou na zona rural de Cachoeira, na areia de Itaparica, ou em qualquer outra terra de diáspora que a água possa tocar. Procurar Sindô, é também embrenhar-me no azul profundo de onde pouco ou nada sei, para encontrar a cor da minha pele, a textura dos meus cabelos, na dança de rostos e impressões digitais apagadas no tempo, e reconstruídas pela vontade de continuar. Esse movimento não se tece apenas da procura, mas também das dinâmicas que me permitem lembrar, imaginar e criar.

Essa busca e desejo de continuidade se expressam nas próximas imagens do vídeo, nas quais carrego uma máquina de datilografia antiga para uma ilhota no meio do mar, e passo a tentar escrever sobre um pedaço de tecido branco uma história impossível. Como escrever sobre o que não conheço? Como contar uma história que não ouvi? Cercada de mar, me pus a fabular, e a tentar encontrar as palavras, nomes e lembranças que não necessariamente concluiriam uma narrativa linear e ordenada, mas que pudesse dizer dos caminhos. Nessas imagens que me mostram de cima, reforçando a dimensão de ilha, existe um diálogo com minha voz, que apresenta uma narrativa acerca da importância de tocarmos o chão com os pés, que são relacionados aos antepassados no candomblé de origem yorubá. De modo que ao posicionar-me numa pequena ilha, me coloco diante e cercada pela travessia, pelo encontro e pela compreensão de que estas narrativas emergem e voltam a submergir no tempo das marés que sobem vorazes nas luas cheias, mas que também minguam e se acalmam quando o céu está escuro e já não é possível enxergar.



*Figura 120- Imagem de performance no mar de Itaparica durante a residência no Instituto Sacatar, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica- BA- 2021. Frame de vídeo*

Estas imagens são interrompidas por fragmentos que se inserem rapidamente, do meu corpo coberto parcialmente por uma porção de maré agitada, que se ergue diante de uma árvore que paira ao fundo. Eu e a árvore imersas na água salgada, enquanto manuseio pedaços de bambu emaranhados perante minha face coberta pelas tranças. O mesmo bambu que diz dos ancestrais, agora dança sobre as ondas, com o tilintar de sinos ao vento, mensageiros do além mar. Manipular as tiras de bambu dentro

daquelas águas era como levar de volta, corpos e memórias atlânticas para o encontro da *kalunga*, este paradeiro de geração de vida e transmutação da morte que é o mar, um dos significados possíveis para a extensa e profunda relação do termo nas culturas Bantu.

Uma força de fogo completa em si mesma, Kalunga emergiu dentro do mbungi, o vazio/nada e tornou-se fonte de vida (môyo wawo munza) na Terra. Ou seja, kalunga, força completa em si mesma, acendeu o mbungi e o transbordou (dominou) (kalunga walunga/kwika mbungi ye lungila yo). (...)

Kalunga, então, tornou-se o símbolo para força, vitalidade, e, mais, um processo e princípio de mudança, todas as mudanças na Terra (kalunga walunga mbungi ye lungila yo waiyka se n'kingu wa nsobolo). E, ao esfriar a massa em fusão (zenge-zenge/ ladi diambamgazi), solidificou-se (kînda) e deu a luz à Terra.(FU-KIAU, 1969, *apud* SANTANA, 2019)



*Figura 12.1- Imagem de performance no mar de Itaparica durante a residência no Instituto Sacatar, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica- BA- 2021. Frame de vídeo*

As imagens que se seguem, mostram o cruzamento entre esse encontro de *kalunga*(mar), e as tentativas de reescrever histórias atlânticas. Após debruçar-me sobre a máquina de datilografia, ergo-me e posiciono-a sobre minha cabeça, seguindo em direção ao mar aberto e à luz do sol. Essa caminhada por entre as águas de Itaparica se ligam à necessidade de navegar, conhecer e reposicionar as narrativas negras, que a partir da nossa implicação na possibilidade de reescrever as histórias, e de reconhecer e investigar as escritas e legados de quem veio antes e também

somou neste refazimento. Aqui, a encruzilhada novamente se faz presente, desde a compreensão de que a ilha também pode apontar caminhos para todos os lados, e suscitar encontros dos alembramentos teórico-metodológicos, das práticas artísticas, das histórias de vida e de família, da ancestralidade mítica e de toda a amalgama que dinamiza o Movimento Odù, para encontro das poéticas e estéticas para presentes/futuros negros possíveis.



*Figura 122- Imagem de performance com máquina de datilografar sobre a cabeça no mar de Itaparica durante a residência no Instituto Sacatar, que compõe o vídeo “Olhos de Sal” de Tina Melo. Ilha de Itaparica- BA- 2021.  
Frame de vídeo*

Ao longo do trabalho, o percurso de câmera se desloca do plano fixo e médio, mais próximo do corpo e sem grandes movimentações também por parte da minha performance, para uma abertura maior. Ao encontrar o mar, e buscar outras tessituras para estas histórias, me movo e também a câmera encontra outros caminhos, sobrevoa, se aproxima e distancia, num primeiro momento de toda a obra em que desenvolve-se com tal liberdade. Busca a pequenez do detalhe, como também torna-me pequena diante de um oceano de encontros, descobertas e aberturas para novos caminhares.

A caminhada também se faz para além-mar, e encerra a sequência “Procurando Sindô”, como forma de dar abertura para a última parte, uma videoperformance desenvolvida em Sirigu, Gana, na qual me posiciono aos pés de um baobá, para desembaraçar meus cabelos, como fazia minha mãe na infância, esta última parte nomeada “Maria.”

#### 4.1.3- “Maria”

A próxima e última sequência de imagens, apresenta meu corpo diante de um baobá na região de Sirigu, norte de Gana. Um lugar que me impressionou sobretudo pela presença quase humana daquelas grandes árvores, onde pude experimentar uma relação de contato e intimidade com essa qualidade quase mítica de vegetação, que habita o imaginário negro da diáspora como um significativo símbolo relacionado à ancestralidade, resistência, memória e grandiosidade.



*Figura 123- Videoperformance realizada diante do baobá em Sirigu, durante a plAR- Perfocraze International Artistic Residence- Sirigu-GA- 2019. Fotografia: Yohanna Marie*

Retorno ao vermelho nas vestes, uma forma de reconexão com a vida, a origem fecunda, a partir das significações que o sangue e a cor vermelha apresenta no candomblé, como já mencionado. Os cabelos, agora já se desfazem das tranças, não por desencontrar os laços de memória, mas pelo encontro com as raízes, que sobem soltas e esvoaçantes para desembaraçar lembranças de liberdade. Sentada numa grande pedra, mineral simbolicamente ligado a Sàngó, me ponho a desembaraçar as crespos madeixas diante do baobá, que tem no seu corpo uma fenda, que casualmente se assemelha a uma grande abertura vaginal.

