



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

RONALDO NOGUEIRA SILVA JÚNIOR

ENSAIANDO APARIÇÕES
[OU NOME EM PROCESSO DE CRIAÇÃO – UMA TRAVESSIA]

FORTALEZA

2026

RONALDO NOGUEIRA SILVA JÚNIOR

ENSAIANDO APARIÇÕES
[OU NOME EM PROCESSO DE CRIAÇÃO – UMA TRAVESSIA]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior

FORTALEZA

2026

RONALDO NOGUEIRA SILVA JÚNIOR

ENSAIANDO APARIÇÕES
[OU NOME EM PROCESSO DE CRIAÇÃO – UMA TRAVESSIA]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Aprovada em: 27/02/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Emyle Pompeu de Barros Daltro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Fátima Aparecida dos Santos
Universidade Federal de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Naira Neide Ciotti
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Ao amigo que, encontrando-me na rua àquela
noite, me apontou rumo de casa. Laroyê!

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus ancestrais pelo sustento em todo o caminho e à minha família por acompanhar meus passos em todo ele. À minha mãe, Eliane Cristina, por gerar em mim o gosto pelas palavras e a busca pelo porquê delas; ao meu pai, Ronaldo Silva, por me apresentar desde cedo a Universidade como um desejo possível; ao meu irmão, Afonso Henrique, por ter me acolhido durante a vida; à minha cunhada, Raquel Alves, pela companhia e acolhimento especialmente no primeiro ano de mestrado; ao meu esposo e companheiro, Lidomar Nepomuceno, por ter sido casa e acolhida da partida ao retorno como é nesse momento; à minha Dofonitinha, Camila Fracalacci, e à minha Fomo, Flávia Magalhães, por apoiarem esta escrita quando eu pensei em não continuá-la.

Agradeço aos que vieram antes para que esta pesquisa se fizesse. Ao meu orientador, Antonio Wellington de Oliveira Junior, por mostrar as Artes como um caminho possível à comunicóloga que eu seria; ao artista e pesquisador Elton Panamby, por ter levantado dúvidas frutíferas à continuidade do meu trabalho; ao artista, pesquisador e amigo Waleff Dias Caridade, cuja produção é referência para esta pesquisa e cuja escuta foi apoio para além do trabalho.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, pelo ambiente profícuo à experimentação e à pesquisa qualificada que acolheu este trabalho e cuja comunidade acadêmica possibilitou sua consecução. Em especial, nessa comunidade agradeço às colegas e pesquisadoras Carolina Bonfim, Daliene Cipriano, Priscila de Andrade, Renato do Nascimento, Taciana Santos, Sy Gomes, à professora Emyle Daltro e ao professor Hector Vasquez, cujas provocações e presença nesses anos foram substanciais ao curso da pesquisa.

RESUMO

O trabalho investiga a prática das aparições a partir da proposição de Lhola Amira, com o objetivo de traçar relação entre os processos de nomeação de Amira e da autora. Uma requer outra nomeação para o próprio trabalho e outra demanda outro nome para si, mas ambas se encontram no paralelo da produção artística comumente reconhecida na seara da performance. Após uma escrita memorial acerca das primeiras performances realizadas, tensionando percepções de estranhamento e suficiência, o trabalho tece compreensões sobre a *Performance Art*, de modo a compreender aberturas para a proposição das aparições como prática distinta. Em seção dedicada à produção de Amira, o texto aborda as falas e os trabalhos da artista junto a uma discussão sobre colonialidade e sobre a necessidade de assumir termos próprios à análise de obras de arte não ocidentais, dada a importância de adotar uma corpo-geopolítica do conhecimento frente ao risco do epistemicídio. Em seguida o texto expõe o processo de criação componente da pesquisa, analisando as práticas artísticas e de registro em relação à Pesquisa Artística e à Cartografia, de modo a compreendê-lo como uma travessia. Por fim, o trabalho expressa a necessidade de uma compreensão fronteiriça entre a performance e a aparição, destacando o interesse pelo processo de criação em travessia.

Palavras-chave: aparição; performance; nome; processo de criação; travessia.

ABSTRACT

This work investigates appearances based on Lhola Amira's proposition, aiming to trace the relationship between the researcher's process of naming and Amira's. One requires a different name for oneself, and the other calls for a different naming of the work itself; both intersect within the framework of artistic production commonly recognized in the field of performance. Following a memorial-style writing on the first performances, which challenge perceptions of sufficiency and evoke an experience of otherness, the work develops understandings of Performance Art in order to explore the openness for the proposition of appearances as a distinct practice. In a section dedicated to Amira's production, the text addresses the artist's statements and works alongside discussions of coloniality and the necessity of adopting terms appropriate to the analysis of non-Western artworks, considering the imperative to confront the geopolitics of knowledge in the face of epistemicide. It then presents the creative process component of the research, analyzing artistic and documentation practices in relation to Artistic Research and Cartography, understanding it as a crossing. Finally, the work emphasizes the need for a borderland comprehension between performance and appearance, highlighting an interest in the creative process as a crossing.

Keywords: appearance; performance; name; creative process; crossing.

SUMÁRIO

1.	PRÓLOGO [OU PORQUE IMPORTAM OS NOMES]	10
2.	UM RELATO SOBRE SUFICIÊNCIA [OU DE EXERCÍCIOS EM SUA BUSCA]	16
2.1	Imagens do corpo.....	17
2.2	Corpo para mais que a imagem	30
2.3	Como acionar o corpo [e os efeitos de]	39
2.4	Crio um corpo no encontro.....	47
3.	PROBLEMA DE NOME [OU QUANDO DIZER É TRAZER MEMÓRIAS À TONA].....	55
4.	CORPO DE TRABALHO [OU CAMINHOS ENSAIADOS A PARTIR].....	93
4.1	Ateliê de criação	97
4.2	Exercícios de presença, série de desenhos	107
4.3	Crio pelo encontro, exercício para criar um nome meu - “performance” na abertura da exposição A Primeira Galeria do Mundo	119
4.4	Desenhar de memória: exercício para encontrar um nome meu – participação na Mini-Micro-Pocket-Mostra-de-Arte.....	129
4.5	Residência Mandingas Poéticas.....	139
5.	TRAVESSIA [OU UM CHÃO SOBRE O QUAL CRIAR].....	155
6.	EPÍLOGO [OU SOBRE A TESSITURA DA PESQUISA]	166
	REFERÊNCIAS.....	167
	APÊNDICE A – ATELIÊ	176
	APÊNDICE B – A PRIMEIRA GALERIA	179
	APÊNDICE C – MMPMA.....	183
	APÊNDICE D – CARTA DE INTENÇÃO, MANDINGAS POÉTICAS	185



Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta (Santos, 2023, p. 9).

1 PRÓLOGO [OU PORQUE IMPORTAM OS NOMES]

“Nosso nome quem faz é a gente”, falava a minha avó materna. Lembro de ouvir isso desde muito cedo. Não com exatidão ou com uma justificativa explícita do porquê lembrar, mas lembro. Talvez o fato de eu ser nomeada a partir do nome de meu pai tenha papel nessa memória, pois vem de cedo uma outra: eu brincava com meus bonecos, criando-lhes histórias complexas, como se pode imaginar histórias aos seis anos de idade. Parte disso era também o processo de nomear e gravar o nome de cada boneco personagem. Mas também imaginar como seria ser chamada a partir daqueles nomes.

Eu poderia mudar o meu nome se um dia eu quisesse, dizia minha mãe, e disso eu lembro bem. Bastava completar dezoito anos e algo a mais que isso. Cartórios, documentos, registros, não sei bem. Admito que me apeguei mais à possibilidade de mudança do que ao processo burocrático. Antes da maioridade, experimentei muitos nomes entre meus pares. Meu melhor amigo me chamava de uma forma, minha paixão da época escolhia um que só ela usava, minha amiga que eu conhecia desde o jardim de infância me tratava por um outro. Em algum nível, experimentei também ser várias por meio desses nomes, ainda que nenhum deles tenha sido eu quem escolhi, inventei, nomeei.

Lembrando o “nosso nome quem faz é a gente”, entendi que assumir e acolher — os nomes — poderia também compor essa feitura em curso. Ainda naquele período, fui apresentada a um homônimo que tinha vocação e história para santo, alguém que morreu jovem e fez disso algo a ser lembrado. Nosso nome, informava uma busca online na época, queria dizer “guerreiro que busca a verdade”. Naquele momento, sob tal modelo, passei a afirmar meu nome com alguma individualidade que me agradasse, singular como se pode pretender a afirmação de alguém aos dezesseis anos de idade.

Nomeada em homenagem a um pai e seduzida a perseguir a carreira de santo, entendi, então, precoce e verdadeiramente, que deveria também ser homem. E brinquei de sê-lo — como quem criava histórias de bonecos para assumir um nome — tanto quanto pude, tanto quanto quis ou tanto quanto durou o esquecimento. Esquecia talvez que desde cedo eu soube inventar as coisas. Histórias e nomes também são coisas a serem inventadas, imaginadas, afirmadas e repetidas até que sejam nossas, ainda que temporariamente. O que contamos de nós também muda, se refaz, não?

Mas se posso fazer o meu nome, o que posso com o gênero que lhe foi imposto? O que acontece com o peso que lhe foi atribuído sob a forma de expectativa? Lembro-me de como

essas perguntas eram presentes noutro momento de criação¹ ao qual me dediquei e nele falava da esperança de tecer reflexões capazes de nomear o trabalho e de permitir que a ele eu me apresentasse. Além desse processo-batismo, buscava no trabalho abordar o interesse por imagens de homens e múltiplas expressões de masculinidade. Posso, porém, ter sido um tanto pudica para admitir que essa multiplicidade chegava a mim em forma de desejo. Seria mais direto dizer que o trabalho foi um momento de criação e exploração sobre a viadagem que aprendi a assumir, assim como aprendi a assumir um nome.

Se nomeada a homônimo do pai e seduzida à santidade achei que deveria ser homem, explorando essa viadagem e a invenção do que isso poderia ser para mim, aprendi que no dever também se falha e possibilidade é coisa melhor do que certeza. Como apelidos adolescentes, como a quase promessa de que quando se é adulto a gente pode mudar o nome com o qual “nasceu”. A brecha que encontrei para isso foi utilizar um espaço de produção acadêmica para exercitar desejo e possibilidade. Fiz um livro de artista sobre viadagem que parecia uma revista pornô e foi classificado como Trabalho de Conclusão de Curso. Burlar as formas de nomear ou classificar pode ser também um modo de as enfraquecer, ao mesmo tempo em que se tenta fortalecer as próprias palavras ou outros modos de dizer.

A partir dali fui entendendo como poderia pensar, criar e propor conhecimento. Almejar uma postura de pesquisa partindo de lugar semelhante ao da criança que experimenta o nome de seus bonecos para si. Criar com certa liberdade um objeto de arte; chamá-lo também de produto comunicacional; defender seu processo como algo que possibilitou a abordagem de tópicos do íntimo alçados a um âmbito mais abrangente. Coisas que, em conjunto, indicaram a pesquisa em artes como ponto de partida para os trabalhos seguintes.

Assim como a busca por fazer meu próprio nome, o meu fazer em artes foi demonstrando como esse processo podia se dar também pelo desfazimento, pelo tatear e pelas oclusões intencionais. No trabalho e seus artifícios perante a demanda acadêmica ou no nome — com o tempo se fazendo impronunciável — diante da demanda por masculinidade, santidade ou outro roteiro não contemplado na brincadeira com bonecos. Enfeitiçar a língua², mas também o nome em si mesmo ao alterar sua forma, desenhá-lo letra a letra escolhendo-as de modo a incutir dúvida e não uma leitura óbvia era também forma de tomar um poder de

¹ Refiro-me ao trabalho para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UFC). O curso possibilitava a apresentação de TCC prático e experimental desde que acompanhado de memorial ou relatoria do processo de desenvolvimento do produto. Nesse trecho referencio o que se encontra em Silva Júnior (2017, p. 19).

² Santos (2023, p. 14) refere-se prioritariamente ao uso da língua feito por populações marginalizadas frente a contextos normativos, encontro ressonância com meu processo de nomeação que busca menos a legibilidade e mais a afirmação de identidade.

nomeação sobre mim.

Como tenho buscado contar, recebi o nome de uma outra pessoa, me quiseram “júnior” em algum momento. Em outro, a homonímia me enganou a ser homem, ainda que eu brincasse de acolher nomes outros. Depois de entender e escolher as possibilidades de falha, encontrei um jeito até de manter o nome, mas fazê-lo quase inútil, que não serviria sem que eu precisasse dizê-lo antes. Se antes entendia que assumir nomes era uma forma de fazê-los também, passei a entender que deixar que assumissem um ou outro modo de dizer sobre mim fazia parte desse fazer corrente. O nome como algo de não dizer, ao menos não por completo. Ao menos não até que se soubesse experimentado no corpo.

Experiência no trato com quem conhece o nome, mas comigo que buscava reiterá-lo para mim, em meus trabalhos e na forma de nomeá-los também. Passei pelos livros de artista, pelo desenho de autorretratos, cheguei à performance e fiquei com ela um período valioso para experimentar corpo e nome. Mas houve um momento em que a performance já não correspondia à brincadeira, assim como houve um momento em que não bastava mais nomear somente os personagens das narrativas inventadas. Como tive de nomear a mim, precisei também rever o nome sobre os trabalhos. Numa síntese pouco exata, diria que eu experienciava formas de atualização de dores e violências por meio das performances.

Se inicialmente a pesquisa em artes era o caminho pelo qual gostaria de conduzir meus trabalhos criativos, a forma como eu os vinha direcionando levou ao questionamento de como fazê-lo sem que a intimidade de determinadas questões se voltasse contra meu corpo que as disparava. Aquilo que se materializava a partir de meus processos criativos corria o risco de apenas reproduzir uma espécie de hipervisibilidade de minha condição subalternizada, em nível de objeto de discurso, sem que isso se refletisse efetivamente na remarcação de posições privilegiadas por quem as ocupa³. Para mim, isso também estava no nome.

Foi essa percepção de uma espécie de superexposição que parou minhas performances, digo, arriscando-me em outra síntese, mas devo dizer que ela por si só não faria isso. Fiz tanto quanto pude, quis ou consegui inventar a partir desses exercícios. Criei corpo materializando um nome novo e destruí diários para silenciar as questões entre eles. Mas aquela percepção, sobre expor meu corpo às violências, se fortaleceu para mim como questão quando ouvi sobre uma artista que queria negociar cura para o corpo. Cuidar mais do que expor. Ela, além de negar a performance para nomear seus trabalhos, se valia do nome “aparição”.

Não queria mais criar a partir somente da experiência de dor de ser uma pessoa

³ Mombaça (2021, p. 88) chama a atenção para a possibilidade de o reconhecimento de saberes situados servir mais ao sítio do que à reconfiguração de dinâmicas de poder a depender de quem e como se utiliza tais noções.

insolent⁴ de sexo e gênero. Não queria tomar a performance como esse lugar de experimentação a partir do corpo se essa experimentação não envolvesse também a cura da qual o meu corpo precisa. Tudo isso passava pela minha cabeça quando decidi não acionar mais os meus trabalhos como antes, mas eu não seria sincera se negligenciasse que a recusa se instaurava pela questão de como deveria nomear meus trabalhos. O que acho muito justo de se pensar, pois me questiono sobre meu nome desde os seis anos de idade e foi refazendo-lhe por meio das artes que entendi modos de redesenhar esse mesmo nome. Como não poderia me importar o jeito que nomeio também aquilo que faço?

Ainda, se penso como a nomeação no contexto colonial também serve à violência, parece-me mais do que necessário o pensamento sobre como enuncio a mim e a meus trabalhos também em seu processo de nomeação. Se uma criança de seis anos precisa inventar nomes em que sua existência seja possível; se uma artista precisa reiterar a forma de chamar a sua prática frente ao nome dado por outrem — e seu privilégio da não demarcação —, não há como não se importar com nomes. Ao menos essa é a premissa para iniciar este trabalho. Me chamo rnlld Nogueira⁵, sou uma artista negra não-binária. Falo também a partir do Brasil com as incoerências e reposicionamentos que isso informa e demanda. Neste trabalho, investigarei o conceito de aparição de Lhola Amira. Meu esforço será, dentre outros, o de não tomar com menor importância o modo de nomear que Amira escolhe para suas práticas e proposições artísticas, sabendo que isso seria não só desconsiderar seu modo de criar e propor saber, mas também caracteres de seu corpo e existência.

⁴ Uso a expressão a partir da fala de Juliano Gadelha no Seminário de Pesquisas da 75ª edição do Salão de Abril em Fortaleza-CE. Não conheço abordagem conceitual ou mesmo se é esse o interesse de Gadelha, mas me marcou a possibilidade da insolência mais que a dissidência.

⁵ Você deve perceber outro nome nos espaços destinados à autoria do trabalho. Isso se deve às limitações institucionais quanto ao uso do nome social expressas no momento do depósito da dissertação no repositório, já que “nos trabalhos de conclusão de curso e nos metadados do repositório, assim como no diploma, devem constar o nome civil” como me informou profissional bibliotecário da instituição. A divergência, porém, pode ainda dizer algo sobre o próprio trabalho.



A
VELHA
CHAM
A
FUG
A
JUST
A
ROT
A

(a velha/ cham/ a/ fug/ a/ just/ a/ rot/ amanhã)

Nas manhãs de véspera ao dia de saudar o Rei, a cidade se torna um quiabal. Por todos os cantos e ruas, vendedores (moços e velhos) oferecem quiabos frescos, graúdos e belos já ensacados. Ai de quem disser com os olhos que gostaria de escolher os quiabos. [...] Quando, desconfiada, a compradora chegar à casa com o pacote fechado e só de pirraça quebrar as pontas do que se transformará na comida real, verificará que todos estão bons. Vencida, compreenderá que aqueles vendedores de quiabo são filhos do Rei postados nas esquinas do mundo, devotados a honrar o nome do Pai pela palavra (Silva, 2022, p. 94).

2 UM RELATO SOBRE SUFICIÊNCIA [OU DE EXERCÍCIOS EM SUA BUSCA]

A velha que chama a fuga, ajustando rotas, é imagem das questões desencadeadoras desta pesquisa assim como os vendedores de quiabo narrados por Cidinha da Silva são imagem de uma fidelidade ou importância atribuída ao que se faz — a venda de quiabos para eles, o trabalho artístico para mim. Enquanto a Velha indica a necessidade de movimento e aposta em outros caminhos, os vendedores de quiabo ao “honrarem o Pai pela palavra” reforçam a atenção sobre o compromisso com que se encara um ofício. Pelo seu ensejo à palavra, e comprometendo-me com as questões a serem abordadas na pesquisa atual, assumo a importância de contextualizá-las a partir de trabalhos anteriores. Assim, poderei indicar compreensões das rotas que travei para chegar à performance em minhas criações artísticas e como esses trabalhos podem ser compreendidos como “balão de ensaio”⁶ entre mim, meu corpo e minhas questões de criação.

Dito de outro modo, rememorando alguns exercícios de criação que compreendo como marcos de trajetória de pesquisa e produção artística, proponho esta escrita com certo teor memorial, para delinear contornos de minha experiência com a performance e uma noção de suficiência nesse processo. Esta situo junto à proposta de Jota Mombaça pela qual “é preciso ter de si um sentido muito quebrado para simplesmente sair dessa maneira no mundo” (Mombaça, 2021, p. 21). A autora respondia ao comentário de uma conhecida sobre sua força de si mesma para sair usando um vestido preto de florezinhas vermelhas estampadas. A situação pode até ser envolta no ordinário do encontro e um comentário simples entre duas pessoas conhecidas, mas também fala de uma percepção que destaca pessoas negras e transgênero em comparação com o que seria comum para outras. É preciso força e certeza de si mesma para usar um vestidinho estampado? Aparentemente, para uma pessoa negra e transfeminina, sim.

A partir dessa cena, Mombaça elenca perguntas disparadoras sobre essa noção de inteireza e como, na verdade, podemos nos encontrar — de forma mais profícua para outro projeto de mundo — por meio da quebra, um sentido quebrado de si mesmo que valoriza “o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento” (Mombaça, 2021, p. 22). Volto-me para essa proposta de Jota Mombaça, compreendendo que os exercícios descritos a seguir partem de uma experiência de corpo que ressoa com o relato da autora. Isso, pois os trabalhos

⁶ Aplico a expressão em referência ao uso por Jorge Glusberg ao mencionar a compreensão de Roselee Goldberg acerca do interesse dadaísta pela performance tanto para a atrair atenção como para testar ideias do grupo junto ao público (Glusberg, 2013, p. 12). A expressão é recorrente no jornalismo, referindo-se justamente ao ato de avaliar previamente o impacto de determinadas informações dispensadas de forma estratégica.

em questão partem das questões de raça, gênero e autoimagem que experienciei em processos de autodeclaração como uma pessoa negra, questionamento a afirmação de minha identidade de gênero como uma pessoa não-binária.

Assim, como Jota Mombaça, “olho para a história do meu nome, deste corpo, dos gêneros que por ele passam, e me perco no exercício poético e político de dar conta da quebra que me atravessa, desmonta e, paradoxalmente, viabiliza” (Mombaça, 2021, p. 26). O que neste trabalho quer dizer avaliar os exercícios de criação e pesquisa por meio das artes, pensando sua parcialidade ou suficiência na materialização das questões expectadas a cada trabalho. Há, então, como pano de fundo, uma busca pela consecução de atingir um ponto em que os trabalhos são suficientes para isso — a busca de caber casualmente num vestido de florezinhas como atestado de certeza de si. A continuidade dos trabalhos, porém, se dá na demanda por reiteração das questões e a cada um se reforça a condição parcial como já indicado — usar o vestido sem a expectativa de cabimento, assumir o conforto nisso.

A partir dessas noções, abordarei a sequência de trabalhos em arte que maturaram as questões pautadas nesta pesquisa. Enquanto descrevo os trabalhos, suas motivações de criação e faço breves análises nesse curso, relacionarei as referências bibliográficas somadas ao longo da pesquisa.

2.1 Imagens do corpo

Antes de realizar minha primeira performance, elaborei um ensaio fotográfico de título *SELF-HARMER: a dor por debaixo dos panos*⁷. O exercício partia de poemas autorais, para criar imagens fotográficas que abordassem episódios de automutilação que me acometiam à época. Ainda que os poemas já fossem uma materialização daquelas questões, havia para mim a necessidade de espacialização, de uma outra visibilidade além do texto e que eu encarava como viável à fotografia. Ao mesmo tempo em que eu gostaria de ser responsável por capturar⁸ as imagens, também entendia a necessidade de que tais imagens fossem do corpo atingido pelos episódios mencionados e que eram expressos nos textos.

Convenci-me de que isso era um problema de cunho técnico. Mas, sem ignorar minhas limitações dessa ordem àquele momento, reconheço também minha resistência a expor

⁷ Desenvolvido entre o final de 2015 e o início de 2016, no contexto de uma disciplina de fotografia aplicada à publicidade, o referido trabalho (Silva Júnior; Paula, 2016) foi apresentado no XXIII Prêmio Expocom 2016 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação.

⁸ Naquele momento a compreensão era essa mesma.

meu corpo em si. O que em trabalhos posteriores seria pautado como disforia, ou questões de autoimagem, no contexto ora descrito se parecia com uma vergonha. Seja pelo tabu acerca da saúde psíquica de uma pessoa que fere a si mesma, ou pela consequente insegurança de explorar isso no espaço de criação da Universidade. Mas, sobretudo, acredito que havia a vergonha inicial por conta do estigma do pecado, considerando que o contexto das imagens era o de violência LGBTfóbica, que levou ao rompimento social e religioso com a comunidade católica da qual fiz parte da adolescência ao início da vida adulta.

Assumindo a figura de “fotógrafo”, posicionei-me objetivamente como alguém atrás das lentes, chamei outra pessoa que pudesse figurar o corpo do qual o trabalho buscava falar, dirigi-lhe em algumas cenas fotografadas, trabalhei as imagens em uma edição digital posterior e as tomei por suficientes para aquele trabalho. Observando esse trajeto hoje, percebo essas imagens como o esforço possível para uma busca de “expressão e alívio” conforme julgava necessário no momento. Contudo, a posição assumida pelo corpo era também mensagem de uma vergonha que, ainda que não fosse percebida como agente, era parte constituinte do trabalho.

Esse trabalho marca um interesse inicial pelas imagens e a possibilidade de expressão por meio delas. Algo que seria trabalhado de forma mais extensa no trabalho *A revista do homem livre? Experimentações sobre pornografia e masculinidades* que apresentei ao Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará (UFC) com vista à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda. Seu interesse especificava-se por imagens de homens e de uma masculinidade que me alcançavam por meio de propostas artísticas e editoriais como “Chicos”⁹ e “KCT Zine”¹⁰. Pela criação de um livro de artista (Silveira, 2001)¹¹, e acionando abordagens teóricas como a da Fotografia-expressão (Rouillé, 2009), pude questionar minha experiência com o consumo de imagens entre o erótico e o pornográfico. Questionamentos que não só expandiram a compreensão sobre a fotografia para além de critérios de registro e representação, como também da pornografia em seus atravessamentos de expressão e cerceamento social, podendo ser assumida em certos contextos inclusive como resistência de grupos marginalizados (Baltar, 2011; 2014a; 2014b).

⁹ Projeto que abordava biografias, majoritariamente, de homens gays por meio de ensaios fotográficos com a temática do nu. Parte do projeto pode ser conferido em *Catarse*; *Chicos* ([2016]) ou em *Doma* ([entre 2016 e 2026]).

¹⁰ A página de financiamento coletivo da obra descreve o projeto como “Um fanzine sem censura que registra a juventude gay libertina de SP” (*Catarse*; Briceño, [2016]).

¹¹ Podendo, no caso do trabalho mencionado, ser feita a síntese como “campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte” (Silveira, 2001, p. 25). Essa construção transita entre a ternura e à injúria ao objeto/conceito do livro servindo “à subversão da história pessoal do artista, da personagem ou (se projetado) do leitor” (Silveira, 2001, p. 111).

Na verdade, o trabalho possibilitou assumir a fotografia como encontro (Rouillé, 2009, p. 72-73), e não mais como captura de uma coisa previamente determinada, ao mesmo tempo em que permitiu abordar a minha experiência com as imagens trabalhadas e, conseqüentemente, questionar meu papel como mantenedora ou não de regimes estéticos e discursivos por meio de minha produção e apreciação de imagens (Silva Junior, 2017, p. 56). Essas compreensões ambientam a escrita em curso, mas meu maior interesse ao trazê-las é o de apontar como nesse acúmulo de experiências ao longo da produção da *Revista do homem livre?* pude entender a relação entre minhas posições de orientação sexual e de gênero e as imagens por mim desejadas, consumidas, criadas, fato que me levou também a questionar minha própria relação com a sexualidade e o gênero que me atravessavam (Silva Junior, 2017, p. 57)¹².

