



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOSÉ LUCAS ARAÚJO DO NASCIMENTO

**PRETOGRAFIAS: UMA POÉTICA COM A COMUNIDADE REMANESCENTE DE
QUILOMBO TRÊS IRMÃOS.**

FORTALEZA

2021

JOSÉ LUCAS ARAÚJO DO NASCIMENTO

PRETOGRAFIAS: UMA POÉTICA COM A COMUNIDADE REMANESCENTE DE
QUILOMBO TRÊS IRMÃOS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes (ICA-UFC), como parte dos requisitos para obtenção de título de mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientadora: Profa. Dra. Jo A-mi

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N195p Nascimento, José Lucas Araújo do.
Pretografias : uma poética com a comunidade remanescente de Quilombo Três Irmãos / José Lucas Araújo do Nascimento. – 2021.
129 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Jo A-mi.
1. Arte preta. 2. Comunidade quilombola. 3. Experimentação. 4. Pretografias. 5. Poética. I. Título.
CDD 700
-

JOSÉ LUCAS ARAÚJO DO NASCIMENTO

PRETOGRAFIAS: UMA POÉTICA COM A COMUNIDADE REMANESCENTE DE
QUILOMBO TRÊS IRMÃOS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes (ICA-UFC), como parte dos requisitos para obtenção de título de mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Aprovado em: 19/08/2021

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Jo A-mi (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Claudia Teixeira Marinho – UFC
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Jacqueline da Silva Costa
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Profa. Dra. Joana D'Arc de Sousa Lima - UNILAB
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

À minha mãe, Eleny, e à minha avó, Socorro, pela criação e por me ensinarem a ser forte.

Ao meu vô Zé, por realizar e acreditar nos meus sonhos.

Ao meu pai, Nascimento, por me incentivar a acreditar nos estudos e na educação.

À minha esposa, Gláucia, por ser fortaleza em minha vida e por suportar toda minha ausência em diversos momentos para que este trabalho pudesse ser realizado.

A todxs xs moradorxs da Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos por me receberem com tanta hospitalidade e pela contribuição decisiva para a existência desta pesquisa.

In memoriam, dedico esta dissertação também à minha tia, Francisca Tânia Araújo, eternamente querida.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira, Gláucia Lopes Araújo, que me inspira neste trabalho e na vida.

A Jo A-mi, minha orientadora, pela parceria, pelo profissionalismo, pelo carinho, pelos ensinamentos, pela disponibilidade, pelas sugestões de leitura e pela amizade. O sucesso deste trabalho é fruto direto de sua participação.

À banca avaliadora constituída pelxs professorxs Cláudia Teixeira, Jacqueline da Silva, Joana D'Arc e Jo A-mi, pelas legítimas contribuições que fortaleceram de maneira cirúrgica para o desenvolvimento do caminhar desta pesquisa. Gratidão eterna a todxs.

À Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos, em especial à artesã e líder, Sra. Antoniza Mateus dos Santos, por me acolher diversas vezes em sua casa e por partilhar comigo tantos saberes do lugar e ao Sr. Raimundo Balduino, mestre que me ensinou tanto sobre os caminhos e a vida na Comunidade.

À Escola Luzia Maria da Conceição, em especial à gestão na pessoa do diretor, Francisco Alex de Oliveira Farias, e axs docentes Conceição e Diogenes, colegas que me acolheram e sempre estiveram à disposição da pesquisa.

Ao artista cearense Cláudio de Oliveira, poeta, professor, ator, diretor e uma das minhas maiores inspirações na vida.

Muita gratidão à minha mãe, Eleny, de quem herdei o amor pela vida, à minha irmã, Sabrina, por sempre me lembrar que Deus nunca nos abandona, ao meu irmão Emerson por me ensinar sobre a importância de também criarmos nossas oportunidades, agradeço à toda minha família pelo apoio.

À comadre Clarice e ao compadre Antônio, por me abraçarem e me fazerem sorrir durante os momentos delicados que aconteceram no percurso da pesquisa e por sempre me lembrarem do valor precioso que é a simplicidade para nossas vidas.

Axs colegas do mestrado pela atenção e respeito durante o curso, em especial a Lara Modolo pela escuta ativa e por sua sensibilidade artística que me incentivou a olhar o processo da pesquisa de maneira mais poética.

Ao professor, artista e pesquisador Ícaro Lênin, por ter sido um irmão que ganhei nesse mestrado, por seu olhar atento ao meu processo de escrita e pelas riquíssimas contribuições, o meu muito obrigado.

À toda população negra e aos meus ancestrais, os que vieram antes e me permitiram estar aqui, gratidão.

À Secretaria Estadual de Educação do Ceará, SEDUC-CE, por me garantir o direito à pesquisa previsto em Lei.

À FUNCAP, pelo apoio à pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes – ICA | UFC.

“Sou preto em tudo que vivo e faço”
(NASCIMENTO, 2020)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo discorrer sobre os processos de invenção, produção e vivência de Petrografias como poéticas de criação em/com arte na Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos - localizada na cidade de Croatá-CE. A organização metodológica da pesquisa dialoga com a cartografia, conforme os autorxs Passos e Barros (2015), traçando o surgimento de uma imagem poética decolonial que se pensa, também, com o método de Pesquisa Somático-Performativa, desenvolvido em Fernandes (2015). Para tanto, o texto está dividido em três partes: “Pretografias: poética-processo”, “Pretografias: pele-cascas” e “Pretografias: pele-poeira”. A primeira delas, “Pretografias: poética-processo”, traz um apanhado a respeito de como é desenhado o conceito de Pretografias e se apresenta pela fotoperformance “Pele Preta”, uma experiência pretográfica, cujo processo de criação se dá com a escritura na própria pele, dialogando com o conceito de escrevivência, de Conceição Evaristo. A segunda parte, “Pretografias: pele-cascas”, propõe uma experiência de criação com membros da comunidade a partir de composições visuais feitas com a tinta das cascas das árvores. A terceira parte “Pretografias: pele-poeira”, ressignificada, narra aspectos do contexto histórico, social e cultural da comunidade quilombola supracitada, apontando, inclusive, as tensões de regulação (GOMES, 2011), frutos da colonialidade do poder, do saber e do ser (MIGNOLO, 2010) que atravessam os saberes emancipatórios das corporeidades negras. O principal aporte teórico desta pesquisa, enquanto consolidação de um conhecimento/saber que deve se estabelecer para além das epistemologias hegemônicas, foi: Sílvia Almeida (2019), Conceição Evaristo (2018), Djamila Ribeiro (2017), Mbembe (2018), Patricio Guerrero Arias (2010).

Palavras-chave: arte preta; comunidade quilombola; experimentação; pretografias; poética.

ABSTRACT

This research aims to discuss the processes of invention, production, and experience of Pretographies as poetics of creation in/with art in the Remaining Community of Quilombo Três Irmãos - located in Croatá-CE. The methodological organization of the research establishes a dialogue with cartography, according to Passos and Barros (2015), tracing the emergence of a decolonial poetic image, which is also thought of with the Somatic-Performative Research method developed by Fernandes (2015). To that end, the text is divided in three parts: “Pretografias: poética-processo”, “Pretografias: pele-cascas”, and “Pretografias: pele-poeira”. The first one, “Pretografias: poética-processo”, provides an overview of how the concept of Pretografias is designed and it is presented through the photoperformance “Pele Preta” (Black Skin), a pretographic experience, which its creation process takes place through writings in the skin itself, dialoguing with the concept of "escrevivência" by Conceição Evaristo. The second part, “Pretografias: pele-cascas”, proposes a creation experience with community members based on visual compositions made with the paint from the bark of trees. The third part “Pretografias: pele-poeira”, re-signified, narrates aspects of the historical, social and cultural context of the aforementioned quilombola community, pointing out, moreover, the tensions of regulation (GOMES, 2011), which stem from the coloniality of power, knowledge and being (MIGNOLO, 2010) that cross the emancipatory knowledge of black corporeality. The main theoretical contribution of this research, as the consolidation of a knowledge that must be established beyond the hegemonic epistemologies, was: Sílvia Almeida (2019), Conceição Evaristo (2018), Djamila Ribeiro (2017), Mbembe (2018), Patricio Guerrero Arias (2010).

Keywords: black art; quilombola community; experimentation; pretographies; poetic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fotoperformance “Pele Preta I”	22
Figura 2 - Fotoperformance: “Pele Preta II”	23
Figura 3 - Fotoperformance: “Pele Preta III - escrita em desalinho”	25
Figura 4 - “Aceita?” (2013), de Moisés Patrício	26
Figura 5 - “Catirina” (2012 - 2018), de Juliana dos Santos.....	27
Figura 6 - Pretografias com cascas, registro de um grito	31
Figura 7 - “O Grito” (1893), de Edvard Munch	34
Figura 8 - Pretografias, registros do processo, o encontro com a sabedoria ancestral	48
Figura 9 - Pretografias, registros do processo, casca de podói.....	49
Figura 10 - Pretografias, registros do processo – corpo-casca / casca-corpo	51
Figura 11 - Pretografias, registros do processo: o estar-juntos	52
Figura 12 - Pretografando, registro de quando a poesia nos acontece – o fazer/ser tinta, o pensar/ser casca	53
Figura 13 - Pretografias: poesia, casca, tinta e cabaça - desenho e/ou pintura em processo....	55
Figura 14 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco.....	57
Figura 15 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco.....	58
Figura 16 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco.....	58
Figura 17 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco.....	59
Figura 18 - Pretografias, série: margem-escrita.....	65
Figura 19 - Pretografias, série: margem-escrita.....	65
Figura 20 - Pretografias, série: margem-escrita.....	66
Figura 21 - Pretografias, série: margem-escrita.....	66
Figura 22 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos.....	69
Figura 23 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	70
Figura 24 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	70
Figura 25 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	71
Figura 26 - Pretografias em desenho. Processo da oficina de desenho	73
Figura 27 - Pretografias em desenho. Processo da oficina de desenho	74

Figura 28 - Pretografias em desenho. Processo da oficina de desenho	74
Figura 29 – Pretografando um mapa do caminho-ginga, ou meia-lua da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	76
Figura 30 - Pretografias, uma poética-poeira	79
Figura 31 - Pretografias, uma poética-poeira	79
Figura 32 - Pretografias, uma poética-poeira	80
Figura 33 - Pretografias, uma poética-poeira	83
Figura 34 - Pretografias, uma poética-poeira	83
Figura 35 - Série Carvoeira – Retrato do Seu Balduino	87
Figura 36 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel, esboços	87
Figura 37 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel.....	88
Figura 38 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel.....	89
Figura 39 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel.....	90
Figura 40 - Memórias: Patrimônio Histórico da Comunidade Quilombola Três Irmãos	90
Figura 41 - Grupo de dança da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	96
Figura 42 - Artesanatos da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	97
Figura 43 - Chifre de boi, símbolo de proteção da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	100
Figura 44 - Roda de Conversa com lideranças da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos	101
Figura 45 - Pretografias em desenho. Ilustração – Seu Cupido, nanquim sobre papel	104
Figura 46 - Pretografias, uma poética-poeira. Oficina de Capoeira	106
Figura 47 - Pretografias, uma poética-poeira. Oficina de Capoeira	107
Figura 48 - Pretografias, uma poética-poeira. Oficina de Capoeira	108
Figura 49 - Pretografias, uma poética-poeira. Extração da liga da Cansação	109
Figura 50 - Pretografias, uma poética-poeira. Corpoeiras.....	110
Figura 51 - Pretografias, uma poética-poeira. Processo - Corpoeiras	111
Figura 52 - Pretografias, uma poética-poeira. Corpoeiras.....	111

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PRETOGRAFIAS: POÉTICA-PROCESSO	16
3	PRETOGRAFIAS: PELE-CASCAS	31
3.1	Vivências com/como Cascas	47
3.2	Cascas-troncos	56
3.3	A Margem	64
4	PRETOGRAFIAS: PELE-POEIRA	78
4.1	Carvoeira	85
4.2	Narrativas do Seu Balduino	92
4.3	Ca-Poeira	106
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS	12
	APÊNDICE A – ENTREVISTA CONCEDIDA PELA ARTISTA E PESQUISADORA JULIANA DOS SANTOS	18
	APÊNDICE B – RELATO DO RAIMUNDO BALDUÍNO, MORADOR DA COMUNIDADE QUILOMBOLA TRÊS IRMÃOS	20

1 INTRODUÇÃO

É indispensável pensar, tanto para os dias de hoje quanto para este trabalho, o deslocamento epistemológico que nos leva a uma compreensão do mundo e da arte a partir de uma perspectiva decolonial. Não apenas como uma forma potente de resistência ao apagamento e às políticas de extermínio, mas também como uma forma de trazer à tona narrativas preteridas e silenciadas, e também, especificamente, com intenção de discutir novas poéticas, processos e regimes de criação que põem em evidência o corpo preto na arte.

Esse corpo que também é o corpo dx artista, transformado por suas lutas, reivindicações e desejos é, antes de tudo, um corpo presente e que, de muitas maneiras, afirma-se em seus modos de existência e de criação. Neste trabalho, essa confluência para e com o corpo surge de uma poética geradora: as Pretografias. É em torno dela que os trabalhos, encontros, vivências-experiências aqui apresentadas se organizam e se pautam.

As Pretografias são ao mesmo tempo o caminho, a possibilidade e a própria legitimidade de ser e existir como corpo preto. Assim, esse corpo não constitui apenas um ponto em que ancora o trabalho dx artista, mas pressupõe uma abertura para o encontro, para a partilha e para a experiência em comunidade.

Os trabalhos e vivências apresentados ao longo desta dissertação e que integram as Pretografias dão-se em um processo de aproximação com a Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos, localizada no Crotá – CE. Esta teve seu reconhecimento pela Fundação Palmares em outubro de 2008. Não obstante esse marco de extrema importância para a comunidade, as questões fundiárias, que envolvem aspectos legais, como conseguir a titulação e demarcação do território, ainda não foram resolvidas e geram conflitos constantes.

A pesquisa acontece, portanto, no interior da comunidade, durante visitas que fiz ao longo dos anos de 2019 e 2020 e que me aproximaram da realidade e da vida dxs moradorxs quilombolas. Nesse contexto, uma definição mais precisa das Pretografias ganha corpo gradativamente, de modo que o conceito vai se acomodando a uma pesquisa em artes, passando então a ser entendido a partir de uma perspectiva de interação artista-comunidade. Assim, sendo trabalhado em diferentes camadas ao longo do texto.

Os trabalhos visuais que integram a dissertação, foram produzidos ao longo das visitas à comunidade. As técnicas e a materialidade que eles apresentam surgiram e estão diretamente relacionadas às conversas e às tradições das pessoas da comunidade. Pensar uma poética visual durante os encontros e com o que se via à nossa volta foi um processo natural, levando em conta que, no curso das conversas com xs moradorxs, histórias e causos eram contados. Além disso,

o fluxo cotidiano dos hábitos e costumes já estava ali ao nosso redor, nos objetos, móveis e marcas, também no movimento dentro das casas e dos espaços da comunidade.

Caminhei por muito tempo pensando em como realizaria essa pesquisa, cogitando acerca de como seria escrever sobre o processo de criação das Pretografias, sem que, de alguma forma, esquecesse de que, para trazer à tona esse conceito, precisaria também relatar um pouco sobre o meu percurso. Afinal, reconheço que as Pretografias também atravessam o meu ser, de modo que também sou eu. Importante dizer que pretografar trata-se de um processo que se consolidou enquanto foco de pesquisa depois de minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGArtes-UFC). Antes, era apenas inquietação, uma série de dúvidas pulsando em poesias desvirtuadas numa atmosfera virtual.

O desenvolvimento dessas dúvidas e questões e a maneira como elas tomaram corpo estão apresentadas neste texto. Sua divisão se estabelece em três partes principais, a primeira chama-se “Pretografias: poética-processo”, a segunda chama-se “Pretografias: pele-cascas” e a terceira “Pretografias: pele-poeira”.

Em decorrência da pandemia de COVID-19, outros caminhos precisaram ser pensados para que a pesquisa pudesse continuar. Um abismo foi criado devido à necessidade urgente de nos mantermos em isolamento social. O contato com a Comunidade passou a ocorrer somente por meio das redes sociais e com bastante dificuldade, e, nesse meio tempo, outras questões surgiram. A universidade, assim como toda educação, precisou aprender no imprevisto a funcionar de maneira virtual, precisamos ainda ter que lidar com o negacionismo e cortes de recursos na educação. Além de tudo isso, o pior, a dor pela perda de familiares ocasionada por conta do vírus, e o sentimento de perda de dignidade em não podermos nos despedir dos nossos entes, razão que afetou direta e profundamente esta pesquisa.

Passei meses sem conseguir dar prosseguimento aos escritos deste trabalho, mas, nesse momento de vulnerabilidade, a arte me salvou novamente, assim como ajudou e permanece ajudando a salvar a sociedade de uma pane no que diz respeito à saúde mental. Tendo em vista tal conjuntura, fui movendo-me de outras formas, permaneci experimentando as Pretografias, mas agora mergulhado em outros espaços, nas memórias dos casos contados, em processos de criação que fizeram parte da pesquisa e foram sendo revisitados, também, por meio da literatura. Esta, por conta do contexto que implica em estarmos em casa, ganhou ainda mais destaque e continuou a atravessar e compor com a pesquisa.

Viver essa experiência de criação e de escrita diante de uma pandemia não foi fácil, mas precisei seguir tecendo e costurando condições favoráveis para conseguir continuar pretografando esta dissertação. Assim, segue uma descrição das partes que constituem também

a centralidade desse estudo. Nessa divisão, há um forte destaque para a pele como materialidade do corpo e metáfora presente de diferentes formas, estabelecendo diálogos com as instâncias de criação, de vivência e de experiência diversas.

A primeira parte deste trabalho, “Pretografias: poética-processo” traz uma abordagem acerca de como estou propondo o processo de criação conceitual do termo Pretografias, uma poética que surge, inicialmente, de experienciarções com meu corpo-homem-negro e, no decorrer da pesquisa, com os encontros na Comunidade Quilombola Três Irmãos. As Pretografias, que, inicialmente, são constituídas pela fotoperformance “Pele Preta”, conjunto de fotografias que mostram uma forma de criação com e no corpo por meio da escrita. A palavra poética é movente e se escreve e se inscreve na pele. Evidencia-se uma imbricação da pele com a escrita em uma pele preta. Meu corpo e minha pele, trazendo à tona por meio de um processo poético formas de resistir e de existir.

Na segunda parte do trabalho, “Pretografias: pele-cascas”, a experiência se dá com o corpo da Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos. Nesse contexto, tanto a arte em processo, quanto a coautoria passam a ser operadores conceituais que marcam esta parte do trabalho, resultado das invenções e (re)invenções da pesquisa. Essas visitas, que me colocaram em um contato próximo com a comunidade, os atravessamentos que surgem dessas vivências com as tradições das pessoas que lá residem e com suas rotinas e hábitos ganharam materialidade poética por meio das cascas, que também atravessam minha experiência pessoal e que afetam o meu corpo-homem-negro enquanto artista, provocando-me pensá-las para além do campo denotativo, como um grafar poético que se inscreve e se constitui enquanto pele. As cascas recobrem as árvores da comunidade, a sua extração vai ao encontro de muitas tradições que ali existem, encarnam um espaço de composição no campo do processo de criação artística por desenhar um caminho que se dispõe a valorizar em/com e pela arte a continuidade da vida dxs pretxs no mundo. É uma marca pretográfica que se debruça em negritar a importância de ocuparmos um lugar na arte em que sejamos, de fato, protagonistas de nossas existências. As cascas são utilizadas como uma poética e dada sua ancestralidade se apreende a narrativa identitária dos viventes da Comunidade, construindo assim uma relacionalidade afetiva. Esta tece uma escrita que propõe, pela materialidade da casca, o acesso a uma sabedoria que se constitui por uma perspectiva decolonial. Para conversar e participar desta encruzilhada poética, convidei diversxs autorxs que pensam e acreditam na consolidação de um conhecimento/saber que deve se estabelecer para além das epistemologias hegemônicas, como por exemplo: Sílvia Almeida (2019), Conceição Evaristo (2018), Djamilia Ribeiro (2017), Mignolo (2010), Patricio Guerrero Arias (2010), entre outros.

Na terceira parte, “Pretografias: pele-poeira”, apresento uma outra camada poética das Pretografias, a poeira, propondo uma reflexão acerca de como o conceito em vivência se estabelece também a partir de um ponto de vista expresso pela corporeidade dada e tecida na relação com este elemento. A poeira também é pele, sobrecamada que está presente nos objetos, nas casas e na paisagem, traduz uma materialidade fortemente potente e presente no território existencial da Comunidade e colabora profundamente na composição e no desenvolvimento da poética em estudo. Pela poeira, seguindo os seus rastros e marcas, busco narrar um pouco sobre o contexto histórico, social e cultural da comunidade quilombola supracitada. Neste ponto, falo da ressignificação dada ao elemento poeira na Comunidade, tomando como testemunho os depoimentos dxs moradorxs, bem como minha imersão enquanto artista-pesquisador no território, além de algumas vivências em/com arte realizadas com alguns membrxs do lugar. Ou seja, aponto uma experiência artística que se dá na relação, que se realiza no encontro com a geopoética local, no entrelaçamento do meu corpo com o corpo-quilombola, fazendo-me nessa inter-relação aprender e compreender, pela simbologia da poeira, com a qual faço aproximações com algumas concepções da capoeira, que o saber emancipatório de nossas corporeidades negras ocorre também, e, de fato, sob tensões de regulação (GOMES, 2011), que constituem, por sua vez, frutos da colonialidade do poder, do saber e do ser (MIGNOLO, 2010).

2 PRETOGRAFIAS: POÉTICA-PROCESSO

O conceito das Pretografias surge no meu caminho como artista em meio a um processo de transformação – o conceito se modela enquanto a experiência na comunidade está se dando. Para saber de onde ele vem é preciso entender que há um percurso anterior que tem uma importância formativa, ou seja, o que foi feito antes amadurece o que aqui se construiu. Se as Pretografias acompanham o fluxo de um percurso já em andamento, o que há antes dela é um histórico que parte de uma criança curiosa pelo desenho e pela música até o percurso de um professor interessado em teatro e literatura.

Assim, para que a construção das Pretografias seja melhor compreendida, é necessário voltar a outras camadas de minha pele, à minha juventude, à minha adolescência, à minha infância. Recordo que desde criança o desejo pelas mais diversas linguagens artísticas já pulsava em minha vida. O desenho, a música, o teatro, a literatura e a poesia, cada uma a seu tempo e depois todas juntas.

Na infância, os desenhos eram as caricaturas dos familiares, releituras de alguns desenhos que passavam na tv e as árvores das ruas do bairro da Cohab II, localizado em Sobral. Desenhar as árvores era especial, pois a imagem que eu enxergava nelas era, na verdade, a de lavadeiras, carregando sobre a cabeça trouxas de roupas para bater, lavar e quilar no rio Acaraú. Quem sabe havia naquele encontro uma conexão ancestral.

Em algum momento, dado na transição de minha infância para adolescência, parei de desenhar. A música chegou forte e ganhou um espaço muito importante em minha vida, uma vivência que ocorreu cedo, aos sete anos já tocava violão, meus familiares dizem que herdei o amor pelas artes por conta de meu avô materno que cedo partira desse plano e que tocava violão divinamente bem. Aos treze, busquei desenvolver as habilidades musicais na escola de música de Sobral, quando tive a oportunidade de aprofundar, com o músico Naim Ventura, meu amor pelo contrabaixo elétrico. A escola de música, uma escola pública municipal, abriu várias janelas para mim, pois comecei a tocar com xs músicos da cidade e participei de alguns festivais de arte em vários lugares do Ceará.

No ensino médio, na Escola Estadual Monsenhor José Gerardo Ferreira Gomes, tive a oportunidade de conhecer o professor e artista Cláudio de Oliveira, que me apresentou o teatro, a literatura e a poesia. Naquele encontro, novos caminhos passavam a existir. E o garoto tímido

e anuladx pelxs alunxs populares da “Noélia”¹, que tinha desenhado nas costas da farda escolar um jovem negro com uma faca na cabeça, ao mesmo tempo que segurava uma flor, misturado a uma frase que dizia: “Eu tenho um sonho...”, começava a enxergar a possibilidade de ocupar o mundo, de se sentir vivx.

O teatro também me abriu muitas janelas, conheci e participei com a Cia. Celeuma de Teatro de alguns espetáculos no Teatro São João. Este, um espaço que antes pensava não ser um lugar para mim, tinha inclusive receio de entrar. Era tão ruim o sentimento de inferioridade que me cortava e me fazia pensar que somente a elite sobralense podia usufruir daquele espaço. O teatro também me libertou.

Enfim, foi com o teatro na escola que comecei a entender minha identidade enquanto artista. Participar assiduamente das atividades culturais da escola fez com que eu encontrasse uma forma de ser ouvidx. De modo que, quando adentrei na Universidade Estadual Vale do Acaraú, aquele sentimento que eu havia conhecido na educação básica, de certa forma, continuou latente no ensino superior.

Na universidade, participei, não mais como atxr, mas como plateia de várias peças ocorridas na universidade e fora dela, principalmente no Teatro São João. Foi levando em conta essas oportunidades que firmei que o meu compromisso enquanto docente, formadx na área de letras, seria levar mais cultura às diferentes comunidades onde fosse eu trabalhar como professor. Nesse itinerário, em 2009, comecei a desenvolver oficinas de expressão corporal e textual com alunxs do 9º ano do ensino fundamental na Escola Paulo Aragão, de Sobral. Depois, na mesma escola, trabalhei com o processo de criação de roteiros com alunxs da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Com o meu auxílio, essxs alunxs transformavam capítulos de obras clássicas em pequenos roteiros e, tão logo, os roteiros se tornavam pequenas encenações, elas eram bem simples. Contudo, esse contato com a arte desenvolveu tanto nxs adolescentes quanto nxs adultxs, habilidades de escrita e xs estimulou, também, a buscar outras leituras.

Em 2011, 2012 e 2013 voltei à Escola Monsenhor José Gerardo Ferreira Gomes, mas agora na qualidade de docente e, atuando como professor de literatura e artes. Nessa escola, propus axs alunxs do segundo ano do ensino médio um diálogo possível entre literatura e teatro. Foi naquela oportunidade que percebi que as aulas de literatura se tornavam muito mais prazerosas, sem contar que a escola, com o desenrolar das apresentações teatrais, ganhava vida, visto que o horário dos intervalos passava a ser mais interessante.

¹ A senhora Noélia Fialho foi a primeira diretora da escola, que foi fundada em 1977, onde permaneceu até 1989. Eternizou-se por seu dedicado trabalho, a ponto da população de Sobral conhecer a instituição muito mais pelo nome: Escola da Noélia do que pelo seu verdadeiro nome: Monsenhor José Gerardo Ferreira Gomes.

Em meados de 2014, passei no concurso público para professor pleno de Língua Portuguesa do estado do Ceará e fui lotado no Colégio Estadual Dom José Tupinambá da Frota, localizado no município de Sobral. Nessa instituição, tive o prazer de trabalhar a literatura com as turmas dos primeiros e segundos anos. Foi quando criei na escola o grupo Teatro do Zé e produzi, em parceria com xs alunxs, um espetáculo baseado na obra de Gil Vicente, “O Auto da Barca do Inferno”. A partir de então, difundi na escola o projeto informal chamado “poesia é de graça”. Os encontros ocorriam nas terças, durante os intervalos, depois dos estudos da área de linguagens e códigos e suas tecnologias. O momento era propício para a prática de improvisação teatral e leitura dramática de poemas, envolvendo tanto alunxs quanto professorxs.

Em 2015 e 2016, centrei o trabalho com literatura e teatro na sala de aula, a ideia era descobrir e formar novos talentos, além de mostrar axs alunxs que a sala de aula é, também, espaço para produção artística. Assim, desconstruindo, de pronto, alguns rótulos midiáticos enraizados acerca do conceito de teatro. Naquele momento, estudei com xs alunxs a importância de se posicionar politicamente, de modo a produzir uma arte local. Esta prática foi realizada com base na obra “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”, de Augusto Boal. O produto dessas atividades concretizou-se com uma noite de leitura dramática de cordéis para toda comunidade escolar do grande autor nordestino Patativa do Assaré.

Em fevereiro de 2017, passei a residir na região da Ibiapaba, mais precisamente na cidade de Croatá. Todavia, sou professor na Escola Estadual de Educação Profissional Deputado José Maria Melo, localizada na cidade de Guaraciaba do Norte, onde também continuei os meus estudos de pesquisa sobre o ensino de literatura e do teatro, que ocorriam a partir de uma perspectiva interdisciplinar. No ano de 2017, foram realizadas várias oficinas de produção e apresentação de esquetes em todas as turmas da escola, desde grandes clássicos, como novelas românticas de Camilo Castelo Branco, até um sarau literário que homenageou Belchior, eterno músico e poeta cearense, com o espetáculo teatral: “NÃO ERA SÓ UM CANTO TORTO”. Esse trabalho também se estendeu de forma voluntária à Escola de Ensino Médio de Croatá Flávio Rodrigues numa parceria realizada com xs professorxs de língua portuguesa da referida escola, que também realizaram um sarau.

Na situação, desenvolvi, com grupos de alunxs, oficinas de expressão corporal e técnica vocal para a produção de leituras dramáticas que foram apresentadas no evento da escola e que valorizavam autorxs nordestinxs. Essa parceria foi fundamental para que eu desse início, na cidade de Croatá, ao projeto de teatro Caruá das Artes. Esse projeto também era pautado no

diálogo entre literatura e teatro com foco na formação de atorxs e espectadorxs para o teatro na cidade de Croátá.

A vivência e os atravessamentos entre o teatro e a literatura fortaleceu minha experiência como professor, mas também enquanto artista. De um lado, a atividade docente me levou à formação de grupos, projetos, organização de saraus, realização de oficinas e montagem de esquetes. De outro, o interesse crescente pela literatura que me levou a amadurecer uma percepção poética e à escritura de poesias. Nesse sentido, a literatura foi uma maneira de mediar as atividades artísticas e teatrais com xs alunxs e as novas experiências pessoais de escrita.

Ainda morando em Sobral, lembro quando resolvi criar o meu primeiro blog para publicação de meus poemas, minhas poeZesias, como denominei na época, devido carregar José no meu nome. Depois, já morando em Croátá, assumi-o como “Blog do Zé”. Esse blog foi o caminho que encontrei para não perder os meus poemas. No entanto, quis o destino que eu desativasse o blog e mais uma vez perdi todos os meus poemas, talvez por conta da insegurança e imaturidade, é como se precisasse da validação de alguém.

A poesia, a princípio, conheci pelas histórias contadas por minha vó, Maria do Socorro. No quintal, ao cuidar do preparo dos alimentos para o almoço. Ela sempre estava recitando um verso ou outro, sempre de maneira comedida, às vezes sussurros, às vezes oração. Não era um momento para todxs da casa, era um momento íntimo de minha vó, mas que eu observava e, de alguma forma, também aprendia muito. Ali surgiram meus primeiros impulsos, meus primeiros poemas, que infelizmente os perdi nas mudanças de casa que fui realizando quando já adultx.

Escrever poemas, para mim, era me sentir vivx no mundo. Meu caderno, lápis e a rede, pronto estava completx. Escrevia e escrevo para existir. Na infância e na adolescência, quando ainda nem sonhava com o termo que despontaria na minha pesquisa de mestrado, o encontro com a palavra escrita, cantada já era uma presença, uma materialidade. Entretanto, demorou muito tempo para que tivesse a coragem de me afirmar poeta, ainda hoje, tenho receio. Entretanto, esse é um dos lugares que a escrita que performa em/com meu corpo negrx quer e deseja ocupar.

Entre os textos e autores que passei a ler e que buscam centralizar o corpo negro dentro de uma produção literária-poética e teatral está Marcelino Freire, escritor Pernambucano que assina algumas obras como “Angu de Sangue” (2000) e “Contos negreiros” (2005). Vale ressaltar que Marcelino é idealizador e curador da Balada Literária, que surge em 2006, e transita no meio cultural pernambucano. Sua obra “Angu de Sangue” foi adaptada para o teatro em 2017. A possibilidade de trabalhar a literatura de Marcelino – desenvolvendo um estudo sobre a teatralidade e a opressão nos contos do autor – em uma montagem teatral na escola, à

guisa das atividades anteriores aqui apresentadas, foi o estímulo para a escrita da primeira versão do projeto enviado para o PPGArtes-UFC.

Sendo assim, havia nesse momento inicial uma questão pedagógica que constituía o projeto. Perspectiva essa que foi mudando junto com a pesquisa como um todo de acordo com o percurso no mestrado, com a convivência com xs professorxs e colegas. No decorrer das disciplinas durante as aulas, fui descobrindo outros caminhos, outras formas de pensar a pesquisa e fui também me descobrindo. Minha pesquisa mudou, eu também mudei, tornei-me uma constante movência, um andarilho, um rio que engole tudo, mas que depois devolve ao mundo ou não seres transformadx. Tornei-me travessia, fui atravessadx, encontrei e perdi muito de mim nas ruas do Rodolfo Teófilo, bairro onde concidentemente minha vó teve xs seus primeiros filhxs antes de voltar para Sobral. O quarto-porão onde passei todo o primeiro ano do mestrado fazia questão de mostrar que eu estava realmente em Fortaleza de passagem, em diáspora. Ele tinha o tamanho de um beco, cabia apenas minha rede e alguns livros, não era minha casa, mas acolheu-me e mostrou-me que, enquanto rio, poderia sempre que necessário desaguar minhas dores nas águas das praias de Fortaleza.

Caminhando numa tarde de quarta-feira, pela avenida Jovita Feitosa, ao entrar numa padaria, notei que os olhares sussurravam, bodejavam, olhavam para o meu cabelo. Não era a primeira vez que eu passava por aquele constrangimento, que eu sofria racismo. Saí dali decididx a deixar o meu cabelo crescer ainda mais. No ônibus intermunicipal, no qual eu fazia o percurso Croatá-Fortaleza e passava boa parte do tempo, nove horas de viagem, os olhares, muitas vezes, eram idênticos. As viagens geralmente eram desconfortáveis e quando eu chegava a Croatá, às 2h da madrugada, quando havia algum morador, o olhar preconceituoso permanecia, diferente de quando estava na Comunidade.