O cabelo seco desafia o deslizar do pente de madeira, que não escorrega, mas encontra obstáculos, nós, caminhos descontínuos, a resistência dos fios que também se rompem, mas que espiralam a todo tempo, com o tempo espiralar. O semblante austero talvez não traduza a sensação familiar de sentar-me ao colo de minha mãe para que ela penteasse meus cabelos na infância. Me sentia acolhida, e ainda mais

próxima dela, quando me chegou a compreensão de que a performance de uma memória me conduzia exatamente à presença daquela ancestralidade viva da matriarca, e das histórias que tanto buscava. Encontro o pensamento de Leda Maria Martins, quando tece a relação entre gesto e oralituras:

No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descriptivo, mas fundamentalmente, performativo. O gesto, como poiesis do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos.

O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. (MARTINS, 2021, p. 86)

A partir dessa perspectiva, comprehendo o gesto na performance negra como inscrição de conhecimentos, memórias e invenção de possibilidades. Rituais de retomada e despertar das consciências de que também sabemos lembrar, através das vagas do esquecimento e apagamento históricos, para tecer caminhos que não sejam de retorno, mas de encontro e geração de outras narrativas, o que torna possível o engendramento de agências sobre nossas imagens e histórias.

No processo de produção dos vídeos - da prática à teoria e vice-versa - a costura em ziguezague se faz presente: como narrativa que segue um percurso, mas não é linear, vagueia de um lado pro outro, e para arrematar precisa ir e voltar, se refazer. As histórias levam à imagens e a produção das imagens conduzem a histórias e elaborações conceituais, poéticas e compreensões de percursos de vida, da autonarrativa como motivação para encontrar aquilo que pertence ao coletivo, e que não trata somente de dor e angústia, pois como povo temos conquistas a celebrar e chão firme para pisar, de um barro batido por muitas mãos e pés que pisaram antes.

Também ali, no momento de vivência e trocas em Gana, a companhia e constante diálogo com Yohanna Marie, minha companheira de viagem, elucidaram questões, me colocaram diante dos desafios e da sensibilidade necessárias para se despir da completa racionalização das questões, e abrir-me mais um pouco aos devaneios da criação, às possibilidades de sonho e fabulação, tão caras às pessoas negras.

Os desafios e questões inerentes aos processos criativos, envolvem a busca por soluções que não são objetivas e palpáveis, de modo que percorremos possibilidades e necessidades de escolha, que por vezes são condicionadas por dificuldades, ou pela precariedade comuns ao percurso de artistas independentes. De modo que o

desenvolvimento da trilha e dos áudios que compõem a narrativa audiovisual, foi atravessado por dúvidas, trocas e a pesquisa técnica e prática de soluções viáveis, que envolveu experimentações e limitações, até uma possível saída poética. A falta de gravações em estúdio, ou de pessoas capacitadas disponíveis para composição de uma parte sonora original, me conduziram à simplicidade, e à percepção de que também seria possível encontrar elementos dinâmicos e potentes no cotidiano. O diálogo com artistas como Jamile Cazumbá e Mário Vasconcelos, sobre seus processos de criação e composição de repertório sonoro, me ajudaram a compreender que, a partir das nossas dificuldades, podem existir trajetórias possíveis de criação e reinvenção. Assim, busquei produzir áudios em gravação de celular e registro de conversas espontâneas com minha mãe, quando da minha estadia na sua casa, para compor parte da sequência narrativa do trabalho.

O encontro e ajuntamento de todas as imagens produzidas ao longo dos anos de pesquisa e produção nesta obra, me fazem perceber que a sequência apresentada, de certo modo, traduz os conceitos, conflitos, questões, e elaborações de toda a pesquisa. Pois ao analisar as sequências de imagens em blocos, que agrupam sentidos e conformam possíveis teias conceituais, a narrativa visual ganha uma forma quase sintética do contínuo ondular de memórias, intenções e possibilidades alcançadas na trajetória de investigação e prática.

Não se trata de uma tentativa de resposta, nem de encerramento unívoco das tensões que envolvem a criação de imagens com e sobre pessoas negras, também não abrange a demanda de mapear ou categorizar as produções de performance de mulheres negras, de maneira uniforme e homogênea, na busca por estratégias de afirmação ou de construção de outras formas de visibilidade. Mas apresento sim, uma pesquisa que se amalgama a obras artísticas, que buscam refletir de que maneira nos dispusemos a tratar das nossas histórias, corporeidades e memórias, e quais os caminhos que podemos compreender, desenvolver e gerar para assumirmos a agência e autonomia na tessitura de nossas imagens e imaginários, livres do controle das narrativas imposto pela colonialidade, ou das prisões que a expectativa sobre o que podemos ou devemos construir como discurso, conceitos ou perspectivas poéticas possam definir como adequado. De acordo com Martins, “Na órbita da temporalidade ancestral, a primazia do movimento matiza os eventos, em processo de perene transformação.”(MARTINS, 2022, p.204) Desse modo, persistir na transformação dos imaginários e representações construídas historicamente para

nossos corpos e histórias, me parece não somente necessário, mas um processo de reconhecimento e continuidade de e para quem veio antes de nós, um caminho de encontro à liberdade.

### *5 - AVAMUNHA<sup>77</sup> PARA FECHAR UM CICLO*

Assim como na ritualística dos cultos de matriz africana, e em especial do Candomblé, o momento de encontro com a comunidade se dá no Siré, uma festa pública, em que dançamos em círculo, e a posição da pessoa mais jovem hierarquicamente como última da sequência, é imediatamente antecedida pela pessoa mais velha, normalmente, a sacerdotisa, percebo aqui o encerramento de um ciclo, que se dá a partir da semelhança coma imagem da serpente que morde o próprio rabo e recomeça circularidades. Na sabedoria ancestral negra das cosmogonias africanas, bem apresentadas por Leda Maria Martins (2022), o tempo se expande de forma espiralar, e não em sequência cronológica ocidental, de modo que não existem finais, mas espitulares de transformações e continuidades. No Siré, encontram-se gerações e perspectivas distintas, como uma grande amálgama simbólica de todos os séculos de refazimentos e reelaborações que nosso povo foi capaz de desenvolver para que hoje possamos continuar a cultuar as divindades oriundas de distintos territórios e etnias de além-mar.