Importa destacar esses questionamentos, pois, após o trabalho com as noções de fotografia e pornografia, salto a outro momento em que a posição entre fotografar e ser fotografada foi decisiva para meu corpo e suas criações. Em *SELF-HARMER*, havia a problemática de fotografar meu próprio corpo e as vergonhas que lhe atingiam; já no projeto para conclusão de curso, pude tensionar esses problemas trabalhando de forma mais aberta questões sobre sexualidade e desejo. Porém, eram ainda muito tímidas as imagens fotográficas que traziam a minha figura para o corpo do trabalho. Esse movimento foi de algum modo retomado em um ensaio fotográfico produzido como trabalho final em meu curso básico de fotografia na Casa Amarela¹³. Eu acabara de me graduar e me voltava mais uma vez ao meu próprio corpo, e continuava as questões esboçadas em trabalhos anteriores. Fazia diversas experimentações em autorretrato que, por uma ênfase fállica, buscavam estranhar¹⁴ a imagem fotografada e minha relação com ela.

Se antes havia uma posição de distanciamento entre mim, que fotografava, e o corpo fotografado, nesse momento assumir a possibilidade de fotografar meu próprio corpo sem tê-lo como algo dado e impassível de questão era o modo pelo qual se desfazia a postura anterior. Pelo próprio título do trabalho, *Eu não sei o que eu vejo, eu não sei o que eu quero ver*, ocorria-

¹² Na realização do trabalho, isso se marcava no modo como me relacionava com imagens da masculinidade enquanto me compreendia como um homem cisgênero e gay.

¹³ Casa Amarela Eusélio Oliveira é um equipamento cultural da Universidade Federal do Ceará vinculado à Secretaria de Cultura Artística, Secult-Arte-UFC, onde são ofertados cursos de extensão voltados à fotografia e ao audiovisual.

¹⁴ O estranhamento mencionado, ainda que acionado como uma categoria menos estruturada e não necessariamente sob referência direta aos seguintes autores, deriva da associação entre a prática do artista e do etnógrafo de sua própria cultura, conforme elabora Dias (2001), e, portanto, da noção de “estranhar o familiar” em Gilberto Velho (1981), que aponta para a necessidade de não tomar o familiar como óbvio em vista de analisá-lo, desnaturalizando o tido como cotidiano, inclusive estranhando a si mesmo enquanto observa. Contudo, creio que essa postura poderá posteriormente ser compreendida junto às noções de “gosto pelos problemas” a serem abordadas no terceiro capítulo deste trabalho.

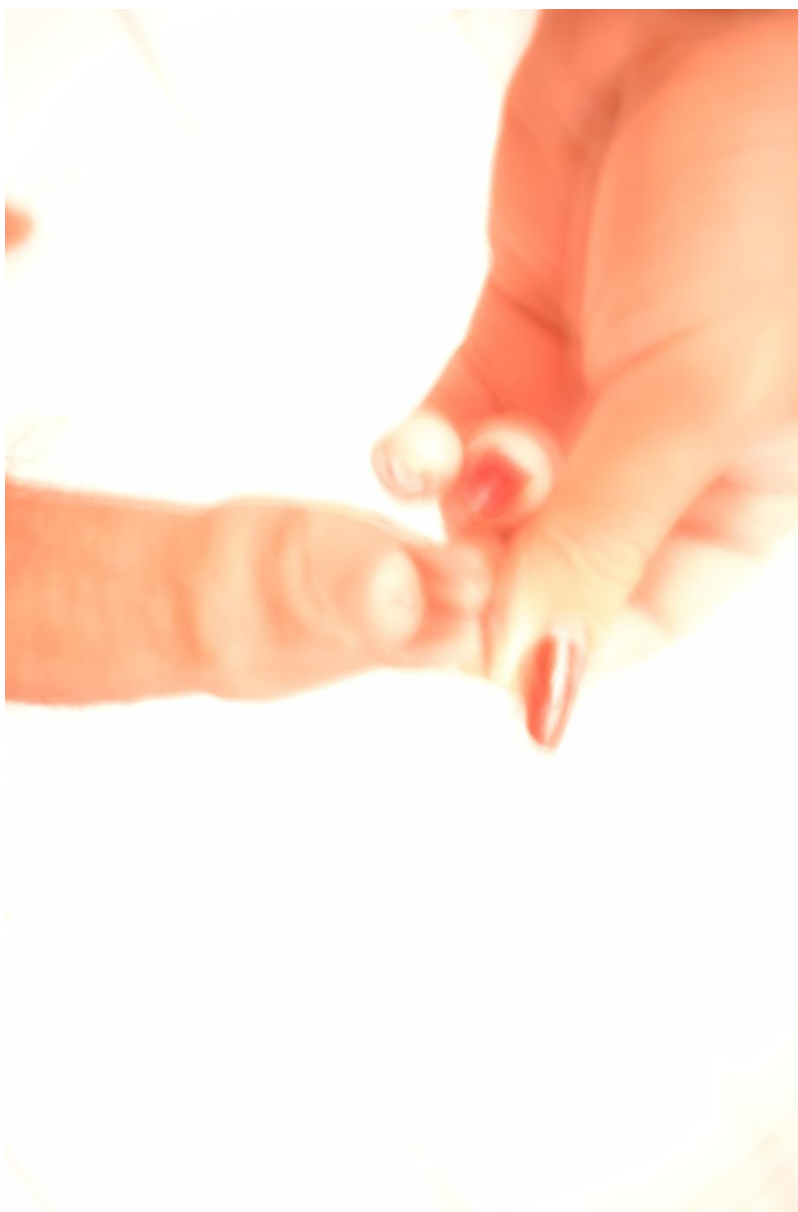
me um nítido interesse pela auto-observação. Sendo que, nesse caso, os momentos de feitura desses retratos traziam também uma potencialidade erótica da imagem retratada. A abordagem de minha imagem e do meu corpo pela autorretratação colocava-me em uma posição em que abordar caracteres de sexualidade em mim corporificados não estava mais atrelado diretamente à vergonha atribuída pela violência LGBTfóbica retratada no ensaio anterior.

Contudo, acredito que esse teor de oposição à vergonha ainda seja superficial quanto ao que busco traçar entre os trabalhos. Interessa mais observar o estranhamento como ferramenta e posicionamento perante o corpo, compreendendo que por meio dele é que se fez possível o deslocamento necessário à continuidade daquela pesquisa poética embrionária. Seja da vergonha ao orgulho, seja da posição de fotógrafa à de fotografada e a percepção da coexistência entre elas em meu processo de criação. O que busco dizer é que essa postura de observar a mim e ao meu próprio corpo foi o que guiou o desdobramento das imagens de *SELF-HARMER* naquelas trabalhadas no ensaio fotográfico seguinte. Mas também que a insistência nesse olhar inquiridor foi condutora da prática até minha primeira performance.



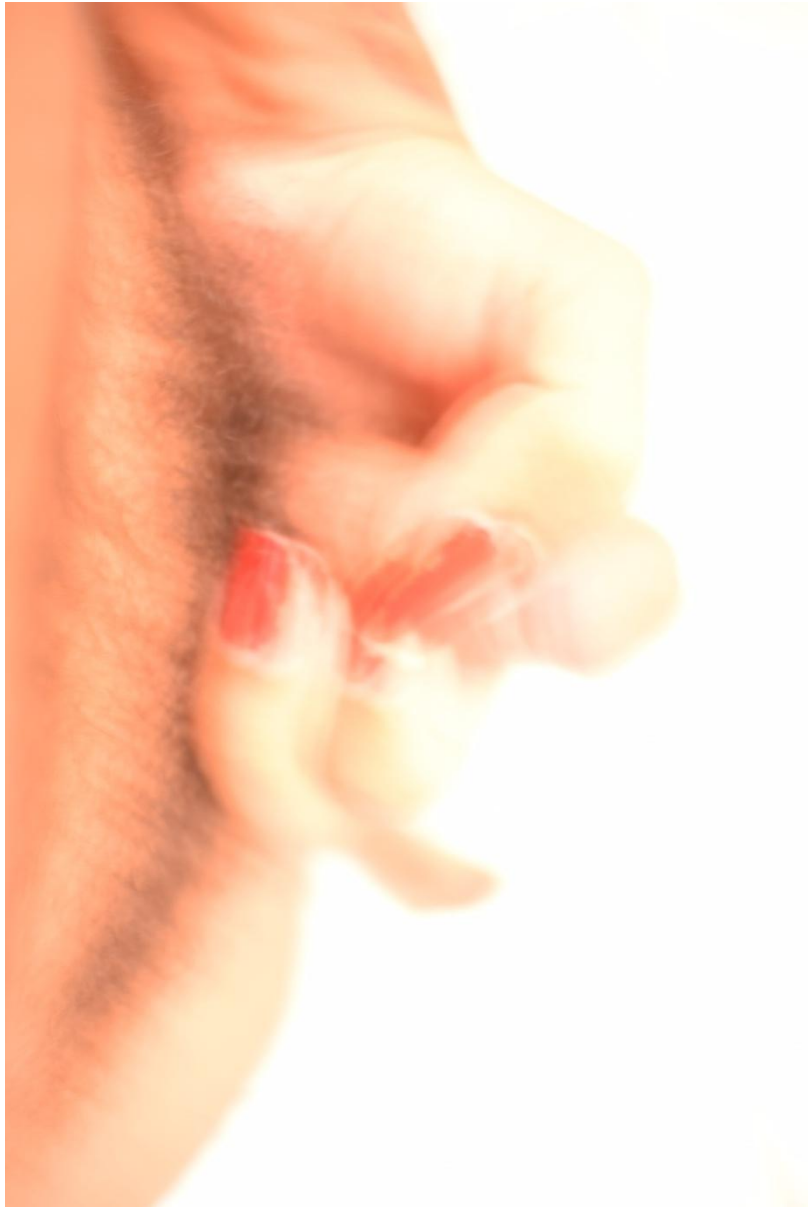
Figura 1 – SELF-HARMER, ensaio, 2016
Fonte: arquivo pessoal

Cada conjunto de imagens dizia respeito ao modo como eu conseguia acessar questões de seus respectivos momentos — antes a saúde psíquica, depois a observação do corpo — e, pelo estranhamento que tenho buscado descrever, haveria também sempre uma indicação da possibilidade de ir além, de cultivar certas insuficiências nesse processo de pesquisa. Compreendo que, de um ensaio ao outro, é perceptível outra relação com o corpo e com a posição assumida ao trazê-lo nos trabalhos artísticos, nas imagens. Se durante *SELF-HARMER* a intenção era de abordar como a violência LGBTfóbica atravessava o corpo e a saúde psíquica, nos experimentos de *Eu não sei o que eu vejo, eu não sei o que eu quero ver* isso era acionado de modo mais abrangente e com teor diferente do sofrimento antes expressado. Ainda que ambos os trabalhos demandassem o próprio corpo presente nas imagens, o segundo o fazia de forma mais imperiosa dado o estranhamento sobre a autoimagem.



Figuras 2, 3, 4 – Eu não sei o que eu vejo, eu não sei o que eu quero ver, ensaio, 2018-2019
Fonte: acervo pessoal





As imagens do primeiro ensaio partiam de escritas poéticas e buscavam não necessariamente ilustrá-las, mas ainda assim guardavam relação direta. Poderia dizer que as fotografias eram versões do texto, talvez. Porém, no segundo ensaio, o processo de feitura das imagens era decorrente da própria observação do corpo. Estranhar, nesse caso, ocorria pela construção das imagens ao longo do processo de criação do ensaio. As imagens traziam experimentações de tempo, temperatura e foco que possibilitavam outro olhar para o corpo, talvez menos direto que no caso de *SELF-HARMER*. Ainda que as imagens expusessem o corpo particionado, apontado em detalhes, há nelas certa difusão se comparadas ao primeiro ensaio. As imagens abrem margem para outras leituras que não a disforia e o questionamento da própria imagem. Não percebo abertura semelhante no primeiro ensaio.

Enquanto, de um ao outro trabalho, percebia uma insuficiência expressiva ou a continuada necessidade de trabalhar o corpo, essa expansão de possibilidades alcançava a criação em curso inclusive no fazer mesmo das imagens. Do mesmo modo que não era suficiente a postura de “fotógrafa”, a de “fotografada” também não conseguia continuar a observação de minha imagem. Tendo já experimentado outros modos de fazer a imagem fotográfica, queria buscar mais possibilidades de tempo de composição. Assim, a experiência da autorretratação como modo de observar e investigar meu corpo foi ganhando proporção e nuances a partir de exercícios de desenho. Eram momentos em que eu observava o meu reflexo em um espelho e levava ao papel a experiência de observação — estranhava tanto o que via como aquilo que o processo do desenho devolvia em sensações. Os exercícios eram concluídos com registros escritos desse processo.



Figura 5 – autorretratos vermelhos, série, 2018

Fonte: acervo pessoal

Os registros posteriores aos *retratos vermelhos*¹⁵ davam fôlego ao intuito analítico e, posteriormente, levariam à experimentação da performance como via de criação artística. Entre os ensaios fotográficos, notei a necessidade de que o corpo se fizesse presente; na experiência fotográfica, notei a necessidade de que as imagens tivessem um outro tempo e movimento de feitura por meio do desenho; e pelo processo constante de estranhamento exercitado na escrita, entendi que seria necessário experimentar de modo ainda mais corporificado o que buscava espacializar por meio dos exercícios citados em suas respectivas materialidades. Dessa forma, gostaria de a partir daqui elaborar como isso se agrupa na proposição da performance *Como experimentar o vermelho-resto*, mas antes faz sentido trazer o seguinte:

Por sua forma livre e anárquica, a *performance* abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de “legião estrangeira das artes”, do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa “babel” das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontraram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (Cohen, 2011, p. 50).

O trecho de Renato Cohen explica bem o processo que eu vivia, a corporificação que eu buscava é destacada pelo autor como um aspecto integrativo da performance, uma totalidade que não se restringe às disciplinas ou às linguagens individualizadas. Desse modo, não seria impensado dizer que o meu caso é uma performance resultante dos desenhos, assim como das fotografias e dos exercícios de escrita mencionados. De modo específico, poderia dizer que o limite desse acúmulo foi a junção desses modos de fazer em um exercício para a disciplina de “Estudo da Cor e da Forma”, que cursei no Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (CLAV/IFCE)¹⁶.

Como é perceptível nas imagens dos trabalhos, o vermelho estava presente desde os autorretratos em fotografia, no tom das imagens e em destaque nas unhas fotografadas, como também eram repetidamente presentes nos exercícios de desenho. Tal presença da cor começou a ser uma das minhas questões norteadoras durante a referida disciplina. Eu observava, assim, o processo de fazer os desenhos, as sensações de desconforto que se presentificavam em meio a isso, como elas se demonstravam em cada desenho e a possível relação entre esses elementos e a cor utilizada.

Especificando minha observação sobre o vermelho em si mesmo, iniciei um

¹⁵ Buscando favorecer a compreensão ao longo dos trabalhos, utilizarei esta expressão para me referir ao exercício.

¹⁶ Os *autorretratos vermelhos* também ocorreram no CLAV/IFCE, na disciplina de Estudos do Desenho.

exercício para a disciplina “Estudo da Cor e da Forma”, onde novamente eu buscava explorar a cor por meio de fotografias. Em uma dessas tentativas, passei a notar elementos vermelhos em meus trajetos de rotina e a registrá-los de forma generalizada. A análise posterior separou os registros em duas categorias: vermelho-resto e vermelho-atenção. Acredito que foram as relações entre a cor e minhas questões com o corpo e com a autoimagem que acabaram reforçando um interesse pela noção de resto. Tanto no ensaio *Eu não sei o que eu vejo, eu não sei o que eu quero ver* como nos *retatos vermelhos* havia o estranhamento sobre o corpo. No ensaio, uma possibilidade erótica encontrava resistência em um desconforto com próprio corpo, e nos desenhos isso se desdobrava na disforia de imagem.

Passei a associar o vermelho aos incômodos presentes nos dois trabalhos. Já nas ruas, o vermelho-resto aparecia em coisas pequenas largadas na rua como lixo, no caso de produtos humanos; ou como resquícios, no caso de materiais orgânicos como folhas e flores. A partir dessa relação entre meus desconfortos, imagem e resto, que eu intuía, busquei experimentar a minha própria imagem junto aos elementos fotografados e o fiz por meio de edições digitais, sobrepondo os *retratos vermelhos* às fotografias feitas do “vermelho-resto”. Não era suficiente¹⁷. A relação mesma entre as cores não se destacava, e a aproximação era falha, sendo que os elementos analógicos do desenho por vezes se perdiam sobre as fotografias, de tal modo que esse não foi um exercício que teve continuidade.

Porém, permanecia a vontade de experimentar a cor, fazê-la por meio do corpo e, juntando a experiência dos autorretratos, das fotografias e da sobreposição de ambas as visualidades, compreendi a possibilidade de experimentar a cor trazendo-a efetivamente para a superfície do corpo. Foi assim que propus apresentar uma performance como trabalho final da disciplina¹⁸. Em *Como experimentar o vermelho-resto*, eu traria a cor encontradas nas ruas para meu próprio corpo e voltaria aos trajetos antes fotografados para caminhar com aquele vermelho. O que antes registrei por imagens digitais, buscava agora gravar pelas percepções do corpo em caminhada.

¹⁷ Infelizmente, não possuo mais registro desse estágio do trabalho.

¹⁸ O que destaco é que as propostas mais recorrentes eram em pintura, com algumas ocorrências de arte têxtil e trabalhos instalativos.

2.2 Corpo para mais que a imagem

Mas por que uma performance? Tendo já passado do “isso-foi”¹⁹ da imagem barthesiana ao encontro que gera a fotografia-expressão em Rouillé²⁰; experimentado o desenho para materializar as questões da pesquisa; e acompanhado isso por exercícios de escrita analítica, entendi que pela realização de uma performance teria a experiência do “vermelho-resto” que eu buscava: uma coisa corporificada, um contato ainda não atingido. Para mim, os exercícios com as linguagens anteriores não tinham conseguido materializar de forma suficiente as questões apreendidas no corpo. Era algo em torno disso que eu compreendia à época e que, vendo com os acúmulos de hoje, se relaciona muito com uma pretensa totalidade e realidade que se pleiteava desde as vanguardas europeias por meio da performance ou das experimentações e linguagens propostas até sua formulação.

Essa totalidade intuída pode ser apresentada antecipadamente na relação entre meus acúmulos de exercícios e a leitura de Cohen, que se especifica melhor no meu processo quando relacionada ao trecho de Mombaça no início do capítulo, compreendendo uma busca de inteireza. No caso por ela citado, a procura era referente à experiência de si mesma, e no meu caso ocorre em relação aos exercícios de criação artística. Contudo, não há uma separação tão grande entre uma coisa e outra para o que elaboro no momento. Mombaça afirma que a apresentação de sua insegurança e vulnerabilidade foi o que compôs sua metodologia durante a residência “Politizar a Ferida”, possibilitando modos de chegar à arte da performance e criando situações em que as demais participantes podiam assumir a posição da artista-proponente.

Ao mesmo tempo que isso possibilitou trocas e reconhecimentos — um modo de estar na quebra, juntas —, também deixou a sensação de pontas soltas e exercícios inconclusivos (Mombaça, 2021, p. 25). Talvez, o que eu buscasse na performance era justamente o que Mombaça encontrou quando assumiu o lugar de vulnerabilidade e não o de consecução total. Digamos que a suficiência por mim buscada na sucessão de exercícios era fadada à inconclusão já que a quebra, como a autora indica, é mais sobre nossas próprias existências do que sobre as criações por nós mobilizadas.

¹⁹ Noção pela qual “a vidência do fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá” (Barthes, 1984, p. 76) e concebe uma fotografia que não inventa e sim é a própria autenticação” (Barthes, 1984, p. 129).

²⁰ Rouillé (2009, p. 72-73) critica Roland Barthes por uma aceção da fotografia enquanto registro direto, um vestígio de algo dado previamente. Diante disso, ele afirma o encontro — como já mencionado — pelo qual coisa e imagem são transformadas, sendo o processo fotográfico uma composição singular derivada desse encontro.

Já a noção de realidade tangencia a inconclusão, tendo em vista a impermanência da performance, conforme articulado por Peggy Phelan (1993). Se Cohen tomava o vínculo entre performance e instante como uma abertura ao imprevisto da vida — também em evocação de uma realidade, podemos dizer —, Phelan coloca a situação quase como uma dependência entre a expressão artística e seu fator experiencial:

A única vida da performance reside no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou de qualquer outra forma participar da circulação de representações de representações: uma vez que o faça, torna-se algo diferente de performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance (...) torna-se ele mesmo através do desaparecimento (Phelan, 1993, p. 146, tradução minha).

Há um movimento cíclico, talvez, desde as imagens até aqui. Como mencionado, renunciei a uma noção autenticadora das imagens em vista de uma construção de imagens que, no encontro, transformam e são transformadas, e fui até outras formas de criar imagens no desenho — tempo e fatura como distintivos das imagens digitais. Qual a necessidade de voltar a uma suposta realidade na performance? Phelan auxilia nessa compreensão, pois o que a sucessão dos trabalhos buscava não era necessariamente a veracidade do registro direto como se poderia apreender em Barthes, mas uma característica intangível do acontecimento²¹ — incapturável, se mantenho o trajeto desde a fotografia. Logo, a noção de encontro em Rouillé para as imagens dá lugar, na minha busca pela performance, à irreprodutibilidade apontada por Phelan.

Seguindo mais detidamente com a performance, esses aspectos de totalidade e realidade podem ser lidos com apoio de Jorge Glusberg. Ao elaborar como a *Body Art* passou por um processo de diluição em um gênero de maior amplitude, o autor (Glusberg, 2013, p. 43) destaca a performance a partir de seu uso do corpo como matéria prima, mas sob a ressalva de que isto não é circunscrito somente à exploração das capacidades físicas de cada artista. A este fator, adicionando-se o teor individual e social, é vinculado de forma basilar o princípio de que a pessoa artista se transforma em obra, ou melhor, em sujeito e objeto de sua arte. Para ele, como na arte da performance a obra ocorre sem a mediação por algo ou alguém — desde as telas para as pinturas aos balés interpretando uma criação coreográfica —, ela seria “o resultado

²¹ Algo como expressa Taylor (2023, p. 167) ao afirmar que a documentação até nos dá uma ideia do que foi a performance, mas não captura e reproduz sua vida, como no exemplo de Zumthor (2018, p. 28) comprando a canção de um cantor de rua para depois perceber que ler o texto não ressuscitava a experiência da canção antes ouvida.

final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (Glusberg, 2013, p. 46).

Glusberg pensa de modo semelhante o percurso da *Body Art* à *Performance Art* e uma construção histórica que leva das vanguardas até à performance como gênero estabelecido. Na perspectiva de Roselee Goldberg (2015), a postura radical da performance faz da sua aplicação um catalisador ao longo da história da arte do século XX. Assim é que, a cada vez que uma escola — cubismo, minimalismo, arte conceitual etc. — chegava a uma crise, as pessoas artistas se valiam da performance como via para a abolição de categorias e indicação de novas direções. Ao perceber a performance como a vanguarda da vanguarda, a autora reconhece a história de uma prática artística maleável e incerta com tantas variáveis quanto a adesão por artistas inquietos com as barreiras das expressões mais estabelecidas ao mesmo tempo que determinados a levar sua arte ao público.

Não sendo meu interesse atual a sucessão historiográfica dessas expressões até a performance²², atento-me ao fator disparador e de ruptura percebido por Goldberg. Essas características cumprem função conjunta com o que Glusberg destaca pela noção de totalidade. Relaciono-me com ambas as abordagens ao pensar a performance em seu interesse pelo discurso do corpo e, especificamente, percebo como o corpo e seus posicionamentos já eram protagonistas em minhas questões desde os primeiros trabalhos. Mas compreendo que os exercícios anteriores chegaram aos seus impasses, pontos em que não via como continuar a pesquisa somente por eles, o que me conduziu à necessidade do discurso do corpo por meio da performance. Para seguir nesse raciocínio, creio ser mais proveitoso recorrer nominalmente a duas referências artísticas em meu contato com a performance: Tutunho e Rosa Luz.

Tutunho é também como conheço o professor Antonio Wellington de Oliveira Junior, com quem tive oportunidade de cursar uma disciplina de “Teorias da Comunicação”, na UFC. Nosso processo em sala, por diversas vezes, se desenvolvia mediado ou orientado por um fazer sensível ou explicitamente artístico. Em uma das ocasiões, tivemos a possibilidade de uma imersão no processo de pesquisa e criação de Tutunho que, na Sala 109²³, nos contou diversas histórias que povoavam suas performances. Naquele encontro pude compreender a performance como via fértil para a elaboração de memórias, experiências e mesmo uma vida por meio do

²² Que de modo semelhante ao já expressado por ambas as autorias, pode ainda ser verificado em Carlson (2018, p. 119 – 146) ou sintetizado por Taylor (2023, p. 60) pela indicação de que “a ‘performance’ ou a ‘arte viva’ possui muitos antecedentes, muitos interlocutores, muitos laços disciplinares e muitas maneiras de romper com todos eles”.

²³ Que futuramente veio a se tornar um projeto de pesquisa relacionando sala de aula, performance, comunicação e processos de criação artística contemporâneos. Mais informações em Universidade Federal do Ceará ([2021]).

fazer artístico. Desse dia, gravo de forma mais específica o trabalho “Aureoleds”²⁴, que pudemos acessar em sala junto à narração dos demais processos por Tutunho.

Ainda que não estivesse paramentado como na performance, ele caminhou entre nós com gestos e movimentos próprios do trabalho. Espantava a mim a naturalidade com a qual impunha as mãos sobre algumas pessoas e orava em línguas²⁵. Isso porque a performance busca dar a ver “o poder miraculoso de curar todas as enfermidades do corpo e da alma” por um processo em que o artista aciona a glossolalia e impõe as mãos sobre pessoas do público. Com a intenção inicial de parodiar, Tutunho acaba por levar ao público sua própria experiência mágico-religiosa ao mesmo tempo em que coloca em questão ideais de santidade e moral que perpassam sua história e relação com a Renovação Carismática Católica (RCC) (Oliveira Junior; Oliveira Filho; Cerqueira, 2015, p. 450). Junto aos aspectos de memória e experiência, destacava-se para mim a possibilidade de uma performance abordar a espiritualidade. Potencialidade que se complexificaria em minha pesquisa tempos depois.

²⁴ Mais sobre o trabalho em Aureoleds ([2013-2026]).