As visitas à Comunidade Três Irmãos acompanharam minha mudança, as trocas de pele, o amadurecimento da pesquisa até o surgimento do conceito de Pretografias.

“Pele Preta” é o primeiro exercício de criação pretográfico da pesquisa. As demais camadas do trabalho passam a existir a partir de relações de atravessamento que se manifestam em pele-cascas e pele-poeira, trabalhadas, respectivamente, na segunda e terceira parte desta dissertação. Entendo que a dimensão do trabalho “Pele Preta” tem sua força poética levando em conta a pele como um espaço de criação de trânsito da escrita com o corpo. Além disso, como artista, estou preocupadx em levar a criação literária, em sua dimensão existencial, a um outro patamar. Para isso, acontece um diálogo com outras linguagens, como a performance em si. São os primeiros passos através dos quais é possível pensar as Petrografias: a escrita na pele, uma caligrafia-grito que ressalta um propósito de resistência pessoal pela e com a palavra

inscrita no corpo. A busca por uma soma de vozes se faz perceber, afinal, com outrxs artistas que fazem parte do diálogo, como a artista e pesquisadora Juliana dos Santos e a escritora Conceição Evaristo.

Na fotoperformance “Pele Preta” há uma aproximação entre fotografia-performance-escrita, na qual o nível da elaboração artística condiciona a pele à natureza de suporte. No entanto, vai além disso, pois o gesto da escrita inscreve nas ações, sentidos de resistência e identidade preta. Assim, há em torno da discussão sobre a pele, as marcas do processo dx artista e seus desdobramentos. Acompanhar o trabalho e a maneira como um processo se segue, em relação ao outro, é acompanhar o próprio curso da pesquisa, do processo criativo e seus diferentes momentos. Percorrer a pele do rosto através do traço com que se escreve a poesia, ou percorrer a pele das tradições com vivências coletivas através da uma arte que resulta das cascas, mostra o caminho, os desvios, as fissuras e os atravessamentos percorridos pelx artista em seu processo.

No trabalho “Pele Preta”, o qual apresento abaixo, escrevo nas linhas-rugas que tenho na face o silenciamento em que minha história por muito tempo esteve mergulhada, e faço isso pelo avesso, visto que a ação de contar, ainda que pela poesia, já é estilhaçar o silêncio, o silêncio das histórias que gritam literalmente em minha pele preta (ALMEIDA, 2019, p. 125).

O processo de criação de “Pele Preta” inspira-se nas visitas à Comunidade. Momentos em que recordava que, para alcançar suas conquistas, a população negra precisou (e ainda precisa!) trilhar tantos caminhos difíceis, tortuosos, com muitas encruzilhadas. Porém, o segredo, dessas encruzilhadas, segundo Rufino (2019), emerge de uma determinada forma que assim podemos destacar:

como horizontes para credibilizarmos as ambivalências, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades. Afinal, a encruza é o umbigo e também a boca do mundo, é morada daquele que tudo come e nos devolve de maneira transformada (RUFINO, 2019, p. 14).

Nesse sentido, a escolha por escrever nas linhas da testa revela essa vontade de expressar simbolicamente as sabedorias que trazemos e que fomos aprendendo em nossas andanças e que também vão deixando suas marcas em nossos corpos. As palavras escritas com a caneta – riscos e traços que formam letras – se misturam com os traços e marcas da pele – rugas, manchas, marcas de expressão. A linha escrita se associa, portanto, à linha inscrita no corpo pelo tempo e pelas vivências. O rosto surge como suporte às duas linhas e seu movimento produz significados e transformações. Na foto, a pele do rosto se dobra, forma linhas e sulcos – a

epiderme não é um terreno plano, ela se move, molda-se, forma e deforma. A palavra “silenciamento” é cortada horizontalmente pelas marcas de expressão, esconde-se e desaparece parcialmente. O movimento e a expressão do rosto fazem as linhas escritas e inscrites terem uma dinâmica própria, enquanto umas aparecem outras se recolhem.

Figura 1 - Fotoperformance “Pele Preta I”



Fonte: Acervo do autor

O corpo, que se apresenta sem camisa na fotoperformance, tem o desejo de se mostrar desnudado do “carrego colonial” (RUFINO, 2019, p. 8), que também é travessia, traduzido pelas vestimentas cotidianas. O rosto, o corpo e a pele performam o testemunho de si na fotografia, de uma presença que, mesmo em silêncio, grita uma maneira de existir para além do colonialismo. A fotoperformance faz esses elementos confluírem, emana dali de modo simultâneo o atravessamento entre corpo e escrita.

O turbante amarelo é um adereço que faz referência à poética do nome do álbum “AmarElo”, lançado em outubro de 2019, pelo rapper, cantor e compositor brasileiro Emicida. No single de mesmo nome do álbum, o artista, nos seguintes versos, expressa: “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz? / Alvos passeando por aí / Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência / É roubar o pouco que vivi”. Ou seja, encontrei na música um impulso poético, político e artístico para a minha composição. Inclusive, enquanto escrevia o poema que pus em minha pele, “AmaElo”, tocava em meu quarto, produzindo toda sonoplastia da obra.

Consoante a teórica Tatiana Nascimento (2014), o espelho de Oxum, ou abebé, trata-se de uma fonte de autoconhecimento e reconhecimento, uma forma de olhar com amor para si, um olhar para dentro. A estudiosa partilha conosco seu pensamento nos seguintes termos:

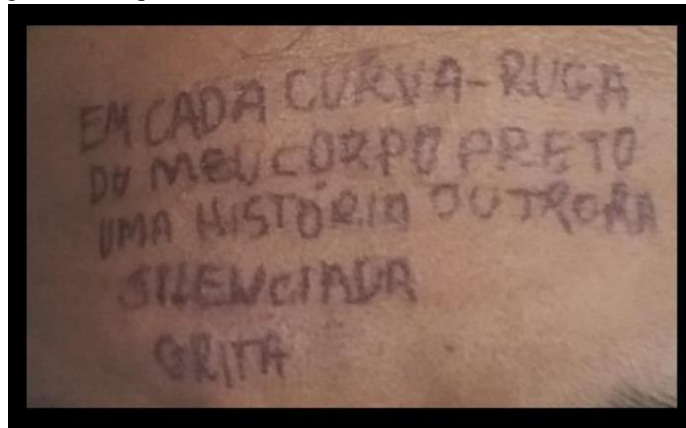
Oxum, a orixá que reina nas águas doces correntes (rios, cachoeiras, fontes, córregos...), carrega consigo um espelho, o abebé. Muitas vezes ela é chamada, por isso, de vaidosa. Diferentemente dessa leitura tradicional, na qual o espelho é associado a vaidade e beleza física, proponho a compreensão desse espelho como fonte de autoconhecimento e reconhecimento, onde uma se mira para mais se compreender. A primeira teórica que vi propondo essa leitura do espelho de Oxum foi a teórica ativista lésbica negra Elisia Santos, em 2009, numa fala feita por ela no Primeiro Encontro Nacional de Jovens Negras Feministas em Salvador – Bahia (NASCIMENTO, 2014, p. 14-15).

Confesso que demorei e, por vezes, desviei até mesmo o olhar para o espelho de Oxum. Precisar me reconhecer, encontrar-me como pesquisador, como artista, como corpo-homem-negro foi bastante difícil, foi arrancar as cascas da ferida a sangue frio. Porém, ao espalhar o poema nas linhas do meu rosto, compreendi que aquela ação era uma forma de tensionar/criar em mim um espelho. Este, além de possibilitar uma melhor compreensão de mim mesmo, tornava-se também um lugar de ampliação para todas as vozes pretas que dialogaram comigo antes e durante a feitura do processo artístico de “Pele Preta”. Ou seja, refiro-me a uma forma de existir, de se reconhecer e de reinventar a linguagem pelas Pretografias.

Por conseguinte, os poros da pele, a transpiração, a umidade liberada pelo corpo faz com que a caligrafia no corpo se desfaça e aos poucos venha a borrar e desaparecer. Trata-se de uma caligrafia efêmera, o “grito” que se enuncia é passível de desaparecer com a tinta do jenipapo que o escreveu. Reescrever as palavras, fazer um registro delas em uma fotoperformance, enfim, fazer o “grito” reverberar é uma escolha que diz respeito a uma ação continuada, persistente, de resistência, uma alternativa à invisibilização e ao silenciamento. Essas tensões entre a escrita efêmera e a resistência da escrita que se renova, entre o que passa e o que pode vir a ser, entre a escrita e (re)escrita, marcam a fotoperformance “Pele Preta”.

Quando pretografo em minha própria casca-pele é que a potência da palavra surge. E nessa proposta, faço apropriação da palavra enquanto uma linguagem que presentifica, na dimensão existencial do meu corpo. Trata-se de uma experiência que assinala em/com arte o reconhecimento da importância da negritude como um ato de resistência política “contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (HOOKS, 2019, p. 63).

Figura 3- Fotoperformance: “Pele Preta III - escrita em desalinho”



Fonte: Acervo pessoal.

A fotoperformance traz à tona o cruzamento e o diálogo com trabalhos de artistas que também propõem, com escrita sobre a pele, a quebra com o preconceito e com a intolerância. São vozes que se associam à minha por meio do fazer em artes e, juntas, trazem um panorama dos trabalhos produzidos em arte contemporânea que, associados às Pretografias, mostram uma poética compartilhada e que aproxima linguagens e processos.

A exemplo, temos o artista plástico Moisés Patrício³, que também recorre aos atravessamentos entre performance e fotografia. Patrício, há mais de dois anos, desenvolve o trabalho “Aceita?”, uma série fotográfica (figura 4) em que o artista denuncia as inúmeras tensões existentes no dia a dia, utilizando para isso, segundo Patrícia Costa, “a imagem de sua mão esquerda fotografada e o sentimento provocado pelo lugar onde o artista frequenta” (COSTA, 2014, p. 01).

As Pretografias dialogam com o trabalho “Aceita?”, de Moisés Patrício. As proposições que aí estão, são por mim interpretadas também enquanto uma experimentação pretográfica. Entendo dessa forma porque acredito que partilhamos de interesses similares, posto que Patrício propõe uma arte que aponta uma narrativa epistêmica que expressa toda uma ação poética e política que tem como o cerne de discussão o corpo negro em vivência e que também se realiza muito mais pelo processo do que pela obra pronta, acabada (COSTA, 2014).

Patrício busca muito mais questionar do que encontrar desfechos para os conflitos que atravessam as corporeidades pretas. Na fotografia, a mão do artista está estendida em oferecimento. Ou seja, não se põe ali apenas a escrita, mas também outros objetos e elementos.

³ “Artista contemporâneo que utiliza de redes sociais para divulgação de sua obra, Moisés é um ativista que busca integrar as diferentes culturas presentes no país. Junto a artistas como Lígia Lisboa, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini, Thiago Martins de Melo, Dalton Paula e Sidney Amaral, trabalha para difundir a arte negra no Brasil. Assim o ‘Aceita?’ pode também ser considerado um pedido do próprio artista de aceitação, da sua arte, da sua religião, dos seus conflitos e da sua história que se estende além da obra” (COSTA, 2014, p. 01).

O título, “Aceita?”, é pergunta de oferecimento, utilizada por quem está ofertando ao outro, compartilhando. A mão performa, os elementos e composições inusitadas criam um deslocamento de sentido.

Figura 4 – “Aceita?” (2013), de Moisés Patrício



Fonte: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>

Outra obra que tive a oportunidade de conhecer e que me fez compreender “Pele Preta” enquanto uma demanda artístico-poética que rompe os efeitos operacionais do colonialismo, foi o trabalho (figura 5) dx artista visual Juliana dos Santos⁴.

Em “Catirina”, x artista traz à tona a imagem de um rosto totalmente encoberto com Nanquim, mostrando somente os olhos. O trabalho, segundo Santos (2021), surgiu durante uma vivência no Instituto de Artes da Unesp:

Foi desenvolvido a partir de uma vivência em uma aula de dança popular brasileira com a professora Mariana do Instituto de Artes da Unesp com os Mestres de Cavalo Marinho, tinha um momento em que todos passavam carvão no rosto e tinham que interpretar a Catirina e era uma turma toda branca, eu era uma das poucas pessoas negras e então eu me vi passando carvão no rosto, todo mundo na hora parou, o mestre então começou a sorrir dizendo: “temos aqui a verdadeira Catirina” e todo mundo começou a rir, foi um momento muito marcante, pois no momento em que passei o

⁴ Artista visual, mestre em arte/educação e doutoranda em artes bolsista Capes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp. Integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Afro-América Nepafro. Disponível em: <<https://www.julianadossantos.net/bio>>. Acesso em: 22 de fev. de 2021

carvão no rosto, era o momento em que as pessoas me viam como negra, pensei que até então, eu não era negra ali, então fiquei pensando no que era a Catirina, uma figura que representa uma mulher negra, que transgrede as regras, que anuncia que o rei tá nu, ela é aquela figura disruptiva dentro do contexto, então me senti essa pessoa, então eu entendi Catirina, a partir do momento eu que me pinte de Carvão (informação verbal)⁵.

Tendo em vista essa perspectiva contada a mim pela artista durante uma conversa informal, ocorrida via redes sociais, compreendi com ainda mais clareza que a potência do rosto pintado, do rosto que se torna também suporte de uma escrita e que passa também a ser, nessa ação, um movimento de escrita, traz um deslocamento em que a invenção da escrita no rosto, na dobra, aponta para a emergência do entendimento de minha corporeidade enquanto um novo ser, um desvio existencial aos paradigmas coloniais, “Assim, um ato de descolonização cosmológica que me possibilita o enveredamento pela descolonização do ser/saber/ poder” (RUFINO, 2019, p. 27).

Dessa forma, em “Pele Preta”, a escrita performa o pensamento não mais silenciado, a escrita-corpo e o corpo-escrita tomam uma dimensão que opera como uma “ação de ingerir e regurgitar a palavra” (RUFINO, 2019, p. 29), que agora atua como um transbordamento de um movimento e resistência, uma ação de vivacidade e potência que se dá num processo de criação que é contínuo e inacabado (SALLES, 1998).

Figura 5 – “Catirina” (2012 - 2018), de Juliana dos Santos



Catirina, 2012 -2018.
Pintura em Nanxim sobre Fotografia digital em papel algodão.
42 x 29cm.

Fonte: <https://www.julianadossantos.net/bio>

⁵ Entrevista concedida por SANTOS, J. **Juliana dos Santos**: depoimentos [mar. 2021]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Encontro também em minhas Pretografias, como anteriormente explicitado nesse trabalho, forte interlocução com as escritivências, de Conceição Evaristo. É preciso negritar que, especificamente na experimentação performática acima, percebemos que esses conceitos têm formatos estéticos diferentes, pois, como podemos observar em “Pele Preta”, não há a sugestão da escrita de um conto. Isso que não significa que contos também não digam muito de minha pele, inclusive os contos de Evaristo, são inspirações aos meus contos e em algum momento desta escrita eles poderão, sim, aparecer. Ou seja, estas possibilidades de pensarmos pele, a exemplo, só apontam para o quão plurais são as potencialidades de nossas grafias.

Conceição Evaristo, em seus estudos sobre literatura negra, ensina que:

o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam (EVARISTO, 2009, p. 18).

Observando o pensamento de Conceição Evaristo nesse trecho, não posso deixar de reforçar que o termo escritivência tem em suas entranhas o ponto de vista da mulher negra que traz, em suas narrativas, relatos, fatos e interpretações de uma pluriversalidade preta que nos viabiliza pensar a urgência de falarmos, escrevermos, dissertarmos sobre o vasto conhecimento que há em relação ao “corpo-mulher-negra” (EVARISTO, 2009, p. 18). De maneira que nas Pretografias, proponho trazer, parafraseando a autora supracitada, o meu “corpo-homem-negro em vivência”, pois, assim como Evaristo (2009) aponta, há particularidades que somente a mulher negra pode relatar de suas realidades, analogamente acontece com o homem negro.

No contexto da pesquisa, trazer artistas negras, como Conceição Evaristo e Juliana dos Santos, é uma forma de colocar as Pretografias em perspectiva no âmbito da arte preta e brasileira. Busco trazer um diálogo possível a partir de semelhanças de abordagem ou mesmo linguagem e técnica, seja por meio das escritivências ou com a pintura sobre fotografia. Essa pluralidade de vozes, que tanto trazem em comum, possibilita pensar várias questões relativas à arte em um contexto mais amplo. Em entrevista feita com a própria Juliana dos Santos, visando contemplar algumas dessas questões, emerge como assunto a visibilidade da produção de artistas negrxs contemporâneos. Quando a isso ela comenta da seguinte forma:

a produção de artistas negros contemporâneos tem dado, sim, aqui no Brasil, um novo contorno pro pensamento sobre arte brasileira de um modo geral, justamente pela temática, justamente porque é uma produção que antes nunca foi visibilizada, estamos acessando espaços que não podíamos acessar, discussões que vem tomando um corpo central em grandes instituições museais com representatividade no mundo, então cê tem o MASP, cê tem o MAM, enfim, uma série de museus aí que figuram uma centralidade no discurso sobre arte brasileira e que agora se veem interpelados a se, né, observarem enquanto qualidade de acervo. (informação verbal)⁶.

Juliana ainda comenta sobre a importância que há, quando artistas pretas, como Rosana Paulino, passam a ocupar espaços institucionalizados, uma realidade que é fruto de transformação e mudança na perspectiva desses espaços e da própria arte nacional. Há uma força coletiva muito forte por trás dessas resistências e ocupações que, por sua vez, são uma base importante tanto para a própria questão da visibilidade quanto da transformação:

a gente tá conseguindo criar espaços que são coletivizados, ou seja, grupos de pessoas do Brasil todo pensando, negritude baiana, negritude paulista, negritude carioca, meu, a negritude na paraíba, e aí pensando mais complexamente, que que também a questão da reivindicação de uma identidade afro-indígena e a própria identidade indígena, eu acho que a gente tem um cenário muito positivo, um cenário muito positivo no âmbito da representatividade, mas o que não significa que seja um cenário consolidado no âmbito de condições materiais de trabalho, nem todo mundo tá conseguindo viver do que produz artisticamente (informação verbal⁷).

Tanto a foperformance “Pele Preta” como a pintura sobre fotografia “Catirina” tem uma importância, de acordo com Juliana dos Santos, para pensar o “corpo como um suporte para discutir questões que estão para além de perspectivas formalistas, que são questões que tão discutindo existências, resistências, identidades coletivas” (informação verbal)⁸. A partir do corpo, x artista busca fazer ver questões sobre a sua própria condição, sobre a sua negritude. Quando essa ação criadora é vista em perspectiva, como parte de uma miríade de processos de criação, de muitos outrxs artistas que estão produzindo e que tem preocupações similares

⁶ Entrevista concedida por SANTOS, J. **Juliana dos Santos**: depoimentos [mar. 2021]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

⁷ Entrevista concedida por SANTOS, J. **Juliana dos Santos**: depoimentos [mar. 2021]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

⁸ Entrevista concedida por SANTOS, J. **Juliana dos Santos**: depoimentos [mar. 2021]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

traspostas a partir de um fazer criador, surge daí uma resistência transformadora de realidades e da própria arte em si.

As Pretografias, que manifestam como resultado as fotoperformances e a experiência de escrita na pele, nesse primeiro momento, desdobram-se como processo. Buscando compreender a vivência na Comunidade Quilombola Três Irmãos, as Pretografias passam se definir em momentos de criação com/na comunidade, em que se utilizam as cascas para a produção de tinta. Nesse sentido, pretografar com/como cascas é relatar também a mim, embora seja necessário acentuar que as Pretografias apontam uma perspectiva ontológica que se manifesta muito mais coletivamente do que individualmente, uma cosmoexistência, visto que se trata de um conceito que se realiza principalmente na relação *com*, ou seja: na minha relação com a Comunidade Quilombola dos Três Irmãos.

3 PRETOGRAFIAS: PELE-CASCAS

As cascas sempre estiveram muito presentes na minha formação. Na infância, quando ficava doente, na maioria das vezes, minha mãe recorria às cascas e às ervas como caminhos para tratar de enfermidades diversas. Meu bisavô também se utilizava muito de cascas para curar as pessoas que, por alguma razão, geralmente referente a problemas de saúde, procuravam-no. Logo, as cascas, assim como outros elementos da natureza, sempre chegaram com muita potência para mim, de forma que poderia passar horas narrando histórias de pessoas que foram curadas por meio de indicações de chás e/ou até mesmo preparo de banhos que não somente meu bisavô materno sugeria, mas minha bisavó, conhecida como vó Preta, e minha avó materna também.

Nesse caminhar, recordar a relação que o meu bisavô tinha com as cascas e lembrar dos seus momentos dedicados de oração aos enfermos são conexões intersubjetivas que o encontro com o mundo-casca, nesta pesquisa, faz rememorar. É como se as cascas fossem, para mim, um convite de regresso à minha árvore ancestral, um convite para retornar às raízes, um movimento de encontro com o meu próprio corpo.

Figura 6 - Pretografias com cascas, registro de um grito



Fonte: Acervo pessoal.

Então, olhar as cascas das árvores, e por elas ser olhado, é perceber, nas reentrâncias-desenhos de suas linhas-fissuras, a ressonância de um acontecimento corporal que está presente no movimento de olhá-las e senti-las. Processo que ocorre para além da natureza física das cascas, do racional. Pois, entrelaçado a essa experiência visual e tátil, há um gesto poético e somático que reúne e comunica uma relação arvorejada em que o meu corpo se realiza enquanto casca e as cascas se desdobram enquanto parte do meu corpo. Nesse sentido, as cascas se apropriam do meu corpo preto e, este, apropria-se das cascas. De modo que no encontro da

corporeidade desses dois seres, eclode uma materialidade sensível que possibilita, em meu processo de criação, a abertura para um universo plural de experiências significativas, concebidas na idealização de um objeto estético ou não, muito fértil à arte preta.

Nesta perspectiva, ao abordar essa relação de envolvimento do meu corpo com os elementos que vão compondo a dissertação, torna-se viável tratar aqui acerca de como estou pensando a organização metodológica desta pesquisa em arte. Os caminhos e as decisões que tenho tomado para desenhá-la propõem um desvio dos modelos metodológicos convencionais estabelecidos há muito pela academia. Negrito⁹, no entanto, que se desviar não significa abandonar perspectivas metodológicas que possuem, sim, relevância à organização dos saberes em uma pesquisa como, por exemplo, o uso do diário de bordo na pesquisa de campo. Este que, inclusive, teve/tem um papel importante nos meus estudos, visto que esta pesquisa acontece integrada, coengendrada a uma comunidade quilombola.

Aponto essa questão, pois demorei muito para entender a necessidade real de desconstruir e superar a ideia cartesiana e colonial que estava em mim atravessada sobre método de pesquisa. Confesso, inclusive, que essa ideia ainda é algo em estado de compreensão para mim, visto que o sistema e as instituições educativas que nos formam acabam nos convertendo num corpo ocidentalizado-branco-cristão que tende a naturalizar, além do genocídio dxs pretxs, o epistemicídio de saberes que são fundamentais, até mais que muito do conhecimento acadêmico, tanto à humanidade da população negra quanto para as demais formas de humanidades existentes no planeta.

A tomada de consciência dessa problemática me trouxe e me traz à tona uma sensação de transformação e autoconhecimento muito importante, pois, anteriormente, para mim, um estudo científico, numa leitura bastante resumida e dura, pressupunha uma estrutura engessada. Uma estrutura, a exemplo, que se constituía pela existência de um sujeito controlador em relação a um objeto controlável, manipulável. Contudo, debruçar-me na sabedoria dos estudos que tratam sobre descolonização e decolonização me ajudaram a avançar nessa pauta. Aprendizagem, inclusive, que contribui diretamente para que esta pesquisa seja tramada por metodologias e/ou não-metodologias que se apresentam indisciplinadas aos métodos usuais.

⁹ Em sua tese de doutorado, Rita Emanuela Rainho Brás partilha um de seus aprendizados de pesquisa, colocando-nos que “no contexto da luta quilombola, a expressão ‘negritar’, [faz referência a um ato que] permite chamar atenção, destacar, tornar uma ideia/texto mais forte”. De modo que a par desse conhecimento, passo também a utilizá-lo em minha dissertação, como um termo que qualifica e legitima ainda mais a ideia conceitual das Pretografias enquanto uma proposta de valorização e visibilização de uma criação que pensa o fortalecimento da arte dxs pretxs.

Assim, para pensar a tessitura desta dissertação, realizo sua feitura a partir de elementos que vão surgindo e acontecendo no emaranhado do próprio processo da pesquisa, um método que se manifesta por encruzilhadas, encontros e desencontros de forças, de chamadas pretográficas. Essas que estão no ato de se entregar de corpo inteiro ao campo, feito oferenda, assim, habitando e buscando numa relacionalidade vivenciar as suas inúmeras dimensões artístico-poéticas possíveis, seja por meio de conversas-entrevistas, seja através de oficinas em que meu corpo se coloca enquanto aprendiz, seja simplesmente por caminhar à deriva em busca do desconhecido ou se permitir à pausa diante do território existencial da Comunidade.

Prevalece a vontade de pensar e sentir a escrita como um elemento outro que opera e performa enquanto ato de criação, de modo que pretografar além de ser um caminho conceitual às Pretografias é também uma forma-chama oportuna de fazê-las acontecer enquanto método, isto é, as Pretografias se apresentam nessa produção enquanto conceito operante mas também como uma inspiração, digamos, metodológica, visto que quando estou pretografando, seja através de uma imagem-representação, ou de uma imagem-sensação e/ou de uma escrita performativa, estou pondo em movimento toda uma corporeidade preto-poética que sustenta, feito pele, feito casca, a organização da pesquisa (CAETANO, 2017).

Outrossim, somado a essas encruzilhadas, negocio também com várias abordagens metodológicas já conhecidas no pluriverso dos estudos em arte como, por exemplo, o método de Pesquisa Somático-Performativa da Prof. Dra. Ciane Fernandes, pois entendo que esta dissertação e a escrita dela estão imbricadas numa dimensão teórica, prática e experimental “que enfatizam o corpo e seus processos como forma de criar conhecimento.” (FERNANDES, 2015, p. 81).

Patrícia de Lima Caetano, em sua tese de doutorado, que toma por base o pensamento de sua orientadora Ciane Fernandes, faz uma abordagem pertinente acerca da importância da Pesquisa Somático-Performativa quando nos apresenta que esta:

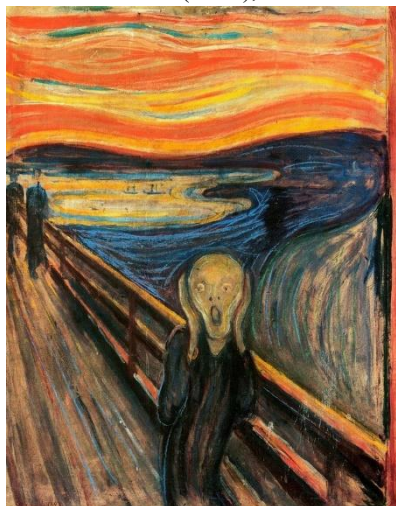
afirma que a metodologia de pesquisa em artes deve estar apoiada numa prática, esta constituindo o eixo principal e organizador da pesquisa. Contrariamente, uma metodologia quantitativa (método científico) ou qualitativa (método múltiplo), lida com a prática enquanto objeto de estudo, como um elemento adicional da pesquisa a ser posteriormente analisado a partir de propostas e princípios previamente estabelecidos. Fernandes esclarece um terceiro paradigma de pesquisa enquanto “multi-método guiado pela prática” onde os princípios norteadores advêm dos procedimentos práticos e traçam uma proposta enquanto projeção conceitual, sobrepondo passado e futuro. Assim segundo ela, no método de Pesquisa Somático-Performativa a pesquisa é definida e organizada pela própria prática somática (CAETANO, 2012, p. 35).

Desse modo, entendo que esta dissertação, em alguns movimentos de sua criação, dialoga com esse método por compreender que os processos e estudos teóricos e práticos empreendidos durante o percurso de pensação das Pretografias constituem-se de forma viva e integrada. Dessa forma, entendo que é a própria pesquisa que vai durante o seu processo estabelecendo e articulando os seus próprios caminhos e modos de operar, traçando com sabedoria a criação de uma imagem poética de experimentação decolonial que se consolida enquanto pesquisa-corpo-integração (FERNANDES, 2015).

E é nesse processo, baseado e organizado pela experiência prática criativa de somas em inter-relação integrada (FERNANDES, 2015, p. 87) que encontro, na espacialidade das cascas-corpo deixadas na natureza, escritas-rastros, grafos que nos conectam ao ancestral pelo sensível. Ou seja, há nessa conexão, que entrelaça experiência visual e experiência tátil, um leque de possibilidades significativas que me permitem pensar o contato direto com as cascas como um caminho proposto a valorizar a criação de uma arte que pensa a continuidade do meu ser no mundo, uma arte em que a população preta ganha protagonismo.

Na imagem “Registro de um grito” (figura 6), temos um exemplo de uma escrita-rastro que parece revelar um rosto que ecoa, de dentro para fora da casca, um grito angustiante, sufocado, aprisionado que alude ao desespero existencial também presente na obra “O Grito” (1893), de Edvard Munch (figura 7).

Figura 7 - “O Grito” (1893), de Edvard Munch



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito.

Ou seja, há nas cascas uma poesia que nasce no seu silêncio, mas que o rompe, provocando-nos e despertando-nos a viver uma outra existência que esteja “para além das coisas já ditas ou já vistas” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 53).

A escrita é uma casca que encobre e dá forma a uma narrativa, forma palavras e textos, performa. Analogamente, as cascas encarnam também esse espaço de composição no campo do meu processo de criação artística, ensinando-me acerca da necessidade de me colocar sempre à disposição de tocar e ser tocado pela experiência no território quilombola, o qual me propus vivenciar, desprendido de quaisquer preconceitos. Nessa perspectiva, “a escrita não começa com uma palavra, com uma ideia. Ela não começa. Ela já estava lá [nas cascas], esperando apenas ter ocasião.” (COUTO, 2016, p. 4). Esse contexto, que nos convida a pensar as cascas enquanto um grafar poético, é importante salientar que a:

palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo. Pela poesia, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, a poesia torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade. Torna-se um lugar de transgressão ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia a marca, o selo do colonizador. É também transgressora ao optar por uma estética que destoa daquela apresentada pelo colonizador. Pela poesia, o colonizado, segundo Homi Bhabha, não só encena o “direito de significar” como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo. (BHABHA, p. 321). Viver a poesia em tais circunstâncias, de certa forma, é assegurar o direito à fala, pois pela criação poética pode-se ocupar um lugar vazio apresentando uma contrafala ao discurso oficial, ao discurso do poder. Nas sociedades ágrafas, a poesia conta/canta a tradição, os mitos de fundação, as histórias, os provérbios, a sabedoria. O canto poético planta e rega a memória coletiva. A poesia oral, presente nas culturas tradicionais africanas, foi incorporada à literatura produzida pelos poetas, contistas e romancistas africanos comprometidos com a luta de libertação do povo. A poesia foi arma, foi estratégia de luta (EVARISTO, 2010, p. 133).

Sendo assim, no intuito de propor uma organização metodológica ou mesmo na vontade de inventar os meus próprios caminhos e processos metodológicos para essa dissertação, busquei, como foco desta pesquisa, imagens que não apenas representam, mas que traduzem bem algumas forças de experimentação e de experientiação pretográficas: PELE-CASCAS E A PELE-POEIRA. Estas são forças de natureza orgânica e poética das Pretografias, marcas que tanto no campo do simbólico quanto no campo denotativo desenharam aquele que é o nosso maior órgão do corpo humano, nossa pele.

Assim, o segundo e terceiro momento deste estudo se realizam pelas imagens-sensação¹⁰ intituladas, “Pretografias: pele-cascas” e “Pretografias: pele-poeira”. Paisagens

¹⁰ Segundo Caetano (2017, p. 174), “as imagens-sensação estão relacionadas a um plano imanente dos afetos e das forças, possuem uma realidade material em si mesma e são vividas em meio a experiências que surgem junto as afecções do corpo.”

qualitativas¹¹ que, operando enquanto caminhos, apontarão feito encruzilhada e/ou travessia para a divisão da primeira e segunda parte dos atravessamentos desta pesquisa em artes. Desse modo, faz-se importante destacar que, inspirado por uma “sabedoria somática criativa, experiencial e relacional, qualitativa e integrada”, as pele-cascas e a pele-poeira emergem em meus estudos por fazerem parte dos desdobramentos de uma composição artística que está processualmente se constituindo na pesquisa, evidenciando-se enquanto uma experiência poética em “estado de vivência, em estado de sensação” (FERNANDES, 2015, p. 91), que venho denominando de Pretografias.

Esse evento se concretiza “numa perspectiva de composição e conjugação de forças” que emerge da relação que ocorre, no campo, intermediada por um aprender-junto que acontece a partir de uma “abertura engajada e afetiva [do meu corpo] ao território existencial” da comunidade Três Irmãos, local situado na região Noroeste do estado do Ceará. De modo que no encontro dessas corporeidades, surge, ainda que atravessado por interpelações que revelam convergências e divergências do nosso modo de ser no mundo, pois é sabido que estar em relação é dizer, principalmente, de nossas diferenças, de nossas tensões, a construção de um saber que se dá com e não sobre a Comunidade Quilombola dos Três Irmãos (ALVAREZ, J.; PASSOS, E. 2015, p. 137).