Assim, como no momento do Siré, onde o início já aconteceu antes, e o final da festa não significa o fechamento do ciclo, percebo que concluo esta etapa da pesquisa, mas não encerro as motivações e questões que já me geram novas perguntas e possibilidades inventivas. Nessa circularidade me refiz, e compreendi a necessidade de buscar outras histórias sobre mim mesma, e sobre pessoas parecidas comigo. A partir do processo de iniciação no asè, despertei do meu renascimento refeito, e disposta a investigar caminhos de refazimento simbólico e poético para as imagens e histórias de mulheres negras, pois acredito que ao menos na arte, precisamos de liberdade e autonomia para buscar a reinvenção de mundos e temporalidades possíveis que nos caibam em plenitude e expansão.

---

<sup>77</sup> Nome dado ao ritmo entoado por atabaques nos candomblés Ketù, pelos sacerdotes quando do início ou final das cerimônias públicas do Siré. Utilizado aqui como menção a essa finalização ritualística de ritual, para a finalização do ciclo da pesquisa, que abre possibilidades de novos caminhos e continuidades, assim como cada ritual no candomblé.

Durante os anos de pesquisa, prática e investigação de possibilidades artísticas e conceituais, me debrucei sobre incertezas, questões e muitas dúvidas. A possibilidade de repensar quais as estratégias possíveis para abordar narrativas visuais femininas negras para além da dor, num contexto de morte e violências cotidianas, reiteradas pela colonialidade, pelo capitalismo e misoginia estruturantes da nossa sociedade, me colocou diante de desafios e inquietações, sobretudo por considerar a importância e urgência em denunciar e buscar soluções para as condições de vida do nosso povo. Estas forças estruturantes da esfera social, e a repulsa que elas exercem sobre nossos corpos, adoce nossas sensibilidades e imaginário, fazendo-nos duvidar de zonas possíveis de encontro, nutrição, fortalecimento e de geração de vida e liberdade.

Contudo, ao mesmo tempo em que encontrava questionamentos sobre a possibilidade de reimaginar memórias, e de fabular futuros negros distantes da dor, também encontrei estímulo na ancestralidade, nas palavras e no legado de tantas outras artistas, costureiras, trancistas, bordadeiras, sambadeiras, benzedeiras, professoras, pesquisadoras, escritoras, pensadoras da academia ou de fora dela, mulheres que muito antes da minha chegada nesse mundo, conheciam a liberdade, o *bem viver*, a alegria, e com sabedoria encontraram nos revezes da vida matéria para alimentar suas criações, ensinar suas crianças, aprender com as mais velhas e seguir, seguir sempre. Estas mulheres me ensinaram que sabemos lembrar, através dos apagamentos, que sabemos ser livres, através das barreiras, e que sempre soubemos nos reinventar. Essas tecnologias ancestrais não somente de sobrevivência, mas de reelaboração da vida me foram legadas, e é delas que me nutro, honro a memória e sigo de cabeça erguida para contar outras histórias.

Olhar para trás, como quem volta para encontrar algo que pode ajudar a seguir na caminhada, foi um movimento importante. Mirar o Abèbè, como bem faz Òṣùn, para observar tudo que circunda seu entorno, o que está atrás e o que pode vir a ser, para acessar a memória, o encontro de temporalidades e de análises que me fizeram compreender processos, implicações, motivações e questões que foram importantes para os anos de produção em performance que ainda emergem das angústias e denúncia das violências sofridas por mulheres negras.

Percebi a forma como fui atravessada por questões sociais e culturais, não necessariamente vividas por mim, mas que diziam da coletividade da qual faço parte e motivaram minha produção, como uma forma de grito, na busca por possíveis

respostas para tantas mazelas. Compreendi a arte como essa ferramenta capaz de refletir sobre a sociedade e transformá-la, sensibilizando e provocando inquietações e tensionamentos ou incômodos para a problemática do racismo, e de outras opressões a que somos historicamente expostas. Dialoguei com outras artistas, que neste mesmo movimento também se dedicaram a denunciar e expor através de seus corpos toda a dureza que suportamos ao longo de séculos de segregação, humilhação, ocultamento e distintas mortes.

Foi mergulhando nestas águas que pude encontrar força, e a compreensão da importância destes processos e trabalhos para o desenvolvimento da perspectiva atual da pesquisa. Reverencio cada obra e cada artista que encontrei, troquei experiências e mencionei nesta pesquisa, como fontes de conhecimento, inspiração e reflexão de extrema importância não somente para este trabalho, mas para a tessitura de uma história da performance implicada em questões prementes para uma mirada mais coerente e profunda da sociedade e da arte brasileiras. Como já mencionado, não tive o objetivo de traçar um panorama ou mapeamento da performance arte negra na Bahia, apenas, mencionar como determinadas obras e artistas que tive contato mais próximo puderam me provocar conceitual e artisticamente para desenvolvimento das minhas investigações e do resultado apresentado nesta pesquisa. Muitas outras e outros artistas não foram mencionadas/os neste trabalho, devido ao recorte metodológico, mas que igualmente contribuem para a formação de outras perspectivas e imagens para nossos corpos e subjetividades, saúdo a todas estas existências!

A busca por outras maneiras de apresentação das nossas histórias e imagens conformam a centralidade deste estudo. A pergunta inicial que guiou a trajetória de pesquisa encontra caminhos de possibilidades, e continua a inquietar: É possível tratar do corpo negro sem dor? Muitas são as questões que se tecem a partir desta elaboração, mas penso que a principal conclusão possível neste momento, sinaliza que as violências e dores ainda são presentes, nossos corpos são aniquilados todos os dias, e nosso povo permanece ocupando os lugares mais desfavorecidos da sociedade, contudo, nossa história não se resume à subalternidade, nem se iniciou nos porões de navios negreiros, mas possibilitou outras narrativas do agora e do porvir.