²⁵ A “língua dos anjos”, fenômeno de linguagem não referencial, nesse caso relacionando-se a expressões de grupos pentecostais católicos (como a RCC) priorizando a ação do “Espírito Santo” e seus dons efusos, como a glossolalia. Para Oliveira Junior (2000, p. 74) o dom das línguas coloca-se numa zona intersticial entre religioso e poético, entre sagrado e estético, compreendendo que performance e poesia partilham uma só natureza além do intuito de “romper a barreira que se interpõe entre nós e a essência primeira e eterna de todas as coisas” (Oliveira Junior, 2004, p. 101).



Figura 6 – Aureoleds, por Tutunho, performance, 2013

Fonte: Facebook

Como mencionei, na experiência em sala, o ato de Tutunho impondo as mãos sobre algumas pessoas para orar por elas era um ponto de atenção. Eu reconhecia aqueles gestos e sonoridades, pois havia eu mesma passado pela RCC e eu mesma executado sequências semelhantes. Além da surpresa de presenciar os movimentos e sons numa sala da universidade e não em um espaço de culto e oração, havia certo impacto em como aquelas expressões de espiritualidade não apresentavam aparente conflito com os relatos anteriores de Tutunho. Digo isso ao reconhecer que suas narrativas eram perpassadas por aspectos muito humanos que em minha experiência estavam em instâncias separadas da expressão espiritual, como o desejo e a sexualidade, por exemplo.

Ainda que em meus trabalhos isso fosse aparecendo na continuidade exposta anteriormente, aqueles aspectos não tocavam este outro da minha experiência. A não ser pelo reconhecimento da relação entre meu passado cristão e as violências sofridas. Em “Aureoleds”, a iniciativa irônica abria espaço para esse tratamento pela via do tensionamento dos ideais cristãos. O que o trabalho de fato despertava em mim era a possibilidade de “tensionar” não só pelo apontamento das violências, mas sim pela coabitação dos aspectos na performance. Ainda que eu não tenha a partir dali assumido a performance como possibilidade e caminhado com minhas questões por meio das linguagens já comentadas, essa viabilidade de convívio seria acionada em *Como experimentar o vermelho-resto* na disciplina de Estudo da Cor e da Forma – IFCE, 2019.



Figura 7 – The Silent Path por Rosa Luz, performance, 2015
Fonte: Instagram

O trabalho de Rosa Luz eu conheci enquanto buscava referências para compor minha proposta de trabalho final para a mesma disciplina. Não lembro com exatidão o percurso até a obra em questão, mas encontrei-me com “The Silent Path” – traduzindo-se livremente por “O caminho silencioso”. Nessa performance, Rosa Luz permanece em silêncio ao longo de 15 dias, nos quais usa um vestido de noiva para questionar o corpo como linguagem, o afeto que se destina a determinados corpos e o matrimônio como usualmente percebido. Além disso, visa uma espécie de ressignificação do vestido como objeto ímpar ao rito do casamento, ao usá-lo em diversas situações cotidianas. Sua caminhada silenciosa, realizada durante seu “primeiro aniversário como Rosa”, busca expressar ainda o silenciamento ao qual somos submetidas como pessoas trans²⁶.

No caminho com Rosa Luz, vejo o destaque da cor. Sua escolha pelo vestido de noiva tanto cumpria as funções por ela estipuladas como a mim chegava no contexto de investigação sobre as cores. Nesse sentido, compreendo como a solução proposta por Luz levou, em minha performance, à ideia do vestir. Por outro lado, a artista vestia-se de noiva evocando noções muito bem estabelecidas na sociedade ocidental por meio daquela roupa. Qual seria o correspondente no meu trabalho? Como já expressado, eu fazia uma relação entre vermelho, resto e meus desconfortos — disforia e o estranhamento durante o desenho dos retratos vermelhos. E trouxe isso para as roupas a serem usadas no trabalho: o incômodo de um sapato apertado, o conforto questionado — por outros — em um short curto, as memórias de transição em uma blusa utilizada durante meu primeiro trote de ingresso na universidade²⁷.

Em ambos os trabalhos, percebo o caráter processual como indicação de continuidade. No caso de “Aureoleds”, compreendi isso no acesso à memória e na narração posterior ao trabalho realizado. Em “Silent Path”, a duração é mais explícita no caminhar de Rosa Luz e o uso do vestido por dias seguidos. Em *Como experimentar o vermelho-resto*, este aspecto de processo se deu tanto na escolha pela caminhada — pelas ruas do centro de Fortaleza coletando objetos da cor vermelho-resto²⁸ — como na disposição de iniciar a performance em um dia e encerrá-la no seguinte. A referência ao trabalho de Rosa Luz é bem explícita ao tomar a caminhada como solução, mas devo indicar que o trabalho de Tutunho foi responsável pela disposição ao registro constante: desde a preparação para o trabalho, ao longo de sua execução

²⁶ Informações e vídeo disponíveis em The Silent Path (2016).

²⁷ Refiro-me a esse item como objeto representativo de transições considerando que em meu primeiro ingresso em um curso superior eu ainda estava inserida no contexto cristão com o qual romperia tempo depois.

²⁸ A ser mais bem descrito em seguida.

e após concluir o trabalho alimentei três pequenos cadernos — cerca de 10 x 10 cm — com essas etapas da performance, um caderno para cada momento²⁹.

Em síntese, ao passo que eu tinha por intenção experimentar em meu corpo o “vermelho-resto”, Rosa Luz mostrava caminhos para isso ao experimentar em seu corpo uma materialização do silenciamento enquanto usava branco. Da mesma forma, se meu contato com o trabalho de Tutunho despertava minha atenção para relações com a memória e história de vida, o fazia por meio do corpo. Voltando a ambos os trabalhos, após o meu contato com Glusberg, reconheço como a *Performance Art* se dá para mim não enquanto um trabalho “com o corpo e sim com o discurso do corpo” (Glusberg, 2013, p. 56). Devo dizer que essa é uma leitura atual de minhas motivações, o que não é um empecilho à compreensão por essa via, mas na época da proposição de *Como experimentar o vermelho-resto* era mais urgente ou compreensível uma noção de “dar-se no/pelo corpo” de modo a “superar” as experiências anteriores de criação.

De todo modo, tanto essa visão de superação como a compreensão de um discurso do corpo em meu processo pode ser lida pelo fator desalienante do corpo que Glusberg atribui às performances. Isso seria construído pela liberação do “ilusionismo e artificialismo” expressado pelo autor quando aponta a mediação presente em outras linguagens: ao ser realizada a partir do corpo em si, a *Performance Art* não seria um fazer artístico delegado como é a pintura ou a dança — como que fosse delegada a ação às telas e aos balés, utilizando dos exemplos já trazidos. Além desse aspecto imediato, na performance ocorreria o que o autor apresenta como a desnaturalização do corpo e seus comportamentos. De tal modo, se o público percebe um corpo ficcionalizado pela imposição de rituais sociais estabelecidos, a *Performance Art* o confronta com um corpo interessado na caricatura dramatizada que enfatiza ou transgride a realidade operativa (Glusberg, 2013, p. 56-57).

Traçando uma possível genealogia da *Performance Art* desde as vanguardas europeias, questionando e tensionando as artes estabelecidas — ao pautar o discurso do corpo e um possível fator desalienante por meio dele —, o autor enfatiza o potencial questionador das performances sobre o estabelecido para o corpo e seus ritos sociais. Mesmo “superada” a mediação por outras linguagens, as performances nutririam a busca pelo “real” sem artificialismos sobre o próprio corpo³⁰.

²⁹ De 2019 até o presente momento, mudei de residência pelo menos cinco vezes, incluindo o trânsito entre a casa de minhas familiares, motivo pelo qual hoje não sei onde se encontram os referidos diários e infelizmente não os posso trazer para o texto de forma mais substancial.

³⁰ Ainda que possamos compreender que há no próprio corpo uma eventual intermediação, tendo-o como meio e mensagem ao transmitir e circular gestos e imagens dentro de um sistema de representação (Taylor, 2023, p. 70),

Então, tal processo ocorreria na denotação das convenções naturalizadas sobre o corpo enquanto este ocupa a posição síncrona de sujeito e objeto da arte:

Da mesma forma, a *performance* aparece ligada a uma ressemantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte. Esse processo parte dos movimentos “naturais” significativos (etapa 1); continua com a apropriação destes pela arte tradicional e os estereótipos do teatro, da dança, do cinema, da televisão e da moda social (2); e conclui-se com a ressignificação de todo esse vasto complexo nas *performances* (3) (Glusberg, 2013, p. 57. Grifos do autor).

Assim, o “dar-se no/pelo corpo”, tido como necessidade para a realização de *Como experimentar o vermelho-resto*, poderia ser sintetizado em Glusberg com a compreensão de que a “performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística” (Glusberg, 2013, p. 58). E a realização de uma performance responderia não só à “insuficiência” das outras linguagens em meus exercícios de fotografia, desenho e escrita, como abriria espaço para o próprio estranhamento acerca da suficiência ou da quebra em meu próprio corpo. Também nas referências de Rosa Luz e Tutunho, eu compreendi a necessidade do corpo, seja pela materialização percebida na proposta de “Silent Path”, seja no acionamento de memórias para presentificação no trabalho e a interação presente em “Aureoleds”. Essas indicações foram basilares para a composição do programa³¹ de minha primeira performance.

2.3 Como acionar o corpo [e os efeitos de]

Em *Como experimentar o vermelho-resto*, eu deveria me dirigir ao local onde ocorreria a mostra de fim de disciplina; tingir de vermelho peças de roupa previamente selecionadas (sob critérios de familiaridade, conforto e desconforto); despir-me das roupas que usava e vestir aquelas tingidas; isso feito, refaria trajetos rotineiros, coletando objetos de cor vermelho-resto; e, no dia seguinte, retornaria ao local expositivo e depositaria, em um movimento instalativo, o que fora coletado no trajeto. A caminhada no primeiro dia foi feita em companhia de duas pessoas do meu ciclo de amizades que, além de registros, me fizeram companhia atenta em caso de necessidade, sem intervir no processo de coleta e o que mais se desdobrasse enquanto parte da performance.

considero válida a ênfase a partir de Glusberg, percebendo que era essa minha compreensão quando desenvolvia as performances.

³¹ Eleonora Fabião afirma que a “a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o programa performativo. [...] o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p. 4).

Eu acreditava que essa era uma sequência simples e exequível sem maiores dificuldades. O que de fato era, tanto que concluí o programa conforme estabeleci e desejei. A complexidade, porém, se demonstrou nos momentos de experienciar no meu corpo e no dimensionamento posterior dos impactos do programa sobre mim. Isso, hoje avaliando, creio que se deu justamente pela desnaturalização da qual tenho falado até então em diálogo com Glusberg. Tal processo de estranhamento me ocorreu durante a realização da performance, mas também especificamente na escrita dos diários antes mencionados. Esses respiros de elaboração escrita foram propícios à percepção desnaturalizada daquilo que meu corpo experimentou nas ruas durante a performance. A seguir, elencarei os destaques que cabem à construção do pensamento em torno da ideia de suficiência nos exercícios de criação que me trouxeram a esta pesquisa.

Ao iniciar o trajeto, encontrei uma caixa de espelhos quebrados. Ainda que eles não se encaixassem na busca que priorizava materiais da cor vermelho-resto, entendi sua relação com o trabalho pela relação com as questões de autoimagem e mesmo pelo uso de espelhos para desenhar os *retratos vermelhos*. Voltaria para buscar os espelhos em outro momento. Retirando apenas um deles, continuei a caminhar, empunhando-o à altura do peito com a parte refletora virada para a frente, de modo que quem me observasse também confrontasse a própria imagem. Passado esse momento de confirmação da autoimagem como questão central — o era desde os ensaios fotográficos e *retratos vermelhos*, mas aqui se mostrava pela provocação do vermelho-resto como confirmava a performance —, consigo compreender o restante do trajeto em três momentos ou tipos de movimentos principais.

O primeiro dele se exemplifica com uma mulher de meia idade que, atravessando a rua, vinha em minha direção e que, deparando-se com a imagem, tomou um susto e se afastou quase saindo da calçada para evitar contato. Isso, com as variações possíveis, se repetiu ao longo do dia com outras pessoas independentemente de sua expressão de gênero ou faixa etária. Em uma busca de confrontar essa percepção que se fazia já em minhas notas mentais, tentei ofertar algumas das flores que havia coletado a uma artista de rua que posava como estátua viva. Elu recusou-se a recebê-las, reiterando a evitação que eu registrava internamente desde as diversas pessoas com quem eu cruzava o caminho.

Em segundo destaque, percebi momentos em que, sem minha busca por contato como na situação com a estátua viva, algumas pessoas que cruzavam o olhar comigo me cumprimentavam em um breve aceno de cabeça ou mesmo com curtas palavras de saudação. Essas poucas pessoas, especificamente aquelas com quem interagi de forma mais substancial,

eram homens negros que trajavam ou portavam alguma peça de roupa vermelha³². Isso ocorreu ao longo do percurso, mas uma das ocasiões chamou a atenção pois um deles, em um grupo maior de trabalhadores, perguntou se aquilo — a performance — se tratava de um trabalho de arte. Respondi brevemente que sim, sem conseguir elaborar algo a mais que a afirmativa. Eu e as pessoas que me acompanhavam estávamos próximas a uma obra na qual o grupo trabalhava, e o homem perguntou se eu gostaria que ele refilasse o espelho quebrado que eu carregava. Respondi que sim, agradei a ajuda e atenção e segui o trajeto já em retorno.

Isso ocorria na cidade de Fortaleza, onde estava meu curso no CLAV/IFCE e a maior parte de minha rotina, mas eu residia em Pacajus, distante cerca de 50 km. Minha volta para casa, que ilustra o terceiro momento, seria por meio de um ônibus intermunicipal que costumava tomar em terminal na avenida Domingos Olímpio. Lá, enquanto aguardava, fui até uma mercearia ou bar, dirigindo-me a quem parecia ser a pessoa responsável pelo local. O homem estava só, tinha cabelos brancos, indicando certa idade. Pedi que me vendesse uma água e obtive a resposta de que ali não havia água para mim. Voltei o olhar para o refrigerador vertical próximo à porta do local, apontando as garrafas com o olhar e lhe perguntei se ali não havia água que eu pudesse comprar. Ele, um tanto desconcertado, pegou uma garrafa, me falou um preço, recebeu meu dinheiro e seguiu fechando o local.

Ainda no retorno, algo ocorreu quando descia do ônibus e um homem, aparentemente pouco mais velho que eu, me observou e cruzou meu olhar. Não houve cumprimentos nem acenos de nenhuma das partes, porém ele me seguiu até a porta de casa onde se insinuou sexualmente para mim. Julgo tais ocorrências como parte de movimento semelhante por perceber, em ambos os casos, uma possível desumanização ou objetificação.

Não posso dizer ao certo o que fez com que essas pessoas me tomassem nos respectivos momentos como objeto de sua ojeriza ou apetite sexual. É possível que, no primeiro caso, a aversão viesse por conta do desconhecimento da performance em curso, mas também não consigo rememorar a situação sem a sensação de que o homem de algum modo sentiu ameaça ou risco vindo de mim — ele estava sozinho, prestes a fechar seu ponto comercial — mesmo que minha abordagem não expressasse qualquer coisa semelhante. No segundo encontro, considero ainda menos provável a movimentação que levou aquele homem a me

³² Uma das primeiras pessoas a ler esse trabalho sentiu nesse trecho um “cheiro de ficção”. Reconheço a possibilidade, contudo ela não oferece dificuldade ou problema à elaboração em curso. Caso isso levante alguma dúvida sobre a veracidade do contado, lembre-se da palavra dos vendedores de quiabos. Trago essas informações a partir da memória e quem sabe ela mesma não tenha me forjado a impressão. Ofereço, porém o contexto ampliado: eu vinha de um processo de investigação sobre a cor, já havia treinado o olhar em exercícios anteriores de coleta de objetos e imagens vermelhas naqueles trajetos. Penso que nutri uma atenção alerta para esses elementos. Ou isso foi sopro de quem se mostraria posteriormente como força presente no trabalho.

propor qualquer troca sexual num contexto em que minha própria apresentação — não seria isso o que possivelmente afastou de mim o dono da mercearia? — parecia incitar a recusa da maior parte das pessoas como havia percebido mais cedo no trajeto.

É possível que a performance tenha sensibilizado meu corpo e minha percepção de forma particular, talvez por isso as duas situações chegaram até mim como se não fosse considerada ali a minha presença como pessoa. Acredito que mesmo as situações de afastamento, que foram primeiro experienciadas, não me atingiram dessa forma. Poderia se dizer que houve uma aversão à minha imagem, ou mesmo que as pessoas notaram se tratar de uma ação artística e não queriam se envolver. Mas nesses dois últimos casos não se tratava apenas da recusa à imagem corporificada, mas também às possibilidades de existência que se podem associar a essa mesma imagem³³. Percebo, desse modo, ao notar que ambos os casos foram travados com homens brancos, que haveria a possível leitura racial no modo como eles reagiram a mim. Seja o primeiro, identificando-me com algum risco, ou o segundo, tomando-me pelo viés sexual sem nenhum contexto para tanto, em nenhuma das duas situações consigo enxergar brecha para uma relação de tentativa ou possibilidade — como no caso em que tentei entregar flores à pessoa artista de rua.

O que muito difere dessas situações de violência foi a relação travada com as pessoas que me cumprimentaram na rua. Nesses breves encontros, muito provavelmente pelo contraste com as outras situações, o que me ocorria era uma sensação de comunicação e mesmo de consideração. Ao passo que as situações no terminal e no ônibus sugeriam uma leitura externa de mim, que conflitava com minha pessoalidade e humanidade, essas outras eram quase um movimento de afirmação dessa mesma possibilidade. Quando ainda me volto às figuras e retomo suas semelhanças, as peças vermelhas e a pele escura, penso que tal troca se estabelecia pelo fato de, em algum sentido, serem aquelas pessoas também meus pares. Seja pela semelhança cromática na ocasião, seja pela aproximação na racialidade. Encerrei a ação no dia seguinte, expondo os materiais coletados, minhas roupas e ainda algumas fotografias das que já relatei anteriormente. A situação com os espelhos e a paridade experimentada com parte das pessoas durante o trajeto me indicavam a conexão contínua com as questões de autoimagem e uma especificação disso por meio da racialidade.

Creio que essa percepção, sensível e corporificada, só ocorreu pelo estranhamento agudo que a performance em questão produziu sobre como as outras pessoas e eu mesma

³³ Renato Cohen (2011, p. 159) afirma que nas performances, o resgate de estruturas arquetípicas pode se relacionar com situações de um “inconsciente coletivo” partilhado pela comunidade. Não há como negar que o Brasil partilha um imaginário racista, então entendo que isso motivou a reação nos dois casos.

percebemos e nos relacionamos com o meu corpo atravessado pelo gênero, pela raça e pela sexualidade. O vermelho-resto aparecia tanto nos objetos quanto em meus retratos, marcados por uma relação de marginalização e subalternidade: nas coisas, por meio do descarte; em mim, pelas marcas da diferença, às quais as pessoas na rua respondiam de modos diversos. Era esse o acúmulo analítico e sensorial produzido após o exercício da performance e os registros feitos nos diários, aos quais recorri diversas vezes depois, na tentativa de observar o acontecido. Memórias e compreensões às quais retorno agora, neste momento de narração e análise.

Mas acredito que ainda fizesse falta uma espécie de continuidade que complexificasse tais compreensões, seja pela variabilidade das situações ou pela manutenção do que a ativação do trabalho trazia em retorno analítico sobre as questões trabalhadas na performance. A vontade de continuar os exercícios vinha também do fato de que a avaliação que fiz do trabalho, ou mesmo uma compreensão desnaturalizada nos comportamentos ali acionados, não deu conta nem justificou — se é que posso dizer dessa forma — o encontro com os homens negros portando roupas vermelhas e como aquelas reverberaram em mim. Desde *SELF-HARMER* até *Como experimentar o vermelho-resto*, meus exercícios demandaram um empenho do corpo como forma de corresponder às questões desses processos criativos. Contudo, a presença do corpo e de seu discurso ainda não alcançava elementos que se demonstraram com centralidade a partir do trabalho aqui narrado.

Ocorre que a presença e troca com aquelas pessoas, conforme adiantei quando mencionei “Aureoleds”, me davam notícia de um fator espiritual a ser abordado em minha pesquisa poética e que eu ainda não conseguia elaborar naquele momento. Esse fator, antes inexplicado, eu intuía a partir de elementos das religiosidades de matriz africana com os quais passava a ter maior contato naquela época. Elementos da Rua e, por meio deles, referências a Exu³⁴. Mas como isso era uma intuição “apenas”, e compreendendo a necessidade de enfatizar um discurso questionador sobre o corpo e minhas experiências com as violências racistas e LGBTfóbicas, busquei continuar a investigação com as performances por esse teor. Assim é que esse exercício foi repetido em outra ocasião e sob mesmo nome, mas também foi se desdobrando ao longo de 2019 em outras propostas de cunho semelhante e que se utilizavam das mesmas materialidades conforme menciono a seguir.

³⁴ Luiz Antonio Simas expressa que “as ruas, encruzilhadas e mercados, para o povo Daomé, têm a sua divindade: Legba” (2022, p. 15) e que esta seria “a potência da transformação encarnada na ação das mulheres e dos homens. Ele é um estado de disponibilidade para transformar o mundo em que vive cada um” (2022, p. 16). Refiro-me a essa força quando menciono a Rua que, em minha cosmologia, no candomblé Ketu, pode ser relacionada também a Exu.

Ainda no contexto formativo do IFCE, realizei *Como cartografar um corpo: pardo papel, vermelho mancha, traço preto*, performance com exercício de escrita em fluxo contínuo explorando situações semelhantes às experimentadas durante *Como experimentar o vermelho-resto*. Já durante a segunda edição do Festival Refluxo Art³⁵, realizei a performance *Exercício para encontrar um corpo meu*, onde me utilizo dos materiais já acumulados em novo percurso de coleta nas ruas, agora de Goiânia e “buscando um corpo meu”, não mais os objetos “vermelho-resto”. E, como participação do 4º Circuito Itinerante de Performances Gira³⁶, realizei a performance *Exercício para criar um corpo meu*, onde, após repetir o processo de trajar-me como nos exercícios anteriores, leio em voz alta textos de diários ou mesmo dos *retratos vermelhos* e rasgo-os numa intenção de criar pelo desfazimento.

Nas performances *Como cartografar um corpo* e *Exercício para encontrar um corpo meu*, há uma rememoração de violências racistas de modo interseccional com o aspecto da sexualidade e gênero. Na escrita em fluxo contínuo, eu relatava situações em que a leitura do outro sobre mim partia de uma objetificação falocêntrica ao mesmo tempo em que abordavam experiências de rejeição afetiva pelo fato de eu não corresponder às expectativas do gênero a mim imposto no nascimento. Porém, é necessário destacar que as escritas eram perpassadas também pela lembrança do que vivi em *Como experimentar o vermelho-resto*³⁷. A linha de uma performance à outra ia, por essa ênfase nas violências, se consolidando por um teor de apontamento das dores. Contudo, em *Exercício para criar um corpo meu* ocorre uma experiência semelhante ao encontro com as pessoas com peças vermelhas da primeira performance relatada.

Como mencionado, era nessa performance que eu buscava uma expressão de criação ao destruir meus cadernos e diários onde se registravam os exercícios ora relatados. Enquanto eu destruía os registros, um grupo se aproximou e começou a conversar comigo querendo saber o que eu fazia. Eram homens muito semelhantes aos que encontrei na primeira performance, apesar de terem tom de pele menos retinto — nisso parecendo mais comigo. Contudo, não estavam trabalhando em uma obra e sim passando pela Praça da República quando eu iniciava meu trabalho. Sua aparência, semelhante aos trabalhadores com quem encontrei antes — roupas de aspecto gasto —, talvez fosse por terem pernoitado na praça

³⁵ Mais sobre o evento em Refluxo ([2019]).

³⁶ Mais sobre o projeto em Gira Circuito ([2018-2026]).

³⁷ Não consigo especificar o intervalo de tempo entre um e outro trabalho, mas foram concepções seguidas. A realização da segunda proposta ainda era desdobramento da primeira.

mesmo. Impressão que tive ao perceber a presença de muitas pessoas em situação de rua no local.

Um dos homens, João Paulo, também vinha do Ceará³⁸ e pediu para ficar com um de meus *retratos vermelhos*. Seu pedido motivou-me a uma mudança considerável na proposta do trabalho. Já havia rasgado alguns dos desenhos e páginas dos cadernos. Mas quando atendi ao pedido de João Paulo pensei em como seria caminhar pelo local oferecendo os desenhos em vez de destruí-los. Pensei se poderia me misturar aos artistas que vendiam suas obras naquele dia e oferecer minhas peças aos que passavam por ali. Após diversas recusas, me aproximei de Nyara, que em nossa conversa revelou-se ser uma pessoa transfeminina, que também recusou minha oferta. Ela dizia que só queria um desenho feito em um momento feliz e não percebia isso naqueles ofertados. Além disso, após ouvir o que eu fazia na praça, ela questionou minha postura de destruir os diários e registros, dizendo que nós nascemos para criar e não para destruir. Em nossa conversa, Nyara ainda me indicou que buscasse me cuidar, me descreveu como uma pessoa bonita e, por fim, aceitou um dos desenhos que eu ofertava.

Percebo como nesse caso, que viria a ser a última das performances, a disposição a mudar substancialmente sua operação central foi o que permitiu outras qualidades de encontro. Em *Como experimentar o vermelho-resto*, tive breves sugestões do que poderiam ser essas trocas, ao identificar homens negros com itens vermelhos ao longo do trajeto e como estes não reagiam à minha presença com a mesma aversão de outras pessoas. Recusa essa extremada nos exemplos do terminal de ônibus e do trajeto até minha casa. O mais expressivo das trocas foi o favor prestado pelo homem que me ofereceu ajuda refileando o espelho que eu carregava. Mas em *Exercício para criar um corpo meu* houve algo a mais. Desde o interesse de João Paulo pelos desenhos de alguém que vinha da mesma terra que ele — lembro de ele ter mencionado isso em seu pedido — até a inicial recusa de Nyara e como isso se modulou em uma indicação de cuidado. Ambas as situações indicavam que o exercício para criar meu corpo viria pelo encontro e não pela destruição dos registros de expressões anteriores de dor que perpassavam os processos de criação desempenhados até então.

A busca por uma continuidade quase que linear entre as performances — dos programas até os temas e questões — tinha provocação no estranhamento e na ideia de suficiência esboçada ao longo dessa escrita. Creio que se tratava de um esmiuçar das questões do corpo por meio da experimentação de como elas eram presentificadas nas performances.