As cascas, enquanto elemento de vivência dessa composição, são tecidos que dão materialidade ao meu processo de criação e criativo. Externalizam uma escrita que, atualmente, diz muito da relação do meu corpo-homem-preto em vivência em/com arte na Comunidade cidadina. De modo que as tenho nesse processo, que entrelaça e reveste o meu corpo, como uma forma de experimentação artística que me permite o resgate da humanidade pelo sensível. Assim, nesse espaço-tempo, uma experimentação metodológica que se realiza no acompanhar dos processos e que parte de uma perspectiva somática, evidencia-se (KASTRUP; BARROS, 2015). De maneira que a pesquisa enquanto corpo-casca, a pesquisa enquanto corpo-escrita integrada a meu corpo-homem-preto se manifesta contrária à ideia rígida de pesquisa científica que tem como desejo o estar no controle, desejo este que reduz as relações estabelecidas entre os sujeitos da pesquisa e a própria pesquisa a uma simples etapa já prevista na prática da ciência moderna, preocupando-se somente em explicar e revelar os resultados que se limitam à mera representação de objetos preexistentes. Aqui, o meu corpo experimentado pelas cascas quer

¹¹ Conforme Caetano (2017, p. 175), “as paisagens qualitativas, texturas, densidades etc., constituem uma geografia interna corpórea que nos possibilita pensar pela arte uma cartografia afetiva do corpo, essas nos fazem entender o corpo enquanto território flexível feito de paisagens materiais qualitativas que encerram em si a potência de afetar e ser afetado.”

pensar outras possibilidades metodológicas, reinventá-las, vivenciar a contrapelo as que são invisibilizadas pelo pensamento hegemônico, tal que o meu corpo deve ser entendido aqui enquanto soma na medida que ele:

se experimenta ao mesmo tempo em que experimenta o mundo, ou, experimenta o mundo ao mesmo tempo em que se experimenta. Portanto, o soma jamais poderá ser compreendido ou abordado como um objeto inerte, passivo, secundário e passível de controle ou docilização. Bem ao contrário, o soma é o corpo que experiencia, se experiencia e, [gostaria] de incluir aqui, gera experiência (CAETANO, 2017, p. 169).

Tendo isso explicitado, quando comecei a pesquisa de campo, as cascas foram os guias que me apontaram os primeiros caminhos para que eu começasse a vivenciar a dinâmica do lugar. Elas me levaram a conhecer xs moradorxs da comunidade Três Irmãos, principalmente xs idosxs. Com estes, aprendi um pouco mais sobre o poder das cascas, sobre a força vital que existe nos elementos naturais da comunidade, uma sabedoria que também xs auxilia na cura e na proteção. Ou seja, há uma relação afetiva muito forte entre xs idosxs do lugar e as cascas.

As cascas estão na superfície das plantas, guardam as marcas do tempo, das intempéries, protegem as árvores, das raízes aos frutos. De forma similar, xs idosxs na Comunidade também possuem essa incumbência. Simbolicamente, são cascas de Angicos, de Jatobás, de Jenipapeiros, de Carnaúbas, de Aroeiras, de cactáceas que guardam e cuidam do saber ancestral para que este seja permanentemente partilhado entre xs mais jovens. As cascas dessas árvores trouxeram-me narrativas que me ajudaram a compreender a fundação da identidade dxs pretxs na Comunidade.

Durante uma conversa-entrevista informal com a Senhora Antoniza Mateus sobre as cascas utilizadas pelxs moradorxs, tomei conhecimento acerca da matriarca do lugar, Luzia Maria da Conceição¹². Assim, sob essa perspectiva dxs moradorxs do lugar, fortaleci ainda mais o entendimento de que as cascas na comunidade são elementos de conexão com a ancestralidade, símbolos que significam a constituição da identidade dxs viventes naquele território, visto que estabelecem histórias, costumes, crenças e valores que remetem xs moradorxs da comunidade a um passado histórico comum, o que nos direciona para uma narrativa identitária que é compartilhada por meio das relações sociais (BERND, 1988).

Nesse trecho, podemos, até mesmo, observar uma outra travessia metodológica que vai acontecendo e conduzindo esse estudo. Trata-se de um caminho que nos faz pensar e sentir a pesquisa enquanto um corpo que está sempre em relação consigo e com o outro, numa

¹² Segundo a história oral da Comunidade, Luzia Maria da Conceição e Ana, sua irmã, foram as pretas responsáveis pela fundação da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos.

relacionalidade afetiva, “não para me querer converter no outro nem convertê-lo em mim” (BRÁS, 2018, p. 102), mas sim no propósito de encontrar, na processualidade dessa relação, caminhos para tecer uma escrita que narra imagens vividas em meio a uma experiência corpórea, orgânica e poética. Uma escrita que aponta para situações coengendradas e habitadas, a exemplo, pelas conversas-entrevistas com xs moradorxs da comunidade Três Irmãos, pelas afetações concebidas *com*, *pela* e *na* materialidade de elementos encontrados no território do lugar, como: as cascas que me possibilitam, enquanto artista, pensar através da escrita, pela poesia, pelo desenho, a criação simbólica de um imaginário encarnado e potencializado pelas cascas e pelas tintas das cascas. Ou seja, esses elementos corporificados e imaginativos nos possibilitam entender essa metodologia e/ou não-metodologia como uma travessia que se propõe decolonial, atendendo assim um dos escopos basilares dessa dissertação que “se revela no confronto e na necessidade da descolonização do conhecimento” (BRÁS, 2018, p. 102).

Uma cena vivenciada em um dos meus primeiros encontros com xs moradorxs ilustra bem essa relação da Comunidade com as cascas:

Certa vez, quando cheguei na comunidade Três Irmãos, deparei-me com a Senhora Antoniza Mateus conversando com uma outra senhora que até então eu ainda não conhecia. Contudo, logo fiquei sabendo que se tratava de sua sogra, Maria Ivanira do Nascimento, uma das moradoras mais antigas da Comunidade, que cultivava ervas e cascas medicinais. Naquele mesmo dia, fui visitá-la e conversamos sobre vários assuntos, um deles tratou-se acerca do cuidado que ela tinha com a saúde dxs moradorxs. Lembro a Senhora Ivanira agradecendo aos ancestrais pelos seus saberes aprendidos sobre as cascas e as ervas, de modo que recordo também quando, enfaticamente, ela apontou sua visão, aliás, sua sensibilidade, acerca da ausência de políticas públicas voltadas à saúde das pessoas do lugar. “Médico, eu só sabia que existia, mas não sabia que era gente, porque aqui era a coisa mais difícil de se ver”. Ou seja, as cascas não só protegem as árvores na Comunidade, elas também garantem a saúde dxs remanescentes, tornando-xs mais resistentes.

Nesse sentido, as cascas são escrituras potentes, pluriversais, são símbolos próprios que nos dizem sobre a dinâmica temporal e existencial da comunidade Três Irmãos, de modo que pensar e propor a vivência com as cascas e/ou como cascas me fez e me faz compreender, também, que o meu fazer artístico se estabelece com/como cascas quando com elas me relaciono e quando com elas componho. Assim, ver com as cascas, tateá-las, mergulhá-las na água, sentir os seus cheiros, beber os seus chás, pintar com as tintas delas extraídas, perceber suas diversas camadas, suas linhas em desalinho, interagir com xs moradorxs criando proposições artísticas ou aprendendo com estxs os efeitos medicinais das cascas, assim,

afetando e sendo afetado, foi discernir-me, nesse elo, enquanto parte de uma poética que está inscrita no espaço-tempo da Comunidade Quilombola. Essa que se consolida em minha pesquisa como Pretografias.

As cascas se estabelecem enquanto Pretografias por apontarem possibilidades de acesso a uma sabedoria em/com arte descolonizada, uma arte que rompe com o poder hegemônico, que se manifesta contrária ao conhecimento imposto à Comunidade. Conhecimento que toma carona na *colonialidade do poder* e chega forte ao território quilombola, via globalização, proponente a apagar e colocar a sabedoria local como menor, inferior (MIGNOLO, 2010).

Neste sentido, o surgimento do nome Pretografias parte de uma vontade de propor meus escritos como uma poética-intervenção de combate às ideias racistas naturalizadas pelo discurso colonial. Essas que se instituem no Brasil como formas de apagamento, invisibilidade e nulidade daquelsxs que estão, como afirma Santos (2009, p. 23), “do lado outro da linha”. Um lugar posto à margem onde muitxs se encontram alienadxs por um imaginário forjado, criado por uma epistemologia dominante euronortecentrada, que estereotipou a população negra naquela que deve engolir uma condição de vida galgada às sobras da casa-grande e sempre em estado de sujeição, inferioridade e subalternidade.

Outras vezes, essa população é apresentada de acordo com uma perspectiva perigosa, que a vilaniza. Recorrendo à memória, lembro de algumas piadas racistas contadas por meus próprios familiares durante a infância, os quais associavam a imagem de pessoas pretas à imagem de ladrões. Recordo fortemente a afirmação de um dos meus tios que dizia, aos risos, que “branco correndo é atleta, preto correndo é ladrão”. Estes imaginários devem, sem dúvida alguma, ser reprimidos (RIBEIRO, 2018) e não fortificados como percebemos na fala supracitada do meu tio ou como em temas de filmes, desenhos, séries, cantigas de ninar etc. É um fato, infelizmente, ainda presente no cotidiano de inúmeras famílias que embalam o sono de suas crianças ou buscam entretê-las, em várias regiões do Brasil, por meio desses dispositivos “artísticos” que são utilizados “para reforçar o rebaixamento do negro e realçar a supremacia branca” (NASCIMENTO, 1980, p. 117). Tal que quando paramos para pensar a arte por essa perspectiva, notamos o quanto ela permanece sendo um determinante racista destruidor e cúmplice de um projeto de civilização, dado pela *colonialidade do poder, do saber e do ser* que caminha violentamente para o extermínio de todxs que pensem diferente do que é imposto pelo poder colonial (MIGNOLO, 2010).

Diante disso, Pretografias ganham outros horizontes, passando a ser uma linha de força importante, diante do cenário artístico brasileiro, por propor uma ruptura com a ideia de arte que nos é imposta, uma arte que atua enquanto dispositivo racista, construída e instituída por

um “sistema-mundo patriarcal/capitalista colonial/moderno europeu/euro-americano”, heterossexual, masculino, branco, cristão (GROSGOUEL, 2009, p. 409). Logo, as Pretografias surgem para que possamos descolonizar ainda mais o nosso pensamento em/com artes.

Nesse contexto, a relevância do conceito ao campo das artes se dá por entender que quando penso no processo de criação das Pretografias com cascas, a exemplo, estou pensando na urgência da desterritorialização de um espaço que me foi e que me é negado cotidianamente, não só nas “artes”, mas também nesse espaço em que o meu fazer em/com arte é inferiorizado, oprimido, espaço onde minha humanidade é desumanizada, colocada numa “zona de não-ser” (FANON, 2008, p. 26). Tal realidade se dá em razão de um racismo que, no Brasil, está profundamente estruturado em decorrência da colonização e que tem, como um de seus fortes marcadores, a cor da pele, marcador que aparece na superfície do problema, visto que o racismo é uma questão muito mais complexa.

Por essa perspectiva, as cascas trouxeram-me a possibilidade de pensar e aprofundar o meu conhecimento acerca do meu *lugar de fala* diante das discussões sobre narrativas identitárias (RIBEIRO, 2017). As cascas são como a pele, possuem na sua superfície diversas tonalidades de cores, contudo não apresentam uma hegemonia de cor. Há cores de casca/pele mais retintas e outras menos. De forma que essa experimentação e envolvimento com as cascas me propôs um sentimento de pertencimento à Comunidade, o qual me fez olhar para esse lugar como um território existencial de aprendizagem à desconstrução de estereótipos que permeavam, inclusive, meu modo de compreensão sobre o meu ser no mundo.

Antes de fazer a primeira viagem à Comunidade Quilombola dos Três Irmãos, criei expectativas que desenharam para mim um imaginário totalmente equivocado, baseado em rótulos, tanto da espacialidade quanto dos moradores da Comunidade. De maneira que, ao adentrar no território, recordo o sentimento de frustração que me abateu por não encontrar naquele lugar um formato de comunidade quilombola que de alguma forma havia sido introjetado em meu pensamento. Este composto por um imaginário medíocre e limitado à cor da pele, construído por descrições e representações intelectuais forjadas em estereótipos e fantasias inventadas pela cultura dominante e que, naquele momento, inevitavelmente, ainda faziam parte de mim (HOOKS, 2019).

Quando comecei a caminhar pela comunidade, por volta de agosto de dois mil e dezenove, cheguei naquele espaço com um corpo-pesquisador-colonizador, alguém que pensava que tinha total controle acerca dos procedimentos da pesquisa, fato que fez com que inicialmente não conseguisse escutar o que realmente o campo tinha a me dizer, de modo que

acabava, por vezes, simplificando todo o conhecimento a ser aprendido a modelos estereotipados. Entretanto, percebi que quanto mais habitava o campo, mais as certezas se diluíam, o campo me ensinava o verdadeiro sentimento de resistência. Assim, o que entendia como um universo simples, ao observar as cascas, por exemplo, passava a tomar uma dimensão muito mais complexa e plural. Logo, discerni, com essa experiência, que estar engajado afetivamente no campo não seria o suficiente para conseguir compreender os caminhos para pensar a constituição de uma poética com o lugar. Era preciso, também, estar com a Comunidade, implicado ao território, desconstruído de qualquer pensamento autoritário que me colocasse, a partir dessa vivência, numa relação de hierarquia, ao molde de sujeito-objeto.

Como não tinha nenhuma habilidade com essa nova forma de pensar pesquisa, em função de minhas experiências anteriores sempre terem sido realizadas via modelo tradicional, precisei, então, aprender a me permitir e a entregar-me de corpo inteiro à pesquisa, ao campo, o que foi de grande importância, pois aprendi da necessidade de “cultivar uma posição de estar com a experiência e não sobre esta”. (ALVAREZ, J.; PASSOS, E. 2015, p. 142). É interessante perceber, tanto no relato supracitado quanto em outros que surgirão no decorrer desta dissertação, que o método cartográfico, assim como o método de Pesquisa Somático-Performativo, dialogam em minha pesquisa e comigo, contribuindo por diversas vezes e me fazendo pensar numa proposta metodológica outra, que ganha existência a partir do momento que minha subjetividade, imersa às subjetividades do campo, reinventa e narra um outro mundo, um mundo possível às Pretografias, realizando assim a tessitura deste estudo.

No caso da abordagem cartográfica, ela vai acontecendo e sendo desenhada ao longo da pesquisa pelo seu viés de contribuição enquanto pesquisa-intervenção. Não foi um método que escolhi de pronto, para encaixe na dissertação, até porque a cartografia, ainda que nos possibilite uma certa flexibilidade metodológica, tem também um rigor que nos exige muito de nós como pesquisadorxs. Ela nos quer envolvidxs, de modo que fui e estou aprendendo com ela, buscando pensar o campo como um rizoma que une a intersubjetividade acerca das cascas presente na própria Comunidade à minha própria como artista. Ou seja, a pesquisa se dá submergida em exercícios estabelecidos a partir de contatos possibilitados por encontros ocorridos entre mim e a Comunidade, esses que se desdobram em vivências artísticas, escritos, conversas etc. (PASSOS, E.; BARROS, R. B., 2015, p. 17). Ou seja, o meu envolvimento com a pesquisa pressupõe entender que a cartografia se concretiza enquanto método de pesquisa-intervenção por pressupor:

uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se

trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas¹. A reversão, então, afirma um *hódos-metá* (...) [ou seja,] mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: *o know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. (PASSOS, E.; BARROS, R. B., 2015, p. 17-18).

Desta forma, retomo à relação com as cascas para pontuar que inicialmente não tinha uma perspectiva sensível e interativa acerca da importância dessas para a consolidação das Pretografias, minha percepção era totalmente racionalizada, faltava-me sensibilidade, faltava-me mergulhar na experiência a fim de entender que a nossa condição de humanidade se dá na conciliação de nossas dimensões afetivas e cognitivas, no estar juntos. Contudo, ao me relacionar com o pluriverso poético que está imbricado nas cascas e por ele ter sido afetado, aprendi que fazer parte de um território quilombola é saber que a importância da ontologia dos nossos corpos pretos está para além do olhar racista que insiste, através de um sistema ilógico e totalmente desumano, em reduzir-nos à cor da pele.

De modo que nesse processo, que é inacabado, vou me desconstruindo e me descobrindo pela poesia que há nas cascas. Percebendo, assim, a necessidade de existir, não pelo embranquecimento que nos cega, que nos quer sempre colonizadxs e propagadorxs de mais colonização, afinal “[foi] o colono que fez e continua a fazer o colonizado” (FANON, 1968, p. 26), mas existir pelo orgulho de ser preto (CÉSAIRE, 2010). Dessa forma, entendendo que precisamos combater a alienação cultural e racial que a neurose estabelecida pelo pensamento supremacista branco impõe aos nossos corpos pretos, assim vou me afirmando ainda mais enquanto pretx, um pretx que não é um só, mas vários, plural, “pois não há um preto, há pretos” (FANON, 2008, p. 123).

Portanto, assim como as cascas, que apresentam camadas periféricas em sua estrutura e que proporcionam experiências em/com arte de valorização de nossa sabedoria ancestral e dos nossos corpos pretos, deve se organizar uma nova sociedade. Onde urge que todo caráter epistemológico colonial e branco, que há no nome “arte”, “artista”, ou em “espaços de pensação em/com arte”, como universidades, museus, galerias, casas culturais, escolas etc., que tornam invisível e inferiorizam a arte preta, portanto, racista, seja desconstruído, transformado e redefinido. Devem passar por um processo de desterritorialização/reterritorialização (GUATTARI; RONILK, 2010), a fim de torna-se um lugar em que a arte esteja para além de qualquer hegemonia, de modo que possa ser sentida e pensada nas suas diferenças dentro de

uma diversidade que existe e que está posta tanto na zona do ser, quanto na zona do não-ser (FANON, 2008).

Talvez seja possível que a criação artística, a qual emana insurgente e heterogênea nas cidades, no interior, marcada nas cascas, nas paredes, nas praças, nas ruas, nas periferias, nos centros, desenvolvida por artistas pretxs, tenha visibilidade e expansão também nesses locais onde ainda impera o que Fanon aponta como neurose da supremacia dxs privilegiados racialmente (FANON, 2008). Logo, penso que estes lugares, que estão institucionalmente responsáveis pela comunicação da produção de subjetividades em suas mais diferentes formas de existência, não podem continuar sendo utilizados apenas como canais de ressignificação e de manutenção do racismo das estruturas colonizadoras.

Tendo isso em vista, a decisão de pensar com as cascas e senti-las, deve-se justamente ao fato delas me instigarem a investigar em/com arte os processos de subjetivação não hegemônicos que pertencem ao território existencial da Comunidade. Isto é, as cascas são elementos simbólicos afetivos que se constituem enquanto parte da cultura local e que não deixam a força globalizante homogeneizar as diferenças do lugar, contribuindo nesse sentido com a preservação dos saberes ancestrais necessários à vida da Comunidade, bem como à de toda sociedade.

As Pretografias ganham materialidade pelas cascas. Sobre isso, é importante nos inteirarmos sobre a criação do próprio conceito. Etimologicamente, a palavra *pretografias* pode ser definida como fruto de um neologismo cunhado a partir da combinação da palavra preto, que, segundo o “Minidicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa”, refere-se ao que é “da cor do carvão, uma cor densa, associada a pessoas de pele negra, escura, considerado depreciativo, preconceituoso” (2012, p. 705), somado à palavra grafias que apresenta sua origem etimológica no grego, significando, conforme Câmara Jr, “uma técnica para usar a linguagem como comunicação pela escrita, seja ela dada por desenhos, ideogramas, ou com base em letras, de maneira fônica” (2002, p. 128).

A noção vocabular dada às Pretografias, guiada apenas pelo étimo dos termos de sua composição, como apresentado no parágrafo inicial, é de certa maneira superficial e embebecida por uma perspectiva racial estereotipada, logo não dá conta do entendimento que reúne a proporção do que vem de fato se consolidando enquanto Pretografias. Embora eu também não tenha a pretensão de que esta dissertação consiga esgotar a ideia do que seja esse conceito. Entretanto, posso afirmar que Pretografias não cabe em estereótipos.

Em Pretografias, diferente do que nos traz o dicionário, ser pretx é um demarcador conscientemente artístico-político-afetivo, com capacidade de potencializar em/com arte a luta

contra diversas formas de desigualdades. Estas que tentam nos despojar de nossas humanidades ontologicamente, impondo os nossos corpos a “uma forma de coisificação e de degradação” (MBEMBE, 2018, p. 264). Portanto, ser pretx, no contexto pretográfico, trata-se de um gesto de subversão que está para além da cor da pele.

Certamente que essa leitura dicionarizada primária estabelece uma visão importante para o termo. Porém, bastante rasa, pois o coloca dentro de uma caixa que o define apenas como uma “escrita qualquer de cor preta”, ou seja, aponta apenas a versão engendrada por uma sociedade supremacista branca. Todavia, se o analisarmos como uma possibilidade poética pensada à afirmação de um *lugar de fala* para a arte preta e/ou arte pensada por pretxs (RIBEIRO, 2017), lugar cotidianamente negado, começaremos então a entendê-lo como uma força insurgente, um movimento que se propõe como uma ideia-abrigo de criação. Esta tem o interesse em discutir e fortalecer a luta da população negra contra o racismo estrutural, institucional, epistemológico e as suas demais formas horrendas de extermínio que se apresentam cotidianamente em todo território mundial.

Ademais, as Pretografias emergem também da indignação que tenho como professor de literatura, ao ver o racismo persistindo de maneira acentuada nesta linguagem. Embora reconheça que, na atualidade, exista uma presença de obras criadas por artistas pretxs, tenho a consciência que esse espaço conquistado tão arduamente e que vamos ocupando com nossas produções é um caminho à desconstrução do racismo pela arte. Contudo, não é, nem de longe, o suficiente para sanar a dívida de todo o período de anulação, silenciamento e negação de direitos para com a população negra, negação de direitos que permanece, situação que só reforça que vivemos numa sociedade estruturalmente racista, a qual faz com que as instituições nela presentes, por efeito vinculante, acabem, também, de maneira direta ou indireta, consciente ou inconscientemente, dando materialização ao racismo como um componente de suas organicidades (ALMEIDA, 2019).

Entretanto, somos resistência e, nessa empreitada, a criação das Pretografias têm, em parte, influência da arte literária, arte que ao criar com a palavra, com a escrita, resiste, reinventa, pois foi a partir da leitura dos contos da autora Conceição Evaristo (2018), escritora negra, criadora do termo “escrevivência”, que passei também a costurar e repensar minhas composições com a escrita e comecei a pensar em possibilidades outras de grafar. De modo que é salutar ressaltar, com antecipação, que as Pretografias dialogam em muitos pontos com as escrevivências de Conceição Evaristo, visto que noto as duas ideias como uma poética que marca, concretiza, emancipa e possibilita pela força do grafar a criação de um lugar de produção de subjetividades. Espaço este que vai tecendo e pensando como os nossos corpos pretos se

constituem por meio das infinitas possibilidades do grafar, do escrever, do criar “outras cosmogonias a partir de um tingir de preto o mundo” (MELO, 2016, p. 74). Ideias-forças que almejam fazer com que a população negra se sinta contemplada por saber que existe nesses processos-movimentos uma canalização coletiva de energia e de afetos de nossos corpos pretos que buscam expressar, intermediado pela consolidação de uma arte em que xs pretxs são protagonistas, as complexidades que permeiam nossas realidades

Em síntese: [...] um certo modo negro de ver e de sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma escritura negra vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. Logo, uma literatura cujos valores fundadores repousam sobre a ruptura com contratos de fala e de escritura ditados pelo mundo branco e sobre a busca de novas formas de expressão dentro do contexto literário brasileiro (BERND, 1988, p. 22).

Assim, pretografar com cascas trata-se de grafar nossas memórias, nossas experiências, nossas vivências pretas, nossa arte, nosso saber, é pensar e fazer ciência fora da caixa limitante e autoritária do poder colonial que limita a produção de conhecimentos à academia, é pensá-la e senti-la numa perspectiva pluriversal, descolonizada.

A casca, nesse processo de compreensão, ensina que é preciso que estejamos abertos à desconstrução de uma aprendizagem colonizadora. Visto que essa foi imposta aos nossos corpos pretos por séculos e fez com que nos tornássemos controladorxs, dominadorxs, colonizadorxs também. Ou seja, nessa caminhada-pesquisa com as cascas, descobri que havia em meu corpo uma casca-máscara que me sufocava, que tomava meu lugar no mundo, uma casca-corpo que me revestia com um aspecto rígido, ríspido, duro, grosseiro, que estava em mim, mas que não fazia parte de mim e que precisava ser estilhaçada.

Porém, a pesquisa me ensinou que o tempo de ruptura dessa casca não era algo que estava sob o meu controle, mas que estava, sim, sob o controle do próprio processo de pretografar com as cascas. De maneira que, após experienciar o tempo da casca, compreendi a lição, pois na materialidade das cascas há toda uma sabedoria ancestral que se manifesta com intuito de cuidar dos nossos corpos pretos. E vivenciá-la foi perceber e sentir o meu corpo mudando, pois as cascas estão sempre renovando-se para que a árvore cresça, ou seja, ao passo que o corpo das árvores vai tomando outras dimensões, as cascas que estão na camada mais externa vão sofrendo rachaduras, morrendo, a fim de que outras ganhem o novo tamanho da árvore, dando a ela ainda mais resistência.

Trago essa metáfora pois, embora pensar as Pretografias seja um movimento de resistência, de reexistência, um movimento poético libertador semelhante ao que ocorre com as

cascas, esse é, certamente, também bastante doloroso. Visto que o movimento de se aglutinar com a casca envolve, também, recuperar memórias que, talvez, eu as quisesse guardadas, memórias, a exemplos, dx meninx negrx que, na escola, foi proibidx pela mãe de uma aluna branca de ser o seu par na festa junina; memórias dx meninx negrx que teve os lábios apontados à frente de toda sala de aula, simplesmente porque não eram vermelhos como a boca dxs meninxs brancxs; memórias, às vezes, que na minha adolescência alienada me fizeram sorrir, mas que hoje as compreendo que não eram nada amigáveis e que me colocavam, na verdade, num espaço em que a identidade preta era paradoxalmente negada, tornavam-me um ser sem nome.

Lembro-me que a própria escola, por inúmeras vezes, tirou-me o direito de fala, excluindo-me das aulas, mandando-me à direção, local onde o meu castigo era ter que ficar caladx com os braços erguidos e com o corpo voltado em direção a uma parede totalmente branca. Recordo-me também que alguns colegas brancxs me chamavam de *meninx-black*, *pretx*, *negx*, e faziam isso colocando-se num patamar de superioridade, e minha resposta diante daquelas situações, geralmente, se concretizava pela escolha em me ausentar diante dos insultos, ficar infinitamente em silêncio.

“O que estava por trás daquela ausência tão silenciosa? O que tinha acontecido? O que estava para acontecer?” (EVARISTO, 2018, p. 59-60). O que estava para acontecer é que hoje, diante dessas questões, meu corpo-homem-preto não é mais o mesmo, essa pele preta ganhou e ganha diariamente novas cascas, uma consciência identitária, pois a luta antirracista é diária, e nas linhas-nervuras dessas cascas, meu corpo preto se recria. Assim, faço as Pretografias para combater a quaisquer formas de opressão à população negra, de maneira que recuperar essas memórias se torna um movimento de ruptura importante do meu corpo com todo o embranquecimento alienante e colonizador que apagou parte de minha infância e adolescência negra, minha história preta, meus ancestrais, em detrimento da invenção de uma outra história que somente agora, adultx, compreendo fazer parte de um projeto genocida.

Logo, tenho aprendido cotidianamente que ficar em silêncio não significa, necessariamente, colocar-se num lugar de passividade; ao contrário, ficar em silêncio, assim como se manifestar pela fala, pela grafia diante dessas situações racistas, é realizar um ato de coragem, ainda que seja um desafio tamanho, pois Mbembe afirma que “o indivíduo que quiser falar com uma voz autenticamente sua sempre incorre no risco de somente conseguir se exprimir a partir de um discurso pré-constituído, que ou mascara o seu próprio discurso, ou o censura ou o impele à imitação” (MBEMBE, 2018, p. 170).

Nesse sentido, ficar em silêncio é “articular uma resistência” de maneira a deslegitimar e romper com a continuidade de uma narrativa que reflete um corpo que não é o meu, que não é o da população negra, da qual faço parte. É desautorizar um corpo inventado por uma narrativa que se deu e se dá pela imposição, pela violência, por um desejo sádico, fruto do colonialismo e da colonialidade. De modo que a recusa, manifesta pelo silêncio, à investida do agressor, do racista, é também uma forma de rechaçar suas narrativas fantasmagóricas acerca de nossas existências (BUTLER, 2015).

Então pretografar é um caminho que encontrei de tomar pela escrita uma forma de subverter, desobedecer e transformar com arte esse sistema opressor embebecido pelo que Mbembe (2018) denomina de *princípio de raça*, este que:

para sua reprodução [...] depende de um conjunto de práticas cujo alvo imediato é o corpo do outro [...] uma forma espectral da divisão e da diferença humana, suscetível de ser mobilizada para fins de estigmatização, de exclusão e de segregação, por meio das quais se busca isolar, eliminar e até mesmo destruir fisicamente determinado grupo humano (MBEMBE, 2018, p. 106).

Ou seja, uma narrativa imbuída pelo desejo de morte dxs pretxs. Enquanto eu estou na contramão, pensando, buscando e tecendo caminhos para uma arte que valorize a vida. “Pele Preta” propõe justamente essa vontade, uma experiência artística em que apresento uma das possibilidades de se pensar a materialização das Pretografias enquanto uma alternativa de sobrevivência, uma identidade que vai de encontro ao *devir-negro* do mundo, segundo Mbembe (2018). O conceito em questão trata de uma condição negra tendenciosa à universalização, e “que pouco tem a ver com a cor da pele, mas essencialmente com a condição de viver para a morte, de conviver com o medo, com a expectativa ou com a efetividade da vida pobre e miserável” (MBEMBE, 2018, p. 22).

3.1 Vivências com/como Cascas

Para exemplificar um pouco mais dessa poética, que são as Pretografias, e de como tem sido o processo de pensar com ela a partir da vivência com a Comunidade, retomarei aqui, de forma mais detalhada, o meu encontro com a Senhora Maria Ivanira do Nascimento (68 anos) que, durante uma visita à sua casa, apresentou-me sua plantação de ervas medicinais e me contou também como havia aprendido a utilizá-las com seus ancestrais.

Nesse encontro, a Senhora Ivanira falou-me bastante sobre algumas cascas usadas para a cura de doenças gastrointestinais e de cicatrização e, durante sua exposição, falou-me de algumas que soltavam uma pigmentação de cor vermelha, cascas de ameixa, aroeira, caju,

podói, cascas que sangram. Depois, presenteou-me com algumas cascas. Conversamos sobre elas e, também, sobre o cuidado que eu deveria ter ao usá-las.

Confesso que a atenção dispensada naquele momento não estava centrada, necessariamente, no conteúdo que ela descrevia sobre as cascas, mas se prendia na maneira com que se dava a relação que ela tinha com toda aquela sabedoria. O envolvimento do corpo, a disposição, mesmo diante da idade avançada, em adentrar a mata para escolher e retirar a casca na intenção de partilhar e comunicar comigo aquela vivência negra muito natural do seu cotidiano (figura 8). Aquela cena testemunhava-me a arte em seu mais genuíno estado de encontro (BOURRIAUD, 2009).

Figura 8 - Pretografias, registros do processo, o encontro com a sabedoria ancestral



Fonte: Acervo pessoal.

Assim, terminei a visita e retornei para casa cheio de questões, interpelações e inquieto com as imagens que meus olhos escavavam no entre das nervuras que se desenhavam em uma das cascas (figura 9) que a mim haviam sido dadas de presente.

Figura 9 - Pretografias, registros do processo, casca de podói



Fonte: Acervo pessoal.

Tratava-se de imagens borradas, linhas abstratas de onde pulsavam traços da identidade do lugar, forças moleculares que escapavam da forma previsível da casca e se expressavam através de uma corporeidade sensível presentificada no entremeio da relação do meu corpo com as imagens que se evidenciavam naquela experiência de vida negra, tornando o invisível visível. A esse evento poético de deslocamento, onde a relação com a casca é retirada de seu uso costumeiro – cascas para o consumo de chás – passando a habitar uma outra experiência em/com arte de emancipação de nossa corporeidade preta, dei o nome de Casca-Luzia, em alusão à Luzia Maria da Conceição, e Casca-Cabeça, por comunicar-me uma forma. Numa leitura de Serge Daney, realizada por Bourriaud, um rosto, “um rosto que nos olha”, que nos convida para o diálogo (BOURRIAUD, 2009, p. 29).

Embora tenha denominado as imagens, compreendo que essa decisão partiu muito mais das sensações que elas suscitaram em mim, propondo ao meu corpo preto mais um lugar de encontro com a Comunidade, do que a vontade de as limitar. Tal que reconheço nessa experimentação a realização de um processo inacabado, visto que é impossível apreender uma realidade em sua totalidade, existe sempre um mistério a revelar-se, há sempre uma falta que nos persegue. Georges Didi-Huberman, em seu livro “O que vemos o que nos olha” (2010), chama-nos a atenção para essas experimentações dada em/com arte que acontecem num entre lugar, propiciadas pelo ato de ver:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (...) Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Nesse trecho, o autor trata acerca da importância de entendermos que o ato de olhar se manifesta semelhante à ação de mergulharmos nas profundezas do oceano sem a ansiedade de querermos encontrar sua finitude. Ou seja, a relação que há entre mim e as cascas, entre as cascas e a Comunidade e entre mim e a Comunidade não se esgota na imagem sobrevivente e incompleta que está e faz parte do desejo do meu olhar, ultrapassa-o. Está além, presentifica-se externo ao meu olhar, está no olhar que me olha, está inclusive no vazio que também nos olha, este presente no entre da relação de nossas corporeidades, corporeidades que afirmam e produzem saberes. Saberes que “dizem respeito não somente à estética da arte, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo” (GOMES, 2011, p. 50). Segundo Didi-Huberman:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29-31).

Tendo em vista a importância dessa experiência para a pesquisa, dada na tensão do olhar e ser olhadx, não pude, de forma alguma, deixar de registrar aquelas imagens que me afetavam. Então, de posse de carvão e papel, resolvi vivenciar a força daqueles corpos que saltavam das cascas a partir de desenhos (figura 10), num exercício de pretografar o que para mim não chegava mais apenas como cascas, mas, sim, devires, devires emissores de partículas “que entram em movimento e repouso” com as partículas que se agenciam entre mim e a comunidade (MACHADO, 2009, p. 213).