Temos viva uma memória de práticas de liberdade, expansão, emancipação e convívio íntegro em coletividade que nos alicerçam para a escuta e aprendizado

dessas vozes antigas que ecoam em nossos ouvidos. A sabedoria que o vento, as folhas, as águas, a terra firme, o fogo que aquece e transmuta, e que cada ruga na pele de uma negra mais velha é capaz de apresentar para nós, como uma mensagem do tempo, diz que soubemos e ainda sabemos nos curar, sabemos prosperar, sabemos criar vida, sabemos nutrir caminhos e sobretudo, permanecer e transformar. Antes da violência e da dor existiram grandiosidade, conhecimento, ciência, fartura, tecnologia, respeito. E ao afirmar estas presenças, não refiro-me exclusivamente a um passado ancestral pré-colonial, mas reivindico as transferências em diáspora, o encontro com os povos originários, as reelaborações e criolagens estratégicas estabelecidas historicamente em solo nacional, por povos que sabem encantar e contar a existência de tantas maneiras.

Por isso defendo as múltiplas possibilidades de narrativas e de imagens. Não seria justo nem digno apresentar a síntese de tantas experiências apenas através da dor, sabemos e queremos contar outras histórias, que não nos definem apenas por uma ou outra perspectiva. Podemos afirmar nossas potências e vozes, honrar a ancestralidade, ficcionar territórios e trajetórias nunca antes vividas, experimentar corporeidades desviantes da lógica do controle, oferendar narrativas que revolucionem através da potência afetiva conspurcada do nosso povo, apresentar nossas incontáveis dimensões da beleza, questioná-la ou reprocessá-la, preencher ou circunscrever as lacunas da memória através da fabulação, cantar nossa aldeia ou voar para outros ares, reconhecer, encontrar, transviar, inventar, enfim libertar nossas imagens e imaginários de qualquer estatuto pré-concebido para os lugares que supostamente deveríamos ocupar.

Nem *mãe preta*, nem *mulata*, nem *mucama*, nem *ama de leite*, nem acorrentada, nem chicoteada, nem estuprada, nem arrastada por carro de polícia, nem vítima de bala perdida, nem mãe que enterra suas crianças, nem aprisionada, nem violada, nem espancada, nem abandonada, nem faminta, nem em situação de rua, mas em busca de deixar de ser a base da base da pirâmide social, e principalmente desfazer esta ideia de base.

É urgente que se reconheça a importância da multivocidade de narrativas possíveis em torno das nossas histórias e desde as nossas perspectivas. As imagens e discursos que produzimos são capazes de traduzir a agência negra em sua complexidade, e reivindica espaço e reposicionamento da construção de um imaginário contra colonial e implicado, que diz da redefinição social de um país que

se pautou no apagamento e exploração destas subjetividades, como pilares de um projeto de nação.

Intento que o desenvolvimento deste trabalho possa trazer contribuições acerca da tessitura de outras imagens e narrativas com mulheres negras na performance, nas obras audiovisuais e nas artes visuais, para que possamos construir a partir das nossas implicações, vozes e corporeidades permeadas por uma liberdade estética e poética, assinalando nossas existências desde nossas multireferencialidades e multiperspectivas, abrindo espaços e caminhos para presentes/futuros de abundância, como diria a pesquisadora baiana Vânia Oliveira(2023) em suas palestras performances “Que nossos corpos possam ser as canetas e nossas memórias possam ser as tintas para escrever nossas histórias”.

Desse modo, percebo nas dinâmicas metodológicas desenvolvidas, que compreendem a encruzilhada como lugar gerador, e fornece ferramentas para propulsão de processos criativos arvorados nos conhecimentos e práticas da ancestralidade de matriz africana, que esse diálogo somado às estratégias de criação e elaborações conceituais de artistas negras, me proporcionaram o desenvolvimento e amadurecimento de conceitos e poéticas de pertencimento e identificação, significativas para minha atual compreensão da performance, da arte e dos próximos passos de interesse e investigação.

A elaboração dos conceitos e relações estabelecidas com as teorias e experimentações, me possibilitaram desenvolver as noções de **Imagen Ebó** - que intentam tratar ou transformar histórias e condições de herança colonial em presenças afirmativas e brechas para existências de cura e autonomia – e as **Imagenes Itán** – narrativas visuais que se sustentam nas memórias e suas lacunas, na ancestralidade e na fabulação como possibilidades de compor tessituras que fertilizem caminhos de imaginação e criação, como estratégia para reeditar e atualizar nosso pertencimento, desde uma autonarrativa autorizada e livre dos papéis e lugares pré-estabelecidos para mulheres negras. As **Imagenes Ebó** e as **Imagenes Itán** se configuram como noções e estratégias poéticas para propor, para além da fuga e do retorno, rotas de emancipação, de encontro, de reinvenção e de visualização de novos horizontes para nossas imagens e histórias.

No **Siré** da encruzilhada metodológica, foi necessário mirar o **Abèbè** de memórias e antecedentes para compreender por onde deveria caminhar, me alimentar no **Borí** de referências, processos, imersões e retornos da minha prática artística e daquelas

pessoas que me rodeiam e contribuem para este imaginário, girar e me expandir no **Orukó** de renascimento e resignificações que me ajudaram a reconhecer o que permanecia e o que precisava se transformar nos meus processos artísticos, para então encontrar o possível **Odù**, caminho de realização, prospecção e semeadura. Com os “*Olhos de Sal*” atravessei a dor, as marcas atlânticas, mas recuperei e recriei feições esquecidas, dancei com o tempo, ventilei lembranças e regenerei imagens apagadas ou esmaecidas, me movi na direção da fertilização de terrenos para caminhadas futuras, bebendo das antigas águas, que nutriram a mim e a outras mentes e corpos dessa diáspora inventiva que busca e apresenta outras apresentações para pessoas negras.

Ciente do chão que já caminhamos e das muitas vias que ainda havemos de pavimentar e trilhar, me interesso pela continuidade, pela possibilidade de seguir e encontrar sempre outras e mais formas de diálogo e expressão para nossas experiências. Desafiar os limites de classificações entre linguagens, performance, videoarte, vídeo-performance, cinema expandido, encontrar nas intersecções e deslimites possibilidades de construção poética, ética e estética no cruzo com as apreensões e investigações fabulativas da vida, da memória para inventar imagens daquilo que ouvi falar mas não cheguei a conhecer, para recriar imaginários, para reposicionar imagens de mim e de outras, para escutar e recontar histórias, lembrando, criando... para encontrar Sindô. Modupé!