³⁸ Lembro de como essa informação me chamou atenção, pois havia poucos meses entre o evento do qual participava e minha mudança de residência do Ceará para o Distrito Federal. Uma semelhança entre mim e ele seria também essa condição migrante quando nos encontramos.

Mas creio que isso ressoe com uma busca de fidelidade à performance como prática, de modo semelhante ao que Glusberg menciona sobre uma verossimilhança de gênero pela qual a *Performance Art* começaria a ser reconhecida pelo público como linguagem artística (2013, p. 60)³⁹. Esse reconhecimento diz respeito tanto à percepção de elementos definidores das performances, mas também se refere à sua validação como arte e no meu processo uma eventual fidelidade se daria na composição continuada de um exercício ao outro. Como se, para formar um corpo coerente de trabalho, eu precisasse esgotar as questões sobre meu corpo. Porém, havia — como alertado por Nyara — o risco de, esquecendo-me do cuidado, esgotar o próprio corpo.

Ainda sobre a continuidade entre os trabalhos, vale perceber como Glusberg reconhece semelhanças entre a performance e as vanguardas ou expressões de arte experimental dada sua priorização de “públicos iniciados”. O autor não condena que o público recorra a outras fontes para se informar sobre o sentido das obras, pois sem esse movimento “a ruptura causada pela arte da *performance* poderá desaguar em desconcerto ou indiferença” (Glusberg, 2013, p. 61)⁴⁰. Segundo Glusberg, as performances demandam a infraestrutura de um sistema que ampare as novas proposições artísticas. Tudo que o autor destaca sobre uma iniciação do público e sua recepção das performances soa curioso se observo o desenvolvimento dos meus exercícios de performance. Tanto reconheço a busca por linearidade como esforço para gerar legibilidade e sentido no processo ampliado, como também me identifico com esse público não iniciado mencionado por Glusberg para o qual o risco do “nonsense” é mais próximo.

Trago essa identificação ao reconhecer como meu contato mais íntimo com a performance se deu justamente por essas experimentações e não por uma introdução de maior estrutura e detalhamento conceitual, processual etc. Não creio que isso em si foi um empecilho para minha experiência com a prática, acho que ela propiciou um acesso inclusive mais orgânico e responsivo aos processos de criação que se davam naquele momento.

Contudo, percebo como essa minha posição levou a preocupações talvez desproporcionais com a verossimilhança indicada por Glusberg. Meu uso de materiais, procedimentos ou o reforço de questões e temas buscava uma continuidade que em certos momentos se tornava restritiva. Percebo isso de forma ainda mais expressiva no aspecto temático e que se volta ao discurso do corpo como explicitado anteriormente. Ou seja, ainda que meu fazer se desse pela experimentação, a busca por produzir a partir da performance

³⁹ Percepção que se dá a despeito das “fronteiras linguísticas, políticas, econômicas, disciplinares e estéticas” e “o fato de que a palavra ‘performance’ não existe em espanhol, português ou francês” o que demandaria com o tempo um ato de tradução política e artística pela negociação dos termos (Taylor, 2023, p. 27).

⁴⁰ Esta seria uma forma de avaliar a interação com os homens brancos mencionados em *Como experimentar o vermelho-resto*, mas ela não contempla o teor da diferença racial colocada entre nós.

paradoxalmente levava a uma experiência progressivamente limitante e não expansiva como lhe seria mais próprio.

2.4 Crio um corpo no encontro⁴¹

Buscando ser mais compreensível, a prática das performances como eu as percebia no momento incorria numa postura questionadora das violências remetidas ao meu corpo. Porém, esse questionamento, como era de meu interesse primeiro, se dava no meu corpo, se materializava pelo meu corpo exposto durante as performances. O aspecto limitante que eu sentia era tanto pela minha obstinação nessa questão como também pela violência que me alcançava novamente nessas ocasiões. A prática foi demonstrando que essa sensação de limitação era a reiteração de um lugar subalterno que se atualizava a cada insistência em minha postura de denúncia. Havia experimentado o “vermelho-resto” e ainda não havia saído dessa condição.

Por outro lado, os exercícios possibilitaram encontros que fugiam ao programa estabelecido. Isso, ainda que não previsto especificamente, era algo a se esperar considerando a abertura e o reforço da Performance ao instante presente (Cohen, 2011, p. 67) e ao acaso, já que numa estreita passagem da representação à atuação menos fixada, arte e vida se encontram numa linha tênue e dão espaço ao imprevisto (Cohen, 2011, p. 97). Mas creio que em minhas experiências anteriores o discurso do corpo era tão priorizado que essas ocasiões inesperadas eram tomadas com menor expressão para continuidade ou levantamento de questões a serem reposicionadas nos trabalhos. Assim, os momentos em que se abria a possibilidade para outras experiências e devolutivas a partir da ação em processo — como o espelho encontrado e refilado; a conversa com João Paulo e o desenho ofertado; a conversa com Nyara e seu alerta ao cuidado —, enfatizando-se o caráter inesperado e a congruência de posições entre mim e essas pessoas, levavam-me a questionar a suficiência da *Performance Art* para a continuidade de minha pesquisa poética.

Isso pensado, rememoro uma conversa com Mestre Nêgo Bispo, encontro ocorrido em setembro de 2023, cerca de quatro anos após a realização de *Exercício para criar um corpo meu*. Na ocasião, eu e uma amiga buscamos agenda com o Mestre para discutir a possibilidade de que ele compusesse a equipe de organização de publicação na qual eu trabalhava naquele período. Nossa conversa passou pelos tópicos de trabalho, mas toda a situação era oportunidade

⁴¹ Além do mencionado em análise sobre *Exercício para criar um corpo meu*, essa noção faz referência ao texto gerado após a performance e componente do minidoc “Gira4 em Essepe”, disponível em GIRA4 (2020).

de ouvir a sabedoria de Bispo. Em determinado momento, ele comentava sobre termos nos encontrado para aquela conversa, pois calhou de nossas agendas de trabalho preexistentes terem brecha para aquela em curso, além de estarmos todos na mesma cidade naqueles dias. Com esse contexto, Mestre Nêgo Bispo fez referência a Exu e seu cuidado conosco por meio dos encontros proporcionados.

No contexto do trabalho aqui elaborado, e nessa menção a Bispo, não há como deixar de rememorar os encontros propiciados pelas performances e como nelas eu também reconhecia com o tempo a referência ao Orixá. Continuando a conversa, Bispo dizia que não existem coincidências, mas sim a confluência. Uma “energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. [...] A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia” (Santos, 2023, p. 15). Eu compreendia, então, que a confluência se referia a essas possibilidades de encontro que desembocam em troca e expansão. Algo muito semelhante aos encontros que tive com o grupo com o qual trabalhava na obra e que me ajudou com os espelhos; ao encontro que tive com João Paulo; e ao encontro que tive com Nyara.

Um dos domínios de Exu, a quem tenho conhecido melhor e peço licença para dizer, é a comunicação e o movimento. Portanto, assim compreendo. E me sugeria a conversa com Mestre Nêgo Bispo um domínio sobre os encontros também. Interessa pensar como essa compreensão volta até mim nesse contexto de encontro com Bispo, mas também no dessa escrita, pois isso era algo que já se fazia presente em minha primeira performance. A sorte de encontros e confluências experimentadas com a Rua durante *Como experimentar o vermelho-resto* foi que me fizeram pensar em como a performance iniciou-se com questões pontuadas sobre meu corpo e minha imagem em atravessamentos de raça e gênero. Mas esses encontros me demandaram a continuidade da criação e pensamento também por meio das questões e referências à espiritualidade que permeavam os trabalhos.

Essa exposição sobre a confluência dos encontros demanda a rememoração de que, ainda em 2019, o mesmo ano em que realizei as performances posteriores à *Como experimentar o vermelho-resto*, tive a oportunidade de conhecer o artista Elton Panamby durante a oficina “aparições e insurgências: forjar corpos”, que compunha o projeto “Palco Giratório Sesc”. Tivemos uma espécie de imersão durante alguns dias nos quais fui constantemente remetida à noção de insuficiência experimentada no acúmulo de meus exercícios de performance. Elton nos contava sobre seus trabalhos e pareciam presentes elementos e referências à espiritualidade como os que se apresentavam em meus experimentos. Percebi ainda uma preocupação com o que se faz à dor materializada e atualizada no corpo no fazer dos trabalhos.

Porém, Panamby situava seus trabalhos pelo termo “aparição”, atribuindo-o à proposição da artista Lhola Amira que, por sua vez, nega o uso do termo “performance” para os seus trabalhos. Assim como Tutunho e Rosa Luz indicavam-me o fazer e criar pelo corpo, Panamby e Amira, pelas aparições, apontavam nuances desse processo a partir de uma contextualização do corpo. Penso nessa contextualização como decisiva ao entender que Lhola Amira pauta suas aparições não como obras de *Performance Art*, mas sim como uma prática pela qual identifica e observa as feridas de territórios afetados pela colonização e sua continuidade sobre os mesmos corpos previamente colonizados para negociar possibilidades de cura (Lhola Amira, 2019).

Tendo experimentado minhas limitações e reiteraões de violências ao meu corpo durante os exercícios de performance que realizei, encontrar-me com a proposição e posicionamento conceitual de Lhola Amira foi um acontecimento que reposicionou para mim as questões de continuidade e suficiência entre meus trabalhos e ao longo da pesquisa poética de forma geral. Se em minhas performances havia uma dificuldade de seguir criando por conta da reiteração das violências e ainda uma inaptidão de trazer com maior presença os aspectos da espiritualidade instados no processo, a proposta das aparições sugeria outras compreensões ou provocações para elaborar teórica e conceitualmente os exercícios de criação e pesquisa poética aos quais tenho me dedicado desde 2018.

Esse impulso a partir de Amira acontece de forma determinante porque sua atenção ao contexto colonial e sua incidência sobre corpos subalternizados soam como respostas às experiências de violência travadas durante minhas performances. Se eu as pautava por um viés de denúncia por vezes revitimizante, as aparições buscam um viés curativo e de existência para abordar as questões vividas. Essa mesma atenção contextual dos corpos me parece presente no trabalho “Aparições e homens negros: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico”, de Waleff Dias Caridade⁴², que também busca uma abordagem sobre a cura proposta por Amira. Mas, no momento, chama atenção sua construção textual a partir dos “símbolos apresentados por Exu: o tempo, a caminhada, o simbólico e os espaços” (Dias Caridade, 2021, p. 10). Esses fatores são tomados como flechas pelo autor ao analisar os processos criativos de outras duas pessoas negras em diálogo com seu próprio fazer artístico. O trabalho de Dias Caridade além de reforçar minha compreensão acerca da necessidade de uma

⁴² Julgo interessante mencionar que Waleff estava comigo no encontro que menciono com Panamby e que essa ocasião também parece ter sugerido ajustes em sua rota de pesquisa e criação dado que na época o artista e pesquisador estava realizando curso de mestrado que resultou na dissertação citada neste trabalho.

produção contextualizada a partir de nossos corpos, ressalta elementos de espiritualidade como os que intuí desde minha primeira performance.

A partir de meu encontro com a proposição de Amira, passei a questionar se não seria o caso de fazer aparições no lugar de performances. Pensamento que vinha desde a busca por uma suficiência nos exercícios realizados, mas que tinha relação com a sensação de limitação encontrada nas últimas performances. Além disso, percebia o fator contextual e em contato com a espiritualidade como aspecto capaz de reposicionar o processo de criação, tomando referências outras e possivelmente mais atinentes ao que buscava criar — ou ao que criamos, pensando que Panamby, Amira, Dias Caridade e eu nos encontramos pela racialidade. Ou ao menos essa compreensão é o que se dá em meu percurso de pesquisa até o momento: assumir a proposta de Amira como via para continuidade das questões trabalhadas nos exercícios anteriores.

Mas qual seria a pergunta de fato? Há implicações procedimentais? A distinção é “apenas” conceitual? Nas aparições de Amira, a negociação de cura para as feridas tece relação com o dado histórico da violência colonial, mas endereçando-se aos corpos e fazeres no presente. Sua disposição à cura parece divergir de minha postura nas performances, onde a manutenção do discurso sobre o corpo ensinava a exploração das feridas. Ao passo que parte dos problemas que eu enfrentava com minhas performances poderiam se redimensionar ou mesmo tornarem-se novos problemas com a assunção de um outro nome para minha prática, o que isso acarretaria ao modo de fazer? Ou seja, como passar da tematização da ferida à negociação de sua cura como proposto em Amira? Essas dúvidas inicialmente conduziram-me a uma abordagem com certa dicotomia entre performance e aparição em busca de suas gêneses ou definições para daí escolher uma ou outra.

O curso da pesquisa, porém, tem potencializado questões já experimentadas. O interesse por não potencializar as violências denunciadas nas performances e a eventual incidência de Amira no meu modo de fazer passam a ter maior relevância do que as definições, inclusive compreendendo que a tentativa de definir a performance é contraditória e emprega energia em um falso problema, dado seu interesse no ato de experimentar (Fabião, 2011, p. 74-75). Mas, como Taylor, podemos perceber as muitas vidas da performance e o modo como “as práticas incorporadas podem ser usadas para solidificar, analisar e desafiar estruturas de dominação” (2023, p. 21), inclusive pela negociação dos termos em traduções políticas e artísticas, como já mencionado. Desse modo compreendo que há um respeito necessário à recusa de Lhola Amira à *Performance Art*.

Nesse sentido, alio-me novamente a Glusberg para pensar o desenvolvimento da performance como uma essencial sucessão de rupturas e esperar “uma nova era de artes corporais que, quiçá, não se relacione superficialmente com a *performance* mesmo que esta tenha sido seu elemento gerador” (Glusberg, 2013, p. 67). Certamente, não me interessa inserir o conceito de aparição na linha sucessiva de uma genealogia da Performance. Mas tal assunção de precariedade⁴³ feita por Glusberg, que em outros momentos defende uma totalidade comunicacional e criativa da Performance, reforça ainda minha intuição de insuficiência das minhas performances e meu interesse prioritário pela provocação a criar mais do que a eleger um conceito que me caiba. Afinal de contas, criamos na quebra, juntas, como diria Mombaça.

Não resalto um teor insuficiente para conter o movimento abrupto dos estilhaços mencionados pela autora nem para aspirar outra totalização que supere a performance como linguagem — esta que inclusive foi caminho para o estado atual de minha pesquisa poética. Não se trata disso, assim como não se trata de aspirar uma conformação à aparição nem de conformá-la ao meu fazer. Mas, compreendendo o papel essencial do corpo para a performance, é preciso também reconhecer que ela funciona inclusive dentro de sistemas de poder em que o corpo é só mais um produto perpassado pelo colonialismo, pelas ditaduras, pelo capitalismo, cada um construindo seus próprios corpos (Taylor, 2023, p. 96). Amira volta seu trabalho para necessidades de um corpo específico, pensando a construção de conhecimento pelo fazer poético da artista. E, como percebido por Gorzillo (2019, p. 22-23), não me interessa ou preocupa mais uma diferenciação dicotômica entre um ou outro termo, mas sim a possibilidade de permear meu processo pelas provocações de Amira e sintetizadas por Taylor (2023, p. 96): “o corpo sim, mas que corpo? Corpo de quem? Como ‘o corpo’ é construído?”.

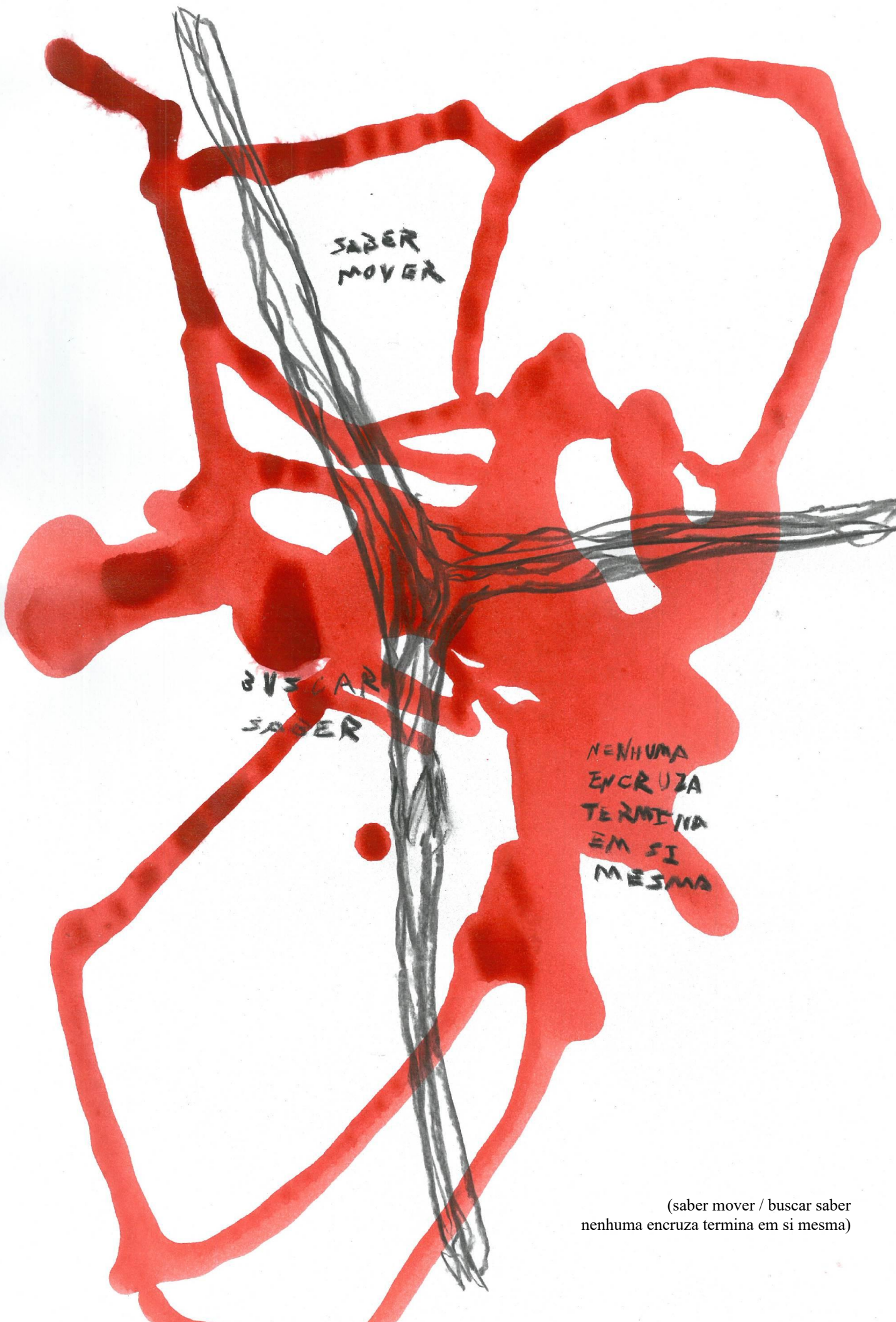
Voltando a conversar com o pensamento do Mestre Nêgo Bispo, quero pensar a confluência e o compartilhamento como quando ele nos diz que “não precisamos destruir os colonialistas. Deixemos que vivam, desde que vivam com o sol deles e não venham roubar o nosso sol ou o nosso vento” (Santos, 2023, p. 54). Postura, inclusive, semelhante à de Amira, que se volta à cura para corpos subalternizados como prioridade e não às violências pela denúncia ou apontamento das feridas. Voltando às tecnologias⁴⁴ retratadas por Cidinha da Silva, diria que podemos deixá-los viver contanto que não forcem a escolha dos quiabos enquanto somos nós criando as esquinas possíveis nesse mundo para honrar nome e corpo — do pai e da

⁴³ Já que “performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários” (Fabião, 2011, p. 65) e o precário “descobre que ‘aquilo que está em construção já é ruína’” (Fabião *apud* Taylor, 2023, p. 66).

⁴⁴ Em referência ao título “Tecnologias ancestrais de produção de infinitos”, obra citada em epígrafe desta seção.

gente também, sem que isso incuta dívida de fidelidade pela qual a legibilidade dos nomes e processos é mais importante que a saúde do corpo que os protagoniza.

Tenho exercitado um constante estranhamento das minhas questões e dos modos de travá-las ao longo dos exercícios de criação. Meu interesse está no modo como Amira reconhece a colonialidade sobre seu trabalho quando arbitrado como uma performance a despeito de seu posicionamento. Em algum nível, compreendo que negligenciar a nomeação de Amira sobre a própria prática seria semelhante às violências por mim percebidas nas performances que realizei ao longo de 2019 ou desconsiderar seu esforço em “honrar a palavra”. Assim, reconheço que, habitando esse corpo atravessado pela colonialidade de forma específica e contextualizada a este território, o ajustamento de rotas de criação e enunciação é que podem ser o movimento mais duradouro ou suficiente. Continuar a estranhar, agora em contato com as provocações de Amira acerca da colonialidade e as feridas a serem curadas.

An abstract artwork featuring large, expressive red ink splatters and strokes that form a complex, organic shape. Overlaid on this are several thin, black, parallel lines that create a sense of movement and depth. The text is integrated into the composition, with some words appearing within the red areas and others in the white spaces.

SABER
MOVER

BUSCAR
SABER

NENHUMA
ENCRUZA
TERMINA
EM SI
MESMA

(saber mover / buscar saber
nenhuma encruza termina em si mesma)

Eu não gostava do rabinho do ípsilon pendendo para baixo da linha em Audrey e sempre esquecia de colocá-lo, o que costumava perturbar muito a minha mãe. Aos quatro anos eu amava a uniformidade de AUDRELORDE, mas lembrava de colocar o ípsilon porque isso agradava à minha mãe e porque, como ela sempre insistia, era assim que tinha de ser, porque era assim que era. Não era permitido nenhum desvio da sua interpretação do que seria correto (Lorde, 2021, p. 53)

3 PROBLEMA DE NOME [OU QUANDO DIZER É TRAZER MEMÓRIAS À TONA]

Minha prática é a Aparição, traduzida da palavra zulu Ukuvela. Trata-se da compreensão da existência de alguém contextualizada por uma narrativa histórica ou futurista específica. Assim, minha Aparição é uma exigência do presente para dialogar com o passado e o futuro. A Aparição, como prática, deriva de uma presença ancestral/espiritual comum entre o povo Nguni da África Austral e é entendida como existência plural. Ou seja, em um só corpo, existem mais de uma pessoa. Eu compartilho uma existência plural com Khanyisile Mbongwa, e é por essa razão, entre outras, que não estou fazendo uma performance nem sou uma performer (Amira, 2018c, tradução minha).



Figuras 8-22 – Registros da artista Lhola Amira

Fonte: Facebook





Sábado passado na Praça da República fizemos uma Aparição e oferecemos o gesto de cura. Djalma nos ofereceu flores e disse “Lhola Amiga é uma princesa, rainha e ela merece ganhar flores e presentes. Ela está aqui para trazer coisas boas pras pessoas, prosperidades, luz e boas energias. Eu te dou estas flores do lugar mais puro do meu coração. Eu te dou essas flores com amor. Que sua jornada seja cheia de luz” Receber um presente de agradecimento é sempre uma experiência de humildade para nossos ancestrais e para nós (Amira, 2018d, tradução minha).



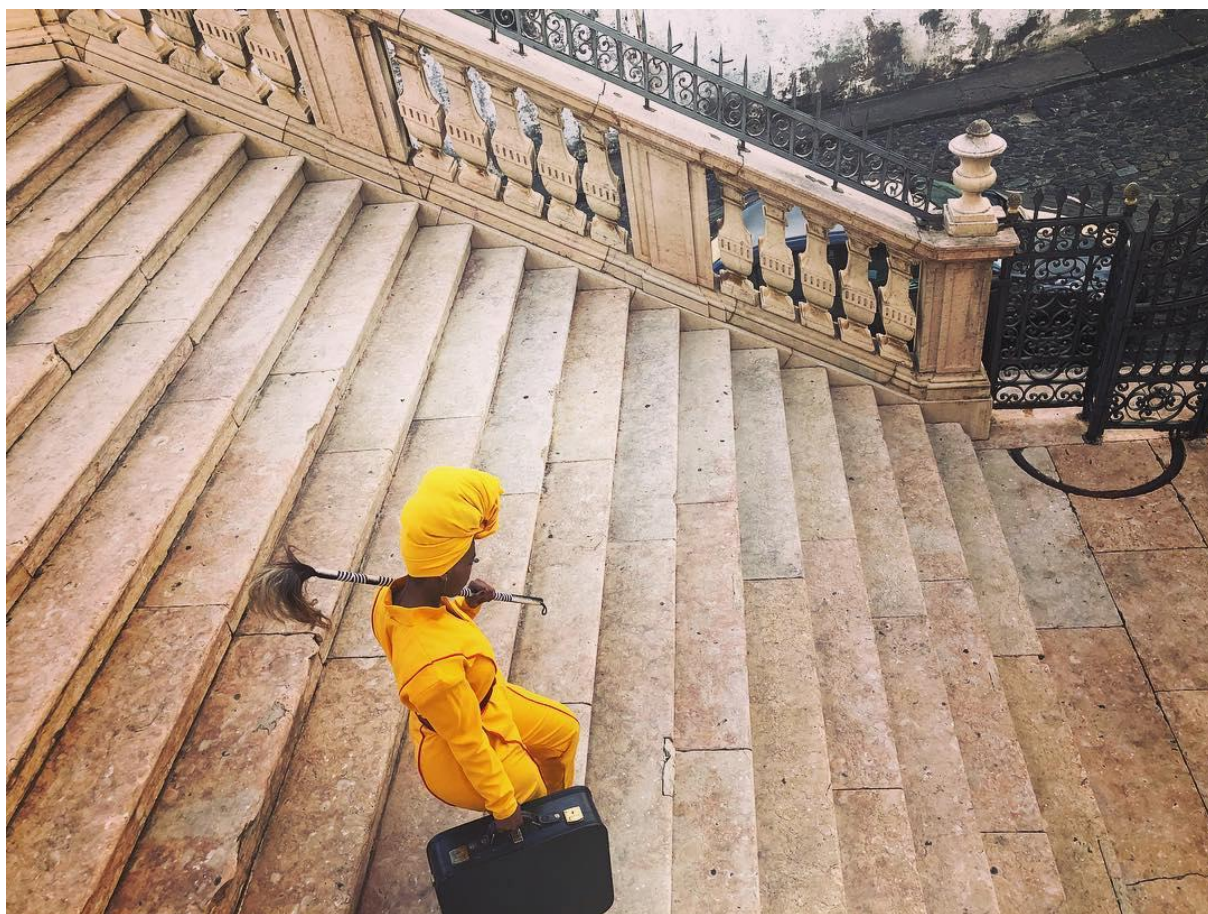


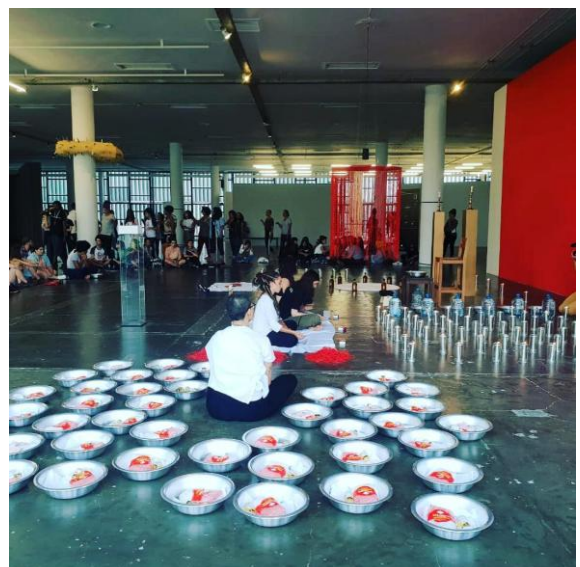


Philisa: Hlala Ngikombathise 2018 faz parte da 33ª Bienal SP situada na ilha⁴⁵ de Wura Natasha Ogunji, intitulada “Sempre, nunca”. Nós estamos aqui pela ferida original da terra e de seu povo. Nós estamos aqui pela ferida que viemos carregando para esta terra. Nós não podemos falar sobre a escravidão sem falar sobre o genocídio dos povos indígenas desta terra. Onde houver ossos de africanos que morreram como escravos, precisamos cavar novamente e lá encontraremos ossos dos povos indígenas. Nós queremos saber onde dói. Nós queremos saber como dói. Nós queremos saber quando dói. Nós queremos abrir a ferida, rastrear sua origem, rastrear sua história e observar como ela se apresenta e se manifesta no presente. Nós estamos aqui para gesticular em busca de cura. E pedimos aos corpos marcados pela violência da conquista colonial e da escravidão que se sentem e nos permitam lavar seus pés como um gesto de cura (Amira, 2018e, tradução minha).