Figura 10 - Pretografias, registros do processo – corpo-casca / casca-corpo

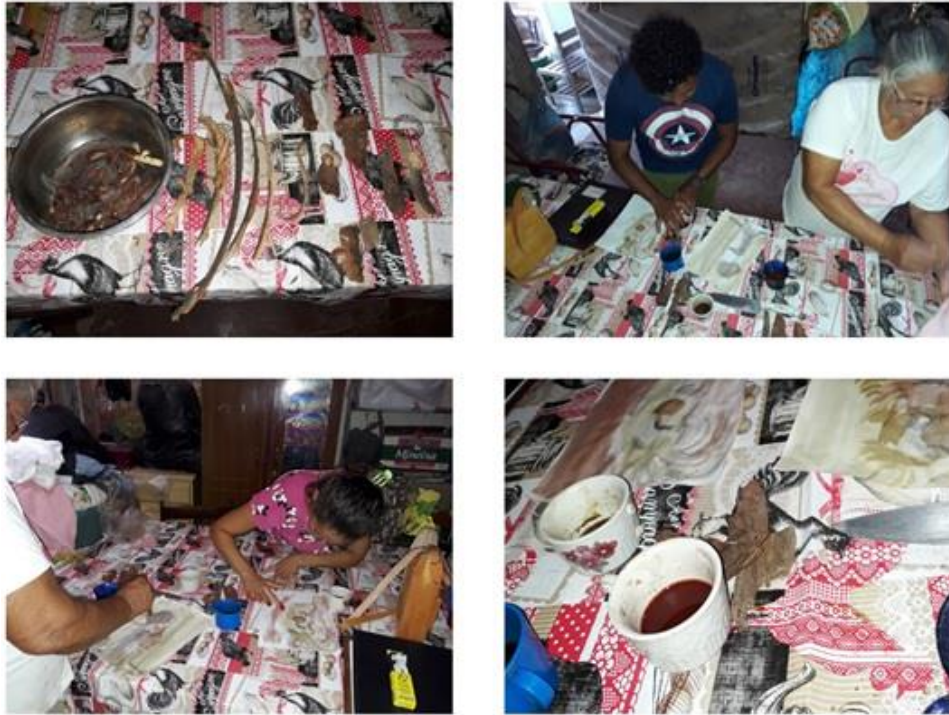


Fonte: Acervo pessoal.

Devires que propõem a criação de uma obra relacional produtora de sociabilidade, memórias e saberes em que a experiência artística não se encontra na produção dos desenhos, mas na forma que os possibilitou, no caso, na partilha de sentimentos, emoções e afetações atravessadas no encontro com a Senhora Ivanira.

Afetado por essa vivência, fui instigado a realizar, num segundo encontro com a Senhora Ivanira, uma experimentação em arte que desaguou na criação de um grafar materializado a partir do uso dessas cascas (figura 11), movimento esse que surge imbricado a um “agenciamento coletivo de enunciação” que muito diz sobre o que são as Pretografias (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 94).

Figura 11 - Pretografias, registros do processo: o estar-juntos



Fonte: Acervo pessoal.

Para Nilma Lino Gomes, pensar os nossos processos, nossas vivências de maneira coletiva, não significa dizer “que estejamos a negar o negro como identidade pessoal, subjetividade, desejo e individualidade.” Ao contrário, segundo a autora, o que temos, sob essa óptica, é “o entendimento de que, assim como “somos um corpo no mundo”, somos sujeitos históricos e corpóreos no mundo. A identidade se constrói de forma coletiva por mais que se anuncie individual” (2011, p. 51).

Nesse sentido, quando pretografo as vivências com as cascas, estou querendo trazer à tona não somente as minhas, e sim a história de toda uma coletividade preta, que possui marcas corporais que contam, que falam, que gritam muito de nossas lutas, visto que o reencontro com esse passado e sua reinvenção com e pela arte é um caminho para que nós, pretxs, nos encontremos enquanto viventes (MOORE, 2010).

Desta forma, o encontro com a materialidade das cascas, acessado pela minha corporeidade preta, é um gesto que me possibilita pensar os aspectos sensíveis de uma escrita que pode se expressar ou não pelas formas, texturas, cores e movimentos-linhas existentes no entre dessa relação, cascas-corpo, corpo-cascas (figura 12). Um gesto que desabrocha de uma experiência em que a poesia surge insurgente das cascas e do ser casca, encaminhando-me à criação de uma escrita que só existe como uma experiência a ser vivida tanto individualmente quanto coletivamente.

Figura 12 - Pretografando, registro de quando a poesia nos acontece – o fazer/ser tinta, o pensar/ser casca



Fonte: Acervo pessoal.

Experiência esta não necessariamente dada na materialidade representacional de um objeto estético, pois pensando por uma perspectiva relacional, “um objeto é tão imaterial quanto um telefonema, e uma obra que consiste numa sopa de jantar é tão *material* quanto uma estátua” (BOURRIAUD, 2009, p. 23), desta forma a experiência é dada aqui na valorização do processo e na liberdade de criação da obra. De maneira que a invenção do nome Pretografias, como uma terminologia ligada às artes, parte muito desse lugar em que escrever é criar com liberdade (MACHADO, 2009), uma liberdade que foi negada aos nossos corpos pretos por séculos.

Tendo em vista essa questão, é imprescindível negritar que estou pensando a escrita aqui para além de uma linguagem que se realiza numa perspectiva convencional, solitária, materializada por frases lineares em papel, fixa, normatizada, gramatical; é o avesso disso. Tal que nesse sentido, o conceito de Pretografias acolhe contribuições pertinentes do pensamento deleuziano, quando este “defende a existência de várias línguas numa mesma língua, com as quais o escritor poderá criar a sua ao desequilibrar a língua padrão, dominante” (MACHADO, 2009, p. 207). Seguindo esse raciocínio, Deleuze:

Privilegia na literatura o modo como o escritor decompõe, desarticula, desorganiza sua língua materna para inventar uma nova língua, uma língua marcada por um processo de desterritorialização. Como? Não pela mistura de línguas diferentes, mas por meio de uma construção sintática, da criação de novas potências sintáticas, gramáticas – seria ainda melhor dizer assintáticas, agramaticais – que lhe dê um uso intensivo, oposto ao uso significativo ou significante. (MACHADO, 2009, p. 207)

E somado a essa concepção, que nos possibilita criar “novos possíveis”, há um outro elemento associado à linguagem, pautado por Deleuze, que agrega muito à esta pesquisa enquanto pesquisa em arte (MACHADO, 2009). Esse elemento se refere a algo que não se relaciona à sintaxe nem mesmo à linguagem, trata-se do *de-fora da linguagem*.

O de fora da linguagem, que não se reduz à exterioridade nem à interioridade, aparece aqui como vida e como saber. O procedimento de linguagem é uma condição, a condição genética da relação entre a vida e o saber, da criação de um saber sobre a vida. Não qualquer tipo de saber, mas um “saber esotérico” que não é dado a qualquer um, que escapa ao senso comum, do conhecimento, criando novas possibilidades vitais, novas formas de existência. [...] O limite da linguagem, que põe a linguagem em contato com elementos não linguísticos, é o de-fora feito de visões e audições possibilitadas, inventadas pelas palavras, que são não linguísticas, mas não são independentes da linguagem. Se escrever implica ver e ouvir, se o escritor vê e ouve através das palavras, entre as palavras, trata-se de visões e audições especiais que são mais profundas que as percepções comuns, porque são capazes de dar conta da intensidade, de captar as forças da vida ou do mundo. Como as descrições que Tchekov faz da estepe russa no conto “A estepe”, criando sensações visuais e auditivas, isto é, por meio de um pensamento de fora que nos faz ver e ouvir o mundo, a vida em sua potência, um pensamento como sensação, que é a maneira artística de pensar. (MACHADO, 2009, p. 211-212)

Partindo dessa concepção do *de-fora da linguagem* é que encaminho, tendo como foco das Pretografias a relação de minha vivência com a Comunidade Quilombola dos Três Irmãos. De modo que essa se associa ao pensamento do *de-fora* à medida que vamos nos misturando, partilhando e tensionando saberes, desconstruindo certezas para que nessa dobra algo impensado no pensamento possa ser criado (BARROS; ZIMBONI, 2012). Assim, atravessados por essa relação, a qual chamo de Pretografias, nós possamos traçar linhas de fuga criadoras que nos possibilite “escapar do sistema dominante” (MACHADO, 2009, p. 215).

Ao considerar que as Pretografias ocorrem mediante as potencialidades do cotidiano que habitam o território existencial da Comunidade Quilombola, estou sugerindo que, enquanto arte, ela conversa com o conceito da *estética relacional* proposto por Bourriaud (2009), visto que, para o autor, uma obra de arte acontece justamente:

[...] quando coloca em jogo interações humanas, a forma de uma obra de arte nasce da interação do inteligível que nos coube. Através dela o artista inicia um diálogo. A essência da prática residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos. Cada obra de arte em particular seria a proposta de habitar um mundo em comum (BOURRIAUD, 2009, p. 10).

Essa proposta nos provoca pensar xs sujeitxs da comunidade Três Irmãos ocupando, nesse processo, um lugar de destaque diante de suas narrativas, contrariando assim o desejo da cultura do colonizador. Ao valorizarem a sabedoria do lugar, deixam de vivenciar na sociedade

um papel de subalternidade, de figurantes e passam a ser protagonistas de suas vidas, de suas histórias, de suas memórias, de seus afetos e de suas subjetividades.

Ao olhar por essa perspectiva, assumo as Pretografias como um horizonte circunscrito numa dimensão relacional de experiências inter-humanas que carrega consigo características que também dialogam com o campo da arte conceitual, pois nota-se nas Pretografias, em parte, um caráter literalmente centrado na “Arte como Ideia” (WOOD, 2002). Nesse caso, uma ideia politizada que se coloca como um projeto de vivência, valorização e afirmação da Arte Preta na comunidade quilombola supracitada. Um conceito que se concretiza devido a sua perspectiva relacional e que pensa a arte propondo “uma atenção maior com relação aos relacionamentos humanos” e que tem interesse em discutir o papel social da arte a partir do fazer junto, num entre (WOOD, 2002, p. 67).

Partindo dessa perspectiva em que o resultado das Pretografias é próprio das relações humanas, podemos pensar então que a prática artística existente nesse conceito também corresponde a “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade *que* tem como tema central o estar-juntos”. De modo que o elemento mais importante do seu processo de criação não está, necessariamente, na construção de mais um objeto estético, como já explicitado anteriormente, mas, sim, na “duração a ser experimentada” na “elaboração coletiva” do próprio processo dado em/com arte (BOURRIAUD, 2009, p. 07, grifo meu).

Figura 13 - Pretografias: poesia, casca, tinta e cabaça - desenho e/ou pintura em processo



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse sentido, retomo o exemplo citado da visita à Comunidade para reforçar que o desenho apresentado na figura acima e o exercício de pintá-lo com as tintas extraídas das cascas, a título de exemplo, não foi o ápice do encontro, mas que foi a partilha, a interação dada com a Senhora Ivanira, o caminhar pela comunidade, o fazer junto que me levou a entender as Pretografias enquanto uma arte que dialoga com o pensamento da *estética relacional* de Bourriaud (2009), de modo que concordo com o autor quando este afirma que a:

esfera das relações humanas agora se tornaram "formas" integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

A arte é pensada aqui como um lugar que se preocupa com a possibilidade de criação a partir do “interstício social”, visto que, este espaço propõe outras formas de existir em/com e pela arte, pois “cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas” (BOURRIAUD, 2009, p. 08). E esse caminho, em que as relações humanas são lugares de criação em arte, interessa às Pretografias, porque “a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, mas, sim, porque se torna a própria essência da prática artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 10).

Para Bourriaud, “a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (2009, p. 52). Nesse sentido, Pretografias é quando, na e pela arte, partilhamos saberes sobre nossas vivências enquanto população negra. De maneira que esses conhecimentos passam a ser tomadas de consciência. Uma força que provoca a criação de uma dobra (DELEUZE, 2005) que, mesmo diante de todas as máscaras de silenciamento, leva-nos a outras possibilidades de existência (RIBEIRO, 2018).

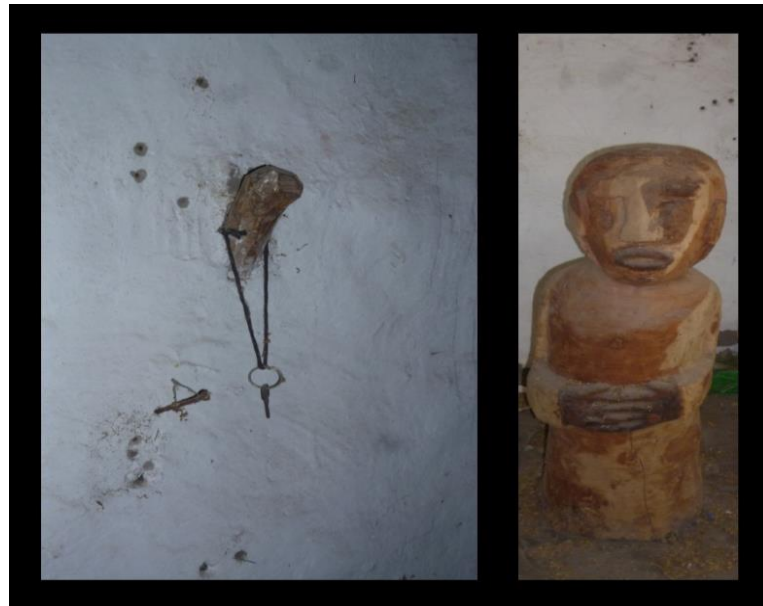
3.2 Cascas-troncos

Nesse processo, recordo que, em outra visita à Comunidade, tive a oportunidade de vivenciar, com a Senhora Antoniza Mateus, mais um momento que traduz as Pretografias enquanto fruto de um movimento que se dá imbricado na relação estabelecida com e pelas cascas do lugar. Nesse encontro, fui convidadx a visitar uma casa que pertencia a uma das irmãs de Antoniza. A casa encontra-se fechada, contudo, guarda um patrimônio muito importante para a memória dxs moradorxs. São esculturas, corpos pretos esculpidos em cascas-troncos. Algumas interrompidas durante os seus processos de criação. Outras, segundo Antoniza, foram

sendo restauradas. São cascas-troncos que materializam uma corporeidade preta que afirma fortemente a identidade ancestral do território quilombola. Uma sabedoria identitária, política e afetiva que resiste ao tempo e ao apagamento que ocorre insistentemente enquanto missão dada pela cultura dominante.

O encontro com as cascas-troncos despertara-me uma afeição para habitar e viver com mais proximidade, uma experiência corporal inerentemente contida na geopoética da Comunidade, de modo que aquelas cascas me possibilitaram entender sobre como suas materialidades nos acolhem para vivenciar a sabedoria presente no lugar. Por exemplo, a posição em que algumas delas se encontram nos convidam intimamente ao sagrado, à espiritualidade, como podemos observar abaixo (figuras 14, 15 e 16). Outras (figura 17) remetem-nos às experiências vividas no cotidiano do lugar, mostrando-nos como xs crianças, a exemplo, criavam os seus próprios brinquedos, e como a dança se manifesta implicitamente por meio do uso de berimbaus etc. Experiências que nos sugerem uma corporeidade preta que rompe com uma perspectiva racionalista do conhecimento, levando-nos a vivenciar uma concepção de saber que se constitui muito mais pelos afetos.

Figura 14 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco



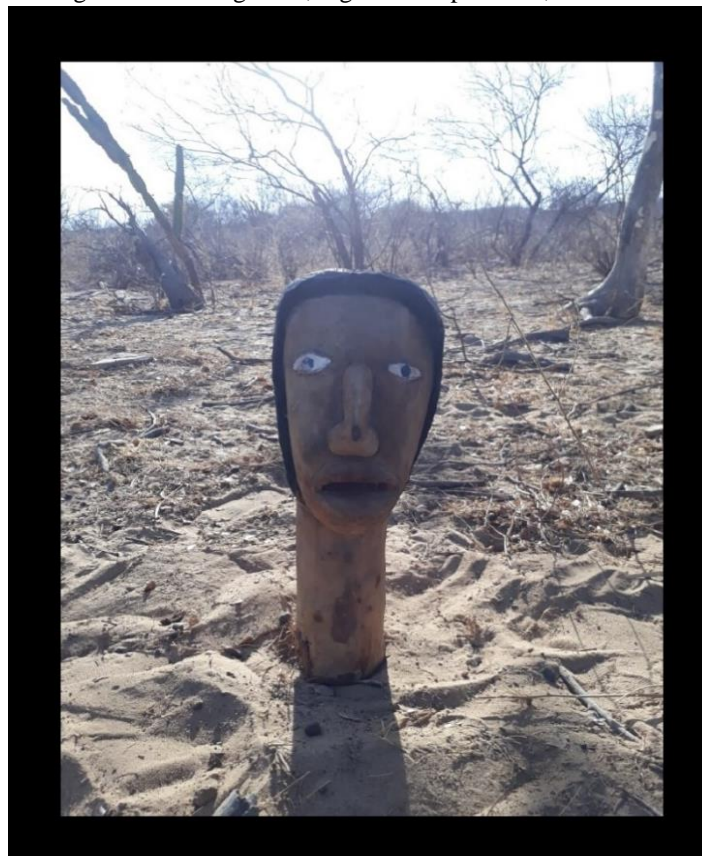
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 15 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 16 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 17 - Pretografias, registros do processo, cascas-tronco



Fonte: Acervo pessoal.

Em função desses encontros, que se realizam em conexão com o saber vivencial, potencializados pela sensibilidade e pela afetividade, existente na espacialidade do território quilombola e que nos aponta um conhecimento que nos oferece sentido para viver nossas subjetividades, como por exemplo, estar em relação com a sabedoria presente na corporeidade das cascas, é que estou propondo uma escrita que sente e pensa pela arte. Buscando, desta forma, valorizar, nesses arranjos imagéticos, não apenas a razão, mas também os afetos, esses que circundam os saberes e as subjetividades tanto do meu corpo quanto do corpo da Comunidade na qual vivencio esta pesquisa. De forma que nesse contexto, percebo também as Pretografias flertando e dialogando muito com conceito de *corazonar*, de Patricio Guerrero Arias (2010), visto que o autor nos apresenta sua ideia se constituindo como:

una respuesta política insurgente frente a la colonialidad del poder, del saber y del ser, pues desplaza la hegemonía de la razón y muestra que nuestra humanidad se constituye entre la interrelación entre afectividad y razón y que tiene como horizonte la existencia, de ahí que Corazonar, desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, puede contribuir a la construcción no sólo de una distinta propuesta académica y epistémica, sino sobre todo, de sentidos otros de la existencia. (GUERRERO ARIAS, 2010, p. 83).

Corazonar significa um modo de pensar o mundo para além da razão. De maneira que o conceito se realiza pela valorização dos sentimentos, das emoções e das sensibilidades que circundam a dimensão humana em sua totalidade. Segundo o autor supracitado, *corazonar* é quando o coração deixa de ser visto como um empecilho ao conhecimento acadêmico,

passando, inclusive, a somar com este, tornando-o um lugar aberto a outras formas de conhecer e aprender. Logo, considerando de forma efetiva o pensar o mundo pelos sentidos, é possível ter por fim de que esses tornem a razão um fenômeno existencial também mais afetivo. Entretanto, é sabido que a academia há séculos vem dando primazia ao domínio da razão branca, ocidentalizada e hegemonicamente masculina, ou seja, um lugar fechado para os sentimentos. Guerrero Arias confirma esse pensamento quando afirma que:

Los sentimientos, las emociones, las sensibilidades, la ternura, no podrán ser parte del mundo académico, no serán consideradas como fuentes otras de conocimiento. Sentir sólo podía darse en aquellos sujetos que se encontraban en esferas no racionales, como las mujeres, los locos, los poetas, los artistas y los niños; puesto que la razón tiene lugar, pues era y sigue siendo euro-gringo-céntrica; tiene color, pues la razón es blanca; y tiene género, pues es hegemonicamente masculina. Por consiguiente, no podían poseerla las mujeres, los niños, y menos aún las culturas y sociedades consideradas primitivas, como los negros y los indios, a quienes se les negó la posibilidad de pensar, de sentir, de ser, les fue negada su condición de humanidad, como la forma más perversa de la colonialidad del ser. (GUERRERO ARIAS, 2010, p. 89).

Corazonar segue então na contramão da colonialidade, apontando como princípio de seu conceito a descentralização das ideias propostas pela razão da cultura hegemônica, de modo que entendo o processo de criação das Pretografias tomando direção correlata a essa ideia. Apresentando-se, também, como um gesto de resistência, um ato de insurgência, uma poética decolonial.

De sorte que quando proponho acima o reconhecimento de algumas similaridades entre as Pretografias e o conceito de *corazonar*, é porque venho pensando muito nas Pretografias como uma linha de força resistente ao epistemicídio causado pela colonialidade. De modo que, tomado pelo conceito de *corazonar*, de Guerrero Arias (2010), e somando-o aos estudos de Boaventura de Sousa Santos (2009), compreendo, de forma irretocável, a criação das Pretografias como um caminho análogo ao da descolonização dos saberes, pois em “Epistemologias do Sul”, Santos procura:

contribuir para a descolonização do saber, articulando, de forma consistente, diferentes perspectivas críticas à epistemologia moderna, elaboradas a partir de diferentes lugares e disciplinas. As epistemologias do Sul são um convite a um amplo reconhecimento das experiências de conhecimentos do mundo, incluindo, depois de reconfiguradas, as experiências de conhecimento do Norte global. Abrem-se, assim, pontes insuspeitas de intercomunicação, vias novas de diálogo. No plano epistemológico, tal como noutros, o mundo não se pode contentar com breves resumos de si próprio, mesmo sabendo que a ‘versão completa e integral’ é impossível. A energia deve centrar-se na valorização da diversidade dos saberes para que a intencionalidade e a inteligibilidade das práticas sociais seja a mais ampla e democrática. (SANTOS, 2009, p. 18)

Vivenciar as Pretografias, intermediada pela sabedoria das cascas com a Comunidade, é uma maneira de nos retirar da condição de alienação imposta pelo sistema opressor do poder colonial. Este que nos quer fazer compreender o mundo via imposição de uma epistemologia euro-norte-centrista que não nos cabe nem nos contempla quando nos mede pela régua de sua perspectiva de humanidade. Tendo em vista essa questão, o encontro com a poética presentificada nas cascas-troncos faz com que discirnamos a importância de lutarmos pelo nosso *locus* de enunciação nas estruturas políticas de poder. De tal forma que, conscientes dessa condição, deixemos de ser objetos do discurso e passemos a ser sujeitos de nossas histórias, estabelecendo, assim, a palavra Pretografias como uma alternativa político-social-artística de combate ao desrespeito proporcionado por discursos racistas. Estes que marginalizam as diferenças dos diferentes e que negam direitos às nossas mais diversas formas de humanidade (RIBEIRO, 2018, p. 5).

Desta forma, as Pretografias se propõem a atuar pelo respeito e reconhecimento da diferença humana. Logo, vai se somando a essa ideia em questão, a existência de um caráter influenciado pelo pensamento *pós-abissal* (SANTOS, 2009), visto que o autor supracitado aponta este pensar como “uma ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada” (SANTOS, 2009, p. 43). De modo que, seguindo a esteira de Santos, o conceito Pretografias também se apresenta como uma iniciativa contra hegemônica que, em suma, se baseia “pelo princípio da igualdade e do reconhecimento a diferença” (SANTOS, 2009, p. 42), encaminhando-se como uma “resposta epistémica do subalterno ao projecto eurocêntrico da modernidade” (GROSFOGUEL, 2009, p. 407), o qual toma como alicerce a definição do *pensamento de fronteira*, que afirma que:

as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada (GROSFOGUEL, 2009, p. 407).

Portanto, diante da pauta do respeito às diferenças, é interessante destacar que o termo Pretografias se apresenta, também, como uma categoria que se propõe em diálogo com o pensamento de Djamila Ribeiro, escritora e feminista negra, quando esta aponta que devemos:

pensar não apenas sobre as próprias mulheres negras, categoria também diversa, mas sobre o modelo de sociedade que queremos. Mulheres negras vêm historicamente pensando a categoria “mulher” de forma não universal e crítica, apontando sempre para a necessidade de se perceber outras possibilidades de ser mulher. Angela Davis é uma pensadora que, mesmo antes de o conceito de interseccionalidade ser evidenciado, considerava as opressões estruturais como indissociáveis. Em Mulheres,

raça e classe, de 1981, ela enfatiza a importância de utilizar outros parâmetros para a feminilidade e denuncia o racismo existente no movimento feminista, além de fazer uma análise anticapitalista, antirracista e antissexista [...] Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, porque são indissociáveis. (RIBEIRO, 2018, p. 82).

Nesse sentido, a autora em seu livro, “Quem tem medo do feminismo negro?” (2018), convida-nos a pensar acerca das diferenças na diversidade. De modo que é baseado nesta referência de valorização à diversidade que a marcação plural dada ao conceito PretografiaS se torna bastante pertinente, pois o {S} se aglutina esteticamente ao conceito, sugerindo justamente a possibilidade de vivenciarmos uma sociedade pluriversal (GROSFOGUEL, 2009). Embora pudesse simplesmente ter cunhado a palavra no singular, “pretografia”, não seria cabível, pois o significante desenhado dessa maneira não me parece dar conta do imaginário poético do conceito que, até então, tem nos direcionado para uma proposta que nos leva a “pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante.” (RIBEIRO, 2017, p. 49). Diante dessas possibilidades, um questionamento me toma: como pensar as Pretografias de modo diferente de uma síntese criada por um sistema que se aponta sempre fixo por oposições binárias (homem/mulher, norte/sul, margem/centro, campo/urbano, preto/branco, ocidente/não-ocidente, opressor/oprimido, colonial/descolonial, eu/outro, etc)?

É diante de questões como essa, que a ideia das Pretografias dada numa experiência possível com as cascas da Comunidade tem me levado a pensar em outras possibilidades de existências para além desse olhar cartesiano e dicotômico. Pretografias sugere caminhos, desalinhos, linhas fronteiriças, estão num espaço-tempo que acontece num *entre-lugar* (BHABHA, 1998). É um caminho no meio da pedra, no meio da casca, que salta da casca. Coloco essas afirmações, contudo as percebo, mais como indagações. De maneira que me parece bastante pertinente retomar nesta conversa o *pensamento de fronteira*, apontado por Grosfoguel (2009), que nos traz um olhar epistemológico que não se coloca como “cúmplice do pensamento e das estruturas políticas eurocêntricas” nem como um pensamento baseado num “fundamentalismo terceiro-mundista”, que se apresenta como diferente, mas reproduz as mesmas “oposições binárias do pensamento eurocêntrico” (GROSFOGUEL, 2009, p. 406). Ou seja, o *pensamento de fronteira* proposto pelo autor:

não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica. Um bom exemplo disto mesmo é a luta zapatista no México. Os zapatistas não são fundamentalistas antimodernos, não rejeitam a democracia nem se remetem a uma espécie de fundamentalismo indígena.

Pelo contrário, os zapatistas aceitam a noção de democracia, mas redefinem-na partindo da prática e da cosmologia indígena local, conceptualizando-a de acordo com a máxima ‘comandar obedecendo’ ou ‘todos diferentes, todos iguais’. O que parece ser um slogan paradoxal é, na verdade, uma redefinição crítica descolonial da democracia, recorrendo às práticas, cosmologias e epistemologias do subalterno. Isto leva-nos à questão de como transcender o monólogo imperial estabelecido pela modernidade europeia-eurocêntrica. (GROSFOGUEL, 2009, p. 407-408)

Nesse sentido, parece-me que o pensamento supracitado dialoga com as Pretografias quando aponta um olhar para o entre, um entre que me possibilita pensar o termo Pretografias também como uma arte que se dá num espaço liminar (CABALLERO, 2016), sendo que “o liminar importa aqui como uma condição vivencial, situação a partir da qual se vive e se produz arte, uma arte em estado de encontro” (CABALLERO, 2016, p. 34). Por sua vez, ela se configura na contaminação e entrecruzamento de vários tecidos poéticos e afetivos, que se agenciarão (SOUZA, 2012) ou não durante os instantes da travessia pela Comunidade Quilombola.

É importante também colocar que o *pensamento de fronteira* contribui para que pensemos as Pretografias como uma ação que se conjuga num espaço de criação que se dá pelo meio, um meio que não significa se isentar, ou se propor neutro, ou desprezar pessoas simplesmente por terem pele branca, ou pensar o negro como uma categoria homogênea, mas um meio que se propõe à diversidade, ao heterogêneo, acontecendo como um espaço de negociação, pois “somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças - de gênero, sexualidade, classe.” (HALL, 2003, p. 346).

De modo que, trilhando pelos caminhos de Stuart Hall, o conceito de Pretografias, intermediado pela ação de pensar e sentir com/como cascas, parece propor uma forma outra de olhar para a discussão sobre o racismo cotidiano. De maneira que percebamos que nossa luta antirracista ultrapassa a questão epidérmica, ultrapassa a casca-pele.

Todavia, sabemos que o movimento-força dos profundos cortes apresentados nas cascas nos remete a lembranças de atos de violência aos nossos corpos negros, excisões dadas em função da nossa educação colonizadora, um arrancar da casca da ferida, processo desumanizante que rompe os nossos dutos lacrimais e nos faz sangrar. De modo que, sempre que for preciso, gritaremos com força, assim como nos é proposto na figura 6, apresentada no início desta primeira parte da pesquisa, e contrariando inclusive a elegância fanoniana em “Pele negra, Máscaras brancas” (2008), quando o autor se propõe a tratar do assunto de maneira mais serena, embora a obra seja um verdadeiro soco no estômago. Nesse sentido, não iremos emudecer e proferir pelas Pretografias o discurso epistemicida do dominante, ainda que eu compartilhe, por vezes, do mesmo sentimento de Grada Kilomba quando, em “Memórias da

plantação” (2019), a autora afirma que “parece que tudo ao **seu** redor era, e ainda é, colonialismo” (KILOMBA, 2019, p. 66, grifo meu).

Diante deste sentimento, que não é de medo, a ação-desejo de Pretografar torna-se o reconhecimento de sabermos do “perigo de ser da margem e falar no centro” (KILOMBA, 2019, p. 67).

3.3 A Margem

A margem é um outro aspecto interessante para se pensar junto a ideia das Pretografias estabelecida pelas cascas, pois ela nos dá condições de olhar por um outro ângulo a poética em estudo, um ângulo que aponta uma dimensão diferente do senso comum inventado por quem não sabe o que é viver à margem. Geralmente, a perspectiva que se tem é a de que viver na periferia é estar vulnerável, é sobreviver ao pior das políticas públicas, sofrendo constante discriminação. Entretanto, “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade.” (KILOMBA, 2019, p. 68).

Nesta perspectiva, penso as Pretografias como um processo de criação de resistência, que abre e rompe com os muros das recusas estabelecidos pela supremacia colonial, recusas que se dão de forma muito opressora, inclusive. Portanto, Pretografias é uma resistência que “torna dizível, visível, audível aquilo que, silenciado, grita.” (ZANELLA; FURTADO, 2012, p. 206).

Assim, vivenciar as Pretografias com/como e pelas cascas é compreender o termo como um gesto de criação acontecendo na margem, e segundo Kilomba:

Falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entanto, bell hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência (hooks, 1990). Ambos os locais estão sempre presentes porque onde *há opressão, há resistência*. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência. (KILOMBA, 2019, p. 68-69).

Em Pretografias, essa resistência também é criativa, pois é quando invento que existo, pois “tudo que não invento é falso” (BARROS, 2018, p. 8).

Com efeito, pensar essa perspectiva das Pretografias acontecendo em/com arte na Comunidade é notar e aprender que a arte se manifesta, enquanto resistência no lugar, na observação e experienciação de detalhes que não necessariamente estão dados de maneira óbvia

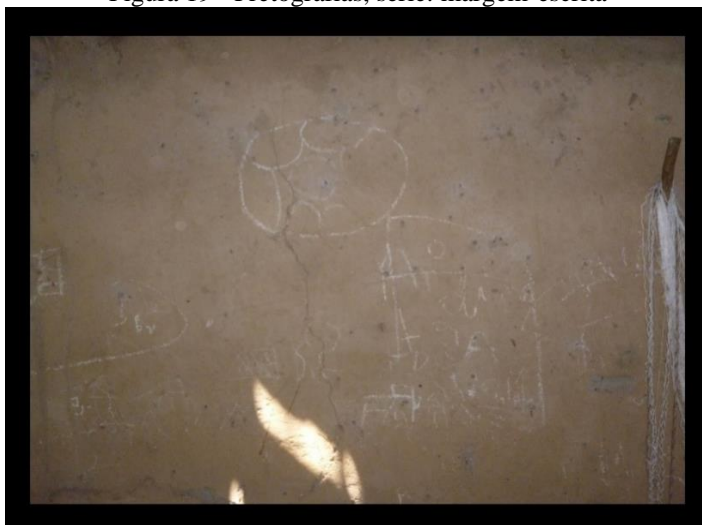
aos nossos olhares, mas que se apresentam pela margem, pelas cascas, que ganham uma dimensão que se expande para além das cascas das árvores. Ou seja, cascas aqui passam a ter infinitos significados, podem ser uma possibilidade de se pensar camadas, carapaças, carcaças, rastros-desenhos, grafos-rastros, deixados nas paredes etc. De forma que observar um borrado desenhado pela fumaça de uma lamparina numa parede em deterioração (figura 18) ou perceber a resistência dos moradorxs em cascos de tartarugas e carcaças de preás (figuras 20 e 21), assim como notar uma grafia afetiva nos desenhos registrados numa parede em ruínas (figura 19), é perceber nestes exemplos, gestos pretográficos, cascas que possibilitam recuperar, pela criação artística, a memória de uma identidade ancestral do lugar.

Figura 18 - Pretografias, série: margem-escrita



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 19 - Pretografias, série: margem-escrita



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 20 - Pretografias, série: margem-escrita



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 21 - Pretografias, série: margem-escrita



Fonte: Acervo pessoal.

Na série “Margem-escrita”, apresentada acima, temos uma experiência de ressignificação dada às cascas que foram sendo encontradas e vivenciadas por mim na e com a Comunidade. São grafos-rastros de experiências de vidas pretas que alargam os nossos sentidos para uma sabedoria de “resistência e resiliência” que surge no território quilombola dos Três Irmãos como uma estratégia de continuidade e sobrevivência existencial “dos seus seres, dos seus imaginários e das suas subjetividades” (SOUSA, 2017, p. 261). Grafos-rastros que estabelecem um diálogo com o conceito de *corazonar*, uma vez que é possível notarmos, pelas imagens acima, momentos do cotidiano da Comunidade Quilombola que nos dizem acerca de um saber emocional que parte do coração e que se encontra imbricado à esfera das

relações dos moradorxs na luta pela existência de suas humanidades, de modo que o coração, nesse contexto:

surge para pensar uma razão que se fundamenta no corpo e nas entranhas, para além do cérebro, num pensamento orgânico e totalizante do ser. O coração é, portanto, o lugar que, ao mesmo tempo em que abriga, é de onde parte o pensamento seminal, no qual a afetividade e a razão se relacionam para dar sentido à vida, ao mundo e à existência (SOUSA, 2017, p. 258).