**REFERÊNCIAS:**

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **No Seu PESCOÇO**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Perigo de Uma História Única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGUIAR, Lindiwe. **Dona Dalva. Uma Doutora do Samba**. Cachoeira: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2013. 52'03". Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=o1pgnvHMFk8&t=32s>. Acesso em: Jan. 2019

AKÍNRULÍ, Olúségun M. Gèlèdé: **O Poder Feminino na Cultura Africana- yorùbá**. Revista África e Africanidades. Ano III, n. 12. Fev. 2011. Disponível em:<[https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/12022011\\_19.pdf](https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/12022011_19.pdf)>. Acesso: Out. 2021.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polen, 2019.

ALVES, Alan Thiago; OLIVEIRA, Alan. **Chacina do Cabula: Ação da PM que deixou 12 mortos na BA segue sem solução após 4 anos**. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/02/06/chacina-do-cabula-acao-da-pm-que-deixou-12-mortos-na-ba-segue-sem-solucao-apos-4-anos.ghtml>>. Acesso: Mar 2020.

ALVARÉZ, Lina Maria V. **Poética del Peinado Afrocolombiano**. Tese (Doutorado em Sociologia)- Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Nacional de Colombia. Bogotá, 2003. Disponível em: <<https://jaimearocha.files.wordpress.com/2015/06/poc3a9tica-del-peinado-afrocolombiano.pdf>>. Acesso: Mar 2023.

\_\_\_\_\_. **Rotas de Fugas**. 19 Mai 2022. Disponível em:<<https://terreirodegrios.wordpress.com/2022/05/19/rotas-de-fugas-e-soberania-alimentar/>>. Acesso: Mar 2023.

ANZALDÚA, Gloria. **Como Domar uma Língua Selvagem**. Caderno de Letras da UFF. Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa. n. 39. 2009. Disponível em:<<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12544587/como-domar-uma-lingua-selvagem-gloria-anzaldua-uff>>. Acesso: Jan 2023.

ARAÚJO, Reinaldo K.; GONÇALVES, Michele. **O Arquivo e o Repertório de Diana Taylor**. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, p. 305-309, jan./fev. 2018

**ATLÂNTICO NEGRO: NA ROTA DOS ORIXÁS**. Renato Barbieri, Brasil, 1998, 54 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2l0gjOhcZ-o>>. Acesso: Mar 2018.

BARBOSA, Feranda Júlia. (Onisajé). **Teatro Preto de Candomblé: Uma Construção Ético-Poética de Encenação e Atuação Negras.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas)- Escola de Teatro - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36704/1/TESE%20VERSAO%20DEPOSITO%20FINALIZADA.pdf>>. Acesso: Jan 2023.

BERTH, Joyce. **Empoderamento.** São Paulo : Pólen, 2019.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: **A Performance Negra Como Corpo Político: O Corpo Negro Invade Espaços Simbolicamente Interditados.** IN: Revista Bazar. Abril, 2015. (p 106-112)

BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos. Modos e Significações.** Brasília, 2015. Disponível em: <[http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao\\_Quilombos.pdf](http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf)>. Acesso: Mar 2023.

BIRIBA, Ricardo B. **Corpos Negros em Tese: Performance e Insurgências Contemporâneas.** ANPAP, 2020. Disponível em:<<https://even3.blob.core.windows.net/processos/820c304d39954cf4a7a4.pdf>>.

\_\_\_\_\_. MELO, Maria Cristina de S. **Performance Negra: Corpo, Memória e Poéticas Contemporâneas.** In Arte, Tecnologia e Poéticas Contemporâneas / José Albio Moreira de Sales, Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva [Organizadores]. – Fortaleza: EdUECE, 2015. p. 15 – 38

BRANDÃO, Gersonice Equede Sinha. **Equede- A Mãe de Todos.** Salvador: Barabô, 2016.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o Griot - Sotigui Kouyaté.** Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BONIN, Iara. **O Bem Viver Indígena e o Futuro da Humanidade.** Jornal Porantim, Dez 2015. Disponível em:<<https://cimi.org.br/o-bem-viver-indigena-e-o-futuro-da-humanidade/>>. Scesso: Jan 2020.

BRUNSCHWING, Henri. **A Partilha da África Negra.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

BUROCCO, Laura. **Afrofuturismo e o Devir Negro do Mundo.** Arte & Ensaios Revista do ppgav/eba/ufrj | n. 38 | julho 2019. Disponível em:<[Afrofuturism and the becoming-black of the world | Burocco | arte e ensaios \(ufrj.br\)](http://afrofuturismandthebecoming-blackoftheworld.burocco.art/ensaios)>. Acesso: Jan 2023.

CARLSON, Marvin A. **Performance - Uma Introdução Crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Maria Elizabeth R. **Procura-se “preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca(1850-1888).** 2006. Tese (Doutorado em História)- Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de Uma Vida.** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

**Negros de Pele Clara.** 2004. Disponível em:<  
<https://www.geledes.org.br/negros-de-pele-clara-por-sueli-carneiro/>>. Acesso em:  
 Mar. 2019.

CARNEIRO, Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser.** Tese (Doutorado em Educação)- Feusp - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>. Acesso: Nov 2020.

CASTRO, Marta S. F.; COSTA, Nara C.R.; **Figurino, O Traje da Cena.** Iara Revista De Moda, Cultura e Arte. São Paulo – v. 3, n. 01. Ago 2010. Artigo 1.

CAZUMBÁ, Jamile. \_\_\_\_\_. depoimento. **Jamile Cazumbá.** Salvador, 2022. MP3. [Entrevista concedida a Maria Cristina Melo, para elaboração da tese de doutorado da autora].

COELHO, José L. L. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana.** Revista Pós Ciências Sociais. v.8, n.16, jul./dez. 2011

COLLINGS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro. Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento.** São Paulo: Boitempo, 2019.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira.** Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

CRUZ, Maria Tereza. **Mil Litros de Preto: uma performance sobre a violência do Estado.** 2019. Disponível em: <<https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/>>.

CUNHA, Diana K. C. **Mulheres na Arte e na Vida: Representação e Representatividade.** Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/diana-cunha.pdf>>. Acesso em: Dez. 2018.

D'ANGELO, Helô. **Afrofuturismo: fantasia, tecnologia e ancestralidade.** 5 Mar 2018. Disponível em:< <https://revistacult.uol.com.br/home/afrofuturismo-tecnologia-ancestralidade/>>. Acesso: Mai 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. **Mulheres Negras na Construção de Uma Nova Utopia.** 1997. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na->

construcao-de-uma-nova-utopia-a ngela-davis/#gs.80p9Z=M>. Acesso em: 10 Nov. 2017

\_\_\_\_\_. **Mulheres, Cultura e Política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. **A Liberdade é uma Luta Constante.** São Paulo: Boitempo, 2018.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo : Pólen, 2021.