⁴⁵ Refere-se ao fato de que na bienal em questão foram realizadas exposições como que em núcleos cada qual sob uma curadoria específica. Amira, assim, delimita qual exposição compôs com seu trabalho.

Hoje, oferecemos nossa última Aparição no Brasil, tocamos nosso último sino às 16h na Bienal de São Paulo. A última Aparição dialoga com a intimidade entre a ferida e a cura. É um gesto para cuidar das feridas dos que partiram, que morreram lutando violentamente pelas liberdades de seu povo, ancestralmente e no presente. E enquanto nós limpamos a ferida, a cura nos encontra prontos para receber sua magia. Reconhecemos este momento político no Brasil que deixou muitos em situação precária por serem negros, indígenas, mulheres, queer, trans, pobres, gays, lésbicas, pessoas não-binárias... (Amira, 2018f, tradução minha).







Nossa última aparição em São Paulo reuniu todos os nossos ancestrais cantando e tocando o sino sino. Nosso ato de rememorar desfaz o trauma histórico e, ao mesmo tempo, nos prepara para um mundo racista, sexista, homofóbico, transfóbico, anti-indígena e repleto de outras formas de microagressões. Nós choramos e celebramos todos aqueles que morreram lutando pelas liberdades e pelos direitos dos oprimidos no Brasil. Nós imaginamos a nós mesmas deliberadamente (Amira, 2018g, tradução minha).

As falas e imagens anteriores explicitam como a artista Lhola Amira concebe sua prática como o que chama de aparição. Um fazer completamente perpassado por seu pertencimento cultural desde a própria concepção do termo, que nos chega como “aparição”, mas deriva de *ukuvela* (traduzido para o inglês como *appearances*). O termo zulu designa o modo de existência pelo qual a noção de indivíduo se dá contextualmente nas narrativas de passado e futuro. Amira indica como sua prática funciona como uma demanda do tempo presente para engajar-se com o passado e o futuro. Essa mesma compreensão de existência é que possibilita existências partilhadas no mesmo corpo por meio de uma presença espiritual, como Amira indica ser comum entre o povo Nguni na África Austral. Assim, a artista coexiste com Khanyisile Mbongwa, curadora e pesquisadora sul-africana⁴⁶.

A partir desse contexto, Amira apresenta-se refutando a alcunha de “performer” e a própria classificação de seu trabalho na linguagem artística da performance. Compreendo nesse distanciamento, anunciado ao descrever sua prática, a busca por expressar a legitimidade de sua existência que, mesmo partilhada com Mbongwa, não pode ser confundida como uma persona da curadora. Contudo, como isso ocorre na obra? Nos registros de *Philisa: Hlala Ngikombathise*, seu trabalho que compôs a 33ª Bienal de São Paulo e poderia ser traduzido como “Para ser curado, sente-se deixe-me te cobrir”, percebemos a interação com o público, dinâmicas de troca ou compartilhamento além da disposição de objetos variados — bacias, velas, sal grosso, água etc. — e o uso de múltiplos espaços. Essa configuração não seria assim tão distinta de trabalhos desenvolvidos em performance ou não inviabiliza a leitura de sua obra a partir de autores como os trabalhados na seção anterior.

Ainda assim, compreendo a necessidade de assumir previamente a diferença em respeito ao que demanda a artista. Esse respeito, por sua vez, tem a ver com o que Gorzillo (2019) compreende sobre o processo de criação empreendido por Amira, procedimentos imbuídos da história das populações negras e atentos às violências históricas que lhes foram atribuídas. Para a autora, a artista busca trazer para o presente um diálogo acerca das agressões

⁴⁶ Dias Caridade (2021, p. 31) compreende que este seria o nome de registro de nascimento, infiro assim que Lhola Amira é uma nomeação posterior e que circula a partir da Khanyisile Mbongwa. Ainda que este trabalho se volte à concepção de aparição na obra de Amira, por vezes irei recorrer a falas de Mbongwa para compor argumentos ou análises compreendendo que ambas as existências partilhem compreensões sobre a obra em estudo.

do passado de modo que, numa fusão entre esses tempos, seja possível pensar o saneamento das dores provocadas (Gorzillo, 2019, p. 123). De modo semelhante, Dias Caridade (2021, p. 31-32) compreende que a carga histórica do trabalho de Amira é complexa e intrinsecamente relacionada a noções de sagrado, ao passo que a artista se vale do corpo e da conexão à ancestralidade como formas de expressão na materialização de suas percepções.

Quanto ao sagrado, Dias Caridade indica certa ocidentalização na compreensão do termo — referindo-se ao modo como práticas afro referenciadas não raramente são categorizadas como rituais em pesquisas de pessoas brancas. Enquanto o ocidente teria o sagrado como separado do cotidiano, pessoas negras trariam isso “desde antes do nascimento” (Dias Caridade, 2021, p. 32). Compreendo que seu pensamento coaduna com a noção de Amira, que percebe a sua prática como componente da própria vida, aliás, a própria artista também crítica uma percepção pela via do ritual, entendendo que a performance tende a chamar de rito aquilo que não consegue compreender (Amira, 2018b). Talvez nisso eu deva retomar o respeito ao qual me referia anteriormente.

Acolher previamente que a aparição de Amira é diferente de uma performance é prerrogativa basilar para analisar seu trabalho com a seriedade demandada, e ignorar isso seria incorrer no risco de epistemicídio⁴⁷, tanto pela carga histórica e sensível notada por Gorzillo e Dias Caridade, como também por uma investigação atinente aos próprios estudos da performance. Isso compreendendo que o fato de Amira apontar a performance como uma linguagem ou categoria ocidental compõe sua busca pela construção de conhecimento por meio de seu projeto poético. O que faz com que artistas esquivem seus trabalhos de discursos potencialmente unilaterais por parte da crítica e da academia, por vezes refutando suas categorias previamente determinadas (Gorzillo, 2019, p. 22-23). Pires; Queiroz e Flor do Nascimento (2022, p. 20-21) compreendem à luz de Sueli Carneiro que o epistemicídio não só apaga as produções de povos colonizados, mas articula formas de entrada e permanência dessas pessoas em processos de desumanização, pois desqualifica o conhecimento ao passo que deslegitima o negro em sua posse e produção de razão.

Enquanto a postura dos artistas configura enfrentamentos teóricos propiciados pela própria mobilidade da performance (Gorzillo, 2019, p. 140) — e que deveriam ser bem-vindos, eu diria —, o risco do epistemicídio ressalta como tais elaborações teóricas, no caso das aparições, precisam tomar seriamente as feridas apontadas por Amira. Não se trata de entender

⁴⁷ Essa compreensão foi esboçada em comunicação parcial da pesquisa no trabalho “Ensaaiando Aparições” (Nogueira, 2025), apresentado no Grupo de Trabalho “O (Des)conhecido nas Artes e nas Ciências” durante 10º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2025.

que a aparição é um tipo de performance feita por pessoas negras. Mas sim que a assunção do termo visa uma perspectiva de cura coletiva e aponta uma compreensão de mundo distinta podendo ser encarada como parte de uma reparação na história colonial (Dias Caridade, 2021, p. 91)⁴⁸. Reparação essa que, voltando às imagens⁴⁹ de Amira, pode relacionar-se, por exemplo, ao ato de lavar os pés do público. Ou seja, está ancorada no fato de sua proposição poética partir do movimento de possível cuidado e dedicação ao corpo de quem acessa seu trabalho. Considerando seu interesse pela ferida colonial — onde dói, como dói, quando dói — desde sua origem até a sua manifestação presente, voltar-se aos corpos alcançados pela violência colonial⁵⁰ está mais do que justificado. A postura de Amira foi percebida por Sylvia Werneck como esforço de conexão e reverência:

Lhola Amira, em seu projeto “Aparições”, lavou os pés de afrodescendentes e indígenas em diferentes lugares da cidade e no próprio pavilhão. Este ato de conexão, reverência e cura para com as pessoas que receberam a oferenda rende homenagem às civilizações indígenas dizimadas ao longo da ocupação do território pelos europeus. A artista se interessa pelas questões referentes à liberdade de grupos previamente oprimidos. Se em sua terra natal a questão se relaciona à população negra, no Brasil, além desta, se estende também aos indígenas, usualmente invisíveis nas discussões gerais (Werneck, 2018, p. 27-28).

Desse modo, a crítica de arte anuncia não apenas o endereçamento das aparições aos corpos atingidos pela violência colonial, mas indica que a atenção de Amira ocorre de forma modular ao acionar categorias de identidade e território como componentes do seu projeto poético⁵¹ sob relação com o local de realização do trabalho, além da relação com a ancestralidade já mencionada. Ou seja, ainda que se volte para a história das populações negras, como reconhecido por Gorzillo, Amira compreende que a colonização teve efeitos distintos em diferentes territórios e preocupa-se com a interação entre seu trabalho e essas particularidades. Em outros termos, a artista tem sempre a questão do porquê foi convidada a determinado lugar de modo a aguçar atenção e escuta do propósito para o qual foi chamada (Amira, 2018a, p. 317). Para a Bienal de SP ela indica as seguintes percepções:

⁴⁸ Compreendo que o autor se refere a esse efeito pensando a substituição da categoria *performance art* por “aparição” no trabalho de pessoas negras. Ainda que esteja de acordo com a seriedade e potência de sua reivindicação, meu trabalho caminhou para outros apontamentos como poderá ser verificado nas seções seguintes.

⁴⁹ Os trabalhos de Gorzillo e Dias Caridade trazem descrições mais extensas sobre o trabalho apresentado por Amira. Como o meu acesso às aparições se deu pela circulação posterior da proposta conceitual e não pela participação ou acompanhamento da ação artística, escolho não expor descritivamente o trabalho.

⁵⁰ Gorzillo (2019, p. 60-61) indica que Amira voltava-se prioritariamente a homens negros, mulheres negras e mulheres transgênero, e vê nessa postura um alinhamento ético entre proposição e efetivação do trabalho.

⁵¹ Essa compreensão foi esboçada em comunicação parcial da pesquisa no trabalho “Ensaio de Aparições: uma investigação entre potenciais de Cura e Categorização” (Nogueira, 2025a) apresentado no Grupo de Trabalho “A contribuição das artes e demais formas expressivas para as Ciências Sociais em tempos de digitalização” durante a XV Reunião de Antropologia do Mercosul, e está disponível nos anais do evento.

Para o Brasil, as imagens que me vinham eram: lavar lençol, roupa de cama; limpar latão, talheres. Eu via água, mar, riachos, rios. Via pés caminhando, parando, dançando, pisando, perambulando, correndo, amarrados, feridos, cansados, envelhecendo, voando, nascendo. Queria saber a quem pertenceriam esses pés, então comecei a pesquisar sobre o Brasil e sua história (...). Imagino criar um lugar para descansar, para respirar, para aproveitar um momento e lembrar, um lugar para ouvir a si mesmo e à sua gente (Amira, 2018a, p. 317).

Amira atribui essas imagens a visões espirituais decorrentes de sua escuta à ancestralidade sobre como posicionar seu trabalho em cada lugar que o realiza. Sua atenção ao contexto brasileiro me faz lembrar como as produções artísticas de pessoas negras foram inicialmente tratadas nesse território. Explicando, a demanda de Amira por outra forma de nomear sua prática e sua atenção ao contexto local, seus atravessamentos pela colonialidade, recordam-me o modo como a Arte Afrobrasileira se construiu como campo teórico, entendendo que a produção de pessoas negras nesse contexto, até ser chamada de “arte”, passou por delimitações racistas e coloniais para, só então, ascender ao âmbito da pesquisa e elaboração acadêmica sob vieses ainda de marca racista.

Para Conduru (2019, p. 105) a compreensão do cânone da arte negra no Brasil é devedora das contribuições de Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906)⁵², Arthur Ramos (1903-1949) e Mário Barata (1921-2007) — respectivamente, médico, antropólogo e museólogo crítico de arte — que, em seus estudos sobre a produção negra, lidaram com práticas e objetos religiosos, variadas teorias interpretativas e, indiretamente, o campo policial, responsável pela composição de acervos pela apreensão de bens em terreiros. Conduru compreende que, nesse processo, os artefatos estudados não eram abordados artisticamente senão pela exploração temática, por vezes exotizante (Conduru, 2019, p. 102) e limitada a uma apreensão folclórica.

Ainda que a exploração crítica e acadêmica por Rodrigues, Ramos e Barata representasse possível “liberação” frente ao enquadramento marginalizante dado pela polícia, trata-se de ascensão enviesada considerando o pensamento colonial dos autores pioneiros da discussão que, ao aproximar as produções do campo da arte, o faziam por canonizações europeias (Conduru, 2019, p. 107), inclusive analisando as obras, por seu caráter formal, diferente das referências por eles privilegiadas como primitivas ou infantis (Conduru, 2019, p. 109). Se é possível traçar caminhos de uma definição acadêmica de “arte afrobrasileira” até de uma batida policial em um terreiro, confiscando objetos de arte e de culto para marginalizá-los

⁵² Dentre os três mencionados por Conduru este é o que mais me choca considerando o modo como Rodrigues instrumentalizou sua formação médica junto ao pensamento antropológico da época e consolidou-se como pioneiro nos estudos sobre a cultura negra no Brasil por meio de seu viés marcadamente eugenista atrelado à teoria da degenerescência e dos determinismos climático e racial.

e criminalizá-los (Conduru, 2019, p. 100; 103), assim como os corpos que lhes criaram, como esquecer que o modo de dar nome e o modo de violentar podem andar juntos?

Amira, de outro modo, assume nome que faça jus à proposta curativa de sua prática. Reconhecendo seu fazer como parte de sua vida e como pertencente às suas concepções de coletividade, continuidade e ancestralidade, Amira, ao negar ser uma performer, indica como a performance não comportaria seu fazer poético. Dito de outro modo, a negativa posta dá a entender que a performance não seria capaz dos gestos de cura intencionados por Lhola Amira. Nesse mesmo movimento, compreende-se que sua existência está imbuída no seu fazer artístico e a performance não condiz com o componente vivencial de Amira e dos corpos aos quais ela direciona seus gestos de cura⁵³, demandando uma atenção ao contexto assim como faz a artista nos territórios pelos quais circula (Nogueira, 2025a, p. 4). No caso de sua participação na 22ª Bienal de Sydney (2020), seu trabalho é descrito da seguinte forma:

As obras de Lhola Amira abordam as feridas deixadas pela colonização em diversos contextos, criando espaços de cura através da conexão com a terra, o ancestral e o espiritual. Na Ilha Cockatoo, Amira cria portais para a memória e o rejuvenescimento, onde, através de uma cortina de contas sobre um leito de sal curativo cerimonial, ouvem-se sons de cantos, criados especificamente para curar e transformar o corpo em um espaço de bem-estar, conexão ancestral e autocuidado. Em um conjunto intimista de miniaturas dispostas sobre um leito de sal curativo na Galeria de Arte de Nova Gales do Sul, os soldados multifacetados de Amira representam os grandes feitos militares frequentemente retratados em coleções históricas de museus. Aqui, seus mini-eus incorporam noções de cura coletiva através da atenção à memória das feridas coloniais que continuam a se reabrir e reverberar no presente (Biennale of Sydney, [2020-2026])⁵⁴.

⁵³ Khanyisile Mbongwa vê seu trabalho como uma forma de falar sobre, mais do que de representar, configurando-se como uma continuidade do que se vive. Em episódio do *The ICA Podcast*, sua fala reforça a aversão ao uso do termo “performance”. O episódio pode ser acessado em Episode 4: Khanyisile Mbongwa (2020).

⁵⁴ Texto disponível no site da Bienal sob tradução minha.



Figuras 23-26 – Registros da artista Lhola Amira

Fonte: site Bienal de Sydney





O mesmo texto indica a compreensão de Amira em seu fazer por meio da aparição e contextualiza a prática no pertencimento cultural da artista. Nesse caso, interessa tanto a reiteração do caráter curativo pretendido pelo trabalho como seu endereçamento às feridas deixadas pela colonização. Além disso, o texto aponta o interesse de conexão com a terra e a memória pelo que entendemos a postura de Amira antes apontada por Gorzillo — fusão entre violências do passado e sua discussão no presente. Quando perguntada sobre como seu projeto começou a tomar forma no caso da Bienal de São Paulo, Amira responde:

Minha relação com o espaço é a intersecção entre passado, presente e futuro. É uma questão de tempo, daquilo que está sempre se revelando no tempo. A presença estrutural e física do tempo nos edifícios, objetos e, é claro, o tipo de tempo contido nas localidades geográficas. O espaço, para mim, é multidimensional; tem camadas do que podemos ver a olho nu e da presença mística, espiritual e ancestral (Amira, 2018a, p. 316).

A artista em outra resposta complementa sua fala sobre o aspecto multidimensional que perpassa seu processo:

Sim, preciso remover a casca daquilo que trago comigo. É importante, na minha cultura, antes de entrar em qualquer lugar ou espaço, deixar as suas *coisas* para trás e ter o espírito claro para olhar, ver, observar, ouvir, escutar. Como a Khanyisile existe no contexto sul-africano, trago partes disso, e preciso me livrar delas para conseguir enxergar além do meu olho físico; é meu ser ancestral e espiritual que precisa estar sintonizado. Quando removo a casca, não considero como fatos dados as similaridades entre os contextos histórico e contemporâneo — isso é muito importante no meu processo (Amira, 2018a, p. 317).

As falas de Amira trazem luz ao indicado na descrição de seu trabalho apresentado na Bienal de Sydney e à compreensão de Gorzillo. Percebo que a postura da artista não se resume a uma fusão entre tempos nem apenas na ressignificação presente de feridas do passado. Em suas respostas, há a indicação de outra compreensão de tempo, em que a multidimensionalidade é premissa para que histórico e contemporâneo não se sobreponham, apesar das semelhanças percebidas na intergeracionalidade das feridas. Ainda que seu interesse esteja também em movimentos históricos, essa não pode ser a única dimensão acionada em seu trabalho, dado que seu processo é baseado na presença mística, espiritual e ancestral que não se restringe às realidades físicas. Ou como Amira também articula, é necessário livrar-se de uma casca, considerado o contexto em que vive Khanyisile, existência material pela qual Amira se presentifica, para conseguir enxergar além do olho físico.

Em sua atenção à terra e aos ancestrais que a habitaram, compreendemos como o processo de Amira é afetado de forma direta por uma corpo-geopolítica do conhecimento que

Bernardino-Costa (2018, p. 119-120) compreende como cerne do projeto decolonial. Para o autor, a noção do conhecimento corporificado e localizado deve viabilizar uma contraposição ao conhecimento universal e universalizante⁵⁵. Desse modo, a afirmação do corpo e da geopolítica do conhecimento serve a afirmar não só a subjetividade, mas a humanidade de sujeitos subalternizados: já que, no projeto colonial, a desqualificação epistemológica justificava a negação ontológica, o contrário é igualmente verdadeiro, sendo a afirmação ontológica, pela corpo-geopolítica do conhecimento, essencial para a afirmação epistemológica (Bernardino-Costa, 2018, p. 126).

O pensamento de Bernardino-Costa se vale das noções de colonialidade do poder (Quijano, 2005), do saber (Mignolo, 2003) e do ser (Maldonado-Torres, 2007) pelas quais compreendemos que o colonialismo: 1. instaura um modelo que atribui valor pela diferenciação racial, no qual um grupo é conquistador-opressor enquanto outros são conquistados-oprimidos, resultando no acúmulo de poder/capital; 2. que este acúmulo, por sua vez, se busca justificar e manter por uma hierarquização cultural e de saberes, na qual um grupo tem suas epistemes como parâmetro de julgamento e inferiorização dos modos de produzir pensamento dos grupos oprimidos; 3. assim, justifica também uma hierarquização entre humanos (conquistadores-opressores) e não humanos (conquistados-oprimidos). Esse esquema entre as três expressões de colonialidade — poder, saber, ser — traz uma compreensão ampla, portanto, sob risco da abstração das feridas coloniais, que para Lidomar Nepomuceno podem ser mais bem explicitadas da seguinte forma:

Para além do estabelecimento de colônias propriamente ditas, do uso da força militar e da derrubada de governos autóctones para a exploração de recursos naturais, o colonialismo também operou sua dominação por outras vias, impondo sua religião cristã, seu idioma e seus valores socioculturais, além de interferir na organização social e nas formas de governo para lograr êxito em sua empreitada. Explorou as populações locais, inclusive instituindo a escravidão e o tráfico de pessoas advindas, sobretudo, do continente africano para as Américas. Seu curso produziu implicações estruturais em todos esses territórios, atualizando suas formas de dominação, que operaram desde a reorganização política e econômica destes até a constituição subjetiva de sujeitos atravessados por intersecções que estabelecem hierarquias socioétnico-raciais (Nepomuceno, 2025, p. 192).

Em seu trabalho, Nepomuceno relaciona abordagens e contextos variados para compreender como a ideia do Brasil enquanto um “paraíso racial” é equivocada e estaria embasada em compreensões enviesadas a partir da obra de Gilberto Freyre “Casa Grande &

⁵⁵ Algo semelhante foi apontado no capítulo anterior a partir de Taylor (2023). Compreendo que a particularidade no pensamento de Bernardino-Costa é a articulação do conhecimento corporificado a partir das expressões de colonialidade, portanto, afinando-se ao diálogo com a proposição de Amira.

Senzala”, publicada originalmente em 1933, que contribuiu para a disseminação da ideia de uma “democracia racial” no Brasil. Bernardino-Costa (2018, p. 131) compreende que, no âmbito das discussões sobre colonialidade, a circulação de autorias brasileiras teve uma limitação pela barreira linguística e os que conseguiram rompê-la, mencionando inclusive a obra de Freyre, produziram uma imagem do país segundo as suas sensibilidades e experiências históricas pelas quais negligenciam contradições estruturais no sistema escravista e seus efeitos ainda hoje⁵⁶.

As visões de Nepomuceno e Bernardino-Costa acerca do “paraíso” ou da “democracia racial” auxiliam a compreender a distinção feita por Lhola Amira acerca do contexto racial no Brasil e como sua aparição ocorreria diante disso. Dirigindo-se à curadora Wura-Natasha Ogunji, a artista diz: “em uma conversa, você mencionou minha ideia de lavar os pés das pessoas – no Brasil, seriam pessoas de cor, porque tenho consciência de que o contexto não é o mesmo da África do Sul” (Amira, 2018a, p. 318). E complementa quando a curadora pergunta se “pessoas de cor” seriam diferentes de “pessoas negras” por conta do contexto brasileiro: “a definição de negro no Brasil é muito mais complexa e matizada do que na África do Sul, e eu acho importante reconhecer isso” (Amira, 2018a, p. 318). Desse modo, a artista reconhece como os efeitos da colonização sobre a percepção racial e racista no Brasil é diferente dos efeitos em seu país. O reconhecimento de Amira do contexto local lhe possibilita inclusive a atenção às pessoas indígenas, como destacado no texto de Sylvy Werneck, mas também nas próprias palavras da artista nas epígrafes desta seção – onde houver ossos de africanos que morreram como escravos, precisamos cavar novamente e lá encontraremos ossos dos povos indígenas.

Em entrevista sobre seu trabalho na 22ª Bienal de Sydney, Amira⁵⁷ ainda refere-se ao caso do Brasil como um local em que não há como falar do sofrimento de pessoas negras sem falar do sofrimento de pessoas indígenas. A artista entende que a ferida da terra é a ferida das pessoas indígenas, a ferida da água é a ferida das pessoas indígenas, motivos pelos quais, segundo ela, é constante seu trabalho com essas materialidades. Ainda sobre os elementos do trabalho, Amira indica que o uso do sal se dá no reconhecimento de suas propriedades curativas – em especial o sal marinho –, de modo que o convite às pessoas de tocarem o material com os pés descalços, tomando o pé como parte de conexão e alinhamento do corpo por onde ocorre

⁵⁶ Bernardino-Costa corrobora ainda com Conduru acerca da abordagem sobre as artes negras: “Essa descrição do Brasil a partir das sensibilidades e experiências geopolíticas e corpo-políticas brancas descreveram, na maioria das vezes, as capacidades artísticas e religiosas das populações negras como folclóricas e passadistas” (Bernardino-Costa, 2018, p. 132).

⁵⁷ Conforme disponível em A Conversation With Lhola Amira & Brook Andrew (2020).

troca de energia, se dá como um convite a desfrutar dos elementos dispostos pela artista, visando que cada pessoa encontre seu momento de cura. Já que não é possível prescrever o que é a cura para cada pessoa, Amira dedica-se apenas a propiciar e gestualizar um ambiente para a cura⁵⁸.