Assim, essas vivências, que ocorrem no entre-lugar do com-viver com as cascas, deslocam os nossos olhares para além da objetividade das coisas como elas são. De maneira que essas nos propõem olhar e experienciar as nossas subjetividades pretas a partir de um outro lugar. Este não se reduz a uma condição geográfica, nem muito menos à condição de uma pesquisa superficial, que geralmente se apresenta dividida em “sujeito colaborador em campo e sujeito pesquisador acadêmico” (SOUSA, 2017, p. 255), mas um lugar que se aventa ampliado a uma geopoética simbólica que nos acolhe em nossa inteireza. Onde aprendemos que nossa totalidade enquanto ser, enquanto corpo, constitui-se e se coaduna quando o saber emocional se alia ao saber racional.

Nesse sentido, esse processo tem o intuito de apresentar as Pretografias enquanto uma escrita-corpo engendrada por uma perspectiva somática decolonial capaz de redefinir e fomentar, assim como o conceito de *corazonar*, “uma possibilidade de superação da hegemonia da razão a partir de um movimento contra hegemônico que reconecta a afetividade à razão” (SOUSA, 2017, p. 259).

Tendo isso explicitado, Caetano propõe-nos que:

[...] o soma é o corpo que experiência, se experiência e gera experiência. Nesse sentido, o corpo como gerador de experiência é um criador de realidades. No encontro com o mundo, o soma é o corpo inacabado, processual e relacional, que se cria na experiência, ao mesmo tempo em que cria um mundo possível (2016, p. 127).

Desta forma, o conceito em estudo se experimenta e toma existência na relação com o corpo e o ambiente da Comunidade, proporcionando, assim, a criação de novos conhecimentos, de novos saberes que reforçam e se legitimam enquanto estratégia de afirmação e reafirmação da consciência negra que há no lugar. Movimento esse importante para xs remanescentes, posto que a identidade negra da população quilombola nos Três Irmãos é, constantemente, colocada em dúvida por várixs moradorxs da cidade de Croatá. Logo, em relação a essa problemática, Patricio Guerrero Arias (2010) adverte que:

la colonialidad ya no sólo opera en lo estructural, desde la exterioridad y a través de sus instituciones y sus aparatos represivos, sino que se instaura en lo más profundo de nuestras subjetividades, de los imaginarios, la sexualidad y los cuerpos, para hacernos cómplices conscientes o inconscientes de la dominación. Para la imposición de la colonialidad del poder y del saber se tienen instituciones y aparatos represores como el Estado, los tribunales, los bancos, las ONG, la Iglesia, las escuelas, las universidades, el ejército, la policía, los medios de desinformación, etcétera, que operan desde la externalidad; pero para el ejercicio de la colonialidad del ser, el poder instala el represor dentro de nosotros mismos, manipula desde lo más íntimo de nuestras subjetividades y cuerpos, y ahí radica la eficacia que tiene la colonialidad del ser, pues así se construyen subjetividades alienadas, sujetos sujetados, se impone un *ethos* útil a la dominación, para la imposición de la razón colonial en las subjetividades, que hace más viable la colonialidad del poder y del saber (GUERRERO ARIAS, 2010, p. 87).

Ou seja, a criação dessa dúvida implantada em alguns moradores do município de Croatá e, inclusive, em alguns moradores da própria comunidade é oriunda de ações construídas pelo poder da colonialidade. Essa mesma dúvida é fortemente alimentada em decorrência da criação de estereótipos, pois existem aqueles que jogam que a luta da Comunidade Quilombola não é procedente, visto que a maioria dxs que se autorreconhecem quilombolas possuem um tom de pele mais claro. De modo que, para alguns munícipes, o que há por parte dxs moradores do território quilombola em questão é apenas o interesse pela posse das terras e não uma preocupação com a história da fundação negra do lugar.

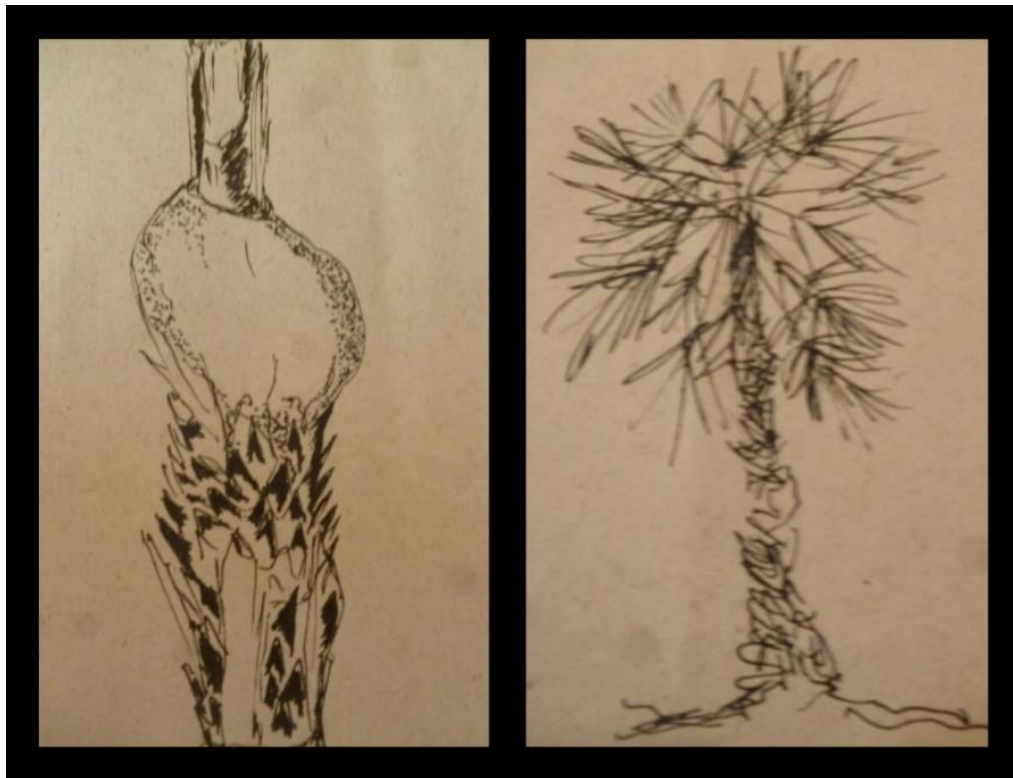
Assim, entendo que existe nessa problemática um grande desconhecimento por parte dessxs moradores em relação a saber o que de fato compreende uma comunidade quilombola, pois logo se percebe que tais indivíduos dissimulam não saber ou de fato não sabem que uma comunidade quilombola, ao lutar pelos seus direitos à terra, não está apenas tratando de uma questão atrelada à demarcação, mas está, sobretudo, lutando para dar continuidade a um modo de vida que valoriza, material e simbolicamente, toda uma territorialidade ancestral, uma sabedoria que os permitem viver outras formas de existência. Logo, tal realidade nos permite entender o quão forte é o pilar de sustentação do racismo estrutural em nossa sociedade, esse que “cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática” (ALMEIDA, 2019, p. 51).

Destarte, na luta contra o processo político que é o racismo e pensando nesses elementos que trazem à superfície a ancestralidade dxs quilombolas, vivenciei, em outra viagem à Comunidade, um momento de observação-desenho que se deu similar à vivência com as cascas. Esse encontro também se construiu com a geopoética do lugar, num instante-vida que me permitiu se colocar à deriva pelo território da comunidade em busca de pretografar e experienciar os Três Irmãos. De modo que, pelo desenho livre ou não, pudesse,

depois, partilhar com xs viventes da Comunidade os atravessamentos que afetavam o meu corpo durante o exercício daquela proposição artística (figuras 22, 23, 24 e 25), de forma que essa atividade me proporcionou entender melhor o que era vivenciar, na presente pesquisa, uma experiência pretográfica.

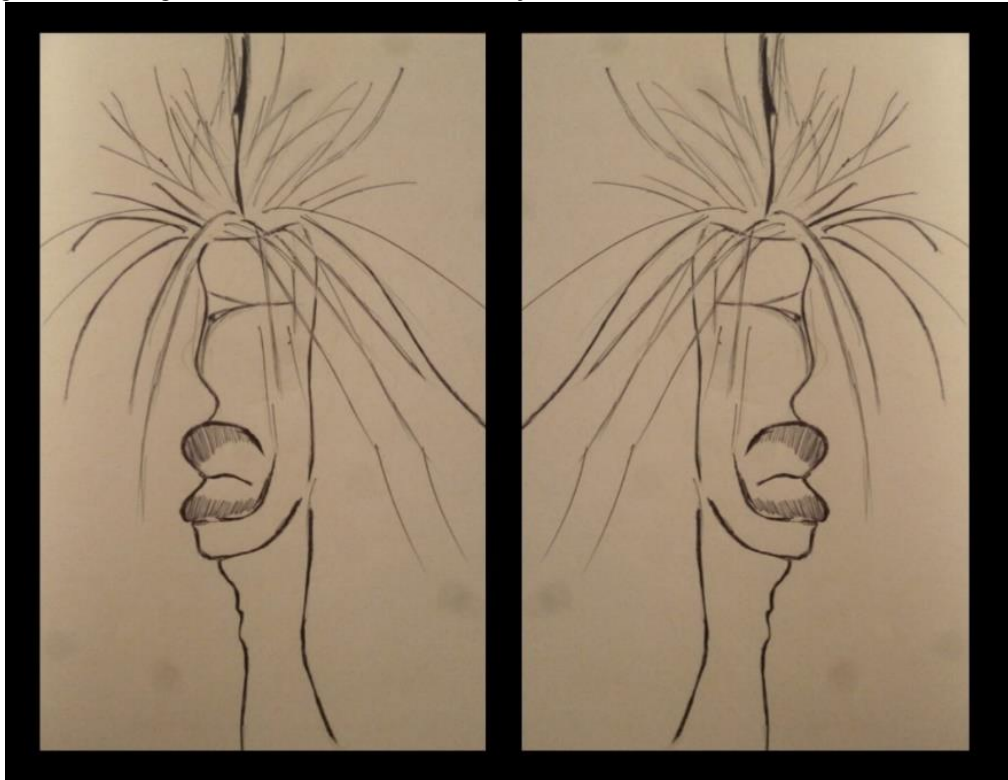
Após a imersão nessa atividade caminheira, aprendi que se os conhecimentos estiverem separados de nossa dimensão afetiva e racional, acabam se realizando desprovidos de suas potencialidades. Ou seja, é preciso sentir e pensar nossas relações inter-humanas e intersubjetivas, considerando o saber como um processo em gestação que se concretiza pela dimensão do coração e da razão (GUERRERO ARIAS, 2010).

Figura 22 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



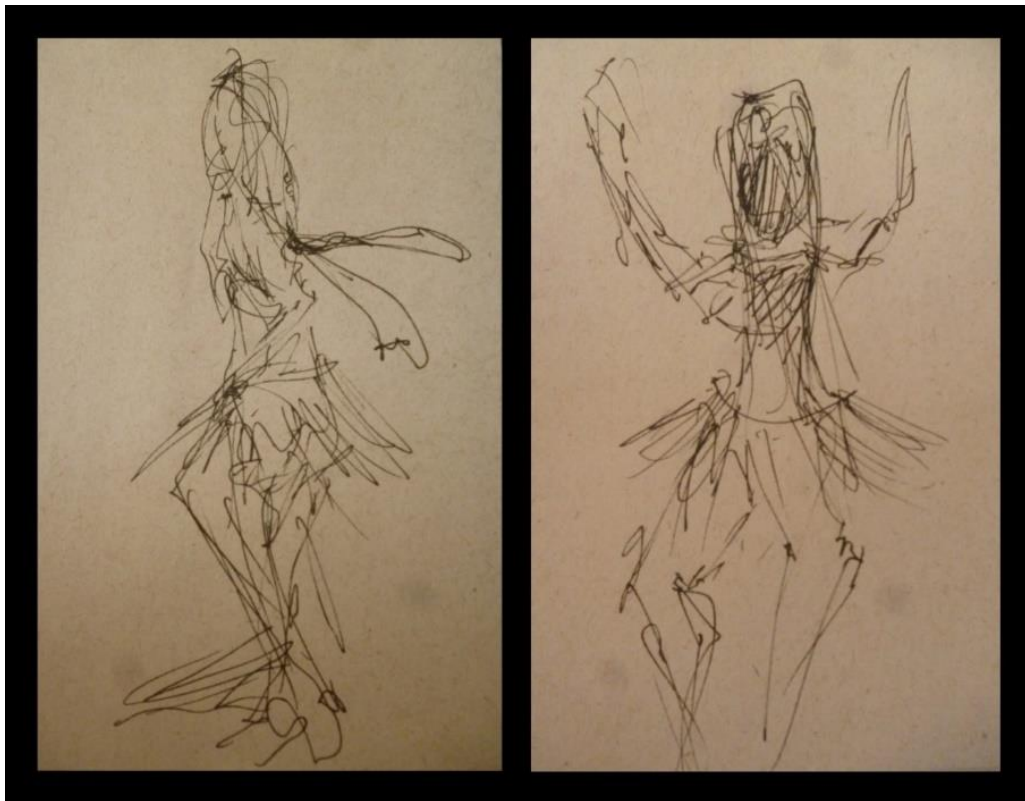
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 23 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 24 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 25 - Pretografias em desenho, uma observação na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo pessoal.

As Pretografias constituídas com/como cascas ou via proposição de desenhos, como observamos acima, apontam, paralelo ao *corazonar*, uma prática de existência propiciada por um modo de conhecer/aprender que nos permite parar um pouco para tatear, ver, ouvir, sentir e pensar o espaço-tempo-poético do lugar dx outrx, um outrx que habita em nós e vice-versa, uma sabedoria que nos ensina que “podemos pensar e lutar por horizontes compartilhados de existência” (GUERRERO ARIAS, 2010, p. 87, tradução nossa).

Foi sob a anunciação dessa perspectiva que tive a oportunidade de desaprender para aprender-junto um pouco mais dos saberes da Comunidade, um momento de sensibilidade, mas também de conhecimento, ou seja, uma outra forma de saber que inter-relaciona emoção e razão, forma esta contrária às estabelecidas pela colonialidade do poder, do saber e do ser, estas últimas que negam o afeto em detrimento de um conhecimento que só pode se firmar e acontecer por meio de uma razão cartesiana epistemologicamente hegemônica e ocidental (GUERRERO ARIAS, 2010).

Nesse sentido, tomando o conceito de Pretografias como uma resposta artística-política-poética que insurge frente à colonialidade do poder, do saber e do ser, e sabendo do quão devastador é esse processo de dominação e fragmentação do humano, resolvi partilhar

com alguns alunxs da Escola Luzia Maria da Conceição¹³ uma experiência decolonial realizada a partir da vivência com as cascas e das observações acerca de elementos outros que também nos convidam ao sensível manifesto na materialidade presentificada na Comunidade.

A ideia dessa partilha não objetivava aprisionarmos os saberes da Comunidade em caixas, o grande lance seria entendermos que o conhecimento aprendido naquele exercício era simplesmente fruto de um ciclo orgânico poético que circunda nas infinitas relações possíveis dada em/com arte e que fazem parte da vida e dos saberes na comunidade Três Irmãos. De forma que convidei alguns alunxs para participar da oficina de desenho (figuras 26, 27 e 28) com intuito de que essxs pudessem partilhar também de um momento que xs possibilitasse vivenciar, em/com e pela arte, de uma prática de existência que xs proporcionaria afetivamente ficar ainda mais próximxs da Comunidade, fazendo-xs compreender também que aquela experiencição pretográfica era uma outra forma de sentir e pensar suas vivências-aprendizagens naquele lugar.

A oficina teve dois momentos, o primeiro foi uma conversa informal com xs alunxs participantes acerca de como se daria todo o processo de realização da nossa vivência, de forma que falamos sobre como era se sentir parte da Comunidade. Alguns alunxs aproveitaram o momento para falar da dificuldade que tinham em entender os conteúdos dos livros ao passo que havia na comunidade toda uma sabedoria necessária e urgente a ser aprendida. Também falaram da dificuldade do professorado em lidar com essa questão, pois a maioria dxs docentes, assim como eles, viam-se em um momento muito mais de aprendizagem em relação aos saberes da comunidade.

Após essa primeira etapa, mostrei aos participantes alguns rascunhos Pretografias e falei que elas haviam surgido de observações-desenho e da vivência com a sabedoria local estabelecida pelas cascas do lugar. De imediato, xs alunxs me pediram uma explicação sobre o que era e do que tratava o termo Pretografias. Assim, apresentei o conceito resumidamente, visto que o objetivo não era naquele momento fazer uma definição da pesquisa e sim vivenciarmos uma outra forma de existência, propiciada pelos saberes da Comunidade e, também, pelo motivo de que a própria oficina apontava o conceito das Pretografias enquanto um conceito aberto, em construção, visto que a própria oficina constituía ali, naquele exato momento, a existência do conceito em sua forma prática, em movimento, na sua processualidade.

¹³ Luzia Maria da Conceição é a primeira Escola Quilombola Estadual de Ensino Médio do Estado do Ceará.

O segundo momento da oficina deu-se no dia seguinte, primeiro saímos à deriva pela Comunidade semelhante eu já havia feito e fazia sempre que lá chegava. Observamos a espacialidade e xs alunxs começaram a apresentar as suas primeiras afetações com o lugar e foram colhendo alguns materiais para a concretização de seus desenhos. Essa etapa foi muito importante para mim, pois me fez recordar que durante todo o meu ensino médio nunca havia tido a oportunidade de aprender fora dos muros da escola, o que para elxs era bastante comum.

Após a etapa de deriva, voltamos à escola. Alguns alunxs resolveram parar suas participações naquele momento, pois entendiam que as Pretografias se davam também no não grafar. Segundo o relato dessxs studentxs, a ação de adentrar na mata para cortar os talos de bambu, cascas, a roda de conversa e o pausar para vivenciar a Comunidade já seria o suficiente para se entender um pouco do conceito em questão.

Figura 26 - Pretografias em desenho. Processo da oficina de desenho



Fonte: Acervo pessoal.

Outrxs preferiram, sim, materializar suas observações, de modo que produziram suas telas com os talos de bambu e a escola forneceu tinta e tecido para que aproveitassem ao máximo aquele momento, visto que depois as obras passariam a ornamentar os espaços da escola, proporcionando uma conexão maior entre a escola e a comunidade.

Figura 27 - Pretografias em desenho. Processo da oficina de desenho



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 28 - Pretografias em desenho. Processo da oficina de desenho



Fonte: Acervo pessoal.

Mas para onde nos levam essas Pretografias em desenho? Parece-me que existe projetado, nas entrelinhas dessas observações, traços afetos-enunciativos que nos apontam para um forte desejo de reinvenção. Um desejo de construir uma narrativa outra, longe da que foi e ainda é imposta pelo poder colonial. Um enredo desenredado que transita pelos caminhos-corpos da comunidade, operando na desconstrução de imagens cristalizadas que

criaram em nosso imaginário uma população negra “[submetida] de antemão ao disfarce, seja pela vestimenta, seja pela cor ou pela ornamentação” (MBEMBE, 2018, p. 126).

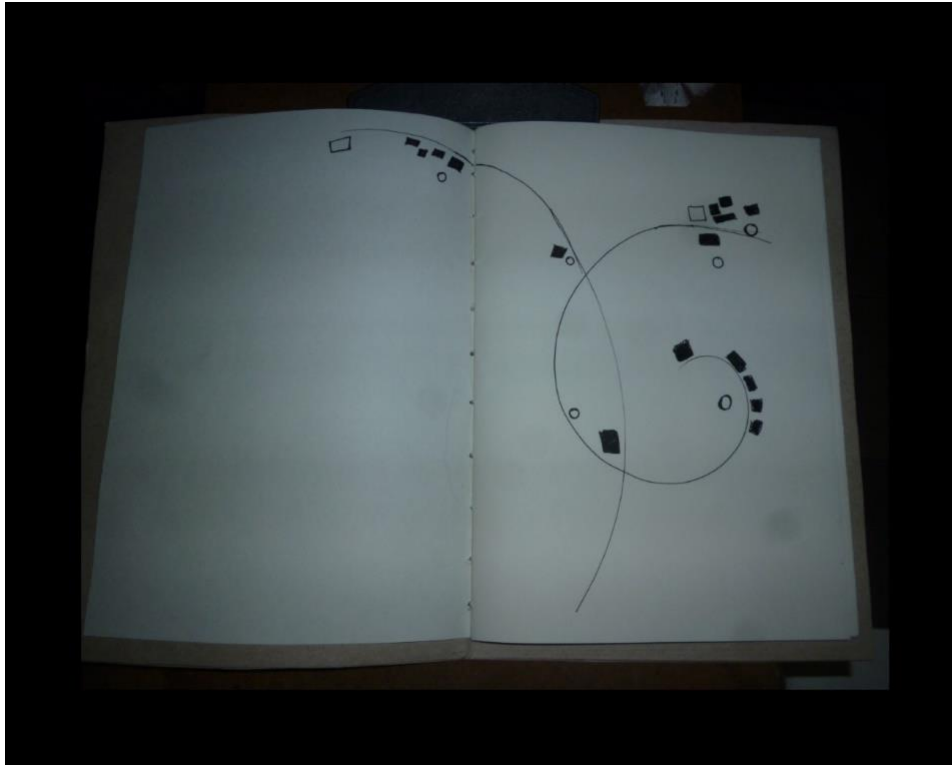
Nas imagens desenhadas acima, durante a oficina feita pelxs alunxs, com tinta acrílica, podemos observar alguns elementos que são de grande importância à Comunidade como, por exemplo, a escolha de figuras que sugerem uma representatividade que apontam para símbolos que muito dizem da sobrevivência dxs remanescentes: o alimento feito em fogo à lenha, a lamparina, símbolo esse interessante para pensarmos algumas mudanças estruturais ocorridas no lugar, visto que agora todxs desfrutam de energia elétrica, o pote e a água corrente, símbolos de vitalidade, a cabaça, sinal de fertilidade e prosperidade e que está presente em praticamente todas as casas, a vegetação de caatinga, marcada por cactos, pau-pereira e macambira, símbolos de força e resistência, e finalmente, as mulheres. Estas que na comunidade Três Irmãos possuem toda relevância, devido à singularidade da história da constituição matriarcal do lugar e pela continuidade da luta, em respeito à ancestralidade local, manifesta na coragem diária de muitas moradoras do lugar, sendo uma delas, a líder Antoniza Mateus, uma das pioneiras na busca incessante pela demarcação do território.

Além da descrição em si das imagens, o processo de coleta dos bambus, que seriam utilizados na feitura das molduras dos desenhos, foi uma das etapas que muito me prendeu a atenção, pois a coletividade e entrega dxs participantes ao ato mostrou-me um pouco de como acontece e de como é de fato estar junto, partilhar e conviver com uma comunidade quilombola. Aquela ação atitudinal nos levou à presença do gingado da casca-talo do bambuzal, onde pude, mais que perceber, viver o cuidado com a vegetação, o respeito com o território e com o outro na entrada e na saída da mata, enfim, aprendi que há toda uma sabedoria.

Ali, entendi com elxs que é preciso saber andar na curvatura espiralada do caminho, deixando-o também caminhar em nós (figura 29), de modo que compreendi nesse processo de intersubjetividade que é necessário se disponibilizar ao atravessamento tortuoso, errante, vagante do caminho, pois esse nos desconcerta e nos tira de nossas certezas, fazendo com que a dúvida chegue e nos faça sentir que a sabedoria outrora invisibilizada, por nossos olhos de fato não nossos, mais ainda do outro colonizador, retira-nos da cegueira branca, alienante, e nos negrita que sempre esteve junta, existindo no fazer-saber com o caminho.

Nesse sentido, o campo nos ensina na, com e pela arte preta do lugar a sermos mais ousadxs e menos afoitxs, mostrando-nos a importância de saber gingar com o caminho que também nos atravessa errante. Ou seja, há uma expertise que faz parte do campo simbólico do sensível da Comunidade que não está nos livros e que precisa ser vivida, pretografada.

Figura 29 – Pretografando um mapa do caminho-ginga, ou meia-lua da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo pessoal.

Ademais, a oficina nos ajudou também a desconstruir algumas imagens estereotipadas que circulavam no imaginário dxs viventxs em relação à ideia do que é ser e fazer parte de uma população de remanescentes de quilombola, pois, diante dessa questão, é preciso salientar que a colonialidade, segundo Guerrero Arias (2010, p. 88, tradução nossa), é capaz de “[sequestrar] nosso coração e nossos afetos a fim de tornar mais fácil a dominação de nossas subjetividades, de nossos imaginários, de nossos desejos e de nossos corpos, territórios onde a poética de liberdade e de existência se constroem”. Assim, ao vivenciar a natureza, a movimentação, o alimento, a água, o fogo, as cabaças, a luz, a escuridão, as flores, as pessoas, a vegetação, pudemos perceber nesses elementos uma sabedoria quilombola que se apresenta e se propõe pela ancestralidade como um caminho à reconstrução de uma identidade que se realiza distante dos efeitos oriundos da colonização.

Nesse sentido, seguindo na esteira de Guerrero Arias (2010), a experiência sensível de vivenciar com xs alunxs o processo de criação das Pretografias por meio da oficina de desenho fez com que o conceito ganhasse novas cascas, ampliando sua dimensão afetiva e cognitiva. De modo que as escolhas ou não dos elementos, dos espaços, das árvores e das pessoas, materializadas nas pinturas dxs alunxs, revelam-nos uma produção artística que nos convida a experimentar uma corporeidade preta. Esta marcada por uma espiritualidade que se encontra

presente nas chamas, nas cabaças, nas mulheres, nas vegetações. Escolhas formais e simbólicas que nos sugerem uma sabedoria ancestral que se manifesta no íntimo da relação da vivência dxs alunxs com suas criações e para além destas. Uma arte preta que se coloca em evidência num entre lugar que armazena uma potência que não se esgota no objeto, na pintura em si, mas que o ultrapassa, uma vez que é orgânico e está entre a casca-pele e o ambiente, num movimento que, ao mesmo que tempo que nos individualiza, também nos coletiviza (GOMES, 2011), tornando-nos pluriversais: Pretografias.

Nessa atividade de vivenciar a comunidade por uma experiencição pretográfica, percebi ainda, por meio da relação com a natureza do lugar e com os momentos de conversa, dado com xs moradorxs da comunidade Três Irmãos, o quanto nossas subjetividades são frutos da combinação de nossa condição biológica e cultural. De forma que Guerrero Arias (2010) endossa esse pensamento quando acrescenta que não se pode separar a dimensão biológica da dimensão cultural, pois estas são bases elementares à constituição da humanidade no quesito que trata acerca da valorização e respeito às diferenças. Trago esse apontamento para que possamos dessacralizar a ideia fantasmagórica de que ao visitar uma comunidade negra iremos nos deparar com um território onde impera entre xs viventes uma homogeneização da cor da pele. De forma que estou querendo negritar com essa problemática que nossas pautas de luta enquanto parte de um movimento negro não se resumem apenas à afirmação de uma palavra, a um nome, negro, do qual nem mesmo somos xs criadorxs, contudo o assumimos politicamente e socialmente, partindo aqui do entendimento de raça enquanto uma construção social e não biológica. Afinal:

uma pessoa não nasce branca ou negra, mas torna-se a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede de sua consciência e de seus afetos (ALMEIDA, 2019, p. 67).

Portanto, desenvolver a criação de um conceito não apenas em arte, mas em arte preta, é propor visibilidade a outras formas de pensar, de ser e de sentir. É compreender que a produção de conhecimento para a academia não pode nem deve permanecer fixada a uma estrutura engessada por um caráter epistemicida, ao contrário, deve estar aberta para discursos e práticas que as permitam sentir, pensar, falar, agir e interagir com o mundo e a vida e com xs outrxs, a partir de modos outros de saber que não se limitam a questões epistemológicas, mas que estão imbricadas por sabedorias que nos são relevantes para toda a vida (Guerrero Arias, 2010).

4 PRETOGRAFIAS: PELE-POEIRA

De dentro do carro, indo para a Comunidade, todos os caminhos são carregados de muita poeira, a vegetação de caatinga, outrora verde, traz consigo uma casca avermelhada, decorrente de sua passagem. Uma paisagem que só se verdejará novamente com a chegada do inverno, que fará com que a pele-poeira regresse ao seu ciclo inicial.

A imagem da poeira desenhada e acumulada, a exemplo, nas figuras abaixo, negritamente às Pretografias por me fazer sentir-pensar (GUERRERO, 2010) o que para muitos se configura apenas como desperdício. Nesse sentido, torno-me o contrário, faço-me um apanhador de desperdícios, em que o resto, a sobra me interessam (BARROS, 2015 p. 122), pois me colocam a pensar o que são os escritos-poeiras, os desenhos-poeiras, que se materializam e ganham corporeidade no entre das camadas da Comunidade pelo sensível, esses que me permitem criar, inventar narrativas outras e próprias com o território quilombola, Pretografias: Pele-Poeira. A poeira, dessa forma, ganha ressignificação, tornando-se testemunha de uma experiência que se realiza no encontro, no entrelaçamento do meu corpo com o corpo-quilombola, fazendo-me nessa inter-relação aprender ainda mais sobre as relações com as coisas, com o outx, com o mundo. Agora, segundo Merleau-Ponty:

eu que vejo, também possuo a minha profundidade, apoiado nesse mesmo visível que vejo, e, bem sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 132).

Acima, Merleau-Ponty (1999) partilha da importância do movimento da vida e do quanto é preciso buscarmos compreender a dimensão do seu oculto, de sua profundidade, a fim de que entendamos que somos limitadxs, que nossa visão é limitada a percepções, mas que é na relação com o outx, ainda que lacunar, que tomamos consciência de sua potência, de sua força. Deste modo, pretografar com poeira é se disponibilizar a um fazer poético de incertezas, errante, que se desenha leve com a vivência do que vemos e do que não vemos no caminho, é beber a água do pote territorializado pela marca deixada na parede pela poeira (figura 30), é fortalecer a identidade local através da obra de arte presentificada nos bonecos envoltos também de poeira (figura 31), bonecos que narram além dos costumes, a história do artesanato do lugar. Quase como se essa camada constituísse uma segunda pele para os objetos e para os espaços da comunidade, deixando ver, através dessas marcas, diferentes temporalidades que indicam os fluxos da vida e das atividades cotidianas dxs moradorxs da comunidade.

Os bonecos pertenciam a uma matriarca local da comunidade que fazia os brinquedos e dava para as crianças, um costume que mesmo depois de seu falecimento se manteve por parte de sua filha, D. Antoniza Mateus. Esta guardou os bonecos remanescentes feitos pela mãe. Eles guardam a memória viva, tanto da artesanania e da relação que ela tem com as crianças locais quanto de quem as fez.

Figura 30 - Pretografias, uma poética-poeira



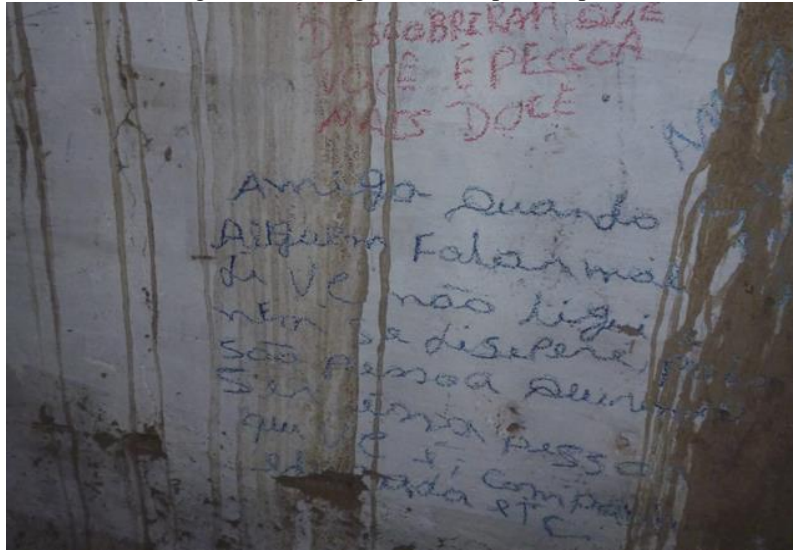
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 31 - Pretografias, uma poética-poeira



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 32 - Pretografias, uma poética-poeira



Fonte: Acervo pessoal.

Ademais, pretografar com poeira é também envolver-se à presença de uma escrita outrora confidencial (figura 32), mas que a juventude quilombola, depois de maturada a vida pelas questões de migração e pelo tempo, autorizou-a em seu desvelamento do mundo, uma escrita, como podemos observar, banhada em poeira, camadas que nos apontam “um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos com o tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas” (CALVINO, 2001, p. 32-33).

A poeira, nesse sentido, ensinou-me que, para vivenciar as Pretografias com a Comunidade, era preciso habitar aquele território em estado de leveza. Embora saibamos que “às vezes a morte [nos pareça] leve como a poeira” (EVARISTO, 2018, p. 110), é preciso entendermos que a poeira em minha pesquisa externaliza um outro, ou outros significados, significados que nos levam a uma sabedoria poética preta outrora invisibilizada.

O meu silêncio é o rasgo
de um corpo inventado,
desvestindo o teu traço
colonizador.

O meu silêncio sou eu,
profano-sagrado,
errante, abstrato,
feitura de amor.

Na boca da mata,
sou folha caída,
sou feito mandinga,
gingada no vento.

Sou rastro, ruína,
pintura-desenho,

caminhos-poeira,
sou filho do tempo.

Quando na ciranda,
entro a cavalo,
velo o meu preceito
dançando descalço,
canto os meus caminhos
e sigo os meus passos.