DIAS, Luciana de Oliveira. **Reflexos no Abebé de Oxum: por uma narrativa mítica insubmissa e uma pedagogia transgressora.** Minas Gerais: UFMG,2020. Disponível em:<file:///C:/Users/Ihago%20Allech/OneDrive/Área%20de%20Trabalho/avieira1,+63860\_Reflexos+no+Abebé+de+Oxum+(1).pdf>. Acesso em: Junho 2022.

DOMINGOS, Clovis. **Na Alfândega das Identidades.** Minas Gerais, 2020. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/na-alfandega-das-identidades/>>. Acesso : Out 2021.

ESHUN, Ekow. **In the Black Fantastic | curator tour with Ekow Eshun | Hayward Gallery.** Youtube, 25 Jul 2022. Disponível em:<[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_L7tPG\\_pk8](https://www.youtube.com/watch?v=a_L7tPG_pk8)>. Acesso: Mar 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

\_\_\_\_\_. **Olhos D'Água.** Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: O Corpo-em-Experiência.** Revista do LUME, UNICAMP, n.4. Dez. 2013.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FELINTO, Renata A. **AMOR-tecimento,** 2019. Disponível em:<<https://renatafelinto.wordpress.com/amor-tecimento/>>. Acesso: Jan 2021.

\_\_\_\_\_. **Psicanálise Reversa ou Lugar de Escuta Privilegiado.** 2019. Disponível em:<<https://renatafelinto.wordpress.com/psicanalise-reversa/>>. Acesso: Jan 2021.

FERREIRA, Ada Cristina. **Glória Anzaldúa.** Disponível em:<<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/gloria-anzaldua/>>. Acesso: Jan 2023.

FERREIRA, Gloria. **(Processo Carne) Pancake de Márcia X.** 2019. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/instantaneo/carne-pancake-de-marcia-x/>>. Acesso: Jan 2020.

FERREIRA, Washington L.; STEUCK, Eliene R.; SOUZA, Eliane A. **Os búzios nas culturas e religiões de matriz africana: Significados e Aportes ecológico/Culturais.** Revista Hydra. Volume 6, Número 10. Agosto 2021.

FIATSI, Va-Bene Elikem. 1 Vídeo. 3min. **Um Corpo Sem Título**, 2019. Publicado pelo Canal Sesc Rio Preto, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QhBCDAyDCRI>>.

FLORES, Joana . **Mulheres negras e museus de Salvador. Diálogo em branco e preto.** Salvador: edição da autora , 2017.

FREITAS, Kenia; MESSIAS, José. **O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente.** Revista de La Asociación de Estudios de Cine Audiovisual- n.17- 2018. Disponível em:<[https://www.researchgate.net/publication/328392442\\_O\\_futuro\\_sera\\_negro\\_ou\\_nao\\_sera\\_Afrofuturismo\\_versus\\_Afropessimismo\\_-\\_as\\_distopias\\_do\\_presente](https://www.researchgate.net/publication/328392442_O_futuro_sera_negro_ou_nao_sera_Afrofuturismo_versus_Afropessimismo_-_as_distopias_do_presente)>. Acesso: Jan 2023.

\_\_\_\_\_. ;MESSIAS, José; CARTER, Beyoncé K. Preto é rei? Revista Zum . n. 19. 21 Dez 2020. Disponível em:<<https://revistazum.com.br/revista-zum-19/preto-e-rei/>>. Acesso: Jan 2023.

GONÇALVES, Juliana. **O Bem-Viver E A Radicalidade De Sonhar Outros Mundos.** 31 Out 2018. Disponível em: <<https://usinadevalores.org.br/o-bem-viver-e-a-radicalidade-de-sonhar-outros-mundos/>>. Acesso: Jan 2021.

GONZALES, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Disponível em: <[https://www.mpbam.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/obras-digitalizadas/teorias\\_explicativas\\_da\\_violencia\\_contra\\_a\\_mulher/por\\_um\\_feminismo\\_afro-latino-americano\\_by\\_lelia\\_gonzalez\\_lelia\\_z-lib.org\\_.mobi\\_.pdf](https://www.mpbam.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/obras-digitalizadas/teorias_explicativas_da_violencia_contra_a_mulher/por_um_feminismo_afro-latino-americano_by_lelia_gonzalez_lelia_z-lib.org_.mobi_.pdf)>

GROSENICK, Uta. **Mulheres Artistas no Século XX e XXI.** São Paulo: Taschen, 2002.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Identidade Cultural na Pós- Modernidade.**12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou – **A Tradição Viva**, em História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África. Org. Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 1980.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a Mãe.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

\_\_\_\_; CRUZ, Eliana A.; SANTOS, Yasmin. **Ficções e fabulações afro-atlânticas.** Youtube, 29 Nov. 2022. Disponível em:<[https://www.youtube.com/watch?v=E\\_XjmfTHsmY](https://www.youtube.com/watch?v=E_XjmfTHsmY)>. Acesso: Jan 2023.

HOOKS, bell. **Olhares Negros - Raça e Representação.** São Paulo: Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_. **E Eu Não Sou Uma Mulher? Mulheres Negras e Feminismo.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

\_\_\_\_\_. **O Feminismo é Para Todo Mundo.** 8 Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JAGUN, Márcio de. **Yorùbá - Vocabulário Temático do Candomblé.** Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação - Episódios do Racismo Cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

KRENAK, Ailton. **A Vida é Selvagem.** 2022. Disponível em:<<https://www.amazonialatitude.com/wp-content/uploads/2022/12/A-Vida-e-Selvagem--Ailton-Krenak-v5.pdf>>. Acesso: Jan 2023.

LACOMBE, Américo J.; SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de A. **Rui Barbosa e a Queima dos Arquivos.** Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1988.

LEITE, Janaína Fontes. **Auto Escrituras Performativas - Do Diário à Cena.** São Paulo: Perspectiva: Fapes, 2017.

LESSA, Luciana Falcão. **Senhoras do Cajado - A Irmandade da Boa Morte de São Gonçalo dos Campos.** Salvador: EDUFBA, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo- Estudos das Performances Brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

\_\_\_\_\_. Org. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Evani Tavares. **Um Olhar Sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010, 307p. Disponível em:<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930>>. Acesso em: Set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Poéticas e processos criativos em artes cênicas: Algumas notas a respeito da inscrita negra na cena.** Revista Repertório, n.20, 2017. Disponível em:<<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25461/15579>>. Acesso em: Mai. 2019.