Os mesmos elementos, em aplicações diferentes, estão presentes no trabalho realizado na Bienal de São Paulo. Há os galões de água, os pacotes de sal nas bacias de alumínio e depois estes são utilizados na lavagem dos pés do público. Em São Paulo também são presentes as estruturas confeccionadas com miçangas – a artista refere-se como *beadwork* termo abrangente para técnicas de bordado e costura. Elas são descritas por Amira⁵⁹ como portais em que as cores em si trazem significados junto à espiritualidade — o branco relacionando-se à limpeza energética, o vermelho ao sangue e vida ancestral e o azul dedica-se à sua ancestral particular —, mas a própria confecção dos portais tem esta ligação. A artista explica que as estruturas são feitas em grupo sob a coordenação de sua mãe e outras mulheres escolhidas pela mentora. O encontro e a conversa entre essas mulheres é percebido por Amira como uma conversa intergeracional que propicia cura e troca de saberes ancestrais.

Lhola Amira condensa os diversos aspectos do trabalho apresentado em Sydney com a seguinte declaração:

Philisa nos convida a lembrar de nossos ancestrais, que estão entrelaçados em *umlibo womoya* (correntes de energia), arqueando-se através do sangue e dos ossos até *inkaba* (nossa origem). Nossos ancestrais são energia que é transformada, não destruída. Curar a nós mesmos é curar também nossos ancestrais. O trabalho consiste em escutar. Escutar a terra, escutar a água, escutar o sangue e os ossos de nossos ancestrais, escutar o que nossos corpos lembram. Escutar onde as canções foram cantadas pela última vez. Escutar onde os rios costumavam estar. Escutar. O silêncio. Escutar para encontrar a ferida, onde dói, por que dói, como dói. Escutar para encontrar a cura. Enxergamos os objetos como um ato de criação, concebido como um processo de transformação. *Philisa*⁶⁰, em nossa prática, não é uma noção de representação, pois vemos e compreendemos os objetos como seres nascidos para cumprir um propósito. Os objetos em nosso cotidiano existem como sinais. Assim, quando criamos objetos, eles têm a intenção de funcionar como gatilhos. Aqui, falamos de gatilhos como lembrança e um ato de recordar (Biennale of Sydney, [2020-2026]).⁶¹

No trecho, Amira reforça o aspecto de escuta como guia de seu processo e como meio pelo qual o trabalho chega ao público. Os portais e os materiais diversos buscam favorecer

⁵⁸ Considerando a extensão da entrevista, o trecho e outros em que me refiro à mesma fonte são compostos por destaques de meu interesse em livre tradução. O conteúdo completo pode ser acessado conforme listado nas referências do trabalho.

⁵⁹ Conforme disponível em A Conversation With Lhola Amira & Brook Andrew (2020).

⁶⁰ O termo também compõe o título do trabalho na Bienal de São Paulo, traduzindo-se do Xhosa – língua falada pelo povo homônimo África Austral e uma das línguas oficiais da África do Sul – significa “curar”, sentido que é ratificado por Amira (A Conversation with Lhola Amira & Brook Andrew, 2020) no inglês “to heal”.

⁶¹ Texto disponível no site da Bienal sob tradução minha.

a escuta: água, sangue, ossos e o que mais couber no que os nossos corpos lembram. Inclusive o silêncio. Esta seria a ambiência de cura intergeracional proposta no trabalho de Amira. Um processo de escuta desde a confecção dos objetos guiada por uma mãe e compartilhada entre mulheres de diversas idades até a tradução dessas conversas — entre Amira e suas ancestrais, entra Amira e as mulheres com quem partilha o ofício de *beadwork* — nas criações da artista. Percebo uma variação quando ela comenta algo possivelmente mais direcionado à parte do trabalho composta por miniaturas suas dispostas como soldados. Ao indicar os objetos como um ato de criação em si mesmos, Amira os compreende como agentes de um processo de transformação. Isso tudo compõe *Philisa* ou a noção de cura que perpassa seu trabalho.

Esta mesma compreensão seria o que anima os objetos como “seres nascidos para cumprir um propósito” ou “gatilhos como lembrança e um ato de recordar”. Logo, percebo que sua prática varia entre mídias diversas sem que se perca este cerne partilhado entre escuta e rememoração. Em sua apresentação dos objetos, ao recusar uma compreensão detida na representação, percebo como o trabalho de Amira oferece pistas de como inquirir as análises e instrumentais teóricos utilizados para isso, podendo evocar compreensões como as do antropólogo Alfred Gell em que se priorizam caracteres relacionais das obras (Nogueira, 2025a, p. 10). A menção às contribuições de Gell se devem ao fato de que seu trabalho se volta aos objetos de arte percebendo sua inserção em redes relacionais em que intenções humanas podem ser transmitidas ou presentificadas por meio da agência dos próprios objetos concebidos ou criados por essas pessoas (Lagrou; Velthem, 2018, p. 135).

Esta elaboração do autor privilegia contextos não ocidentais, pois prevê a necessidade de observar as criações buscando parâmetros que lhes valham e não assumindo critérios externos, por vezes valorados de forma assimétrica. Digamos que sob o pensamento de Gell não faria o mínimo sentido observar artefatos confiscados de um terreiro de candomblé e assumi-los como primitivos e infantis por conta de seus traços divergentes de referências europeias. Gell entende que a abordagem dos objetos exclusivamente cultural, estética e “apreciativa” como infrutífera, sendo imprescindível que o olhar sobre as obras perpassasse teorias sobre as relações sociais e para isso formula que o modo mais simples para essa compreensão é supor a possibilidade de uma teoria antropológica em que agentes sociais possam ser substituídos, em determinados contextos, por objetos de arte (Gell, 2009, p. 249).

Esta formulação pode ser desenvolvida pela noção de agência no pensamento do autor (Gell, 2018) pela qual é considerada a atividade dos objetos de arte. Essas não são apenas criações passivas de indivíduos, elas interferem no cotidiano de quem as criou e aqueles que fariam a vez de um “público” já que se considera uma rede abrangente do cotidiano em que se

inserir estes objetos. No ensaio “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” (Gell, 2005), o autor aplica estas ideias ao analisar artefatos utilizados para função de caça como objetos complexos por condensarem ideias e intenções que perpassam a relação entre humanos e animais.

Parece-me, portanto, que mesmo sem o contexto etnográfico, mesmo sem a exegese de qualquer nativo, armadilhas animais como essas poderiam ser apresentadas ao público como obras de arte. Esses dispositivos incorporam idéias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de um nexo de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais (Gell, 2005, p. 184).

O autor especifica um exemplo de armadilha ao apresentar o dispositivo Anga para captura de enguias que se utiliza em contexto muito específico para o povo: as armadilhas são utilizadas em associação a ritos mortuários dado que o animal deve ser ingerido para que as pessoas enlutadas sejam energizadas para retornar à vida coloquial. O autor busca demonstrar como na feitura da armadilha é construída a compreensão do poder das enguias, é a armadilha que carrega a mensagem desse poder mais do que o animal servido de alimento (Gell, 2005, p. 187). Entre outros esforços, a exposição feita por Gell busca romper com critérios estabelecidos para classificação de um “artefato” como “objeto de arte”. Mesmo não sendo este meu esforço no momento, a contribuição do autor chama minha atenção na medida em que destaca o funcionamento de um objeto de arte dentro de seu contexto a partir das relações por ele protagonizadas.

Em Amira, poderíamos pensar que a ambiência de cura proposta nos portais da Bienal de Sydney se dá menos pelo trabalho minucioso de confecção com miçangas e mais no tanto que as minúcias empenhadas nessa tecitura envolvem a comunidade de mulheres que as cria. Dito de outro modo, o poder curativo não dependeria da estrutura do chamado portal e sim da forma como as histórias – e a complexa rede de relações nelas contidas –, perpassando as mulheres que o criaram, se tocam as feridas para as quais Amira deseja negociar possíveis curas. Retomo essa participação das mulheres na confecção dos objetos instalados para o trabalho considerando o que Amira⁶² expõe acerca deste processo: um encontro entre gerações em que se partilham saberes.

Uma leitura semelhante poderia ser endereçada ao encontro de Lhola Amira e Seu

⁶² Conforme disponível em A Conversation With Lhola Amira & Brook Andrew (2020).

Djalma, como retratam imagens no início deste capítulo. Na ocasião da Praça da República, aparentemente a cura depende menos do ato de lavagem dos pés em si e mais do modo como a sequência de ações propicia lugar e momento para o reconhecimento de que Amira “está aqui para trazer coisas boas pras pessoas, prosperidades, luz e boas energias”, como destacado na fala Seu Djalma nas epígrafes deste capítulo. Nesse caso, não temos a fala da artista informando uma situação de troca de saberes como em Sydney, mas temo indício de que sua proposta teve ressonância junto ao público. A eficácia desse caso, por assim dizer, veio na medida em que o senhor reconhece intenções na proposta de Amira e a presenteia devolvendo os votos de um bom caminho. A respeito dessa interação entre artista, proposta e público é pertinente retomar fala de Amira na entrevista já citada com Wura-Natasha Ogunji:

Em minha prática, reparei que uma ferida pode se repetir muitas vezes – foi assim que comecei a me perguntar, “o que precisa acontecer para conter essa agonia?”. Embora minha prática lide principalmente com acontecimentos históricos específicos, meus gestos são muito especulativos. Assim, eu jamais diria que esse trabalho vai curar alguém, mas o chamo de *cura gestual* porque, em última análise, o indivíduo que interage comigo precisará continuar o gesto para ter acesso à cura implícita nele (Amira, 2018a, p. 317).

Nesse trecho, a artista reitera o caráter intergeracional da ferida à qual dedica suas buscas de cura e a dimensão histórica de seus interesses de atuação. Contudo, ao descrever seus gestos como especulativos e indicar uma noção de “cura gestual”, ela retoma compreensão semelhante à indicada no trabalho de Sydney, onde se responsabiliza por ambientar e gestualizar a possibilidade de cura — pela escuta, prioritariamente — que no caso deve ser continuada por aqueles que interagem com seus trabalhos. No caso de São Paulo e exemplificando-se com o caso de Seu Djalma, o aspecto da interação parece ter papel predominante para acionar a memória e a “cura gestual”. Compreendo que, no encontro entre Amira e Seu Djalma, o gesto foi não só recebido como também em algum nível foi compreendido e retribuído. Minha compreensão, como já mencionado, é de que houve reconhecimento entre uma e outro.

Diante disso, devo ainda retomar as noções de Gell no que se refere à “tecnologia do encanto”. Ainda valendo-se da agência dos objetos de arte o autor compreende que o poder presente nas obras está nos processos simbólicos por eles desencadeados (Gell, 2005, p. 50). Isso implica em uma correlação entre o modo de realizar as obras – ou o encanto da tecnologia provocado pela tecnologia do encanto, para utilizar termos do autor – e a eficácia delas em seu contexto social (Gell, 2005, p. 53). Falamos da armadilha Anga materializando a energia da enguia que irá reintegrar corpos enlutados ao cotidiano de um povo, ou da participação de mulheres na confecção de estruturas de miçangas que contribuem ativamente com suas histórias

para a proposta de cura aventada por Amira em suas aparições em Sydney.

Ao passo que o povo Anga partilha de uma proveniência territorial e cultural, assim como as mulheres com as quais Amira divide a confecção de seus portais em *beadwork*, Lhola Amira e Djalma talvez não tenham os mesmos pontos de encontro como os dos exemplos anteriores. Como ocorreria então o reconhecimento ao qual me refiro? Destaco alguns trechos do ensaio de Gell para elaborar minha compreensão sobre o caso:

A obra de arte é inerentemente social de um modo que o objeto meramente belo ou misterioso não o é: ela é uma entidade física que transita entre dois seres e por essa razão cria uma razão social entre eles, o que por sua vez fornece um canal para relações e influências ulteriores. Assim é quando, por exemplo, o escultor real, por meio de seu poder mágico sobre o mármore produz um análogo físico para o poder menos facilmente compreensível e palpável empunhado pelo rei; e, em consequência disso, acentua a autoridade do rei (Gell, 2005, p. 53).

O autor se vale do exemplo acima para expor sua compreensão sobre como a eficácia de obras tem a ver essencialmente com aptidões técnicas nelas envolvidas. Já que as obras são circunscritas a dinâmicas sociais e podem, inclusive, ter agência nessas relações: o exemplo do poder do rei reiterado pela maestria com que se esculpe uma representação dele. Contudo, Gell compreende que perícia técnica não se restringe ao poder de representação, este seria um valor quase que exclusivo às artes ocidentais (Gell, 2005, p. 53). Ele remete a exemplos como as esculturas das canoas Kula (Gell, 2005, p. 55) e as hortas coletivas Trobriand (Gell, 2005, p. 60) para expor ligações entre arte, tecnologia e magia nos processos de criação das obras. Dito de outro modo, o autor percebe que o encanto em torno de uma obra deriva do modo ela concentra esses processos complexos e os leva ao outro que não necessariamente teria condições de reproduzir aquilo — daí as assimetrias — seja o escultor real, o escultor que domina as feições utilizadas nas canoas Kula ou o mago horticultor Trobriand. Acontece que nos dois últimos exemplos o empenho mágico não se contrapõe à habilidade técnica e sim é alimentado por ela — mutualidade que já se sugere no título do ensaio.

O mago horticultor não tem instrumentos físicos, como a habilidade do escultor com as ferramentas e a madeira, a não ser no fato de que é ele quem originalmente arruma a horta e constrói (e sabemos que com uma boa dose de esforço) os prismas mágicos para os cantos. Sua arte é exercida pelo discurso. Ele é o mago da arte verbal poética, assim como o escultor é o mestre do uso das formas metafóricas visuais (águias, borboletas, ondas, entre outros). [...] Mas creio ser necessário, mesmo assim, destacar o fato elementar de que os encantamentos dos nativos das Trobriand são poemas, usando todos os recursos usuais da prosódia e da metáfora, sobre horas ideais e técnicas de jardinagem e horticultura idealmente eficazes (Gell, 2005, p. 61).

Em uma análise conclusiva, Gell indica que o encanto em torno dessa tecnologia é

o que se reflete na própria apreensão encantada da técnica do mago horticultor frente a seus pares assim como somos fascinadas diante de uma obra-prima porque fracassamos em explicar por nossas próprias aptidões a existência daquilo no mundo (Gell, 2005, p. 63). O horticultor Trobriand, ao utilizar-se de sua poesia mágica, fascina sua comunidade pela eficácia de seu trabalho na vida efetiva da horta e seus frutos. De modo semelhante, compreendo que os gestos de Amira fascinam Seu Djalma ainda que eles não partilhem fórmulas de cantos mágicos como os Trobriand. O que ela e ele partilham, então, posso compreender por meio da atenção de Amira à colonialidade em cada território que passa, são as marcas desse processo, as feridas destinatárias dos “gestos de cura”. Memórias de violência que, mesmo em suas particularidades, teriam funcionamento semelhante.

Partindo das elaborações de Gell, posso compreender que Amira teria um domínio técnico específico em sua forma de ouvir e rememorar a ancestralidade que a garante ressonância junto ao público. Seu modo de fazer, lembrando a armadilha Anga e a ênfase de Gell ao processo, se concretizaria em sua “cura gestual”. Não se trata do poder curativo universal do sal ou da compreensão plena da relação das cores com aspectos da espiritualidade, mas como estas coisas estão empenhadas em seu processo mais amplo de “abrir a ferida, rastrear sua origem, rastrear sua história e observar como ela se apresenta e se manifesta no presente” como destaca a artista nas falas que iniciam este capítulo. Assim, o reconhecimento que mencionava anteriormente entre Lhola Amira e Djalma pode vir desse rastreio presente no modo de trabalho da artista.

Mas assim como Gell vendo o fazer do mago horticultor, ao observar as aparições, compreendo-as como um fazer atento à linguagem. Amira⁶³ ressalta que sua prática não busca responder a algo ou resistir frente a alguma coisa — sendo estas palavras e expressões evitadas em seus trabalhos — seria muito mais o exercício de seu direito de viver em acordo com suas referências ancestrais. Ainda assim, compreendo como seu trabalho aciona um discurso sobre a colonialidade, não é uma resposta, mas está inserido nos atravessamentos coloniais do passado ao presente. Esta preocupação da artista ao falar sobre seus trabalhos não é a única via pela qual mobiliza aspectos de linguagem, podem ser analisados vários aspectos sob essa intenção. Mas gostaria de nesse momento focar naquele que me levou ao trabalho de Lhola Amira, o nome.

Na fala que abre esse capítulo, Lhola Amira atribui a necessidade de denominar sua prática enquanto aparição ao fato de sua existência compartilhada com Khanyisile Mbongwa. Mas ela também expõe que suas “aparições são guiadas pela energia e pelas visões espirituais”

⁶³ Conforme disponível em A Conversation With Lhola Amira & Brook Andrew (2020).

(Amira, 2018a, p. 317) e é por isso que não pode chamar o que faz de performance: “com minha prática, tento ficar à altura dessas visões” (Amira, 2018a, p. 317), ela diz. Vejo que tanto ao se apresentar como ao descrever seu processo, a artista reivindica o termo aparição como algo que distingue sua prática. Como expressei anteriormente, é possível compreender em suas falas que a *philisa* por ela buscada, os “gestos de cura” não são compatíveis com a performance. Ao menos não com a concepção que Amira tem sobre a arte da performance. Isso pode estar em acordo com a própria noção de cura no trabalho da artista, uma questão de como negociar cura para feridas coloniais utilizando um nome que estaria ele mesmo atrelado ao pensamento ocidental e, nesse passo, ao colonial.

É certo que Amira não delineaia maiores distâncias entre suas aparições e a performance senão o próprio posicionamento. A partir dele que compreendo esta possível associação por parte da artista, de modo que sua posição soa muito semelhante à de Mestre Nêgo Bispo, também conhecido como Antônio Bispo dos Santos que diz:

Eu, por dominar a técnica de adestramento, logo percebi que, para enfrentar a sociedade colonialista, em alguns momentos “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa”, como dizia um dos meus grandes mestres de defesa. Então, para transformar a arte de denominar em uma arte defesa, resolvemos denominar também. Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações (Santos, 2023, p. 13).

Santos compreende a nomeação como parte do adestramento e, portanto, sabe do poder que há em nomear. Como ele bem expressa, sua experiência com a técnica de adestrar lhe abriu caminho também para semear palavras assumindo a prática da denominação como modo de se contrapor à colonialidade de nossa sociedade. A alcunha de Mestre que atribuo a Santos não é à toa, sua sabedoria como mestre e líder quilombola tem destaque no pensamento contemporâneo brasileiro na mesma medida em que sua vida expressou ideal de luta contracolonial e nisso a “guerra das denominações” (Santos, 2023, p.13) na qual empenhou esforços tem grande participação.

O autor expõe como mestras e mestres da oralidade foram antes considerados desnecessários pelo sistema vigente que tentava substituí-los pelos “mestres da escrituração”, o que levou Santos a se dedicar a essa via para fazer-se necessário à própria comunidade (Santos, 2023, p. 25). Logo, compreendo como que em sua prática a denominação torna-se também forma de defesa, já que assume um jogo de contrariar palavras coloniais na intenção de enfraquecê-las e fortalecer as “nossas palavras” — seria esta a forma de contracolonizar falando a “língua do inimigo” (Santos, 2023, p. 13). Em algum nível percebo que essa é uma

postura também de Amira.

O que Gorzillo antes apontou como uma prática de artistas que buscam romper com o discurso unilateral da crítica ou da academia, a partir de Santos podemos compreender como um posicionamento diante do contexto colonial no qual a artista atua. O que entendo é: Amira até pode buscar um descolamento do discurso unívoco atribuído à academia, mas percebo que sua posição primeira é a localização de sua prática à parte da colonialidade. Santos não apresenta sua prática como decolonial por não haver memória de colonização sobre o seu território (Santos, 2023, p. 38-39) fazendo mais sentido para ele uma postura contracolonial na qual ele se opõe às tentativas de colonização ainda presentes (Santos, 2023, p. 58). De modo análogo, Lhola Amira não apresenta sua prática como uma performance por essa não alcançar suas visões espirituais, fazendo mais sentido para ela uma prática afeita aos saberes partilhados com sua ancestralidade na qual a escuta conduz a *philisa*, na qual rememorar possibilita os gestos de cura. Ele faz sua escolha entendendo que lhe compete prevenir a colonização e não a combater, ela recusa uma prática que não lhe contempla indicando seu modo de fazer como mais bem aplicado ao contexto que busca atingir.

Ainda pensando sobre a recusa à performance como uma questão de linguagem, poderia compreender que a posição de Amira assumindo as aparições como prática é uma postura consciente de que a linguagem comporta a expectativa do reconhecimento, ao passo que é dominada se assume a identidade de uma cultura, a não ser no caso de pessoas negras em que mesmo um eventual domínio é deslegitimado (Gordon, 2008, p. 15). Resgato o já comentado sobre os objetos de arte analisados por Rodrigues, Ramos e Barata: ainda que dissessem deles como obras de arte, eram tomados como primitivos ou infantis, já que negros. Dias Caridade (2021, p. 30) expressa algo semelhante ao ressaltar seu incômodo com terminologias como “performace negra” ou “performance ritual”, pelas quais o autor compreende que talvez se reforce a segregação mais do que eventuais ressignificações.

Amira demonstra ciência desses riscos ao elencar seus próprios termos, *ukuvela*, aparição, *philisa*, gestos de cura. Fortalece-os ao passo que os reitera e explicita a relação destes com sua própria vida empenhada na prática artística. Se “todo povo colonizado toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, 2008, p. 34), ao ver-se confrontada⁶⁴, Amira escolhe encorpar a guerra de denominações praticada por Santos. Certo que sua posição não se deva necessariamente a uma adesão a esta prática, já que

⁶⁴ Utilizo Fanon (2008) nesse trecho em uma escolha de tradução para a expressão “toma posição”, pois em Fanon (2020) o mesmo trecho foi traduzido por “se vê confrontado”. A primeira opção descreve melhor minha leitura sobre Amira.

a própria artista indica não agir em resposta a qualquer coisa, mas é inegável que sua assunção de termo divergente daquele já estabelecido cumpre papel contracolonial no cenário das artes. Não à toa as aparições têm despertado questão na prática de artistas negres, como colocado por Dias Caridade e como também é o caso deste trabalho.

Amira não atua em resposta à colonialidade⁶⁵, a artista busca distância da noção de resistência e oposição, interessada mais pelo descanso aos corpos negros. Talvez eu sim buscasse uma espécie de resposta e confronto e, nesse movimento, acreditei que a via da performance fosse me levar a alguma noção de cura pela denúncia das violências sobre meu corpo. Mas, neste caso, o processo de descobrir a ferida, rastreá-la e às suas origens não ensejou nenhum gesto que não o da reexposição ao que feria. Aliás, reconheço que esse foi o primeiro gesto, mas a repetição dele e o cansaço que a decorreu levaram a um outro. Justamente a questão. Assim como em algum momento contestei meu nome, vim também a contestar o modo pelo qual me referia ao meu fazer artístico. De alguma forma, buscava discutir o modo de fazer por meio das contestações anteriores – ao nome a mim atribuído, à forma de nomear meu trabalho.

Em discussão sobre formas de redistribuição de violência, Jota Mombaça expõe a necessidade de nomear a norma. A autora compreende a não nomeação de si mesmo como privilégio autoatribuído pelas parcelas dominantes da sociedade — em seu texto, o endereçamento é especial às pessoas brancas heterossexuais e cisgêneras — que sustenta “seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho” (Mombaça, 2021, p. 75). Logo o primeiro esforço para a reorganização proposta por Mombaça, seria justamente a nomeação. O esforço é semelhante ao de Santos, mas ao passo que ele fala do enfraquecimento dos termos coloniais, Mombaça antecede esse passo pela indicação de que há termos e noções compostas colonialmente. Ou melhor, há quem sequer se atribua qualquer noção particularizante, a norma não precisa de definição específica por ser ela mesma o parâmetro a partir do qual outras coisas serão adjetivadas — aqui encontramos com a resistência de Dias Caridade em assumir uma “performance *negra*” ou uma “performance *ritual*”.

Meu trabalho com a performance, porém, não tinha essa convicção. Observando hoje, compreendo que a busca por um “vermelho-resto” por meio do meu corpo — vestido dessa cor em uma analogia quase ingênua à marginalização da identidade vivida — acabava mais por reiterar um lugar de “resto” do que demover intenções ou estruturas de violência

⁶⁵ Conforme disponível em A Conversation With Lhola Amira & Brook Andrew (2020).

responsáveis por essas marcas atribuídas ao corpo – negro, em desobediência e questionamento de gênero. Devo dizer, ainda ouvindo o pensamento de Mombaça, que ao marcar nas performances a subalternidade a mim atribuída corria o risco de afirmar esse lugar como identidade — com a fixidez reconhecida ou desejada pela violência colonial — e não como posição ocupada em denúncia à própria violência da marginalização, pois, ao passo que aprendemos a falar sobre os efeitos da subalternidade que perpassam nosso modo de estar no mundo, as pessoas que ocupam espaços de poder — mesmo que confrontadas — não se localizaram nessas posições, de modo a refrear os regimes subalternizantes (Mombaça, 2021, p. 88).

Entendo que motivações como resposta e denúncia conduziram meus trabalhos em performance para uma objetificação do corpo e sua ferida semelhante ao mesmo processo de objetificação/desumanização contra o qual buscava me opor. Fanon (2022, p. 53) afirma que “no mundo colonial, a afetividade do colonizado é mantida à flor da pele como uma chaga viva que foge do agente cáustico”. Nas performances que realizei, ainda que eu buscasse fugir do que queimava em violência sobre meu corpo, a condução dos trabalhos se destinava justamente à manutenção do sentido de alerta às constantes violências. Mas, em vez de uma reação aos que violentavam⁶⁶, os efeitos recaíam sobre mim em um movimento de hipervisibilidade desacompanhado de esforços de reparação como já expressado por Mombaça (2021, p. 88).

Por outro lado, Lhola Amira na proposição das aparições, ainda que busque tocar as feridas coloniais, faz isso desde uma posição de cuidado para com os corpos feridos. Não há como negar o efeito da colonialidade, a artista não negligencia isso. Mas seu interesse prioriza a experiência dos corpos necessitados de cura mais do que uma devolução aos agressores. Isso talvez não compreenda objetivamente uma redistribuição das violências como proposto por Mombaça ou o enfraquecimento direto do inimigo como na guerra de denominações como compreendida por Santos, mas alcança-me na necessidade que encontrei ao longo das minhas performances. Como tocar as feridas desse corpo sem inflamá-las? Como falar das feridas do meu corpo sem expô-lo a novos ferimentos? Como criar um trabalho de arte a partir disso sem que meu corpo esteja subjugado à função de tema e objeto?