Sou Preto em tudo
que vivo e faço,
costuro poemas-quilombos
no espaço.
(NASCIMENTO, 2020)

Embora saiba que a interpretação empobrece a arte (CALVINO, 1990), vejo-me na necessidade de tratar um pouco acerca das linhas-versos supracitadas. No poema sem título, trago o meu corpo negro personificado em caminhos-poeira, que são a apropriação de uma experiência do meu corpo-preto, com o corpo-terra, com o corpo-piçarra da Comunidade. Uma vivência de atravessamento e leveza em que a terra me banha em felicidade, propondo-me entender a poeira para além do reducionismo comum – sujeira, algo pesado –, mas colocando-me em presença de uma poeira decolonizada epistemologicamente, uma poeira dada por uma materialidade sensível e espiritual, que faz com que eu a entenda enquanto pele, enquanto parte de mim, enquanto existência ancestral atemporal. Assim, confirmando-me sua capacidade de nos pôr em costura, desequilíbrio e equilíbrio sem necessariamente nos tocar, de forma que, assim, compreendo que inventar com a poeira é criar formas de resistência para conseguir viver com dignidade diante das relações raciais que ainda tanto oprimem nossos corpos pretos no Brasil e no mundo (EVARISTO, 2009).

As Pretografias propostas pelo elemento poeira, ao longo da pesquisa, inauguram uma corporeidade preta transgressora, tanto para a visão higienizada e educada pelas condições impostas pela colonialidade quanto ela também perfura os tímpanos acostumados às sonoridades ditas harmoniosas. A poeira não adula, ela arranha, grita e provoca o estranhamento aos corpos docilizados, ela incomoda pela sua leveza porque nos permite pensar o nosso corpo no mundo por outra perspectiva, uma perspectiva que nos aponta a descolonização. Sobre esta, segundo Fanon:

jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos (FANON, 1968, p. 26).

Na Comunidade, pretografar com a poeira também é entendê-la enquanto um símbolo de libertação, assim como bem nos aponta o seu significado: “puêra”, em tupi-guarani (CARVALHO, 1987), libertação “daquilo que foi”, visto que xs moradorxs, adultxs e idosxs, em sua maioria, são pessoas que guardam profundamente consigo o sentimento de contínua busca pela liberdade, por terem sempre lutado pela garantia do direito à terra, à vida e também por lutarem pela sobrevivência de suas subjetividades, de seus saberes, que são diuturnamente afetados pela colonialidade do poder.

Essa mesma colonialidade vem apagando elementos importantíssimos da identidade local, pois em conversa sobre esse assunto com Diógenes, professor de geografia na Escola Luzia Maria da Conceição e que também mora muito próximo da localidade. Ele apontou que “devido aos avanços e com a chegada das tecnologias na Comunidade, alguns jovens têm se preocupado bem menos com as discussões e preservação no que diz respeito à valorização das sabedorias do lugar, talvez esteja nos faltando pensar uma maneira de utilizarmos dessas novas ferramentas a nosso favor”. Ou seja, libertar-se das amarras da colonialidade é um desafio complexo axs moradorxs do Quilombo Três Irmãos, “porque muitas vezes o seu encanto se realiza feito o canto da sereia, sabe! Dá-se pela sedução e leva a gente ao mais profundo silenciamento e esquecimento da importância de cuidar do que realmente importa, que é nossa identidade, nossa existência enquanto população negra”. Olhando para o depoimento de Diógenes, percebemos o quanto o desempoeirar, pelo simbólico, expõe-nos os conflitos presentes no território em vivência.

Outra leitura, tendo em vista a relevância da simbologia da poeira para a Comunidade, apresenta-se quando a professora Conceição, em seu relato, afirma e reforça que “ela já faz parte do convívio e do cotidiano dxs moradorxs, eles já estão adaptados a seu ciclo natural, a poeira está em todos os lugares na Comunidade” (figuras 33 e 34). No entanto, essa questão não é motivo para mantê-lxs aprisionadxs à necessidade de sempre ficarem limpando móveis e objetos, preocupadxs.

Figura 33 - Pretografias, uma poética-poeira



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 34 - Pretografias, uma poética-poeira



Fonte: Acervo pessoal.

Pelo contrário, elxs são bem resolvidxs com essa questão, limpam os seus utensílios a depender de qual seja a precisão, diferente, digamos, de grande parte da população brasileira que tende a se mostrar bastante incomodada com qualquer poeirinha que se encontra sobre os seus bens materiais. Esse comportamento, quando manifestado de maneira exagerada, muito diz do quanto somos influenciadxs pela supremacia da cultura branca, ao ponto, inclusive, de chegarmos a compartilhar – quem sabe até mesmo afirmar! –, um comportamento que reflete, sim, ainda que sutil, o racismo impregnado em nossa sociedade. Assim, acabamos obedecendo e cumprindo fielmente o objetivo de higienização imposto pela colonialidade do poder/ser. Perpetuando, assim, o desejo racista de embranquecer simbolicamente a tudo e a todxs. Essa percepção dialoga com o pensamento de Gonzales (1988), quando a autora afirma que:

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a conseqüente negação da própria raça e da própria cultura. (GONZALEZ, 1988a, p. 13)

Nesse sentido, a poeira chega às Pretografias como um mecanismo de resistência prática e simbólica ao embranquecimento, uma casca-pele que possibilita pelo vestígio o fortalecimento da subjetividade e da identidade da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos. Uma forma-força de criação em/com artes que desestabiliza a dominação colonial, denunciando, assim, o seu caráter euro-norte-centrista que, diferente da poeira, busca se sobrepor à sabedoria do lugar. Nesse contexto, a poeira assume também um teor político, tornando-se um gesto artístico-poético de luta pela afirmação da visibilidade da Comunidade, de modo que a poeira enquanto corpo que é vista e vê, passa também a ser uma agência insurgente de reexistência e fomento à valorização do conhecimento local.

É interessante pensarmos o quanto a poeira é um elemento de potência e que nos coloca diante de um enigma, visto que na sua significância comumente reconhecida pelas pessoas, ela tende a nos direcionar para uma ideia que parece contribuir fortemente com o sucesso da colonialidade, pois ela nos provoca a pensá-la enquanto uma presença existencial e simbólica que surge para soterrar, apagar, pôr em situação de esquecimento ainda mais a humanidade da população negra. Para a professora Conceição, é possível e é preciso também pensarmos nessa concepção da poeira, pois para ela “existe a poeira que chega à Comunidade pela aculturação”, a poeira-pele dx outrx que impõe os seus modos de existir como regra, “invisibilizando a identidade dos remanescentes, posto que estes acabam vivenciando e absorvendo no seu dia a dia a cultura estabelecida pela hegemonia do poder”.

Nesse sentido, a experiência com a Comunidade se realiza justamente em apropriar-se desse elemento, que em sua história já incomoda naturalmente o colonizador, propondo uma ressignificação que se fundamenta epistemologicamente pela base do pensamento decolonial. Assim, ao pretografar com a poeira, uma escrita-arte de desconstrução das narrativas hegemônicas vem à tona, fazendo com que o privilégio da cultura e do conhecimento da supremacia branca não se sobreponha à sabedoria tanto dxs viventes da Comunidade quanto da sua própria geografia que carrega consigo um pluriverso de possibilidades criativas.

4.1 Carvoeira

As Pretografias são vivências experienciadas pelo meu corpo-homem-preto imbricado a camadas sensíveis de grafos-expressões produzidos a partir da minha experiência na Comunidade Quilombola dos Três Irmãos. Em sua essência, está a produção de desenhos de observação feitos com carvão, que mostram meu olhar para dentro da comunidade. Nesse contexto, lugares, pessoas e aspectos que ali estão ganham forma. Desenhar com carvão constituiu uma das primeiras camadas-grafia que fui entendendo e reconhecendo durante o percurso. Essa ação e as obras produzidas a partir dela constituem elementos pretográficos imagéticos de agenciamento poético de comunicação com xs viventes da Comunidade.

Inicialmente, usar o negrume do carvão era um exercício comum. Não se tratava de uma técnica pensada como uma atividade da pesquisa em um primeiro momento, ou um modo de operar. No entanto, à medida que eram feitos os desenhos, eles também se tornaram uma parte da experiência. Afinal, eles surgiam durante as andanças feitas no decorrer das visitas à Comunidade, na observação das pessoas em sua lida cotidiana e no observar da paisagem, das árvores, das formações rochosas e reentrâncias daquele cenário que aos poucos passou a ser familiar a mim.

Os desenhos passaram a ser um gesto de coabitar com a Comunidade. Ou seja, os desenhos em si, bem como o seu contexto de produção, passaram a ser também a pesquisa. Nessa experimentação, o carvão possibilitou, por meio da criação e de imagens motivadas pelo contato com os diversos aspectos da territorialidade do lugar, a construção de uma relação com a memória individual e coletiva dxs remanescentes.

A experiência de utilizar o carvão proporcionou absorver e processar os saberes já consolidados pelo cotidiano da Comunidade quilombola e a imersão nessa relação. Há uma proposição de diálogo e conversa com o outro e com a comunidade, um elo de responsabilidade muito singular no contexto da pesquisa, pois os desenhos não são somente meras representações. Mais do que isso, eles constituíam uma partilha sensível, dada entre mim e a Comunidade, marcada tanto pelo caráter removível e vulnerável do carvão nas imagens, quanto pelo ato em que se davam os nossos encontros, as nossas conversas.

Muitos momentos importantes da pesquisa fluíram de encontros não planejados, eram conversas rápidas que surgiam na passagem pelas casas, ou mesmo nos momentos em que apenas observava, caminhava pelo território. De modo que a memória que tenho de algumas conversas, por vezes, lembra-me as manchas e/ou as fricções de poeira do carvão no papel, carregada de movimentos. Às vezes, uma narrativa povoada de silêncios, esquecimentos, ou de

lembranças com lacunas que me sugeriam ser uma estratégia dxs moradorxs. Por fim, parece ser razoável que as pessoas se mantenham reservadas diante de alguém que ainda estava se aproximando do lugar. Aqui, identifico uma primeira instância da poeira, que é a poeira – o pó desprendido – do carvão quando se risca no papel.

O processo de preparação dos desenhos com carvão dava-se de maneira rápida, acontecia simultânea a uma conversa, diante de um olhar, de uma mancha percebida na parede, por isso eles se assemelham a esboços simples. Registrar com a pigmentação preta possibilitava colocar esse elemento em evidência por meio do seu uso, tratava-se de pretografar uma composição que não desejava se encerrar apenas na representação, no figurativo.

O carvão está presente em nossa civilização há muito tempo, seja de forma utilitária como, também, recurso para manifestar expressividade nas artes. O material pode ser utilizado através de variadas técnicas e mostra uma significativa versatilidade. Os desenhos feitos na Comunidade buscam explorar as possibilidades do material, seja por meio de diferentes padrões de formas ou espessuras distintas de traço. Ao passar o dedo pelos desenhos, era possível embaçar significativamente as linhas bem definidas, esfumando o desenho. Essa impermanência é outra característica desse material, segundo Nemer, Amaral e Cantreva:

O carvão, um dos meios de desenho mais expressivo, tem a sua utilização nos primórdios da civilização humana, sendo o seu registro relacionado às pinturas rupestres. Ainda assim, a imprecisão e a baixa fixação do seu pigmento sempre o associam aos esboços das pinturas a óleo. Apesar dessa característica, é muito utilizado em ateliês de artes visuais e em cursos e faculdades de Arte / Design / Arquitetura pela razão de proporcionar gradações muito vultosas. O material se aplica às técnicas conhecidas como do valor ou da tonalidade que, muitas vezes, é erroneamente nomeada como técnica de sombra. Estas tonalidades são obtidas facilmente variando-se a pressão do carvão sobre o papel, que se desprende facilmente com um toque suave, deslizando sobre esse. Por esta característica pode ter sua aparência sobre a base facilmente alterada (NEMER; AMARAL; CANTREVA, 2019, p. 8).

Dado então a característica móvel da materialidade do carvão, desenhar com esse elemento me abriu a chave para pensar a poeira como via para a composição de uma obra que reside num aspecto de inter cruzamento de conhecimentos, “saberes que em seus encontros, confrontos, atravessamentos e diálogos [geram] possibilidades de pensarmos o mundo percorrendo suas esquinas” (RUFINO, 2019, p. 38).

Ou seja, a poeira aqui ultrapassa sua fronteira física e etimológica. É um elemento de encanto que presentifica um passado, um presente e um futuro que se constrói nas frestas, nos espaços que são considerados vazios, é trânsito contínuo, força narrativa e epistemológica que também move e inventa a vida no quilombo.

Tendo em vista a potencialidade de criar com as diversas tonalidades que nesse estudo estou associando à poeira e à sua dinamicidade, pretografar com o carvão foi buscar um caminho de guardar na memória momentos que presenciei na Três Irmãos que poderiam e podem ser esquecidos, assim como também acontece quando criamos com o carvão, posto que sua materialidade nos anuncia um estado de efemeridade. Lembro que, em muitos casos, ao passar a mão sobre os desenhos, as linhas de carvão que ali estavam, feito poeira, apagavam-se ou se transformavam em outra imagem.

Dessa forma, registrar, com carvão, momentos, aspectos do cotidiano e da vida das pessoas da Comunidade foi um dos caminhos em que mergulhei o fazer artístico. De modo que, durante as visitas, alguns traços foram surgindo e apontando uma escrita, um ensaio visual em que carvão e poeira se fundem criando a “Carvoeira”.

Figura 35 - Série Carvoeira – Retrato do Seu Balduíno



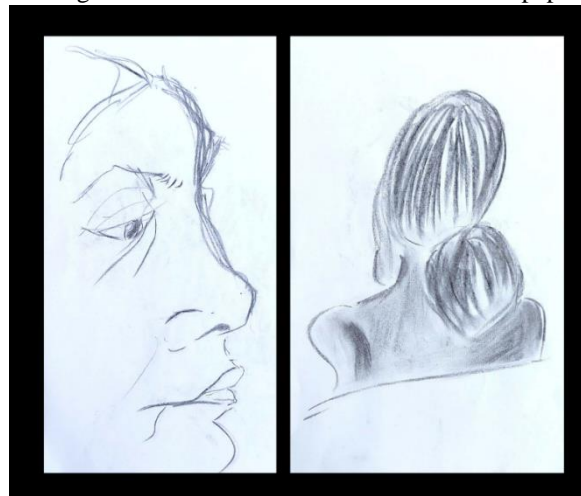
Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 36 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel, esboços



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 37 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel



Fonte: Acervo pessoal

Como supracitado, as figuras são frutos de observações de quando visitei xs moradorxs, são mulheres, idosos, olhares, costumes, causos, marcas da infância e do tempo, esse que no território quilombola é muito particular. Não se vive na pressa.

A imagem da figura 36 é uma representação de visagens que, segundo conta o Seu Raimundo Balduíno, ainda vagueiam pela casa de pedra, localizada na fazenda Angico. Relatos do Seu Balduíno ajudam a entender como se dá essa relação dxs habitantes da Comunidade com esses espaços que ganham contornos nos desenhos, estabelecem uma retomada das memórias do lugar e das pessoas:

Houve um tempo em que os proprietários da casa colocaram um pessoal pra ficar dormindo lá. Cadê que eles aguentaram... Dizem que as almas dxs negrxs escravizadxs ainda hoje cobram. A casa fica perto do cemitério dos Tabuleiros, onde xs pretxs eram enterradxs. À noite, elxs andam pela casa, xs pretxs com uns cachimbos, arrastando chinela e conversando madrugada adentro. Um tempo desses, quando estava construindo esse quartinho para a safra, vieram me visitar, aí eu entendi... Peguei um fumo que eu tinha aqui, fui lá de baixo daquele Pé de Jatobá e deixei lá pra elxs. Pronto, tudo ficou tranquilo, tranquilo (informação verbal)¹⁴.

A narrativa acima apresentada diz de uma sabedoria negro-africana que sobrevive na Comunidade e que aponta que “a dinâmica colonial de apagamento, de silenciamento e de extermínio das práticas afro-diaspóricas que estão atreladas aos corpos, saberes e gramáticas [dxe pretxe], em certa perspectiva, fracassou” (RUFINO, 2019, p. 49).

¹⁴ Entrevista concedida por BALDUÍNO, R. **Raimundo Balduíno**: depoimentos [nov. 2019]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Na desenhos da figura 37, trago traços das carvoeiras, mulheres que deram o título a essa série de desenhos. Carvoeira é o nome dado à mulher que trabalha fazendo e vendendo carvão. Entretanto, para essa etapa da pesquisa, além da relação com a criação poética dada na imbricação das palavras carvão e poeira, a escolha por esse título nasce devido à forte presença de mulheres que fazem e atravessam a história da Três Irmãos.

A fundação da Comunidade está ligada a uma linhagem matriarcal, foram as mulheres que tiveram a iniciativa de buscar os direitos pela demarcação das terras junto à Fundação Palmares, são as mulheres que ainda permanecem à frente e zelam para que os aspectos sociais, históricos e culturais da Comunidade continuem pulsando no território.

Os últimos dois blocos de desenho da série Carvoeira, presentes nas figuras 38 e 39, são registros de algumas crianças e de alguns objetos. Desenhar a meninada do quilombo me oportunizou reviver uma infância que não tive, de muita liberdade, de muita tranquilidade. Não recordo durante a educação básica de poder sair de dentro da escola e aproveitar o momento do intervalo num espaço que não fosse cercado por muros.

Figura 38 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel



Fonte: Acervo pessoal

Figura 39 - Série Carvoeira – Carvão sobre papel



Fonte: Acervo pessoal

A partir dos desenhos, a contextualização com o carvão foi se apresentando de maneira ainda mais orgânica à pesquisa, pois fui me dando conta que a sua existência física opera e anuncia movimentos que dizem acerca da relação entre as pessoas na Comunidade e os seus ancestrais.

Nessa perspectiva das Pretografias, O carvão está entrelaçado em todos os lugares do Quilombo, na cozinha da Senhora Antoniza Mateus, na casa do Seu Raimundo, no preparo do café pilão, “prática cultural/ Preparado como antigamente/ De maneira Tradicional/ Pisado no pilão de pedra/ Ou no pilão de pau” (RIBEIRO, 2019, p. 35), como mostra a figura abaixo:

Figura 40 - Memórias: Patrimônio Histórico da Comunidade Quilombola Três Irmãos



Fonte: Acervo da Maria da Conceição Alves Ribeiro

Essas ações inventivas, que se constituem num fazer artístico presentificado ou não numa noção de escrita, emanam possibilidades de criação, pensamento e comunicação de uma arte preta. De modo que, nesta segunda parte de composição da escrita que aqui se apresenta, abordado, como foco da pesquisa, acerca de como o conceito em vivência se estabelece também a partir de um ponto de vista expresso pela corporeidade dada e tecida na relação com o elemento poeira. Uma materialidade fortemente potente e presente no território existencial da Comunidade e que colabora profundamente na composição e no desenvolvimento da poética em estudo.

A Pele, memória
A Casca, maturidade
A Poeira, histórias
(NASCIMENTO, 2021)

Diante do olhar materialista da poeira que nos “demonstra a contínua pulverização das coisas e revela a poética da matéria em movimento” (DIAS, 2009, p. 87) relembro que todos os caminhos que levam à Comunidade são repletos desse elemento: poeira. Poeiras de inúmeras tonalidades e texturas. Poeiras que são movências, mas também se acomodam sobre os mais diversos corpos possíveis do território quilombola, criando camadas, criando cascas, criando uma pele, que, metaforicamente, permitem-nos conhecer, aprender e experienciar uma outra forma de viver e pensar o mundo pelo viés da sabedoria da espacialidade e dos viventes do lugar (DIAS, 2009).

Símbolo da Força Criadora e da cinza. A poeira é comparada ao sêmen, ao pólen das flores. No Gênesis, o homem não é somente tido como criado da poeira do chão, mas também sua posteridade é comparada à poeira (Gênesis, 28, 14): Tua descendência tornar-se-á numerosa como a poeira do chão, tu transbordarás o Ocidente e o Oriente, o Setentrião e o Meio-Dia e todas as nações do mundo serão abençoadas através de ti e de tua descendência (CHEVALIER, 2008, p. 727).

Por este ângulo, a poeira nos representa vida, vivência, caminhos, movimento, prosperidade, leveza, mas, inversamente, a poeira também nos é, às vezes, signo de dispersão, ruptura, abandono do passado, desobediência, transgressão (DIAS, 2009). Essa leitura complementa e faz avançar o significado dicionarizado por Jean Chevalier (2008), embora o autor também nos rememore que a poeira é símbolo de morte, morte para além da finitude física do corpo. O sentido dado pelo estudioso ultrapassa essa ideia, é o fechar dos ciclos da vida, o corte do cordão umbilical, é o desapegar-se da “roupa que não nos serve mais”, como afirmou o saudoso compositor cearense, Belchior, na canção “Velha roupa colorida”, lançada no seu

álbum, “Alucinação”, de 1976. Ou seja, tomarmos a poeira apenas pelo seu sentido denotativo, associado ao solo, chão, pó, é, certamente, limitar sua carga semântica e poética.

Deste modo, trago essas percepções por entender que elas dialogam e nos fazem pensar a poeira como uma experiência pretográfica que acontece entrelaçada à identidade dxs moradorxs da comunidade Três Irmãos, visto que nos norteiam para um lugar que nos quer contar uma narrativa que tem como fio condutor a poeira que inventa, que se instala, que insiste, mas, ao mesmo tempo, não é fixa, é movente (DIAS, 2009). De modo que, envolvido nesse paradoxo, compreendemos que as subjetividades da vida na Comunidade acontecem de uma outra maneira, uma maneira em que as diferenças são respeitadas.

As poeiras da Comunidade trazem à tona histórias de diversos tipos e suscitam a contação de diversos causos, são uma marca da passagem do tempo sobre as coisas e, também, da própria transitoriedade delas. Para que continuemos abordando o processo de criação das Pretografias se constituindo enquanto um indício de existência cotidiana – ou seja, poeira – faz-se relevante, inicialmente, que saibamos um pouco sobre o contexto histórico, social e cultural da comunidade quilombola citadina.

4.2 Narrativas do Seu Balduino

Seu Balduino, com seu rosto marcado pela idade e os anos de lida cotidiana, pode ser considerado um griô da Comunidade Quilombola Três Irmãos. Escutar seus causos é uma experiência que me coloca frente a alguém que representa a memória viva da Comunidade. Seu retrato feito em carvão, parte da série “Carvoeiras” foi produzido durante as visitas à sua casa. Enquanto tomávamos café, ele me contava sobre a vida dele na Comunidade, de como foi difícil sobreviver a tantas lutas para permanecer na Três Irmãos.

Aí foi maior sufoco, meu fi... Eu sofri demais... De oitenta e três pra cá... Pra eu resgatar meus direito, sofri demais... Só via na delegacia... O patrão... O Chaga Medera, que era o dono daqui, era... Mas já ta tudo documentado, tudo.. Só falta o presidente soltar o dinheiro pra pagar a indenização dele. Já tá tudo demarcado, tudo, tudo, tudo. Agora a gente pode pisar firme.

(...)

Sofri demais...

Mas aí apareceu a irmã Maria Luísa, que resgatou minha história junto ao cartório de que era neto de uma escrava que tinha sido comprada no Maranhão.

Sofri demais, o negócio dele era me massacrar, era derrubar minha casinha, me expulsar... Eles tiravam a renda deles e colocava os bicho dentro pra acabar com as nossas... Sofri demais... (informação verbal)¹⁵

Em 2019, Itamar Vieira Júnior lança seu romance “Torto Arado”, pela Editora Todavia. A história acompanha a vida e a história dxs trabalhadorxs residentes na Fazenda de Água Negra, localizada no sertão da Bahia, em meados da década de sessenta. Xs moradorxs que possuem uma origem quilombola, encontram-se naquelas terras há décadas. Apesar disso, não têm o seu direito à terra garantido e precisam se submeter a um regime de trabalho cheio de restrições, além da impossibilidade de ter o direito legal ao lugar em que estão há gerações. As histórias contadas, como a da família do patriarca Severo, levantam questões políticas importantes e traz à tona de forma potente a discussão sobre o direito à terra.

Itamar Vieira Júnior trabalhou ao longo de sua vida com a educação no campo e como servidor público no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). A história de “Torto Arado” tem uma base nas várias experiências vividas pelo autor durante suas visitas a povos quilombolas, de diversos lugares. Entender as questões que atravessavam a vida e a existência dessas pessoas, escutar suas histórias soterradas, foi fundamental. Ao tratar dos dilemas do povo que reside na Fazenda de Água Negra, Vieira Jr. acaba por amplificar questões essenciais e comuns a muitos povos quilombolas no Nordeste.

Entrando na seara da contação oral, de histórias e causos, podemos perceber que muitas linhas se cruzam com os relatos do Seu Balduíno, da Comunidade Quilombola Três Irmãos, e, por exemplo, os relatos do personagem Severo. Em especial, podemos destacar os conflitos ligados à terra:

Havíamos trabalhado para os fazendeiros sem nunca termos recebido nada, sem direito a uma casa decente, que não fosse de barro e que precisasse ser refeita a cada chuva. (...) Se não nos uníssemos, se não levantássemos nossa voz, em breve estaríamos sem ter onde morar. (...) No começo, o dono quis nos dividir. (...) Guiavam seus animais na calada da noite para destruir nossas roças na vazante. Derrubavam cercas e meses de trabalho [viravam] pasto na boca do gado (...) Não podíamos construir casa de alvenaria, não podíamos botar a roça que queríamos” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 174-194).

Ao passo que ouvia Seu Raimundo Balduíno desbulhar sua história e a de outrxs moradorxs, o autorretrato entristecido surgia, como no desenho feito em carvão. Tanto os traços

¹⁵ Entrevista concedida por BALDUÍNO, R. **Raimundo Balduíno**: depoimentos [nov. 2019]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

desenhados como as histórias contadas se misturam e me dão uma medida maior de compreensão sobre aquele homem, mas também, de um modo amplo, sobre a Comunidade e as suas origens. Para o desenrolar desse estudo, guardar a imagem fez todo sentido, pois jamais imaginei que estaríamos, naquele momento, perto de vivenciar o contexto de uma pandemia que fez com que a pesquisa ficasse impossibilitada de se realizar da forma como vinha acontecendo, com visitas diárias à Três Irmãos.

A Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos está localizada no município de Croatá (Ceará). Ela teve seu reconhecimento pela Fundação Palmares em outubro de 2008, marco de extrema importância para que a comunidade começasse a resolver uma questão que configura como um grande desafio para muitos de seus moradores, que é conseguir a titulação e demarcação do território. Atualmente, essa situação fundiária, ainda não resolvida, é o principal motivo dos intensos conflitos que permanecem entre xs remanescentes e o descendente da família Chagas Medeiros, que se declara proprietário da terra (ALVES, 2012). De maneira que, tendo uma noção das famílias que ocuparam aquele território em um momento de formação da Comunidade, essa questão fundiária que põe em xeque os direitos coletivos só confirma a presença do racismo institucional e estrutural estabelecido no território brasileiro.

A Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos é uma comunidade tradicional, negra e rural, formada pelos descendentes de duas famílias tradicionais da região, com ancestrais escravos. Trata-se das famílias-tronco: ALVES DOS SANTOS (os Albano) e PEREIRA DOS SANTOS (os Ana) [...] A família-tronco Alves dos Santos (os Albanos) originou-se a partir da escrava LUZIA MARIA DA CONCEIÇÃO, conhecida como LUZIA ALBANO que, segundo a história oral da Comunidade Três Irmãos, foi comprada em São Luis do Maranhão, no final do século XIX, pela família do Cel. Antonio Rodrigues de Souza, conhecido como *Coronel Antonino*, senhor de escravos e proprietário da antiga Fazenda Angicos, situada no município de Guaraciaba do Norte, atual município de Croatá (MARQUES, 2010, p. 15, grifos do autor).

Pensar a poeira de modo análogo a um fio sensível e poético de uma narrativa que apresenta um ponto de respiro para a história da Comunidade é entender que o conhecimento das raízes da comunidade Três Irmãos é importante para que saibamos como ocorreu e ocorre a organização social dxs remanescentes. A maioria dxs que permanecem no território quilombola, hoje, somando um total de dezessete famílias, tem seus laços de parentesco consanguíneo ligados à Maria Albano da Conceição. Esta é também conhecida na Comunidade pelo nome de Maria Luzia da Conceição, embora outrxs moradorxs a conheçam pelo nome de Maria José, filha de Luzia Maria da Conceição. Na comunidade ainda vive um neto de Luzia, seu Raimundo Alves dos Santos (72 anos), conhecido como “Seu Raimundo Balduino”, “uma das principais fontes vivas de informações sobre a memória histórica e as tradições culturais da

comunidade” (MARQUES, 2010, p. 90). Essa ligação às ex-escravizadas¹⁶, Luzia e Ana, que eram irmãs, é para xs residentes um elemento referencial que constrói a identidade coletiva do lugar. E de acordo com Marques (2010), os aspectos primordiais identitários estabelecidos pela Comunidade de Remanescentes de Quilombo Três Irmãos são, justamente, “a descendência de famílias de ex-escravos (sic) e o pertencimento a um território de ocupação tradicional, deixado por seus ancestrais” (MARQUES, 2010, p. 86).

Os moradores dessa comunidade quilombola reconhecem a si mesmos não apenas como descendentes de escravo da antiga Fazenda Angicos, mas também como “herdeiros legítimos” das terras onde viveram e trabalham seus ancestrais por mais de 100 anos, ainda que na condição de negros alforriados ou remanescentes de quilombo. Quando os escravos e as escravas da Fazenda Angicos ganharam sua alforria, há cerca de 126 anos, permaneceram morando e trabalhando nas mesmas terras em que antes trabalhavam como cativos e cativas. Foram nessas terras também onde nasceram seus descendentes e onde até hoje permanecem morando os atuais remanescentes quilombolas da Comunidade Três Irmãos, que se reconhecem como descendentes diretos das ex-escravas (sic) da Fazenda Angicos: *Luzia Albano* e *Nega Ana*, as quais deram origem às duas famílias-tronco que formam a comunidade quilombola em estudo: a família Alves dos Santos (*Os Albanos*) e a família Pereira dos Santos (*Os Ana*) (MARQUES, 2010, p. 87, grifos do autor).

Com base nas informações apresentadas, é interessante destacar que xs moradorxs valorizam de maneira afirmativa os traços culturais diacríticos da identidade sociocultural do lugar, com objetivo de assegurar “a reprodução física, social, econômica e cultural de todos os remanescentes quilombolas da Comunidade Três Irmãos” (MARQUES, 2010, p. 88). A questão da identidade é atravessada pela relação do indivíduo com a terra e com o trabalho, uma questão perpassada por tensões e interesses diversos. Trata-se de um aspecto presente nos relatos do Seu Balduino, mas também constitui a matriz de reivindicações que estão presentes em muitas outras comunidades quilombolas.

Queremos ser donos de nosso próprio trabalho, queremos decidir sobre o que plantar e colher além de nossos quintais, queremos cuidar da terra onde nascemos, da terra que cresceu com o trabalho de nossas famílias. (...) Quando deram a liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade. Mas que liberdade? Não podíamos construir casa de alvenaria, não podíamos botar a roça que queríamos. Levavam o que podiam do nosso trabalho. Trabalhávamos de domingo a domingo sem receber um centavo. O tempo que sobrava era pra cuidar de nossas roças, por que senão não comíamos (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 165-194).

¹⁶ O uso do termo “escravizadx”, ao invés de escravos, nessa pesquisa, se dá em decorrência de compreendermos que o termo escravos, forma utilizada por Marques (2010), sugere uma situação de escravidão como uma condição de vida em que as pessoas, naturalmente, escolhiam para si. Contudo, negritamos que esta situação de escravidão foi uma condição imposta e jamais natural.

O excerto acima da obra “Torto Arado” confunde-se de tão parecido com uma conversa que tive com o Seu Raimundo Balduino e com o Seu Fanca acerca de nunca terem deixado de lado a luta em defesa de suas terras, essas que já foram reconhecidas, demarcadas, contudo, aguardam a titulação e o pagamento da indenização por parte do Governo Federal. Terras que inclusive já foram bastante reduzidas, fruto do cenário histórico de negação e anulação, que acontece tanto por força das pressões daquele que diz ser o proprietário das terras, fato que, atualmente ainda tem levado lideranças da comunidade a audiências públicas, quanto por fatores que estão relacionadas à redução fundiária, como por exemplo, o espaço inapropriado para a agricultura familiar, o esgotamento da terra pelo uso contínuo com roças e pastos, a condição tecnológica precária para o manejo da terra, e ao crescimento populacional que tem levado muitos a migrarem para outras localidades em busca de uma melhor qualidade de vida, situação que não retira desses o vínculo com a comunidade nem com o território (MARQUES, 2010).

Após conhecermos um pouco da comunidade através de uma perspectiva histórico-social, faz-se necessário escavarmos também nessa poeira sabedorias que tratam acerca da valorização cultural, fator esse de extrema importância para a existência da comunidade. Portanto, é fundamental que tenhamos, assim, uma leitura sobre alguns aspectos artísticos, religiosos e culturais dxs remanescentes.

O relatório antropológico do lugar, construído em 2010, aponta que havia na comunidade um grupo de dança que era conhecido como Neguinha D’Angola, formado por mulheres da comunidade, que representava coreografias afro-brasileiras, grupo esse ainda bastante homenageado nos eventos da Comunidade (figura 41).

Figura 41 - Grupo de dança da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo Blog da Escola Luzia Maria da Conceição.
Disponível em: < <http://escolaquilombolacroata.blogspot.com/2019/12/blog-post.html>.
Acesso em: 17 jan. 2020.

Havia também, segundo o relato do Senhor Izidro Alves dos Santos, morador mais antigo da comunidade, um grupo de Reisado de mascarados, do qual ele fazia parte com a função de carregar o boi enquanto outrxs tocavam sanfona. “Os mascarados faziam festas na comunidade e saiam a pé léguas e léguas animando toda vizinhança, a gente passava de sete dias comemorando, e as outras comunidades iam seguindo a gente, era bom demais”.¹⁷

Além desses elementos, também fazem parte da cultura local a presença de alguns artesãos, estes trabalham bastante com a palha da carnaúba, sementes, cabaças e outras fibras presentes na comunidade, como podemos ver na imagem abaixo.

Figura 42 - Artesanatos da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo Blog da Escola Luzia Maria da Conceição.

Disponível em: < <http://escolaquilombolacroata.blogspot.com/2019/12/blog-post.html>.

Acesso em: 17 jan. 2020.