LIMA, Fátima. **Como resistir o objeto - Pretas conjurações em “Experimentando Vermelho em Dilúvio”.** Logos 57, Vol 28, N 02, Ppgcom Uerj . Dossiê Corpos, Performances e Autenticidade na Cultura Digital e Visual. 2021.

LODY, Raul. **Devoção e Culto a Nossa Senhora da Boa Morte.** Rio de Janeiro: Ativa Gráfica, 1981.

LORDE, Audre. **Sou Sua Irmã.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá. Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira.** 3 ed. Salvador: EDUFBA, 2013

MACHADO, Arlindo. Revista USP. **Dossiê: O Vídeo e sua Linguagem.** n. 16. 1993. Disponível em:< <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25681/27418>>. Acesso: Jan 2023.

**MACHADO, Laís.** “Obsessiva Dantesca”, solo de Laís Machado, estará na Saladearte do Cinema do Museu. 2016. Disponível em: <<https://portalsoteropreta.com.br/obsessiva-dantesca-solo-de-lais-machado-estara-na-saladearte-do-cinema-do-museu/>>. Acesso: Jan 2019.

\_\_\_\_\_. **Obsessiva Dantesca.** Salvador, 2016. Disponível em:<<https://plataformaarakaka.wixsite.com/araka>>. Acesso em: Dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **Performance Negra Latinoamericana**, 2020. 1 vídeo. 171 min. Publicado pelo canal Estudos em Teatro Negro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FcjJXQEHWk&t=1s>>. Acesso em: Out. 2020.

\_\_\_\_\_. depoimento. **Laís Machado.** Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Maria Cristina Melo, para elaboração da tese de doutorado da autora].

MACAU, Tieta. Anotações da Oficina Práticas de Alembramento- Um Rezo-Oferenda. Sindicato da Performance- Crato/ Ceará. Maio 2023.

MAGALHÃES, Aline M.; RAINHO, Maria do C. **A mulher negra de turbante, de Alberto Henschel.** 13 Mai 2020. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=19480>>. Acesso:

MARTINS, James. **Jacira ou Mirinha: quem foi a primeira Deusa do Ébano do Ilê?** Salvador, 2021. Disponível em:<<https://www.metro1.com.br/artigos/41,jacira-ou-mirinha-quem-foi-a-primeira-deusa-do-ebano-do-ile>>.Acesso em: Dez. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997

- \_\_\_\_\_. **Performances da Oralitura - Corpo Lugar da Memória.**  
 Revista do PPGL- UFSM. N. 26. 2003. Disponível em:  
<https://periodicos.ufsm.br/lettras/article/view/11881/0>. Acesso em: Mai. 2019
- \_\_\_\_\_. **Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo-Tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021
- MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance.** 2016. Disponível em:  
[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci\\_beaucoup\\_blanco\\_michelle\\_mat](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup_blanco_michelle_mat). Acesso em: Mar. 2021.
- \_\_\_\_\_. **Experimentando o Vermelho em Dilúvio.** 2016. Disponível em:  
<https://cachoeiradoc.com.br/2017/speaker/experimentando-o-vermelho-em-diluvio/>. Acesso: Mar.2021.
- \_\_\_\_\_. **Experimentando o Vermelho em Dilúvio.** 2019. Disponível em:<  
<https://www.studiomusa.art/performance/experimentando-o-vermelho-em-diluvio/>>. Acesso : Mar. 2021.
- M'BOKOLO, Elikia. **África Negra- Histórias e Civilizações. Tomo II (Do Século XIX aos Nossos Dias).** Salvador: EDUFBA: São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.
- MBEMBE, Achillie. **Necropolítica.** São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais.** 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. **Redisputando a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Indetidade Negra.** Petrópolis: Vozes, 1999.
- MUNIZ, Leandro. **Arte pela Reconfiguração Social.** 06 Out 2020. Disponível em:<  
<https://select.art.br/arte-pela-reconfiguracao-social/>>. Acesso: Fev 2021.
- NASCIMENTO, Abdias do. **Quilombismo. Um Conceito Científico Emerge do Processo Histórico-Cultural da População Afro-Brasileira.** 2º Congresso de Cultura Negra das Américas, Panamá, 1980. Disponível em: <  
[http://www.abdias.com.br/movimento\\_negro/quilombismo.htm](http://www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm)>. Acesso: Ago. 2019.
- \_\_\_\_\_. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões.** In.: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224.  
 Teatro Experimental do Negro. In.: Encyclopédia Itaú Cultural. Disponível em:  
<http://encyclopedie.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>. Acesso em: Nov. 2015.
- NASCIMENTO, Cláudio Orlando C. do. JESUS, Rita de Cássia D. P. de. **Curriculum e Formação: Diversidade e Educação das Relações Étnico Raciais.** Curitiba: Progressiva, 2010.

NAZARETH, Paulo. **Arte Contemporânea/LTDA.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

NOCHLIN, Linda. **Por que não Houve Grandes Mulheres Artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOGUEIRA, Yasmin; BARBOSA, Fernanda J.(Onisajé). **O Corpo Ancestral da Atriz Negra nas Artes Cênicas da Cidade de Salvador.** Caderno GIPECITE. Ano 22, n.41, 2018.2. Disponível em:<[http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2018/12/cad\\_gipe\\_cit-41.pdf](http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2018/12/cad_gipe_cit-41.pdf)>. Acesso: Dez 2022.

OLIVEIRA, Bruna. **Artista do AM Transforma Conhecimento Ancestral em Tecnologia e Arte.** 27 Jul 2022. Disponível em:<<https://emtempo.com.br/74961/cultura/artista-do-am-transforma-conhecimento-ancestral-em-tecnologia-e-arte/>>. Acesso: 15 Mar 2023.

OLIVEIRA, Vânia Silva. **Ara-Ìtàn: A Dança de uma Rainha, de Um Carnaval e de uma Mulher.** Dissertação (Mestrado em Dança)- Faculdade de Dança- Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016. Disponível em: <Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19744/1/DISSERTAÇÃO%87%C3%83O%20V%C3%82NIA.pdf>>.

PACHECO, Ana Cláudia L. “**Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia.** Campinas, SP : [s. n.], 2008.

\_\_\_\_\_. **Mulher negra: afetividade e solidão.** Salvador: EDUFBA, 2013.

PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do candomblé - História e Ritual da Nação Jeje na Bahia.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Catálogo Exposição Ayrson Heráclito: Yorùbáiano.** São Paulo: Pina, 2022. 128p.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras.** São Paulo: R. Paulino, 2011, 98 p.

PEDROSA, Adriano. CARNEIRO, Amanda. MESQUITA, André. Org. **Histórias Afro-Atlânticas.** Vol. 2. São Paulo: MASP, 2018.

PEREIRA, Aline Alessandra Z. da P. **Rompendo Silêncios: As Performances de Priscila Rezende.** Revista Desvio- UFRJ. 6 Ed. Julho 2019.

PINHEIRO, Diego. **Quaseilhas.** Salvador, 2018. Disponível em: <<https://plataformaarakka.wixsite.com/quaseilhas>>. Acesso em: Jan. 2020.

\_\_\_\_\_. **Questões Sobre Arte Contemporânea Negra.** Revista Barril. Ed. 10. Mar. 2018. Disponível em: <<https://www.revistabarril.com/questoes-sobre-arte-contemporanea-negra/>>. Acesso em: Mar. 2019.

- \_\_\_\_\_. **Visualidades.** 1 vídeo. 125 min. Publicado pelo canal Estudos em Teatro Negro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFjYrK8qDdA&t=2786s>>. Acesso em: Out. 2020.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RATTS, Alex. **Eu Sou Atlântica - Sobre a História de Vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- REY, Sandra. **Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais.** In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O Meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas.** Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- RIBEIRO, Djamila. **Quem Tem Medo do Feminismo Negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Lugar de Fala.** São Paulo: Polen, 2019.
- ROCHA, Lorena. Crítica – **Canção das Filhas das Águas. Sobre Buracos Negros ou A Instabilidade é Componente Elementar.** 17 Nov 2020. Disponível em:<<https://4parede.com/critica-cancao-das-filhas-das-aguas-sobre-buracos-negros-ou-a-instabilidade-e-componente-elementar/>>. Acesso: Fev 2021.
- RUFINO, Luíz . **Pedagogia das Encruzilhadas.** Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- RUFINO, Luiz & SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas.** 1. Ed.- Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SANTANA, Mônica. **Mulheres Negras, Performance Negra e Reinvenções: Reflexões Sobre a Performance Negra e as Mulheres Negras Como Artistas e Intelectuais.** CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais. João Pessoa,v. 1, n. 26, p. 55-70, jan./jun. 2021. Disponível em:<<https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/57501/33548>>. Acesso: Jul 2022.
- SANTANA, Tiganá. **A Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** Tese (Doutorado em Filosofia)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5676289/mod\\_resource/content/1/2019\\_Tiga-naSantanaNevesSantos\\_VCorr.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5676289/mod_resource/content/1/2019_Tiga-naSantanaNevesSantos_VCorr.pdf)>. Acesso: Mar 2020.

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P(org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina SA, 2009.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O Poder dos Candomblés - perseguição e Resistência no Recôncavo da Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a Morte. Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia.** 14 Ed. Petrópolis: Vozes. 2012.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **Diálogos Ausentes.** São Paulo: Itaú Cultural, 2016. 10'45". Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wUJtYSrpAV8>. Acesso em: 10 Dez. 2017.

\_\_\_\_\_. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas / Renata Aparecida Felinto dos Santos.** - São Paulo, 2016. 331 p.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: Performance studies: an introducción, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006.

SEVERO, Rodrigo. **Performance Leite Derramado: desafiando as imagens de controle.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 4, 2022. Disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/364679099\\_Performance\\_Leite\\_Derrama\\_do\\_desafiando\\_as\\_imagens\\_de\\_controle](https://www.researchgate.net/publication/364679099_Performance_Leite_Derrama_do_desafiando_as_imagens_de_controle). Acesso: Dez. 2022.

SIMÕES, Alex. **Notas Musicais Para Uma Obsessiva Dantesca.** Revista Barril, 5 Ed., Salvador, Junho 2016. Disponível em: < <https://www.revistabarril.com/notas-musicais-para-uma-obsessiva-dantesca/>>. Acesso: Jan. 2019.

**SKIN.** Daniel Etim Effiong. Nigéria: Be Naya Productions, 2019. Mídia Digital.

SOARES, Emanoel Luís Roque. **As Vinte e Uma Faces de Exu na Filosofia Afrodescendente da Educação.** Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Terreiro e a Cidade: a Forma Social Negro-brasileira.** Salvador: Imago Ed.; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SILVA, Roger Muniz P. “**Quando o Negro se Movimenta, Toda a Possibilidade de Futuro com ele se Move”: Afrofuturismo e Práticas Estéticas de Resistência.** Revista Albuquerque, vol. 11, n.21, jan-jun de 2019.

SOUZA, Val. **A Construção da Afetividade da Mulher Desconstruindo os Contos de Fadas.** 2017. Disponível em:< <https://portalsoteropreta.com.br/conversa-sobre-construcao-da-afetividade-da-mulher-negra-heterossexual/>>. Acesso: Jun. 2022.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas.** Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.

TAVEIRA, Vitor. '**Sou a mensageira que anuncia a transmutação que nomeamos Travesti'**. 16 Set 2020. Disponível em:< <https://www.seculodiarario.com.br/cultura/sou-a-mensageira-que-anuncia-a-transmutacao-que-nomeamos-travesti>>. Acesso: Jun 2022.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história.** Rio de Janeiro: Malê, 20192.

VELLOSO, Vitor. **Uma Noite sem Lua. Tradição e Transgressão.** 25 Jan 2021. Disponível em:< <https://vertentesdocinema.com/uma-noite-sem-lua/>>. Acesso: Jun 2022.

VITORINO, Castiel. Uma Noite sem Lua. 2020. Disponível em: < [https://castielvitorinobrasileiro.com/vid\\_umanoitesemlua](https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_umanoitesemlua)>. Acesso: Jun 2022.

VERGER, Pierre. **Noção de Pessoa e Linhagem Familiar entre os Iorubás**. Comunicação apresentada no Coloquio Internacional *La Notion de Personne en Afrique Noire*, Paris, 1971. Edição do Centre National de La Recherche Scientifique, n. 544 – 1981. Disponível em:< [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/pierre\\_verger\\_noacao\\_de\\_pessoa\\_e\\_linhagem\\_familiar\\_entre\\_os\\_iorubas.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/pierre_verger_noacao_de_pessoa_e_linhagem_familiar_entre_os_iorubas.pdf)>. Acesso: Fev 2022.