Ainda em busca de relacionar-me à proposta de Lhola Amira, resalto a compreensão de Fanon sobre os usos coloniais da linguagem. Ele afirma que tão mais branco será o negro, tão mais próximo ele estará da humanidade verdadeira, quanto mais ele incorporar a língua de seu colonizador (Fanon, 2020, p. 32). Sua afirmação longe de ser uma aceitação da

⁶⁶ Fanon (2022, p. 49) também indica compreensões sobre esse estado de alerta na pessoa colonizada que visa deixar de ser “caça” e experienciar a figura do “caçador”.

dominação é uma chamada de atenção ao fato contraditório do projeto colonial que espera essa busca por parte das pessoas subalternizadas sem que a consecução da tarefa de incorporação seja verdadeiramente recompensada. Trata-se da hierarquia destacada na colonialidade do saber, pois Fanon destaca como mesmo em processos de ascensão acadêmicas pessoas negras são oratidas em suspeita por conta da língua:

Num grupo de jovens antilhanos, aquele que se exprime bem, que possui o domínio da língua, inspira extraordinário temor; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase branco. Na França se diz: falar como um livro. Na Martinica: falar como um branco (Fanon, 2020, p. 35).

Ora em surpresa também pelo seu manejo:

Charles-André Julien, ao apresentar Aimé Césaire: “um poeta negro, catedrático da universidade...”, ou então, por si só a expressão “grande poeta negro”. Nesses clichês, que parecem responder a uma urgência de bom senso – pois afinal, Aimé Césaire é negro e é poeta –, existe uma sutileza que se esconde, um nó que persiste. Desconheço quem seja Jean Paulhan, sei apenas que escreve obras muito interessantes; desconheço a idade de Caillois, de sua existência considerando apenas as manifestações com as quais ele de tempos em tempos risca o firmamento. E que não nos acusem de anafilaxia afetiva; o que queremos dizer é que não há razão para que André Breton diga de Césaire: “E é um negro que maneja a língua francesa como nenhum branco hoje em dia é capaz de manejá-la” (Fanon, 2020, p. 53).

Em ambos os exemplos, a análise do autor se detém na compreensão de que a língua é fator de diferenciação. Tanto entre os pares como perante aqueles que estão “no outro lado” desse processo de suposta ascensão. Ao mesmo tempo em que a língua do colonizador distingue entre os semelhantes, essa distinção não equipara a pessoa negra às pessoas brancas. Em ambas as situações há uma compreensão de deslocamento ou não pertencimento que foge à ideia definida que o pensamento colonial estabeleceu para as pessoas negras. Ainda que as análises de Fanon nestes casos estejam pormenorizadas no uso do idioma no contexto colonial, compreendo que seu pensamento para esse trabalho pode ser estendido à linguagem de forma mais ampla. Amira não recusa o uso do inglês, língua imposta pela colonização britânica àquele território. Mas descreve seus trabalhos por termos de outras das doze línguas oficiais reconhecidas na África do Sul. Expressões que circulam por suas versões em inglês e chegam a mim por tradução ao português. Não é necessariamente essa a questão.

Pelo exposto até aqui, vejo que a postura de Amira em especificar sua prática por meio das aparições se dá na afirmação de um pensamento localizado junto às suas referências culturais e não apenas em continuidade a expressões do pensamento pré-estabelecido em seu campo. Isso, em paralelo às ideias de Fanon acerca da linguagem, permitem-me compreender

que as escolhas da artista se dão cientes de que

A violência é a matriz dessa linguagem colonial, que oferece ao colonizado a possibilidade de dizer-se em não ser e/ou em feridas sangrentas. Uma linguagem que afasta a humanidade de muitas pessoas e que faz com que os conflitos, as lutas por libertação, sejam muitas vezes uma luta contra si mesmo (Pires; Queiroz; Flor do Nascimento, 2022, p. 20).

Ciência esta que me faltava na realização de minhas performances que não só me ocasionaram situações de sofrimento alimentando feridas existentes como também me expuseram a novas situações de violência. Esse movimento entre a reiteração do que já existia e a ocorrência de novas situações se dava justamente pelas performances terem como objeto as dores provocadas ao meu corpo pelas expressões de colonialidade do racismo e da LGBTfobia. Ou seja, em minha busca por denunciar estas facetas coloniais, acabei por alimentar sua base assumindo minha experiência como tema sem atenção aos efeitos disso sobre mim mesma.

Não parto do pressuposto de que essas são as prerrogativas das performances – a inflamação, a exposição e a objetificação – mas foram estes seus efeitos sobre meu corpo. Ou alguns deles, já que também por meio dos exercícios de performance foi que compreendi a necessidade de reposicionar meus trabalhos. Dias Caridade (2021, p. 30) “apega-se” ao conceito de Amira, por compreender nas aparições a possibilidade de cura coletiva e na substituição entre os termos – “performance” por “aparição” – “uma reparação na história colonial compartilhada de relações de poder e de dominação cultural que não desapareceria mesmo que mudássemos nossas línguas” (Dias Caridade, 2021, p. 91). Essa possível superação, focando nos efeitos das performances em meus trabalhos anteriores e os efeitos desejados por meio das aparições, foi tema do projeto inicial dessa pesquisa.

O curso do trabalho pelo processo de criação, porém, não manteve a oposição dicotômica como relevante ou viável. Logo, não me interessa imbuir a performance de uma conotação limitada à violência colonial e sua reprodução. Nem me interessa uma transição das performances às aparições, não como objetivo principal ou resultado único para esse trabalho. De modo semelhante à postura de Amira, não busco mais a contraposição ou a resistência, mas os gestos de cura em suas especulações possíveis. Ou seja, meu interesse está na forma como, tendo entendido nas performances a necessidade de rever meu trabalho, posso partir das proposições de Amira para um processo de criação mais atento à negociação de cura do que à exposição das feridas e violências que negociam a morte.

Conforme elaborei ao longo deste capítulo, as aparições de Amira estão situadas no contexto da colonialidade e como ela perpassa corpos subalternizados no presente, mas

atentando-se às feridas do passado. Seu modo de atuação teria particularidades que Gell compreende na esfera da tecnologia e da técnica. Compreendo que parte da perícia técnica de Amira está no uso do nome e sua postura de afirmar-se por outros termos. A exposição de seus trabalhos e falas ao longo da seção demonstra como o fazer é atrelado às suas compreensões de memória e ancestralidade e se vale de processos de escuta a estas duas, mas também às imagens espirituais que derivam dessas trocas. Seus trabalhos são apresentados, assim, por meio de ações, instalações interativas ou mesmo objetos expositivos. Todas essas possibilidades perpassadas pelas mesmas noções — *ukuvela* e *philisa* — que não buscam a representação da ferida a ser curada, mas a gestualização para sua cura.

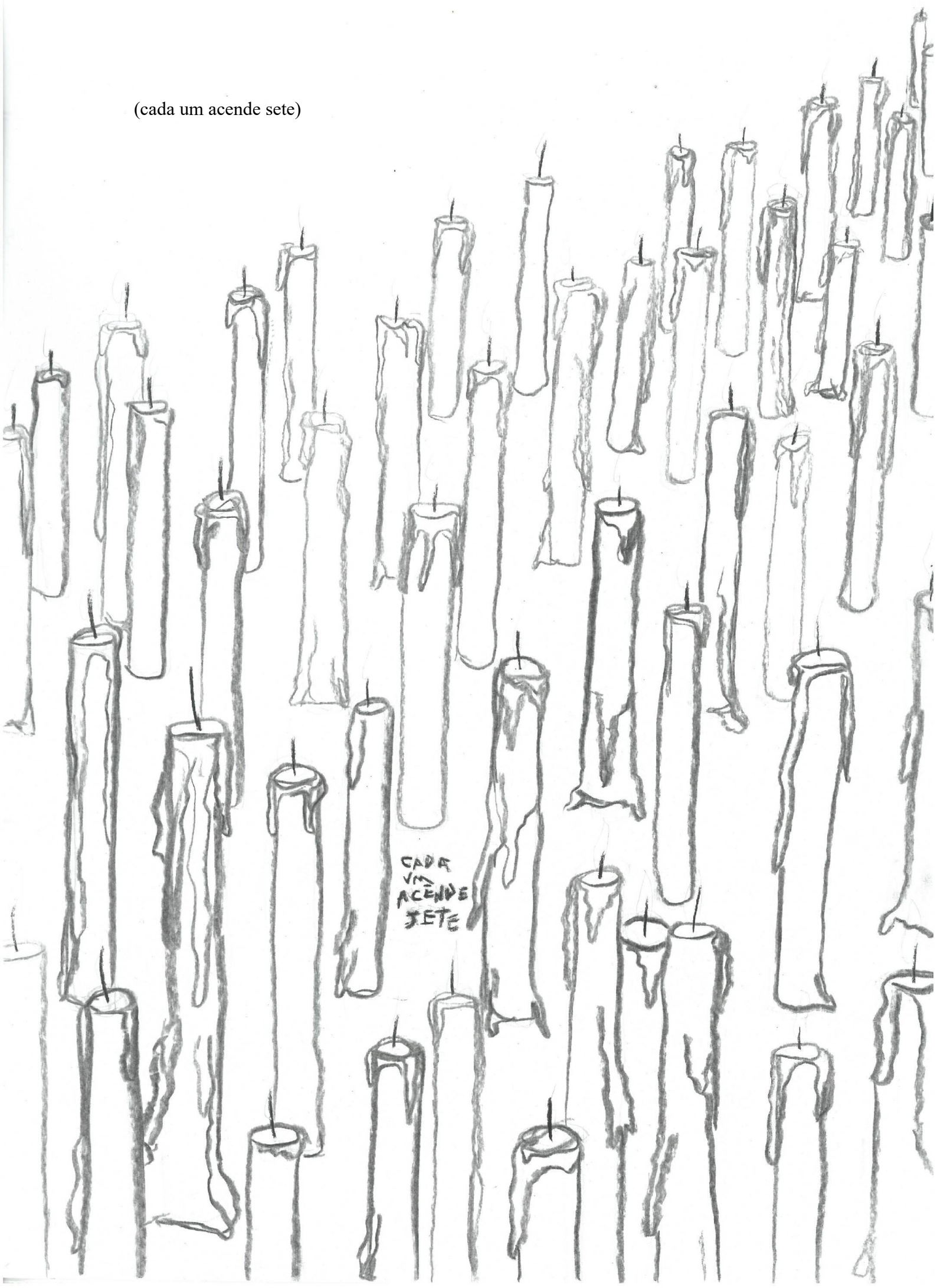
Em tempo, retomo a memória inicial da seção. Lorde, ainda criança, escrevendo o próprio nome de forma divergente do que a agradava para agradar a mãe e suas compreensões do correto. Tendo eu mesma sido uma criança com a escrita forjada à base de muitos cadernos de caligrafia e me tornado uma adulta que escreve o nome à revelia de sua pronúncia, recorro à Amira e suas aparições buscando escrever e criar de outros modos. Exercitar as questões do corpo para além dos programas delimitantes, mesmo os autoatribuídos nas performances de 2019. Para que meus trabalhos sejam o que precisam ser, do jeito que Lorde continuou sendo AUDRELOLORDE.

SETE
VOLTAS

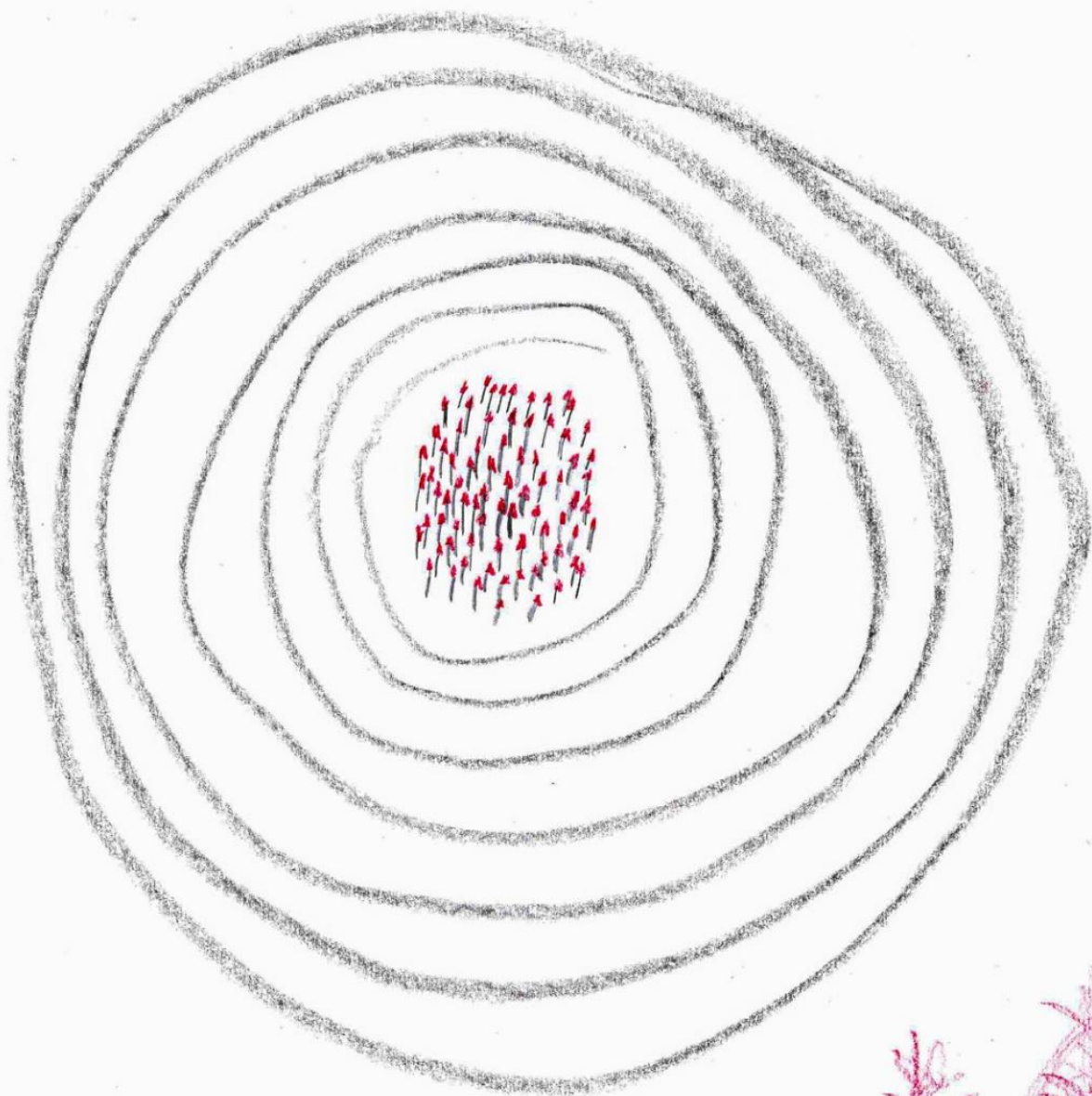
(sete voltas)

As Ruas são de Exu, o morador das encruzilhadas, lugar em que não há fixidez. Mas Exu não mora só na encruza: ele tem a artimanha também de morar no som de um assovio ou nos desenhos de um surdo de terceira no meio da bateria de uma escola de samba. (Simas, 2022, p. 25)

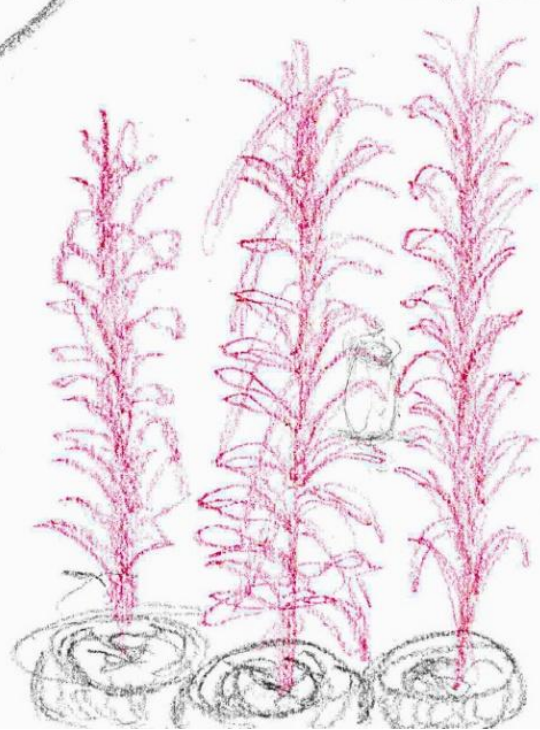
(cada um acende sete)



O mito da criação do surdo de terceira por seu Miquimba – e aqui vale mais, como nas culturas orais, o sentido do que é relatado do que o rigor factual – é dos mais pertinente para se pensar as culturas de fresta; aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria (Simas, 2022, p. 27).



PERSON
VIV
NASCER
A NATUREZA



4 CORPO DE TRABALHO [OU CAMINHOS ENSAIADOS A PARTIR]

A epígrafe desta seção é um excerto do texto “Imaginação Percussiva” (Simas, 2022, p. 25-28), no qual o autor refere-se à criação do surdo de terceira, instrumento percussivo que teria inserção entre o surdo de primeira e o surdo de segunda. Enquanto os dois últimos teriam uma dinâmica de pergunta e resposta, o surdo de terceira tem sua sonoridade no entre. Simas usa o instrumento como figura de um pensamento também do entre. Um pensamento da fresta, como ele diz, que inspira a driblar cânones normativos. A leitura sobre o surdo de terceira me alcançou desse lugar, mas também do espaço do inesperado — para mim — em questionar cânones de pensamento por meio da criação de um instrumento musical. A junção entre a fresta por ele proposta e a surpresa de minha parte ofereceu, então, exemplo e compreensão de como uma “imaginação percussiva” caberia ao pensamento sobre processo de criação — ou só processo mesmo, que nesse caso soa quase como um “entre” dos três surdos.

Iniciando esta seção do trabalho com o pensamento de Simas (2022), situo as reflexões ora ensaiadas não só na pergunta e nem só na resposta. A “imaginação percussiva” descreve a minha busca por relação com o perguntar e com o responder, desejando a possibilidade de algo que não o cânone. Isso menos pela presunção do ineditismo e mais pela vontade de driblar o que eventualmente não acolheria as artimanhas da falta de fixidez. Em síntese, seria uma imaginação como a citada por Simas, aludindo à encruza e ao mito de criação do surdo de terceira, que me entusiasma a assumir a validade do processo para esta exposição acadêmica. O exemplo do surdo de terceira, em seu fazer posterior à pergunta do surdo de primeira e anterior à resposta do surdo de segunda, aponta a suficiência dos exercícios de pesquisa, cujo desenvolvimento durante o mestrado frustrou minhas expectativas de conclusão e apresentação de uma obra artística como esperei fazer ao início do curso.

Menciono essas expectativas situando meu trabalho na linha de pesquisa “Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas”, na qual é comum ouvirmos sobre uma necessidade de desenvolvimento prático, poético, para além da dissertação – como se essa também não se compusesse em prática e poética. Diante das expectativas, busquei dirigir a minha investigação para a criação de algo. Se antes eu propunha performances, agora deveria entender como realizar uma aparição. Ao menos era o que entendia como necessário, mas o processo instaurou-se e interveio sobre as expectativas como na maior parte de meus trabalhos. Foi por ele que mantive abertura aos exercícios e atenção aos registros entre eles. Esse mesmo processo levou à compreensão de que o trabalho se dava pela via da Pesquisa Artística, priorizando a prática artística como agente da pesquisa e assumindo a postura de artista-

pesquisadore que vivencia e investiga o fazer artístico ao mesmo tempo (Daltro, 2022).

Por essa perspectiva a produção de conhecimento ocorre no processo de criatividade e não advém restritamente de seus possíveis resultados (Bragagnolo; Sanchez; Santana; Santos 2021, p. 53). Assumir cada realização como exercício dentro da pesquisa provocou uma vasta experimentação no fazer e no registrar, instâncias correlatas e retroalimentadas do trabalho. Fazer um desenho disparava questões sobre o trabalho pretendido — a expectativa de conseguir realizar uma aparição —, mas também sobre o ato de desenhar, por exemplo. Mas quero ressaltar como, na Pesquisa Artística, o próprio exercício de criar compõe “um contexto e/ou tipo de prática onde a experiência transformadora de fazer e pensar adquire, em última instância, um significado político, revelando seu compromisso com a existência” (Fuentes, 2024, p. 28).

Percebo como a não consecução de uma obra — específica, final, acabada etc. — corrobora justamente com esse desenvolvimento voltado ao processo, investigando-o de modo a continuá-lo mais do que respondendo a uma pergunta em vista de concluí-lo. Pois a conexão entre quem cria, o que cria e o conhecimento a se construir durante a criação pode ser entendida ao percebermos a Pesquisa Artística como forma de valorizar o fazer artístico em suas diversas formas de conhecimento e como, em nosso contexto brasileiro, esta valorização pode problematizá-las e funcionar como resistência epistemológica (Mani; Linhares, 2024, p. 65). Desse modo, o processo de criação demonstrou como importava menos a realização de uma aparição em superação das performances anteriores e mais a manutenção de uma investigação em curso, sua documentação e análise inclusive para provocar outras questões menos dicotômicas, diga-se de passagem.

A continuidade da pesquisa a cada exercício, seu registro e elaboração posterior além de ser prática recorrente nesse e em outros de meus trabalhos, ganhou força ao buscar como referência a atenção cartográfica e a formação do cartógrafo (Kastrup, 2007; Pozzana, 2013; Kastrup, 2019). Provocações teóricas que me deram insumos para insistir no interesse pelo processo e a problematização dele, como também indicaram como via para essa insistência o próprio fazer artístico ao considerar a afetabilidade entre mim e as práticas o que Pozzana sintetiza pela recorrente pergunta: “como estarmos atentos, abertos e sensíveis ao presente, forçados a pensar e a criar enquanto fazemos pesquisa?” (Pozzana, 2013, p. 327). Ainda, a Cartografia se soma à Pesquisa Artística como guia para este trabalho ao considerar que a primeira visa cultivar um território em que as figuras “pesquisador” e “pesquisado” se encontram, coexistem, enquanto a segunda propõe que artista e criação artística se relacionem e se transformem mutuamente (Bragagnolo, 2023, p. 16).

Essa transformação ocorre quando, cultivando uma atenção ao processo, permito-me assumir e construir o gosto pela problematização do qual fala Kastrup (2019). Mais do que um gosto, ela se refere à disponibilidade aos problemas e sua retomada no curso da pesquisa por meio de espaços abertos e pausas inventadas pela própria pessoa pesquisadora para permitir que a atenção — desinteressada por soluções — mantenha-se operante sem limitar o andamento do processo em sentido único ou resolução. No meu caso, uma atenção ao curso dos exercícios e linhas condutoras entre eles que não se fecham em uma obra ou trabalho acabado. Compreendendo que a atenção cartográfica funcionaria ora como uma varredura assistemática, ora em um movimento de captura involuntária em que determinado acontecimento, como num reflexo, convoca a atenção (Kastrup, 2007, p. 19), o interesse por recorrências ou fios de alguma continuidade — ou consequência, catalisação, incitação — pode orientar minha leitura dos exercícios em proposição de análises a eles pertinentes.

Esse esforço ainda é guiado pelo modo como cada exercício acessou minhas compreensões, memórias ou sensações. Falando de transformações mútuas entre mim e a pesquisa realizada, devo falar sobre como isso perpassa meu corpo e uma gama de coisas que o afetavam desde as primeiras performances que realizei até o interesse de compreender meu trabalho artístico por outras formas de nomear e propor chegando à intenção que inicia essa pesquisa. Ensaiar aparições, assim, foi também compreender que produzir conhecimento por meio da processualidade só é possível com a ativação do potencial do corpo de ser afetado. Compreendo a relação entre a Pesquisa Artística e a Cartografia, por entender que a segunda se dá justamente na conexão de afetos surpreendentes ao longo do processo de formação da pessoa cartógrafa que lhe exigem sentidos para além de sua função trivial enquanto seu corpo se cria junto com a pesquisa (Pozzana, 2013, p. 336).

Assumindo essas dimensões da atenção, da afetabilidade e da formação cartográfica é que posso compreender meu interesse por uma Pesquisa Artística que traga os registros do corpo que cria, suas disposições, intenções, compreensões parciais e propostas de leitura de um processo protagonizado pelo corpo e pela investigação feita exercício a exercício. Assim, esta seção busca reunir o possível desses registros, destacando-se de antemão a parcialidade do que cabe nessa dissertação como suporte. Entendendo que o esforço de mostrar e elaborar ao longo do trabalho é parte essencial da pesquisa, mas que a narração dos exercícios não é capaz de trazê-los em totalidade. Proponho que isso, mais do que uma limitação, seja assumido também com o gosto da problematização mencionado a pouco. Reunirei passagens dos exercícios desempenhados em meu primeiro ano do mestrado, buscando destacar linhas condutoras ao longo deles que façam jus à reiteração de questões experienciadas nesse período e, como já

adiantei, comportem a frustração da inconclusão como oportunidade para seguir criando.

Ainda em adiantamento e visando um roteiro de leitura do processo, concentrarei a exposição dos exercícios e seus registros em práticas que considero essenciais à compreensão do caminho empreendido. Foram elas a disciplina de Ateliê de Criação; a série de desenhos *exercícios de presença*; minha participação na exposição “A Primeira Galeria do Mundo”; minha participação na “Mini-Micro-Pocket-Mostra-de-Arte - era uma vez o museu” (MMPMA); e minha experiência na residência artística “Mandingas Poéticas”. Apresentarei os métodos utilizados nas práticas da pesquisa priorizando o processo de criação por compreender a imbricação de um no outro. Também num movimento retroalimentado entre Cartografia e Pesquisa Artística, devo pensar não só a realização das práticas, mas ainda os instrumentos ou iniciativas que foram utilizadas ao longo desse processo para documentar os procedimentos e impressões resultantes e para manter a abertura às questões, sua análise e elaboração

Destaco de início o uso do Baralho do Malandro Zé Pelintra que, em diversas tiragens, me ajudou a organizar pensamentos e propostas a serem empenhadas nos exercícios de criação. O baralho não segue uma estrutura convencional de formatos mais recorrentes como o Baralho Cigano ou os diversos tarôs, organizados em arcanos maiores e menores. Ainda que minha experiência com a leitura de oráculos fosse restrita ao Tarô Rider-Waite⁶⁷, o fato de ter recebido as cartas do Malandro como presente de uma amiga oraculista pouco antes de voltar a morar em Fortaleza para cursar o mestrado, despertou meu interesse de empenhar aquele baralho em meu trabalho de pesquisa. Esse interesse poderá ser esmiuçado conforme o baralho retorne ao longo dos exercícios, mas importa dizer que ele vem de situações de criação anteriores em que a figura dos Exus⁶⁸ eram presentes — como no dia em que me presentearam o baralho.