Com relação à religião, “apesar de se definirem como católicos, não há nenhum templo católico no interior dessa comunidade. Praticam a religião católica mais de forma privada ou familiar” e em alguns meses do ano são realizados festejos aos santos de devoção do lugar (MARQUES, 2010, p. 95). Outro aspecto relevante, associado à religiosidade e que diz respeito à cultura, é o fato de xs moradorxs recorrerem aos saberes populares e à experiência dxs mais antigxs para solucionar problemas relacionados à saúde, buscando nesses o conhecimento das ervas medicinais e/ou também a cura espiritual, por meio de rezadeirxs, benzedeirxs e curandeirxs populares, sendo que xs últimxs foram expulsxs da Comunidade. Seu Raimundo Balduíno relatou-me numa conversa informal o seguinte depoimento: “Tinha umas irmãs ali

¹⁷ Os registros das falas de todxs xs participantes que aparecem no decorrer da pesquisa são frutos de conversas informais, procedimento utilizado a fim de acentuar a importância das vozes da Comunidade nesse estudo. Algumas observações dessas conversas estão anotadas em cadernos, outras, são transcrições de parte de algumas gravações realizadas durante visitas à casa de alguns moradorxs. Para utilizá-las nesse trabalho, é válido ressaltar que obtive autorização por escrito de todxs xs envolvidxs.

pra baixo que rezavam em crianças com quebranto, mas eles (referindo-se aos donos da terra) expulsaram elas dali, hoje elas moram lá pras bandas da Volta do Rio, foram embora tudo”. Ou seja, observa-se nessa fala o quanto a colonialidade, presentificada pela figura daquele que se diz proprietário das terras, permanece exercendo o seu poder de destruição e apagamento de aspectos importantes da população quilombola dos Três Irmãos.

Ainda nesse contexto, é interessante ressaltar o quanto a Comunidade zela por elementos que muito dizem acerca de sua identidade ancestral, visto que, na maioria das casas da Comunidade, o chifre de boi (figura 43) é um elemento utilizado, segundo o Sr. Raimundo Balduíno como símbolo de proteção, tanto para as plantações quanto para as famílias. “Foi um ensinamento dos mais antigos, meus pais me ensinaram, isso espanta tudo que é mau olhado, gente dos olhos grandes, tudo que é tipo de inveja”.

Na imagem, que segue abaixo, é possível percebermos a presença da poeira, que se incorpora à materialidade do chifre, criando uma camada de proteção. Conforme o depoimento de Antoniza, “a poeira é um elemento que não prejudica a saúde dos moradorxs, principalmente as crianças, pois pelo costume ficamos com a imunidade muito forte, de modo que a poeira não nos faz mal na Comunidade, diferente de quem vive na cidade”. Embora essa ideia contradiga o senso comum da maioria das pessoas que veem na poeira um aspecto denotativo de sujeira, abandono, esquecimento, falta de cuidado entre outras percepções negativas, na Comunidade, a relação com esse elemento movente é diferente, por uma questão, digamos, que está atrelada, também, à geografia do ambiente, visto que a maior parte dos meses são de bastante ventania.

De acordo com o depoimento de Francisco Alves dos Santos, Senhor Fanca, “para nós, remanescentes, a poeira é um símbolo de experiência. Quando chegam os meses de outubro e novembro, a poeira nos traz uma resposta: se forma pequenos redemoinhos de poeira, é sinal de bom inverno, chuvas cedo e com abundância”, fenômeno que faz com que a poeira esteja sempre sendo muito observada. Ainda que tenhamos aprendido a limpá-la, a poeira reconstrói-se numa ação eterna, ela sempre volta, é pele, e a tudo atravessa, como trago no poema abaixo. De modo que xs remanescentes estabeleceram uma outra forma de conviver com a força poeira, tomando-a como parte da subjetividade do território.

A poeira

 atravessa o dia,
 atravessa a laje,
 atravessa cedo,
 atravessa tarde,
 atravessa o verso,
 atravessa a margem,

atravessa a vista,
 atravessa a prazo,
 atravessa o prazo,
 atravessa a pista,
 atravessa o rastro,
 atravessa maio,
 atravessa a rima,
 atravessa o todo,
 atravessa a parte,
 feito entidade,
 atravessa a vida,
 atravessa o corpo,
 atravessa a arte.
 (NASCIMENTO, 2020)

Segundo Antoniza, “a convivência com a poeira é por vezes inexplicável, pois ela não nos prejudica, ao contrário, a poeira quando em dias de bastante vento, traz o ar da liberdade”. Assim, sentir a poeira tocar o corpo, observá-la, ou vê-la sobre objetos nos ensina muito mais acerca da necessidade de também sermos movência, de aprendermos a gingar, a dançar as experiências da vida com/como a poeira, capoeira, com leveza. Isto é, na flexibilidade da ginga, aprendemos que a poeira simboliza uma entidade de resiliência e resistência que nos traz ao campo da maturidade, enegrecendo-nos a cuidar do equilíbrio, da evolução e da saúde do corpo.

Desta forma, faz-se necessário que alcancemos a compreensão de que, assim como a poeira com sua capacidade de constituir-se e desconstituir-se feito pele, feito casca, feito memória, nosso corpo também é trânsito, é passagem à ancestralidade. Nesse sentido, entendo, por extensão, que a poeira na comunidade possui, também, uma função protetora, sagrada, uma marca que nos revela indícios de um caráter espiritualmente ancestral, “uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado” (RUFINO, 2019, p. 12).

Para Antoniza, “a poeira é um símbolo histórico da ancestralidade do lugar, e que tem o seu espaço preservado nas casas, pois diz muito da memória da construção das primeiras casas e dos primeiros moradores do lugar”. Ou seja, essas singularidades possibilitam o entendimento de que há, de certa forma, um forte sincretismo na cultura da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos.

Figura 43 - Chifre de boi, símbolo de proteção da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo pessoal.

Na comunidade, há também a primeira escola quilombola de ensino médio do Estado do Ceará. Esta teve sua origem ao ser construída a partir de talos de bambu, no quintal da casa da Senhora Antoniza Mateus, artesã e, hoje, secretária da assembleia dos moradores. Atualmente, a escola possui três turmas de ensino médio, compostas em sua maioria por estudantes oriundos das comunidades vizinhas. O espaço também dispõe de algumas salas que são destinadas à educação infantil, e a manutenção dessas turmas é realizada com o apoio da gestão governamental do município de Croatá.

A escola, denominada Luzia Maria da Conceição, também tem contribuído com a história local por meio de projetos que visam a afirmação do lugar em parceria com os moradores da comunidade. São projetos culturais que valorizam a memória dos remanescentes e que são desenvolvidos durante todo o ano letivo, por meio de ações pensadas e elaboradas que levam em conta a construção de uma escola com a comunidade ao invés de uma escola para. Os projetos têm sua culminância no mês de novembro, num evento que faz alusão ao Dia da Consciência Negra, de modo que esse ocorre durante toda semana do dia 20 de novembro.

Tive a oportunidade de vivenciar esse evento no ano de 2019, em todo o seu processo. Inclusive, somando com a mediação de uma roda de conversa realizada com alguns dos representantes da Comunidade, relação essa que atravessa e faz com que o meu corpo preto vivencie o que estou denominando nesta pesquisa de Pretografias.

Figura 44 - Roda de Conversa com lideranças da Comunidade Quilombola dos Três Irmãos



Fonte: Acervo do Blog da Escola Luzia Maria da Conceição.
Disponível em: <http://escolaquilombolacroata.blogspot.com/2019/12/blog-post.html/>.
Acesso em: 17 jan. 2020.

Embora a escola tenha também suas tensões internas. Observei que é difícil, principalmente para xs professorxs, lidar com uma perspectiva curricular que parte de uma deliberação externa à realidade dxs moradorxs, é notório que xs gestorxs, junto ao coletivo de docentes, têm fomentado um trabalho de visibilidade para xs residentes da comunidade Três Irmãos. De um modo amplo, tais iniciativas de visibilidade poderiam ser levadas, inclusive, a outras localidades, visto que o racismo estrutural, que busca anular e apagar a existência dxs remanescentes, é forte e bastante presente no município, assim como teima existir na própria Comunidade. Pois como apontei acima, ela está diante de uma proposta curricular engessada e embranquecida que se estabelece como única possibilidade de inserção social.

Essa perspectiva, acaba se mostrando, para xs alunxs, uma forma de desprezar a sabedoria local e forçá-lxs a ter que deixar de lado a manutenção de suas vivências em função de ter que atender a padrões de conhecimento estabelecidos pelo poder hegemônico. Este que, inclusive, cobra para que a Comunidade se modele a um *script* de comunidade quilombola estereotipado, inventado pelos seus imaginários, exigindo dxs moradorxs ações que comprovem que ali é de fato uma comunidade quilombola. Ou seja, parecem buscar, na verdade, uma exotização do lugar e dxs moradorxs.

Tenho percebido, durante as visitas, que a realização da pesquisa em arte com xs moradorxs da comunidade Três Irmãos, nesse momento, propõe-se à desconstrução de pensamentos estereotipados reproduzidos na comunidade em decorrência de vários fatores que

estão associados ao processo de formação ocidental, que se estabeleceu no país sempre negando a existência da população negra.

Tomando o contexto da discussão supracitada, recordo que, durante as andanças na comunidade Três Irmãos, parei para tomar um café na casa do Seu Raimundo Balduino. Era um dia de bastante ventania e a poeira me trouxe então uma história do lugar muito curiosa que diz respeito a alguns familiares de seu Raimundo que não se reconhecem como quilombolas. Essa questão, embora não seja diretamente um empecilho à boa convivência entre xs remanescentes, aponta para uma discussão muito delicada e relevante, pois nos desenha um cenário que me deixou bastante pensativo no que diz respeito a como o racismo estrutural se estabelece sorrateiramente até mesmo numa comunidade quilombola.

Era final de tarde, quando da calçada da casa do Seu Raimundo Balduino avistei, ainda longe, envolto pela poeira local, um homem preto, de idade avançada, que carregava nos ombros uma enxada bastante pesada, a curvatura de sua coluna mostrava que o peso do mundo também estava ali presente. Era o primeiro preto retinto que eu via e que eu teria a oportunidade de conhecer na Comunidade Quilombola dos três Irmãos. Contudo, logo fui alertado de que aquele homem de nome Toniá¹⁸, que me foi apresentado pela alcunha de Cupido, não se reconhecia enquanto quilombola e que também não gostava de falar sobre qualquer assunto que tratasse acerca desse tema. Fiquei emudecido, como poderia perder tamanha oportunidade de aprender ainda mais sobre a sabedoria daquele lugar? Entretanto, em sinal de respeito, resolvi ouvir xs moradorxs. Mas outra questão atravessava-me naquele momento. Por qual motivo alguns moradorxs da Comunidade, lidos socialmente como pessoas brancas, não o chamavam pelo nome? Não estariam daquela forma o invisibilizando? Tratando-o daquela maneira, não estariam também sendo reprodutorxs do racismo e, logo, racistas? Ou não seria nada disso? Cupido, na mitologia grega, refere-se ao deus do amor, um ser alado, no Ceará, é o nome de uma ave de cor preta, no Piauí, chamam-na de graúna. Ou seja, será então que o tratam, na Comunidade, por esse codinome, devido reconhecerem no Sr. Toniá a capacidade de fazer com que as pessoas se unam com facilidade em um relacionamento amoroso? Ou estariam, na verdade, comparando-o à ave nordestina e, assim, o reduzindo à cor de sua pele?

Alguns moradorxs, com sorriso no rosto, afirmavam que ele não se importava que as pessoas o chamassem de Cupido, essxs também não chamam a filha dele pelo nome, chamam-

¹⁸ No intuito de preservar a identidade desse morador em específico, o seu nome civil não será revelado, de modo que me utilizarei de um nome fictício.

na de Preta, mas seu nome é Niana¹⁹. Ainda que a colonialidade tenha feito e permaneça fazendo com que muitxs pretxs esqueçam da importância de seus nomes e/ou xs tenha invisibilizadxs, anulado-xs por apelidos pejorativos, é válido ressaltar que, o nome para todxs que fazem parte da população preta, é sagrado, é força. A seguir, o trecho do conto: “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, da autora Conceição Evaristo, ilustra bem essa afirmação.

(...) me lembro [do nome] de vô Moyo, o que trazia boa saúde, de tio Masud, o afortunado, o velho Abede, o homem abençoado, e outros e outros. Todos estavam enfraquecidos e esquecidos da força que traziam no significado de seus próprios nomes. As velhas mulheres também. Elas, que sempre inventavam formas de enfrentar e vencer a dor, não acreditavam mais na eficácia delas próprias. Como os homens, deslembavam a potência que se achava resguardada partir de suas denominações (EVARISTO, 2018, p. 120).

No trecho acima, Evaristo (2018) mostra-nos que, embora deslembremos, nosso nome é potência, traz visibilidade e restitui nossa humanidade (RIBEIRO, 2018). Assim, com base na narrativa do Senhor Toniá, descobri que a maioria dxs moradorxs não entendiam que algumas formas de se relacionar poderiam, sim, servir como caminhos de fortalecimento ao racismo. Enquanto homem preto, eu sabia bem o quão era doloroso não ser reconhecido pelo nome e como ser chamado pelo nome de um animal nos retira a humanidade. Sai daquela situação emocionalmente bastante afetadx.

No dia seguinte, conversando com a senhora Antoniza Mateus, tomei conhecimento de que muitxs moradorxs querem muito bem à família do Senhor Toniá e que, segundo a vivência de Antoniza, a maioria não o trata pelo apelido de caso pensado, de acordo com ela, é costume. Ou seja, a colonialidade do poder, do ser e do saber como nos afirma Patricio Guerrero (2010) realmente é capaz de nos sequestrar o corpo, manipulando-nos a ser, muitas das vezes, coniventes com o seu projeto genocida e epistemicida. Kabengele Munanga foi muito feliz quando afirmou que o quilombo brasileiro se consolida em espaços “abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar.”

De fato, como notamos no exemplo acima, esse desejo, infelizmente, ainda não se tornou um fato presente no Brasil e muito menos em todas as comunidades quilombolas (1996, p. 63).

Em outro dia, pela tarde, na escola, ao passo que via o Senhor Toniá trabalhando, mergulhado no mar de cobras esverdeadas (figura 45), fiquei sabendo um pouco mais da sua

¹⁹ No intuito de preservar a identidade desse moradora em específico, o seu nome civil não será revelado, de modo que me utilizarei de um nome fictício.

história de vida. Descobri que ele prestava alguns serviços à família que se diz proprietária das terras onde está situada a comunidade Três Irmãos e que essa havia, num determinado momento da história da Comunidade, oferecido trabalho a ele e aos seus, o que de alguma forma muito ajudou o Senhor Toniá, de modo que muitas informações ali se negritavam para mim e ao mesmo tempo muitas indagações surgiam. Será que o Senhor Toniá acredita ter uma dívida com aqueles que se dizem donxs das terras onde se localiza a Comunidade? Será que a sua predisposição em ajudar, cuidando de plantações, dentre outras atividades, é uma tentativa de sanar algum tipo de peso na consciência pelo trabalho prestado outrora? Ou será que existe uma outra narrativa que explique melhor o fato de o Senhor Toniá não querer se reconhecer enquanto quilombola? E se essa narrativa existir, será que ela não está atrelada a outras questões que nada tem a ver com a sua relação de proximidade com a família do “proprietário da terra”? Embora, como pesquisador, não possa responder pelo sujeito em questão, tais especulações que surgem a longo das vivências na comunidade levam o meu pensamento mais uma vez em direção ao alcance que possa ter a colonialidade do poder.

É diante desse cenário encoberto de rastros, vestígios, memórias, poeira que estou pensando o conceito das Pretografias, pois durante as caminhadas e visitas à comunidade, pude notar o quão é potente se relacionar com xs moradorxs e descobrir nessa relação, dada entre vida e saber, possibilidades de criação, possibilidades de reexistência.

Figura 45 - Pretografias em desenho. Ilustração – Seu Cupido, nanquim sobre papel



Fonte: Acervo pessoal.

Tais possibilidades se realizam, simbolicamente, via poeira e me permitem perceber, na materialidade dos elementos do lugar, narrativas da Comunidade outrora soterradas e sufocadas, não pela poeira, mas pelo discurso imperioso que se perpetua pela colonialidade do poder (MIGNOLO, 2010).

Desta forma, temos através das Pretografias um movimento de criação em/com arte que, ao mergulhar nas ruínas, nos escombros da história pela poeira, corrobora, também, para que eu me torne sujeito de minha humanidade, do meu ser no mundo, um existir com a poética, desconstruindo de pronto uma realidade desumanizante que me foi imposta, uma realidade que controla, “fere e nega” nossa existência preta e que nos subjuga à condição de sub-humanos (HOOKS, 2019, p. 297).

Sob essa perspectiva, a poeira pode ser entendida como uma qualidade inerente da espacialidade e da materialidade da comunidade Três Irmãos, de modo que cogitar a ideia de retirá-la de alguns espaços não é interessante aos moradores, pois esses acreditam que tomar essa atitude de perturbar a poeira é torna-se conivente com o apagamento de suas histórias, de suas humanidades, de suas subjetividades, pois, como afirma Antoniza: “na Comunidade, a poeira tem um grande significado. Como artesã, ela muda as cores, traz elementos diferentes, como a mudança da mata, no período do verão, o verde se torna cinza, fazendo com que também pensemos nossas mudanças enquanto viventes tanto na Comunidade quanto no mundo”.

A poeira, nesse sentido, é dada enquanto rota de uma ocupação poética, fruto de observações-andantes pela Comunidade, um elemento que podemos encontrar tanto no ambiente quanto na memória afetiva e artística do lugar e que nos conecta à ancestralidade pela recordação de um tempo que “se vê e se lê na paisagem” do território quilombola. Pois “[recordar] é ver, literalmente, o vestígio deixado fisicamente no corpo de um lugar pelos acontecimentos do passado”. Assim, a poeira é, de certo modo, um corpo diretamente relacionado ao corpo dos remanescentes, o que faz desse encontro uma poética-gesto que reaviva a própria vida do lugar (MBEMBE, 2018, p. 219).

Ou seja, estar em relação com o chão da comunidade e com os moradores é tatear camadas moventes de poeira que se constroem com o caminhar, é tomar consciência da importância da ancestralidade negra para os remanescentes e para mim.

Desta forma, tanto o empoeirar quanto o desempoeirar tem sua relevância à Comunidade, pois desempoeirar é uma materialidade poética que permite a recordação permanente da história do lugar, assim como também traz à tona as tensões, os conflitos existentes na Comunidade, escavar a poeira, diferente do que nos propõe Walter Benjamin na sua obra “Passagem” (2009), não significa sufocar, mas, sim, manter viva as relações dos

viventes da comunidade Três Irmãos. Ela também simboliza, segundo Conceição, professora de História e que possui uma maior vivência com a Comunidade por também ser moradora de uma localidade bastante próxima, uma forma de cuidar da memória ancestral do lugar, “a poeira guarda as memórias, é um mecanismo que quando removida nos renova e nos faz reviver as lembranças das raízes históricas do lugar”.

Outrossim, o empoeirar-se é atravessar fronteiras, é tomar consciência da Negritude na vivência com xs moradorxs da Comunidade, é entender que ser poeira é ser uma força que move nossa pluriversidade afrodiaspórica, é ser o que há de mais resistente, resistência que nos faz, nessa relação, dispostxs a incomodar o sono dxs que se colocam enquanto opressorxs, xs que pensam ser herdeirxs da casa-grande (EVARISTO, 2018).

4.3 Ca-Poeira

Outro caminho, que me fez confirmar a poeira como uma marca das Pretografias, desenhou-se quando participei de um dos momentos fundamentais para a pesquisa: uma oficina de prática e exercício de capoeira mediada pelxs próprixs alunxs da Escola Quilombola Luzia Maria da Conceição, numa das aulas de Artes (figura 46).

Figura 46 - Pretografias, uma poética-poeira. Oficina de Capoeira



Fonte: Acervo da Escola Quilombola Luzia Maria da Conceição.

A oficina despertou-me para uma dimensão simbólica fortemente atravessada pelo elemento poeira, visto que a natureza movente desta, muito dialoga com a força e com capacidade de reinvenção que faz parte tanto da concepção deste saber cultural, que é a capoeira, quanto está imbricada à dinâmica da própria formação da identidade da Comunidade Quilombola. Com efeito, a puêra, que também é sufixo presente na formação estrutural do nome capoeira, toma ainda mais sentido, no que tange à perspectiva identitária, quando associada à ideia de que a capoeira é uma “experiência social (...) que vai bem mais longe do que uma simples invenção (com o sentido de algo terminado, acabado) de uma prática cultural. Ela é, na verdade, uma ‘constante’ reinvenção (algo que está em constante construção)” (OLIVEIRA E LEAL, 2009, p. 52).

Ou seja, a poeira, com o seu total potencial de impermanência, traduz uma forte condição da Comunidade que aponta em/com e pela arte para uma ruptura com a estrutura imposta pela branquitude. Ver a sala de aula se transformar numa roda de capoeira em que o professor é retirado de sua posição convencional e posto em situação de igualdade junto aos seus alunos, assim como ver a sala de aula sendo deslocada de sua estrutura tradicional em prol daquele momento, foi sentir-viver a força criadora e movente da poeira que está presente no cotidiano da Comunidade (figuras 47 e 48).

Figura 47 - Pretografias, uma poética-poeira. Oficina de Capoeira



Fonte: Acervo da Escola Quilombola Luzia Maria da Conceição.

Figura 48 - Pretografias, uma poética-poeira. Oficina de Capoeira



Fonte: Acervo da Escola Quilombola Luzia Maria da Conceição.

A capoeira, assim como o elemento poeira traz na representação prática de seus movimentos o “vai e vem”, o equilibrar-se por meio do desequilíbrio no mundo, em que o corpo é convidado ao encontro ancestral. De acordo com Maíra Miller Ferrari:

Os princípios ontológicos e epistemológicos da capuêra estão pautados na ancestralidade, não havendo fundamento na capuêra que não esteja fecundado na ancestralidade ligada aos povos africanos trazidos para o Brasil. A prática da ancestralidade se faz, entre outras maneiras, no respeito às pessoas mais velhas, pois são elas as guardiãs de todo o conhecimento oral e corporal da capuêra, suas histórias, dinâmicas, conflitos e transformações. Viver a ancestralidade é reconhecer que a capuêra vive no corpo e na alma das pessoas. (FERRARI, 2018, p. 42).

Nesta perspectiva, a oficina foi um ponto chave, justamente porque mostrou pela capoeira que a Comunidade preserva também por meio dessa arte o seu espírito ancestral de luta pela liberdade, “liberdade para se expressar, movimentar, cantar e criar de acordo com sua bagagem cultural” (FERRARI, 2018, p. 42), uma estrutura de resistência às demais formas de opressões estabelecidas pelo poder hegemônico e oriundas do sistema capitalista vigente, esse que, no entre de suas diversas camadas, compreende o racismo como um grande negócio para a economia. E, infelizmente, nessa estrutura que opera a favor da necropolítica (MBEMBE, 2018), a morte da população negra é, horrendamente, posta como vantagem para a permanência dos privilégios da branquitude.

Tomando esse contexto, e diante das inúmeras possibilidades de atuação da capoeira, senti-me provocado a pensar na criação de desenhos que trouxessem, pelas Pretografias, a plasticidade dos movimentos do corpo que participavam daquela oficina de capoeira. De modo que recorri ao Márcio²⁰, morador da Comunidade e desenhista, para que tentássemos criar uma tinta que partisse da própria poeira do lugar. Assim, numa ação, ainda que experimental, Seu Fanca nos deu a ideia para que juntássemos o leite da casca da Cansação, árvore comum na localidade, utilizada, segundo ele, como cola, (figura 49), com resíduos de poeira, de forma que conseguimos chegar à feitura de uma tinta (figura 50). A esse exercício demos o nome de corpoeiras.

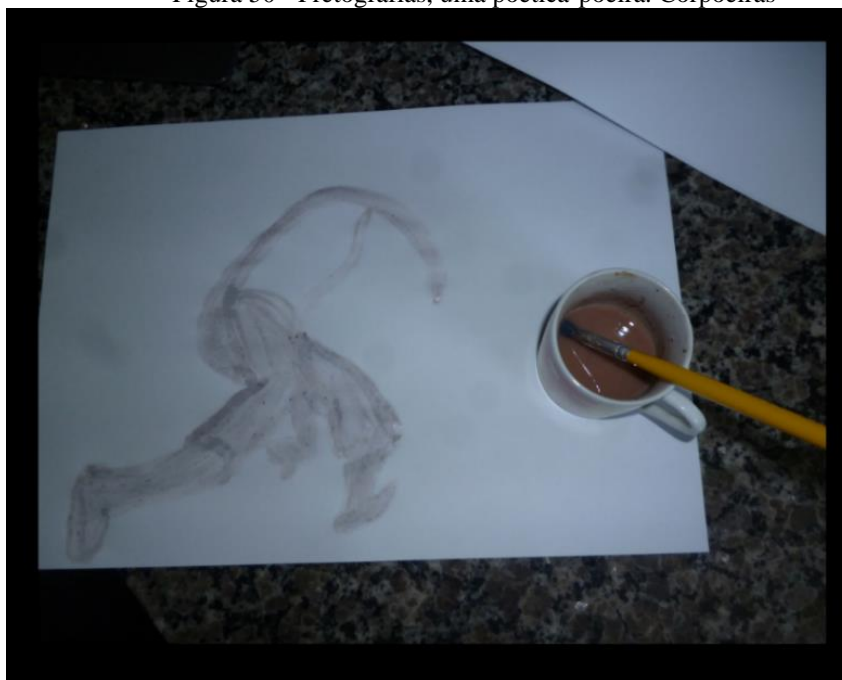
Figura 49 - Pretografias, uma poética-poeira. Extração da liga da Cansação



Fonte: Acervo pessoal

²⁰ Francisco Márcio dos Santos é filho de Francisco Alves dos Santos, conhecido na Comunidade como Seu Fanca.

Figura 50 - Pretografias, uma poética-poeira. Corpoeiras



Fonte: Acervo pessoal.

Corpoeiras foi um exercício poético em que trouxemos para o papel (figura 51 e figura 52) um pouco do sentimento que vivenciamos com o nosso corpo-homem-negro, tanto no que diz respeito à ação de pensar a criação da tinta quanto na proposição de desenhar/pintar no papel uma corporeidade negra percebida na Comunidade que se dá entre tensões de regulação e emancipação (GOMES, 2011). Tensões percebidas por mim na oficina de capoeira, posto que a escola, por mais que esteja numa comunidade quilombola, ainda reproduz concepções de um discurso regulador que condiciona o corpo negro da Comunidade a idealizações estereotipadas. Pois, embora tenha notado que a capoeira seja uma expressão viva da Três irmãos, fiquei com a sensação de que na escola sua mediação se aproximava muito mais de uma perspectiva folclorizada, visto que não houve um momento na aula para que pensássemos e conversássemos sobre a conexão daquele exercício como uma manifestação de cuidado e valorização dos saberes do lugar. Ou seja, era como se aquela atividade precisasse de alguma forma ser realizada apenas para comprovar a outrem o seu acontecimento. Faltando, assim, um compromisso maior do planejamento pedagógico em entender que a capoeira se trata de um forte símbolo da identidade local e que esse, enquanto declaração de resistência e reexistência da população afro-brasileira, rompe com a exotização imposta pelas armadilhas da branquitude que operam em prol do que Sueli Carneiro (2005) denomina em sua tese de *epistemicídio*.

Figura 51 - Pretografias, uma poética-poeira. Processo - Corpoeiras



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 52 - Pretografias, uma poética-poeira. Corpoeiras



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa invenção, observando as escolhas dos movimentos corporais dxs participantes da oficina, entendi que:

as vivências no universo da capuêra levam as pessoas a reivindicar o direito de decidir sobre o seu próprio destino (soberania) e de pertencerem a si mesmas (autonomia).

Estas mudanças de perspectiva levam à (re)apropriação dos seus conhecimentos, da sua capacidade autonômica de conhecer o mundo em sua diversidade, para representá-lo e, conseqüentemente, nele se autodefinirem, encontrando novos modos de participação na sua construção (FERRARI, 2018, p. 47).

Isto é, na contramão das tensões reguladoras. O movimento dos corpos emancipados (GOMES, 2011), compreendido aqui pela expressão da dança dos desenhos no papel, fez-me rememorar e reforçou-me que a poeira, como abordado anteriormente, é a libertação daquilo que se foi e, numa associação simbólica à capoeira, permite-nos compreender, na sua natureza movente, o quanto a Comunidade também passou e passa por grandes mudanças. Pois as relações estabelecidas no território, não diferente de outras relações, tiveram e ainda tem de certa forma, suas tensões internas, natural das práticas sociais. Os processos de regulação e emancipação são pensados por Gomes, que afirma:

regulação e emancipação não são estados cristalizados e fixos. São processos tensos e dialéticos que se articulam em equilíbrio ao mesmo tempo dinâmico e conflitivo. Esses processos assumem contornos diferentes de acordo com os contextos históricos e políticos dos quais participam (GOMES, 2011, p. 52).

Um exemplo, é a narrativa contada a mim por Seu Raimundo Balduíno que diz que “nem sempre a família da Senhora Antoniza foi do lado da gente, eles eram por ele, pelos Medeiros, depois, com muito tempo, foi que eles passaram a entender e tomaram à frente da nossa luta”.

Ou seja, há também no território existencial do lugar grandes tempestades de poeira, poeiras que chegam de outros lugares, epistemologias ocidentalizadas que tentam se sobrepor e marcar pela colonialidade uma regulação da corporeidade negra dxs remanescentes. Esta, entendida e representada aqui pela existência material e simbólica da poeira-pele do lugar (GOMES, 2011).

Entretanto, e retomando a oficina, percebo que, por meio do jogo da capoeira, do desviar-se da ginga, xs remanescentes, enquanto sujeitxs que lutam e preservam pela sua emancipação política e identitária, têm buscado também contornar esses desafios, aprendendo por meio dessa perspectiva decolonial do conhecimento a se desvencilharem e se desvestirem dessa poeira que, diferente da poeira-pele do lugar, não xs pertencem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzi este trabalho a partir de uma gira dada entre os grafos-experiências do corpo-homem-negro-artista que fui me tornando durante essa pesquisa e, principalmente, devido às experiências vividas na Comunidade Remanescente de Quilombo dos Três Irmãos. A vivência no quilombo foi fundamental para o desenvolvimento desta dissertação. As ações, visitas, encontros, que ocorreram até meados de março de 2020 foram movências que se potencializaram em razão dos saberes ancestrais presentes na Comunidade. Foi necessário imergir nesses saberes para que, hoje, eu tenha a certeza de que essa pesquisa assumiu uma proposta de caráter poético-político e epistemológico de libertação, capaz de fortalecer e fomentar outras pesquisas que tenham como escopo pensar a arte vivenciada e produzida pela população afro-brasileira.

O percurso desse trabalho foi se apresentando numa concepção muito curiosa, narrado por um corpo-pesquisador-pendular que precisou se deslocar entre as leituras e os saberes acadêmicos das disciplinas no mestrado na cidade de Fortaleza e a vivência com as rotas poéticas dos saberes do campo de pesquisa, a Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos, localizada no município de Croatá. Esse exercício complexo foi um indicador importante para que eu compreendesse a precisão de observar as diversas camadas que compõem o conceito em estudo, de modo a discernir como o conhecimento ancestral dialoga e, ao mesmo tempo, é elemento essencial de contribuição para o entendimento e consolidação da perspectiva contemporânea das Pretografias.

Durante o período em que estive na Três Irmãos, a pesquisa evoluiu à medida que essa convivência se deu, atravessada por memórias, imagens, narrativas, oficinas, conversas, caminhadas e experimentações artísticas realizadas com xs moradorxs. As Pretografias ganharam outros contornos em virtude da própria experiência que se constituiu processualmente na pesquisa, imbricada a um plano de entrecruzamento de conhecimentos coletivos. Sendo estes constantemente atualizados em razão do contexto de habitar este estudo que se realizou, não buscando saber apenas sobre a Comunidade, mas que se preocupou em compor com ela este trabalho. De modo que, habituado a essa dinâmica, na qual eu estava em total disponibilidade para viver a experiência com o território quilombola, fomos surpreendidos pela pandemia do novo coronavírus, que interrompeu não somente minhas visitas à Comunidade, mas provocou um distanciamento em nossa relação.

O estado de exceção envolveu a implementação de medidas como o isolamento social, com a intenção de interromper a transmissão comunitária do vírus e fazer regredir a pandemia,

que foi declarada em março de 2020, pela Organização Mundial da Saúde – OMS. Esse contexto transformava, naquele momento, a vida de todxs xs brasileirxs, não foi diferente com a pesquisa e com a arte. Não interrompi os estudos, mas precisei pensar e trilhar novos caminhos junto à minha orientadora. O cronograma que antes fora elaborado precisou ser revisado e modificado, pois um dos impactos dessa calamidade sanitária para a pesquisa foi o comprometimento da minha comunicação com a Comunidade. O contato com alguns moradores via redes sociais me permitiu algum afago, entretanto, não demorou muito tempo e o caminho que se abriu com a comunicação virtual se tornou frágil. Primeiramente, devido às condições técnicas, a internet oferecida para uso na Três Irmãos era ruim, o que tornou os encontros virtuais ainda mais esporádicos. Um segundo aspecto é que a própria cidade de Croatá não dispõe de um serviço de telecomunicação de qualidade. Não era possível, por exemplo, fazer um telefonema.

Outro ponto e, talvez, o maior motivo de atrito foi a situação provocada pela doença, com o distanciamento social e as suas consequências, como a restrição da mobilidade social-urbana, fomos naturalmente ficando também mais afastados. Acrescento que, em 2020, tive uma perda irreparável, a COVID-19 tornou minha tia Tânia mais uma vítima fatal. Pensei em parar a pesquisa, fiquei vários meses sem conseguir escrever uma linha. A pandemia abria-me uma ferida, assim como vinha e vem fazendo com milhares de famílias no Brasil. Nesse momento em que escrevo, junho de 2021, somamos mais de 500 mil mortes no país. Mas precisei reagir. A dissertação passou a ser também uma forma de homenagear minha tia, uma mulher negra, forte e que muito contribuiu com minha formação.

Sobre a pandemia na Comunidade, a notícia que tenho mais atual é que xs remanescentes do quilombo estão mantendo os devidos cuidados e que, por ora, todxs estão bem. Fato que contrasta com a realidade denunciada pelos noticiários em relação à população negra em outros cantos do Brasil. A pandemia escancarou uma face do país que sempre se tentou escamotear, colocar debaixo do tapete, o racismo. Revelou que a população negra, devido ao racismo estrutural e institucional e, também, por conta da desigualdade, é a que mais tem sido afetada por conta da doença. Na manchete da rádio virtual Brasil de Fato, assim como se tem noticiado em outros veículos de comunicação, encontramos textualmente: “Negros são os que mais morrem por covid-19 e os que menos recebem vacinas no Brasil”²¹. Além da pandemia, xs nossxs continuam sendo mortxs violentamente todos os dias, a necropolítica, anunciada por Achille Mbembe (2018), é um projeto contínuo.

²¹ Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/21/negros-sao-os-que-mais-morrem-por-covid-19-e-os-que-menos-recebem-vacinas-no-brasil>>. Acesso em: 23 de jun. de 2021

Morreu Miguel, filho de Mirtes
 Morreu George Floyd
 Morreu minha tia Tânia
 Morreu João, que não tinha “Gostoso” no nome,
 mas foi espancado até a morte no supermercado Carrefour
 Morreu o menino João Pedro, baleado no Rio de Janeiro
 Morreu Anna Carolina, oito anos
 Morreu Kathlen Romeu, jovem, grávida
 O que tinham em comum? Todxs negrxs...
 (NASCIMENTO, 2021)

Apesar do cenário horrendo imposto pelo vírus, nem sempre foi nesse contexto dolorido e de medo que desenvolvi esse trabalho. Houve momentos, antes da pandemia, de muitas alegrias. Por exemplo, recordo do almoço na casa da Senhora Ivanira, acompanhado de um delicioso suco verde feito de folhas da seriguela, o sorvete do caroço do Jatobá feito pela senhora Antoniza Mateus dos Santos, o pão de Xique-Xique do Seu Raimundo Balduino, oferecido com café e regado sempre de muitas histórias. Esses episódios de felicidade têm ligação com as visitas à Comunidade Três Irmãos que me trouxeram a oportunidade de desacelerar para de fato conhecer outras possibilidades de sentir e viver a vida, mais conectado à natureza e às coisas como elas de fato são, sem máscaras. Olha para trás depois de um ano e meio de pandemia, olhar para a experiência com xs remanescentes traz-me lembranças importantes de como foi o fazimento e refazimento da pesquisa, de como cheguei imaturo, com muita sede de querer conhecer todas as histórias do lugar, de querer compreender de imediato os conflitos e as tensões presentes, até que o convívio foi me ensinando que a dinâmica na Três Irmãos era também singular, de modo que fui me desnudando de preconceitos, de estereótipos, aprendendo e me adequando ao tempo da territorialidade do lugar. Hoje reconheço ainda mais como é necessária a importância a ser dada à memória dxs viventes e à experiência vivida a cada momento que estive com elxs. Saber que a ciência já descobriu várias vacinas e que as comunidades quilombolas fazem parte do grupo prioritário de vacinação desperta em mim a esperança de poder voltar à Comunidade para pretografarmos outros projetos, outras experiências.

Refazendo o caminho da pesquisa, é preciso destacar o conceito de Pretografias e a sua transformação ao longo desse estudo. A escrevivência (EVARISTO, 2008), pela qual se movimentou o conceito, revelou o seu caráter incorporado numa ginga-processual, movendo-se por diferentes rotas e frestas dadas por um atravessamento e entrelaçamento de narrativas e experimentações artísticas que contam das marcas vividas pelo meu corpo e pelo corpo da Comunidade, uma enorme pele que nos conecta.

A visita à casa da senhora Ivanira oportunizou para esse trabalho um dos momentos mais singulares das Pretografias, pois apresentou possibilidades de feitura e formas de criação, visto que proporcionou conhecermos e vivermos a Comunidade a partir de elementos de forte referência local, como o poder ancestral da cura promovida pelas cascas, tomar o chá das diferentes ervas, adentrar na mata da Três Irmãos, pensar-ser casca e fazer junto com ela diferentes tintas e, depois, escrever com elas na pele, experimentar a movência das tintas na produção de desenhos, na tintura de tecidos e perceber que encontrávamos naquele processo diferentes tons e possibilidades de contar a memória dxs remanescentes.

A vivência nas entranhas da camada de “Pele-Cascas” significou e revelou para mim a oportunidade de aprender sobre a necessidade de se conhecer uma sabedoria ancestral que reza sobre o poder de conectar gerações de conhecimentos, os saberes dxs antepassadx encruza com os saberes das pessoas que fazem parte tanto das comunidades quilombolas quanto de toda população negra no presente. O domínio da senhora Ivanira no fazimento das garrafadas de chás e sua disponibilidade em manter vivo o ofício de cuidar da saúde dxs moradorxs diz de uma evidência mística religiosa afrodiaspórica que permanece viva e em continuidade como uma forte referência de resistência no território.

Nesse itinerário, essa experiência com uma das moradoras mais antigas do lugar contribuiu potencialmente para o entendimento de que pretografar se fortalecia como uma proposta conceitual que se tramava no entre da relação com a territorialidade existencial da Três Irmãos.

Nessa perspectiva, é válido contar que as pretografias, enquanto invenção poética, enquanto escrita-arte, enquanto fazer-pesquisa, foi alcançando xs moradorxs num tempo próprio e diante de inúmeros desafios que fazem parte do território. Dentre eles, lidar com viventes que não se reconhecem quilombolas, como também com a dificuldade em manter xs mais jovens à frente dos interesses que dizem respeito à proteção dos direitos da Comunidade. Além disso, muitxs moradorxs não enxergavam, tampouco acreditavam que uma pesquisa poderia somar com a história local, pois afirmavam que muitxs estudiosxs apareciam na Comunidade, mas logo depois sumiam sem justificar ou acrescentar nenhuma contribuição.

É necessário registrar que houve também pontos de dificuldades que passei para conseguir realizar esse estudo, um deles incide no fato de que não sou morador da Comunidade e que a pesquisa era o meu primeiro contato com o lugar. Ou seja, a ideia negativa que tinham de outrxs pesquisadorxs poderia ser associada a mim. Outro fator foi a própria condição de localização geográfica que, por diversas vezes, devido ao estado quase intransitável da estrada,

impossibilitava a chegada à Três Irmãos. O última dificuldade que pode ser apontada, como já foi citado, foi a própria pandemia.

Ainda que, por determinada circunstância, tenha tido alguns obstáculos, naturais a qualquer pesquisa, registro o sucesso que tive em relação ao apoio de todo corpo docente da Escola Luzia Maria da Conceição, que me ajudou com os seus depoimentos e me apontaram pistas de como seguir com a pesquisa.

É importante destacar que as Pretografias, enquanto conceito, vem antes do momento em que comecei a trilhar esse estudo com a Comunidade. Antes mesmo do mestrado, as pretografias desenhavam-se como sendo uma obra que traria, através da escrita em um blog, um enfoque do corpo negro através de poemas e experimentações híbridas entre performance e escrita. No entanto, quando percebi que, à medida que minha relação com a comunidade se aprofundava, as experiências com a sabedoria local contavam de vivências que nos misturavam entre dores e alegrias. Foi então que me dei conta que a palavra ganhava outro corpo, as pretografias passavam a ter uma dimensão artístico-poética coletiva e que se consolidava dado sua reivindicação existencial atravessada por um viés de experimentação epistemológica decolonial.

Em outras palavras, a proposta de criar uma experimentação em/com arte passou a ganhar força quando a pesquisa começou a reverberar como um lugar de valorização e protagonismo dos saberes já existentes no Quilombo e como sendo também uma possibilidade política de enfrentamento ao racismo e de transgressão aos discursos colonialistas de apagamento dos saberes locais.

Diante dessa constatação, firmo que as Pretografias pulsam enquanto uma prática de fazer-pesquisa que está assentada na não-linearidade, na imprecisão, no preencher e costurar dos vazios que foram se apresentando, consolidando-se e operando por um repertório plural de entrecruzamento de saberes que contam de uma resposta decolonial, performada por “uma gramática fronteiriça” (RUFINO, 2019, p. 161) codificada por diferentes formas de grafar que tem a corporeidade preta como núcleo capaz de criar dobras para combater o poder colonizador.

Dobras que me levaram a conhecer e enxergar, no local, uma das camadas da pele dessa pesquisa que aqui denomino de “Pele-Poeira”, uma porta aberta para a memória da Comunidade. A poeira que, no território, *a priori*, prendia-me a atenção por conta de sua forte presença em todos os lugares, evidenciou à pesquisa uma possibilidade de aprofundar-me sobre uma demanda que me exigiu conhecer ainda mais os aspectos históricos, culturais e sociais da Comunidade. Ao relacioná-la à territorialidade sensível da Três Irmãos, assumi a poeira como

uma maneira de investigar poeticamente as inúmeras camadas e formas de contar sobre o passado, o presente e o futuro dxs remanescentes, uma pele.

A partir dessa jornada enunciada pela movência orgânica da poeira, cheguei a uma compreensão interessante sobre esse elemento e sua força que opera inventando a vida no Quilombo. Primeiro porque percebi que a experiência de pretografar com essa materialidade é, antes de tudo, conhecer sobre a importância de um poder de raiz afro-diaspórica capaz de criar, recriar, significar e ressignificar processos que estejam atrelados aos saberes ancestrais e à identidade da população negra. Segundo, porque aprendi que contar e escrever a história da Comunidade observando o movimento que a poeira desenha, trata-se de prática cotidiana de defender o terreiro, o território. Terceiro, a poeira é sinônimo de vida e liberdade. E se há direitos fundamentais que essa pesquisa defende, esses são o direito à vida e à liberdade.

As Pretografias, durante o seu fazer, mostraram a sobreposição de diversas camadas ou peles. A “Pele Preta”, que é a pele do indivíduo, o corpo do ser-homem-preto, o pesquisador e artista que sou e a pele que cabe a mim. A “Pele-Cascas” é a pele coletiva, da Comunidade Quilombola Três Irmãos, que se forma com as vivências e experiências possíveis no seio da comunidade, através das cascas pude chegar às tradições, aos costumes, aos afazes cotidianos e tradicionais das pessoas que ali moravam e compartilharam um pouco da sua vida comigo. A “Pele-Poeira” é a pele do tempo, constituição do corpo da memória, mas também de temporalidades: passado, presente e futuro, enunciados simbolicamente pela materialidade da poeira. Assim, a pele é desenvolvida como poética ao longo do trabalho e traz um atravessamento de corpos e tempos, fazendo surgir das Pretografias, ao se pensar um contexto que compreende todos os momentos da pesquisa, uma poética-pele. Sua costura sutil fica mais potente com a experiência, com o tempo que se passa junto, com as histórias contadas e com os planos porvir, com os corpos presentes e com o tempo presente misturado a outros tempos.

Como as Pretografias existem na experiência *com*, elas são moventes, são propositivas em relação a diferentes atravessamentos. As Pretografias, na Comunidade Quilombola Três Irmãos, constituem-se como uma pele que vai se constituindo por inúmeras camadas-partes como, “Pele Preta”, “Pele-Cascas”, “Pele-Poeira”. Pensando na continuidade desta pesquisa e, doravante, nos desdobramentos das Pretografias e de uma poética-pele, novas perguntas e questões surgem: Como seria possível pensar e desenvolver um estudo em arte a partir de experimentações com outras camadas poéticas? Camadas poéticas que poderiam se intercruzar ou não às Pretografias?

Para finalizar esse estudo, quero dizer que apreendi e compreendi com o mestrado que é preciso disposição e coragem para o refazimento dos trabalhos em artes e que pretografar é

uma experiência que tratou e trata disso também, de um conjunto de vivências-experiências ocorridas num contexto quilombola que se realizou num deslocamento diante dos discursos colonialistas, num fazer-saber que se enunciou na fronteira, no atravessamento de sabedorias de narrativas que foram se costurando, descosturando-se, encontrando-se e desencontrando-se no decorrer do caminhar e da feitura desse estudo. O ambiente de tecimento movente do conceito transbordou o seu caráter dado na coletividade existente entre mim e a Três Irmãos, tornando-se possibilidade, em pesquisas futuras, de criar formas de fazer emergir o corpo e a existência preta com e pela arte com outras comunidades quilombolas do Ceará ou mesmo de outros estados do Brasil.

REFERÊNCIAS

- AFREAKA. **A arte e o candomblé nas mãos de Moisés Patrício, aceita?** Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/arte-e-o-candomble-nas-maos-de-mois-es-patricio-aceita/>. Acesso em: 28 de jun. de 2021.
- ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALVAREZ, J.; PASSOS, E. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 131-149.
- ALVES, M. L. F. Quilombolas da comunidade de três irmãos: reações às perseguições do “coronelismo” no Ceará. *In*: ALMEIDA, A. W. B. A. [et al.]. **Cadernos de debates Nova Cartografia Social: Quilombolas: reivindicações e judicialização dos conflitos**. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 117-123.
- EMICIDA. **Amarelo**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment Brasil, 2019. 1 CD (ca. 48 min).
- SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998.
- AULETE, C. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- BALDUÍNO, R. **Raimundo Balduino**: depoimentos [nov. 2019]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos.
- BARROS, M. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARROS, M. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BARROS, M.; ZAMBONI, J. Gaguejar. *In*: FONSECA, T.; NASCIMENTO, M.; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 119-121.
- BELCHIOR, A. C. G. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1976. 1 LP.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BERND, Z. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRÁS, R. E. **Descolonizar o conhecimento**: políticas e práticas de educação artística no ensino superior em Cabo Verde. Tese (doutorado em Educação Artística) - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2018.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidade, performance e política. Uberlândia: Edufu, 2016.

CAETANO, P. L. A dimensão performativa do soma: metodologia somática e pesquisa. MARINHO, C.; CAETANO, P.; RIBEIRO, W. (org.). **Das artes e seus percursos sensíveis**. São Paulo: Intermeios; Brasília: Capes; CNPq, 2016.

CAETANO, P. L. **O Corpo Intenso nas Artes Cênicas**: procedimentos para o corpo sem órgãos a partir dos barteneff fundamentals e do body mind centering. Orientadora: Ciane Fernandes. 2012. 449 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CAETANO, P. L. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. **Fractal**: Revista de Psicologia, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 168-176, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/fractal/v29n2/1984-0292-fractal-29-02-00168.pdf>. Acesso em: 11 de jul. 2020.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**: Lições Americanas. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CÂMARA JÚNIOR, J. M. **Dicionário de Linguística e gramática**. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARVALHO, M. R. **Dicionário Tupi antigo**. Salvador: Edição do Autor, 1987.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COUTO, M. Escrever e saber. **Caderno Incerteza Viva**: processos artísticos e pedagógicos-32bienio, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://http://www.materiaeducativo.32bienio.org.br/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Tradução de A. Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIAS, A. Cubo de poeira. *In*: 18º Encontro Nacional da ANPAP Transversalidades nas Artes Visuais, 2009, Bahia. **Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online)**. Bahia: ANPAP, EDUFBA, 2009. p. 84-99. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/aline_maria_dias.pdf/. Acesso em: 13 mar. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DINIZ, L. N.; AMARAL, C.; CANTREVA, P. L. Ainda usamos carvão! **Revista Geometria Gráfica**, Recife, v. 3, n. 1, p. 117-133, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/geometriagrafica/article/viewFile/241309/32242>. Acesso em: 30 de jun. 2021.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, p. 17-31, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 20 de mar. 2021.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, E. A. (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

EVARISTO, C. **Olhos d'água**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas Míni, 2018.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. Princípios em movimento na pesquisa Somático Performativa. *In*: SILVA, C. R. *et al.* **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento**, São Paulo: PPGAC/USP, v.3, n.1, 205 p. 81-95, 2015. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Princi%CC%81pios%20em%20movimento%20na%20pesquisa%20soma%CC%81tico-performativa%20%28Ciane%20Fernandes%29.pdf>. Acesso em: 20 de mar. 2021.

FERRARI, M. M. **Na semente já existe um baobá**: capoeira, educação e transformação socioambiental. Tese (doutorado em Ciências Ambientais) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos, 2018.

GOMES, N. L. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 2, p. 37-60, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/knetu/Downloads/35-Texto%20do%20artigo-43-1-10-20120328.pdf>. Acesso em: 27 de mar. 2021.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural da amefricanidade. *In: Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ed. Global, 1988. p. 92-93.

GROSGOUEL, R. Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *In: SANTOS, B. S; MENEZES, M. P. (org.). Epistemologia do Sul*. Coimbra: Almeidina, 2009, p. 383-418.

GUATTARI, F.; RONILK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

GUERRERO ARIAS, P. Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). CALLE14: **Revista de Investigación en el Campo del Arte**, v. 4, n. 5, p. 80-95, 2010.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovick. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [*et al*]. 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, B. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação** – episódios de racismo cotidiano. Trad. Jéssica Oliveira de Jesus. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

OLIVEIRA, J. P. de; LEAL, L. A. (org.). **Capoeira, identidade e gênero**: ensaios sobre a história da capoeira no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2009.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARQUES, J. G. M. **Relatório Antropológico de reconhecimento do território da Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos**. Relatório de pesquisa INCRA, Superintendência Regional do INCRA no Ceará – (SR-02/CE), Fortaleza, INCRA, 2010.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

MELO, H. F. **Narrar e narrar-se, criar e criar-se**: a Escrivência de Conceição Evaristo como emancipação do corpo negro. 2016. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução José Arthutr Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MIGLIORIN, C. **O que é um coletivo**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MIGNOLO, W. **Desobediência epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010, 126 p.

MOORE, C. “Negro sou, negro ficarei!” A negritude segundo Aimé Césaire”. *In*: CÉSAIRE, A. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 9-40.

MUNANGA, K. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista Usp**, São Paulo, n. 28, p. 56-63, 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28364/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

NASCIMENTO, A. **O Quilombismo**: Documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Ed. Vozes, 1980.

NASCIMENTO, J. L. A. **Sem título**. Blog Pretografias, 2020. Disponível em: <https://pretografando.blogspot.com/>. Acesso em: 31 mai. 2020.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** Belo Horizonte: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, M. C. A. **Memória**: patrimônio histórico da comunidade Quilombola três irmãos. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, B. S.; MENEZES, M. P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, J. **Juliana dos Santos**: depoimentos [mar. 2021]. Entrevistador: J. L. A. Nascimento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Petrografias: uma poética com a comunidade remanescente de quilombo Três Irmãos.

SANTOS, T. N. **Letramento e tradução no espelho de Oxum**: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. 2014. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/128822>. Acesso em: 28 de jun. de 2021.

SOUSA, F. B. Corazonar o pensar e o fazer pesquisa em educação como proposta para metodologias outras: esboços germinais. **Revista Cocar (ONLINE)**, v. 11, p. 248-266, 2017. Disponível em: < <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/cocar/article/view/1606> >. Acesso em: 13 mar. 2020.

SOUZA, P.; FURTADO. Agenciar. *In*: FONSECA, Tania; NASCIMENTO, M.; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 205-206.

VIEIRA JÚNIOR, I. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZANELLA, A. V.; FURTADO, J. R. Resistir. *In*: FONSECA, Tania; NASCIMENTO, Maria; MARASCHIN, Cleci (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 205-206.

APÊNDICE A – ENTREVISTA CONCEDIDA PELA ARTISTA E PESQUISADORA JULIANA DOS SANTOS

1. Quais as possíveis relações entre a obra “Catirina” (2012-2018) e uma perspectiva de pensamento decolonial? Qual o contexto/história por trás da obra e de que forma seus processos podem se entendidos a partir de uma poética de criação decolonial?

A primeira questão, eu acho complicado te dizer. Né?! Se...te afirmar... “sim, é uma perspectiva decolonial”... porque quando eu fiz esse trabalho eu não tinha conhecimento nenhum dessa discussão, assim, eu não parti de nenhum conceito antropológico, nenhum conceito objetivo para produzir esse trabalho. Né?! Então, muitas pessoas me procuram, ah, me perguntam coisas nessa chave e eu sempre falo com cuidado que...hum, não sei dizer...eu não sei afirmar, é difícil pro artista conseguir atribuir ao trabalho de imediato alguma perspectiva muito objetiva...é, de determinado conceito, quando, né...não foi pensado a partir disso...e acho que vale a pena pensar um pouquinho o que é o decolonial...que decolonial é esse que a gente tá dizendo, né...talvez se a gente pensar pela perspectiva do Anibal Quijano, em que ele vai discutir o que seriam as colonialidades do ser, poder ser, uma leitura possível. Sim! To discutindo um pouco disso. Mas não é algo que eu me preocupei nesse momento, até porque eu não sabia, até porque eram teorias que eu não tinha tido acesso ainda. Não sabia! Né?! Então não vou saber te dizer, num vou te dizer “ah, sim, realmente, olha, é um trabalho decolonial”, ele parte...se o decolonial tem a ver com essas práticas de corpos dissidentes, que estão pensando uma crítica a estrutura do sistema capitalista, racista, machista, heteronormativo, pode ser lido, sim...né. Mas aí acho que diz muito mais respeito a interpretação do outro do que a minha própria atribuição, entende?! Então eu tenho tomado muito cuidado pra não fechar, não reivindicar determinados conceitos que não estavam...ser honesta né...não reivindicar determinados conceitos que não estavam posto no momento da fatura do trabalho, tá.

2. A pesquisa desenvolvida em meu projeto traz uma fotoperformance chamada “Pele Preta”. Trata-se de fotos minhas com trechos de poesia escritos diretamente na pele – aí, performance, fotografia, escrita, resistência e corpo se misturam. No seu entendimento, quais são as potências poéticas de um trabalho em que há uma pintura (no caso da obra “Catirina”) ou escritura (no caso da obra “Pele Preta”) na pele/corpo (ou no arquivo, a fotografia)? Em síntese, de que modo trabalhos assim nos ajudam a pensar arte contemporânea?

Na questão dois, eu acho que qualquer trabalho, eu acho que tudo é... qualquer trabalho é... contribui para um pensamento em arte contemporânea, tudo que é feito é matéria, entende? É...agora eu acho que, dá pra gente pensar que, a produção de artistas negros contemporâneos tem dado, sim, aqui no Brasil, um novo contorno pro pensamento sobre arte brasileira de um modo geral, justamente pela temática, justamente porque é uma produção que antes nunca foi visibilizada, estamos acessando espaços que não podíamos acessar, discussões que vem tomando um corpo central em grandes instituições museais com representatividade no mundo, então cê tem o MASP, cê tem o MAM, enfim, uma série de museus aí que figuram uma centralidade no discurso sobre arte brasileira e que agora se veem interpelados a se, né, observarem enquanto qualidade de acervo. E pensando no caso de meu trabalho e no seu trabalho, eu acho que, sim, são trabalhos que vão discutir tanto do ponto de vista formal, traz parte de uma linguagem na pintura, independente do suporte, ne...e da escrita, tendo o corpo como um suporte para discutir questões que estão para além de perspectivas formalistas, que são questões que tão discutindo existências, resistências, identidades coletivas, então assim, esses trabalhos são fundamentais, ajudam a pensar muito a arte contemporânea, não só arte contemporânea, mas olhar, fazer um diálogo, pensar porque que essas produções estão sendo

feitas agora, né...em detrimento do que já foi produzido anteriormente, né...então super acho que são trabalhos muito importantes, tá pra além do artista, né...tá pra além do nosso desejo, eu acho que a obra vai criando seus próprios desdobramentos e vai virando o seu próprio emblema, né.

3. No seu entendimento, há espaço para uma poética de resistência e preta na arte contemporânea brasileira? Como você – como artista – transita nos espaços de pensamento, criação e circulação de arte (institucionalizados ou não), como você encara essa questão?

Eu acho que tem um espaço sim, muito maior hoje, a gente não pode usar o mesmo discurso de ontem, seria injusto com os que vieram antes da gente, e a gente tem espaços que também não são espaços solitários, a gente tá conseguindo criar espaços que são coletivizados, ou seja, grupos de pessoas do Brasil todo pensando, negritude baiana, negritude paulista, negritude carioca, meu, a negritude na Paraíba, e aí pensando mais complexamente, que também a questão da reivindicação de uma identidade afro-indígena e a própria identidade indígena, eu acho que a gente tem um cenário muito positivo, um cenário muito positivo no âmbito da representatividade, mas o que não significa que seja um cenário consolidado no âmbito de condições materiais de trabalho, nem todo mundo da conseguindo viver do que produz artisticamente, mas isso é uma questão que também diz muito mais respeito à pretalização do sistema de arte, não só a questões referentes a algumas pessoas, né...tem a ver como o próprio sistema funciona, mas isso, já tem esse sistema que é pretalizador, imagina entre as populações negras indígenas, né... as pessoas que são corpos dissidentes, sem falar nas experiências trans também né, trans não-binárias, então eu acho que ainda existe um passo grande a ser dado no processo de profissionalização e acesso, mas eu acho que sim, que a gente tem um espaço de uma poética muito forte, em que a gente consegue pautar questões que nos afligem, isso já é de um avanço muito grande, pensando que a gente era um país em que a gente não via obras como a de Roseana Paulino, por exemplo, e tantas outras artistas poderem ser colocadas em grandes museus, grandes instituições, discutindo objetivamente, é...questões referentes a condição do racismo, racismo científico, e tudo mais né, devolvendo pra sociedade brasileira os seus limites.

4. Jualiana, sobre o seu trabalho “Catirina”, você teria algum artigo falando sobre essa obra em particular?

“Catirina” foi um autorretrato que eu fiz, em meados de 2013-2014, que foi desenvolvido a partir de uma vivência que eu tive em uma aula de dança popular brasileira com a professora Mariana do Instituto de Artes da Unesp com os Mestres de Cavalo Marinho tinha um momento em que todos passavam carvão no rosto e tinham que interpretar a Catirina e era uma turma toda branca, eu era uma das poucas pessoas negras e então eu me vi passando carvão no rosto, todo mundo na hora parou, o mestre então começou a sorrir dizendo: ‘temos aqui a verdadeira Catirina’ e todo mundo começou a rir, foi um momento muito marcante, pois no momento em que passei o carvão no rosto, era o momento em que as pessoas me viam como negra, pensei que até então, eu não era negra ali, então fiquei pensando no que era a Catirina, uma figura que representa uma mulher negra, que transgrede as regras, que anuncia que o rei tá nu, ela é aquela figura disruptiva dentro do contexto, então me senti essa pessoa, então eu entendi Catirina, a partir do momento eu que me pinte de Carvão.

APÊNDICE B – RELATO DO RAIMUNDO BALDUÍNO, MORADOR DA COMUNIDADE QUILOMBOLA TRÊS IRMÃOS

Pois é...

Eu tô com setenta e um anos que nasci e me criei aqui... Nunca sai daqui.

Primeiramente, aqui tinha três irmãos ali. Eles morreram e depois, nasceu três irmãos de novo... O Tio Raimundo Vicente, Gonçalves Vicente e José Vicente, que é o meu sogro. E já morreram todos três também. Eles falam, eles falaram, que eu não sei, que eu não alcancei, que eu nasci no dia 20 de março de 48... Dizem que eles morreram por causa de uma cachorra, aí eu não sei se mataram a cachorra... que eles brigaram por conta dessa cachorra e se mataram, daí três irmãos o nome do lugar... Eu não sei, os mais velhos que contam isso... E é verdade, né... Aí depois... Veio meu pai e minha mãe, meu pai viveu uns oitenta e poucos anos, minha mãe uns setenta e pouco, nasceram e se criaram aqui. Isso aqui tudo é filho, tudo, tudo são fi meu, tudo. Essa dobra aqui tudo é fi... Essa casa eu construí, e todas essas casa aqui foi construído por nós, tem essa casa veia aí, eu construí esse quartinho vei, bem aí...

Aí foi maior sufoco, meu fi... Eu sofri demais... De oitenta e três pra cá... Pra eu resgatar meus direito, sofri demais... Só via na delegacia... O patrão... O Chaga Medera, que era o dono daqui, era... Mas já ta tudo documentado, tudo.. Só falta o presidente soltar o dinheiro pra pagar a indenização dele. Já tá tudo demarcado, tudo, tudo, tudo. Agora a gente pode pisar firme. O mais velho aqui é o cumpadi Izidi, mas o chefe aqui da Comunidade sou eu... Primera vei o assentamento, aí derrubaram... Não deu certo... Aí veio uma mulher, a irmã Maria Luísa, ela foi quem resolveu tudo aqui, meu fi. Eu eandei pelo São Benedito atrás das minhas tias que eu nunca tinha andado, andei com o pessoal do INCRA pelo meio desses mato, em busca da cova da minha vó... Por que assim, aquele pessoal alí, eles são parente meu, mas são longe, ele não são legítimo não, da minha vó não. Ali da família da Antoniza, o vei Izidi é que ainda é primo segundo... é primo segundo. Mas a força aqui, só foi de mim com minha vó. Eles já são pessoa que se identificam, que se reconhecem... aí quando a irmã chegou, aí eles vieram, corrigiram o terreno todinho, aí derrubaram...

Aí a Maria Luísa chegou, a irmã...

Agora sim, agora deu ruim, Agora vocês vão sair daqui tudinho... Eu só vivia na delegacia. Eu tava trabalhando aqui, quando chegava o oficial de Justiça: “Seu Raimundo, eu já tô aqui... Tem audiência pra você quarta-feira, você vai?” E eu digo: Vou... Eu tenho mais medo de botar foice no ombro do que.. que eu num devo, né? Aí... Eles vinham e derrubam o meu cercado, derrubavam tudo... Agora mês passado, eles tamparam lá um terreno que nós trabalha, passou o arame, aí eles foram e tampou o caimim... Aí o meu cunhado vai e tira o arame e faz um colchete... Aí ele vai e arranca o colchete... aí foi chamado pra Sobral... Ai lá se vai tudo de novo... Aí o juiz mandou abrir o arame. Agora, tá tudo liberado.

Vou apresentar minha mãe pra você, pra você ver como ela era negra pura, vou ali pegar uma fotografia dela. A filha da escrava. Maria Albano da Conceição, filha da Maria Luzia da Conceição...

Você aceita um cafezinho...

Rapaz, aqui... veja... De primeira, ninguém podia fazer casa não, era três junto, quatro numa casa... Todo fi meu que casava, morava aqui comigo, todo mundo junto. Teve um tempo que ele mandou um caminhão pra derrubar essa casa aqui...

Nesse quartinho, que eu trabalhei muito... brocava o meu roçado rei grande... ainda hoje broco, mas é mais pouco... Aí eu fui e construí esse quartinho aí pra botar safra né, feijão, milho... Aí quando foi um dia um rapaz, um primo meu, lá do Canindé, disse assim: ‘Raimundo, o Raimundo Medera vem derrubar esse quarto.’ Rapaz, vem mesmo... Por quê? ‘Não, ele disse quem vem derrubar, que vem derrubar, mais num carro.’ Aí quando foi um dia, cinco horas da

manhã, eu desci pra trabalhar, aí quando foi três horas o cabo da foice se quebrou, minha salva guarda foi essa, né? Aí eu vim, o cabo da foice reá na mão, e eu sempre gostava de andar com um facão rei bem grande, aí eu fui amolar o facão e ajeitar o cabo da foice, aí eu vi a sombra de um carro passar, eles eram três... Vieram três... Só tava eu, aí quando eu abri a porta, o carro tava bem pertinho da parede. E eu fiquei de olho neles. Aí eu fiquei pensando, por que o cara quando quer fazer uma coisa, ele não diz... Aí eu fiquei pensando, na hora que ele encostar o carro... Fica dois do lado de fora, que derrubar a parede, aí eu derrubo ele com esse facão... Eu pensei... Eu sei que eu vou viajar também, mas um eu levo...

Aí esse Raimundo Medera, que perseguia muito a gente, vai lá e volta cá... aí perguntou... Raimundo tu tá fazendo uma casa? Aí eu respondi, tu não tá vendo que é um quarto não?

Aí ele foi meteu a mão no bolso, pegou um cigarro e me deu, daí eu não aceitei, vai que aquele cigarro tinha trabalho, eu não sabia, não aceitei... Aí um deles saiu de dentro do carro e bateu uma foto do quarto... Aí eles saíram, quando foi com oito dias, o oficial de justiça tava aqui.. Você acredita... E continuou, teve dias que dava vontade de chorar... Eu tava ali trabalhando, quando o oficial chegava, Seu Raimundo, eu já tou aqui...

Mas, tudo bem... Eu sou mais conhecido nesse fórum aí, do que farinha no surrão... Você me acredita que só era por mim aqui, meus filhos e um cunhado que eu tenho ali... Porque os outros era tudo contra mim... Era tudo por ele, pelo Chaga Medero, era, ali o pessoal da comadre Antoniza, eles eram contra, eles viviam lá... Lá eles mangavam de mim... O Fanca, mesmo dizia assim, que é o marido da comadre Antoniza, eles queriam vender isso aqui pra tirar eu, ele disse que se tirasse eu, os outros ele colocava no bolso, aí o Fanca mangava de mim... Vish Rapaz, mas o Chaga Medero tá quer muito bem... Quer vender aquilo ali, pra te tirar dali, diz que aqui não tem negócio de quilombola não... Aí eu dizia... Cala a boca, rapaz, que homi nenhum me tira dali, posso sair dali morto, se quiserem me matar, me matem, mas se eu morrer, ainda vou enterrado ali.

Sofri demais...

Mas aí apareceu a irmã Maria Luísa, que resgatou minha história junto ao cartório de que era neto de uma escrava que tinha sido comprada no Maranhão.

Sofri demais, o negócio dele era me massacrar, era derrubar minha casinha, me expulsar... Eles tiravam a renda deles e colocava os bicho dentro pra acabar com as nossas... Sofri demais...

(...)

Houve um tempo em que os proprietários da casa colocaram um pessoal pra ficar dormindo lá. Cadê que eles aguentaram... Dizem que as almas dxs negrxs escravizadxs ainda hoje cobram. A casa fica perto do cemitério dos Tabuleiros, onde xs pretxs eram enterradxs. À noite, elxs andam pela casa, xs pretxs com uns cachimbos, arrastando chinela e conversando madrugada adentro. Um tempo desses, quando estava construindo esse quartinho para a safra, vieram me visitar, aí eu entendi... Peguei um fumo que eu tinha aqui, fui lá de baixo daquele Pé de Jatobá e deixei lá pra elxs. Pronto, tudo ficou tranquilo, tranquilo.