Mas esse interesse também vem por sugestão de Florence Dravet (2019), que aborda a comunicação oracular numa perspectiva de comunicação ampliada pelo que chama de “entrever no invisível” e que soa bem relacionada com a atenção cartográfica desempenhada em minha pesquisa. Sendo que para esse caso interessa mais uma “movimentação dinâmica do pensamento, o acionamento de um dispositivo criador dinâmico ordenador do caos: criador de sentidos” (Dravet, 2019, p. 4). Ou seja, o uso do baralho em relação com a comunicação

⁶⁷ O Tarô Rider-Waite (ou Rider-Waite-Smith) pode ser apresentado como o baralho de tarô mais tradicional e influente. Criado em 1909 por Arthur Edward Waite e ilustrado por Pamela Colman Smith, traz cenas completas e simbólicas em todas as 78 cartas (incluindo os Arcanos Menores, que antes eram simples símbolos de naipes), propondo uso intuitivo e acessível para interpretação e servindo de base para a maioria dos baralhos modernos.

⁶⁸ Seu Zé Pelintra é nome de uma das diversas entidades Exus com as quais encontramos nas macumbas brasileiras. Ao seu modo, o dia em que recebi o presente era envolto nesses encontros.

proposta por Dravet chega na pesquisa justamente como essa ferramenta organizadora e provocadora. Primeiro as tiragens ajudaram a tecer compreensões possíveis, em seguida elas dispararam questões a serem retrabalhadas ao longo dos exercícios, movimento esse que também desencadeou outras formas de registro, considerando que reside certo silêncio na distância que se deve respeitar entre o olhar e o jogo do oráculo (Dravet, 2019, p.10).

Mais do que a ausência de fala ou de som, compreendo o silêncio mencionado por Dravet como as pausas necessárias entre a leitura das cartas e minha interpretação aplicada à pesquisa, isso por vezes ocorreu pela escrita descritiva e analítica das tiragens. Mas em outros momentos veio pelo exercício da voz em gravações de áudio que permitiam maior liberdade para contar os achados de cada leitura das cartas. Esse esforço oral também se dá na pesquisa em uma disposição à conversa e à troca como modo de escuta (Campeato; Bonafé, 2019). Ainda que as gravações não tivessem um interlocutor específico⁶⁹, a própria externalização auxiliava no processo de elaboração, além de possibilitar outros modos de percepção em audições posteriores dos registros.

Também como esforço de organização e construção do pensamento houve considerável empenho em anotações, rabiscos e desenhos e, vendo isso hoje, entendo que essas coisas se misturaram de forma proveitosa nos registros, de modo que a materialização e apropriação das questões por meio do desenho, como fala Derdyk (1989), me ocorreram nessa junção de grafias. As notas e rabiscos relatavam, mas os desenhos também e isso não diz sobre figuração de um e descrição de outros, mas sobre como a junção desses movimentos de registro compuseram o material sobre o qual a escrita de agora irá se debruçar.

4.1 Ateliê de criação

Hoje eu me atrasei pra aula porque eu tava lavando o cabelo. E eu achei isso muito engraçado né, o rolê de aparência e possíveis futilidades. No atraso eu precisei vir de uber e o que eu tava achando engraçado virou outra coisa. Logo que o motorista chegou e eu fui confirmar, tipo, se era mesmo aquele que tava vindo pelo aplicativo, eu percebi que ele veio parando de longe. Ele parou, me olhou por um tempo, que foi muito ínfimo, mas ainda assim perceptível né. Acho que quando a gente tá sendo olhado a gente sabe. E eu perguntei o nome dele e ele basicamente murmurou uma resposta, ele não falou, a impressão que (eu tinha) enfim é que ele não queria me dirigir a palavra. Resumindo foi uma sensação de hostilidade, de me ver hostilizada. Mas eu cheguei na aula em uma segurança possível, em um conforto possível, e eu peguei a fala já andando, a professora expondo algumas premissas de como seria a disciplina e tudo... Acho que faz sentido eu dizer né, é uma disciplina de ateliê então

⁶⁹ Em certo momento resolvi retomar a publicação de podcasts por meio do “Cansei de acumular”, projeto anterior que funcionava como canal para interlocução mais ampla sobre leituras e projetos realizados. Busquei documentar o processo de pesquisa em proposta de conversa, mas a continuidade desse formato não foi viável ao longo do curso. Os episódios mencionados datam de 08 e 15 de julho, 05 de agosto de 2024 e podem ser tocados em Nogueira (2023).

a gente vai “tar” na instiga de fazer coisas e registrar coisas, pensar coisas enquanto a gente faz. Uma dessas coisas que eu precisava fazer era esse registro, mas, antes disso, o que me chamou atenção foi quando a professora falou de uma afetabilidade. De como a gente ia pensar sobre ela, uma afetabilidade que instaura estados de criação, que instaura estados disponíveis a essa criação. E eu lembro que eu já me vi um pouco nessa situação, eu acredito, como que ser afetada por certas situações ou processos – majoritariamente desconfortos – me levou a processos criativos que, enfim, foram o que podiam ser. E quando a gente veio fazer o registro, eu pensei se o medo poderia gerar algum tipo de criação. Se o medo poderia ser um estado disponível pra criação ou se a gente consegue criar alguma coisa a partir do medo, da hostilidade, de uma situação que iniciou de um riso de si mesma e, de repente, foi à hostilidade do olhar alheio e do silêncio alheio. Como que isso, se condensando em medo, poderia ou não (Nogueira, 2026, transcrição minha).

O trecho acima é parte de um áudio gravado em 6 de março de 2024. Era o primeiro dia de aula na disciplina de Ateliê, um componente obrigatório no curso de mestrado no PPGARTES para ambas as linhas de pesquisa. O registro fazia parte da proposta para aquele semestre, em que a disciplina foi ministrada pela professora Emyle Daltro. A intenção de registrar compunha o interesse por essa “afetabilidade” como menciono no áudio. Mas creio que a gravação em si é falha em demonstrar de forma mais ampla o que me afetava naquele momento. Narrei de forma tímida uma situação em que percebi alguma hostilidade por parte de um motorista de aplicativo, mas não expliquei muito o porquê. Talvez isso acontecia porque explicar era já algo recorrente e, nisso, cansativo.

Iniciei o curso de mestrado em um movimento de retorno. Tendo me formado no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC) em 2017, voltei ao mesmo instituto em 2024 para iniciar novo processo formativo. Nesse tempo, porém, ocorreram trânsitos consideráveis desde minha mudança de endereço até a mudança de formação pretendida, tendo em vista um gradual deslocamento da Comunicação Social às Artes desde a conclusão do bacharelado, passando pelo ingresso na licenciatura em artes visuais (CLAV/IFCE) em 2018 e posterior ingresso em um bacharelado em Teoria Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília (TCHA/UnB) em 2021. Então havia esse retorno aos interesses ensaiados em minha conclusão do bacharelado, mas também à Fortaleza e ao ICA. Outro trânsito de destaque diz respeito à minha percepção quanto à identidade de gênero e consciência racial.

Em 2017 eu me compreendia, e assim era percebida por meus pares, como um homem cisgênero gay. Aliás, essa compreensão seria questionável se pensarmos que esses termos e a atribuição deles a mim ainda não eram questões necessariamente conscientes em meu dia a dia. Ocorre que desde aquele ano passei a observar isso com outras dúvidas e percepções. Inicialmente pude compreender situações que me atingiam e, enfim, devidamente

nomear como racismo as diferenciações percebidas desde a infância. Não me importa muito a precisão, mas acredito que perceber a racialidade a mim atribuída foi também auxílio e combustível para questionar a atribuição de gênero. Não me cabia o “ser homem” porque isso é dado aos homens brancos, mas também porque essa categoria não compreendia minha experiência como pessoa⁷⁰.

Encurtando algumas etapas dessa construção e autopercepção, importa dizer que retornei ao lugar em que vivi o início dessas questões quanto à racialidade e ao gênero, pois a experiência na Universidade e com a pesquisa foi propulsora desses processos, apresentando-me como uma pessoa não-binária, solicitando que meus pares me reconheçam por tal identidade. Solicitação marcada pelo uso de pronomes femininos em minha própria fala a respeito de mim, mas ainda no conteúdo de minhas apresentações à turma nas aulas iniciais em que essas informações eram reiteradas. Como isso se relaciona ao motorista de aplicativo e minhas impressões de hostilidade? Aquele era o dia de minha primeira aula na disciplina de Ateliê. Eu usava um vestido vermelho, tinha extensões de cabelo sintético em dreads recém aplicados de comprimento mediano, caindo soltos até abaixo do ombro e havia raspado a barba com um barbeador descartável, a despeito do desconforto que o processo causa à minha pele.

Eu não estava confortável. Precisaria mais uma vez me apresentar à turma repetindo exposições anteriores; meu couro cabeludo doía com o peso adicional das extensões de cabelo, a tração de sua aplicação dias atrás e da lavagem naquela manhã; meu rosto ardia pelo uso do barbeador e produtos pós-barba; além disso chegaria atrasada por ter me preocupado com essas coisas possivelmente fúteis, mas que para mim desempenhavam algum papel de afirmação pessoal naquele cenário. Talvez a única parte de conforto era o caimento do vestido e a cor de minha preferência. O que foi rapidamente frustrado quando percebi o olhar do motorista, fitando-me pelo para-brisa enquanto o carro se aproximava lentamente. De um lado ele parecia conferir se era eu quem havia solicitado a corrida. Do outro eu calculava movimentos e possíveis reações que eu poderia ter caso a postura — o homem estava inclinado sobre o volante e com o rosto franzido — se desdobrasse em algo ofensivo. Não aconteceu. Ele dirigiu em silêncio e eu acompanhei o trajeto com medo daquele “e se”.

Qual foi minha surpresa quando a professora, apresentando a disciplina, nos convidava a trabalhar noções de atenção e afetabilidade nos processos de criação. Dizendo de

⁷⁰ Neusa Santos Souza afirma que o modelo de identificação normativo-estruturante possível ao negro numa sociedade racista é o fetiche da brancura pelo qual o ideal de identificação se dá no retorno ao passado — em que poderia ter sido branco — ou em projeção ao futuro — quando seu corpo e identidade negros possam desaparecer (Souza, 1983, p. 4-5). No trecho, além de compreender essa situação, à estendo ao processo de questionamento de minha identidade de gênero compreendendo um fator normativo-estruturante na cisgeneridade.

maneira mais exata, trabalharíamos ao longo do curso diferentes modos de como nossa capacidade de nos afetarmos seria disparadora da criação ⁷¹. Ao passar da disciplina entenderíamos como essa disposição ao afetar-se era algo passível de aprendizado à medida em que fossem trabalhados nossos diversos funcionamentos da atenção para desprogramar automatismos nos processos de pesquisa praticados por cada uma de nós. Isso se daria em nossos trajetos individuais, mas de forma particular pudemos perceber essa ocorrência em coletivo dada a dinâmica planejada para as aulas.

Além dos registros como prática recorrente em sala, a professora nos provocou ao constante compartilhamento entre nós mesmas. Os trabalhos começariam com cada participante apresentando a própria pesquisa por meio de uma atividade prática que envolvesse a turma como um todo. Idealmente não teríamos momentos apenas expositivos dos projetos de pesquisa, mas demonstrando-os por meio de alguma realização na qual o coletivo pudesse participar e posteriormente tecer comentários que seriam provocadores à continuidade dos processos individuais. Convocada pelas sensações expressas em meu primeiro registro, lembrei como em momentos anteriores eu havia criado a partir do desconforto e pensei como seria possível naquele momento me utilizar do medo e como ele me afetava para, então, criar alguma coisa.

Nessa disposição foi que pensei em como retomar elementos e materiais utilizados em meus trabalhos anteriores, sobretudo as performances mencionadas na segunda seção da dissertação, para apresentar o modo como sua realização afetou o curso de minha pesquisa conduzindo-me até a investigação proposta ao mestrado. Já naquele dia, ainda revendo anotações da aula, esbocei a seguinte proposta:

⁷¹ O plano de curso trazia o seguinte como ementa: Experimentação da improvisação nas artes e de como ela pode atuar com os corpos, gestos, movimentos, vozes, escritas, sonoridades, produção de imagens etc. Agenciamento de diferentes modos de escuta e **funcionamentos da atenção**, bem como da **afetabilidade** (capacidade de afetar-se) **como procedimentos que instauram estados afeitos à criação artística, à pesquisa e à aprendizagem**. O acionar das noções de interculturalidade crítica e decolonialidade em/com práticas poéticas e crítico-reflexivas coletivas, abrindo espaços para a experimentação, problematização e criação de procedimentos, composições e concepções da cena e de pesquisa nas artes, de modo a deslocar – fazer dançar – os territórios e modos de produção das linguagens artísticas. (grifos meus)

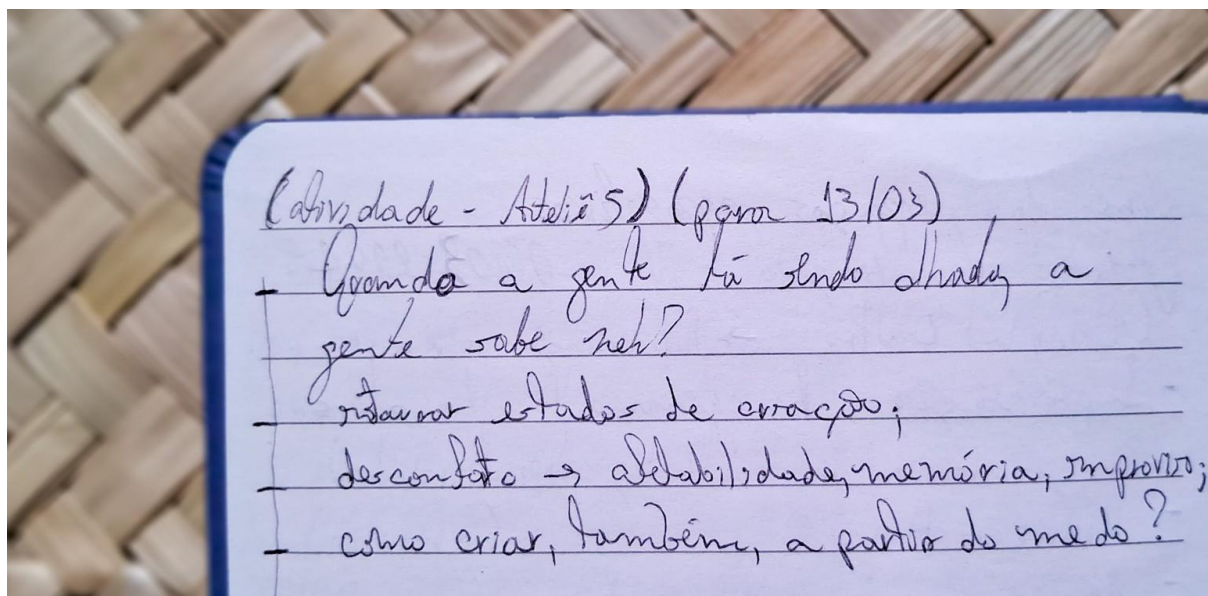


Figura 27 – Notas da disciplina de Ateliê de criação, 2024

Fonte: Acervo pessoal

Havia uma certa urgência de materializar o experimentado em sala, como se elencavam ideias e possíveis procedimentos a serem experimentados. Essa sensação de urgência é que talvez tenha levado à prioridade da escrita à mão, um teor de toque, alcance ou mesmo de empenho físico, como no caderno da imagem anterior. Dela, para bem da construção da atual escrita, transcrevo e comento alguns pontos:

- Quando a gente tá sendo olhada a gente sabe neh?
- Instaurar estados de criação;
- Desconforto: afetabilidade, memória, improviso;
- Como criar, também a partir do medo?

Essas provocações iniciais foram a esquematização que me fez retomar às performances realizadas anteriormente como material de trabalho para a proposta com a turma. Entendi que iniciaria minha atividade com breve memória das performances *Como experimentar o vermelho-resto*; *Como cartografar um corpo*; *Exercício para encontrar um corpo meu*; e *Exercício para criar um corpo meu*, expondo como ocorreram e destaques de cada uma delas. Isso para dar a compreender como os *retratos vermelhos* eram disparadores para investigar questões de disforia de imagem por conta de minha percepção racial e de identidade de gênero. Mas também como essa investigação tomou corpo nas performances ao relacionar-se com fatores inesperados por sua realização em espaços urbanos. O que, durante os trabalhos, pude associar a Exu por conta, dentre outras coisas, dos encontros que ocorriam a cada performance.

Após essa exposição, convidaria a turma a fazer um autorretrato utilizando os elementos oferecidos por mim: fragmentos em texto acerca das performances, as cartas do baralho do Seu Zé Pilintra, um espelho encontrado na primeira performance e utilizado nas posteriores, e marcadores vermelhos de cera, tipo lápis estaca. O roteiro pretendido era realizar a parte expositiva, embaralhar as cartas e pedir que as pessoas passassem o espelho entre si, deixando-as livres para retirar as cartas e marcadores para desenharem seus retratos. Eu ficaria tomando notas enquanto a turma estivesse nesse momento e poderia ao final complementar o teor expositivo conforme fosse necessário. Essa estrutura se manteve enquanto proposta geral, compreendi os objetivos e relação com os materiais acionados, mas faltava estruturar com maior detalhe a inserção das performances na atividade.

Retomando-as, organizei cada uma em fragmentos em que o primeiro resumia a proposta da performance em um parágrafo e os quatro seguintes eram memórias ou relatos parciais da realização do trabalho. Os fragmentos (APÊNDICE A – ATELIÊ) não eram ordenados e foram entregues à turma por meio de bilhetes. A compreensão do todo seria mais acessível no conjunto da atividade por meio da minha exposição e posteriores trocas entre a turma. A única exceção foi a última nota, em que descrevia de forma sintética o áudio transcrito anteriormente.

Já em sala, a ordem das coisas não seguiu completamente o planejado. A prioridade foi a interação entre todos improvisando a partir de como os materiais perpassavam a relação com o corpo e as experiências das performances com a figura da Rua. A exposição ocorreu de forma diluída: enquanto caminhava entre o grupo sentado em círculo, ia entregando cada elemento; e em uma segunda rodada, entregando mais uma carta, contando o contexto dos trabalhos e meu interesse por levá-los naquela atividade. Não houve o distanciamento para tomada de notas, sentei-me junta a todos e passando o espelho fomos conversando e desenhando os retratos, enquanto também eram comentadas as cartas sorteadas e, em alguns casos, colegas retiravam outras para compor suas próprias leituras.

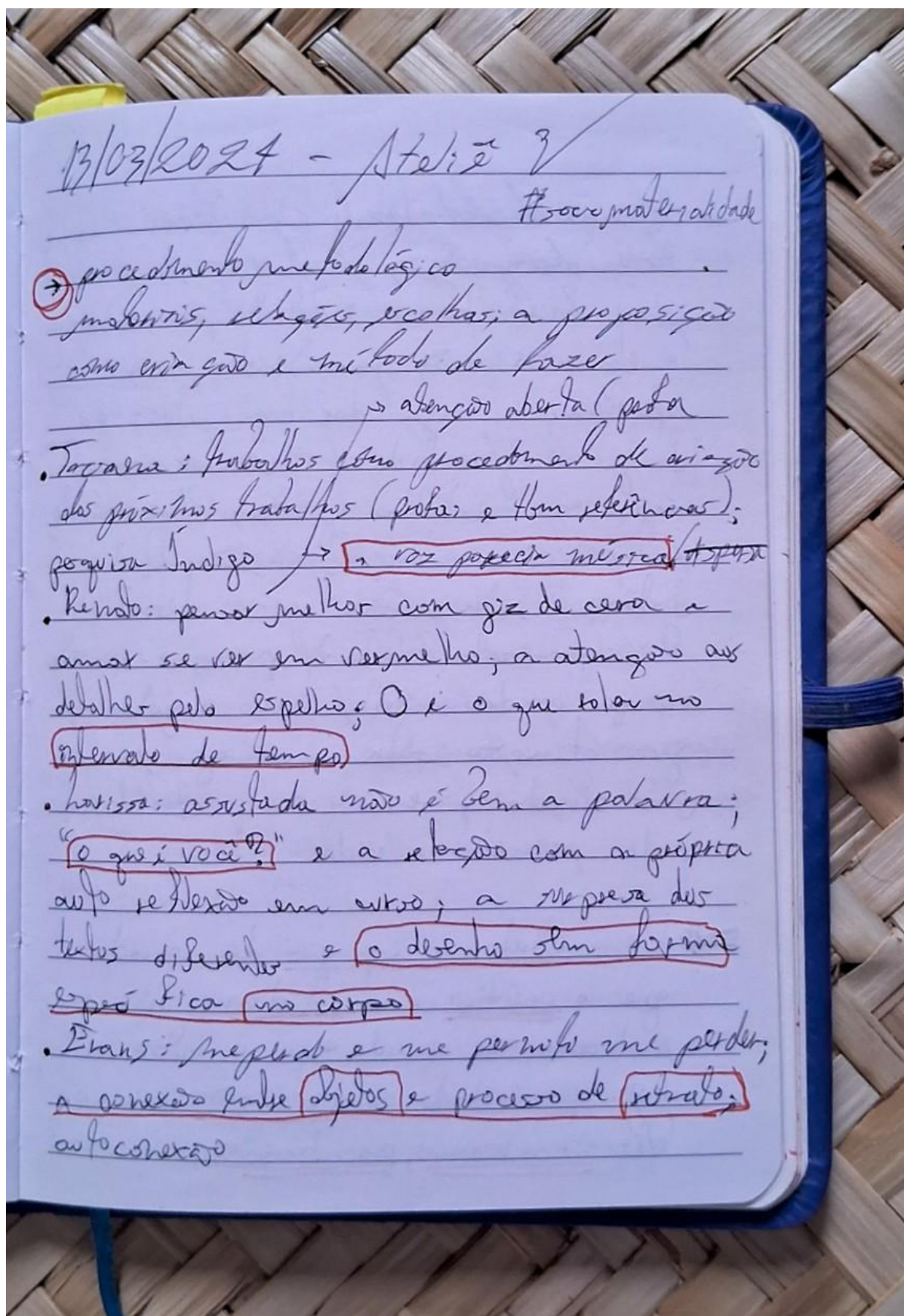


Figura 28 – Notas da disciplina de Ateliê de criação, 2024

Fonte: Acervo pessoal

As notas da imagem anterior vieram durante a conversa após o exercício. Diferente de uma postura distanciada e observadora como eu pretendia, o que aconteceu foi mesmo uma troca, da qual minha escrita só registrou alguns destaques ou indicações para reflexão posterior. Algo muito propício, penso ao me debruçar sobre essa experiência, pois se recorro à memória da aula tenho as impressões de como as pessoas reagiram e uma sensação generalizada de satisfação com o exercício. Algo que iniciou movido pela afetação do medo e recorrendo a processos de criação por meio do desconforto, acabou por ensejar uma segurança inicial na pesquisa. Isso pois a devolutiva da turma de certo modo reiterava noções das performances, como no caso de uma pessoa que se assustou com a provocação “o que é você?” em um dos bilhetes.

Dessa fala fiz os seguintes apontamentos “assustada não é bem a palavra; ‘o que é você’ e a relação com a própria autorreflexão em curso; a surpresa dos textos diferentes e o desenho sem forma específica no corpo”. A nota, além de ratificar a identificação entre a proposta e a experiência dessa pessoa, serve para recordar que: 1. a pessoa não havia compreendido que cada uma de nós tinha bilhetes diferentes e se surpreendeu de ter sorteado justo o que continha aquela frase; 2. havia uma possível correspondência com a pergunta e o processo de observação pessoal vivido por aquela participante; 3. isso resultou em um desenho que retratava o corpo sem formas representativas. Percebo como na experiência dessa pessoa foi possível verificar tanto relações sobre o corpo como também uma abertura ao imprevisto entre a proposta e sua efetivação. Ambos os fatores decisivos em meus exercícios acessados como insumos para aquela atividade em sala.

Lembro ainda que algumas pessoas falaram sobre a dificuldade de mirarem a si mesmas, outras sobre como meus comandos durante o exercício pareciam tornar a experiência meio difusa, alguns comentaram sobre as cartas e ainda sobre como a condução ao longo da atividade soava como música. À exceção desse último ponto, de uma condução especificada, a devolutiva da turma indicava uma ambiência muito semelhante ao que eu experimentava nas performances. Desde à relação de disforia de imagem como interesse de investigação até a experiência imprecisa ao longo de suas execuções. Destaco ainda duas outras falas e respectivas anotações: a primeira expressa “pensar melhor com giz de cera e amar se ver em vermelho; a atenção aos detalhes pelo espelho; círculo e o que rolou no intervalo de tempo” e a segunda dizia “me perdi e me permiti me perder; a conexão entre objetos e o processo de retrato; autoconexão”.

Vejo como ambas se complementam e realçam o destaque anterior. Ambas se referem aos materiais utilizados: uma cita o giz estaca vermelho e o espelho, a outra menciona

que os objetos têm conexão com o retrato em processo durante o exercício. A primeira fala se relaciona com as questões do trabalho e seu funcionamento por meio do imprevisto e da surpresa, essas últimas indicam como isso ocorreu utilizando os objetos propostos. Meu trabalho também tinha uma predileção à cor vermelha e utilizava o espelho tanto nos desenhos como nas performances. Com o tempo o acionamento desses elementos se tornou procedimento recorrente no processo de criação e, como frisa o último comentário, têm relação direta com os retratos, mas com o trabalho de pesquisa de forma mais ampla.

Compreendo que tanto nas performances como na execução dessa atividade junto à turma de Ateliê eu “me perdi e me permitir me perder” como relatou aquela participante. Digo isso, pois só consigo pensar esses procedimentos, recorrências e estruturas de criação a partir da distância tomada nesse momento. Eram menos concepções delimitadas como escolhas e mais naturalizadas, herdadas de um trabalho ao outro. Durante a realização dos trabalhos, minha atenção se endereçava aos elementos e sua continuidade como condutores dos exercícios e, levando isso para a sala, pude atentar-me para os aspectos metodológicos envolvidos nesse percurso.

Algo entendido também a partir da intervenção de outra colega, mencionando uma impressão de como os trabalhos ali acionados pareciam se portar como procedimento de criação para trabalhos seguintes. Já para a professora Emyle Daltro o pensamento sobre método estava e ocorria na atividade proposta por mim à turma: o contar enquanto distribuía os materiais, os contextos materializados nos objetos, o ato do desenho como forma de concretização da relação proposta e como isso, em conjunto, remetia ao pensamento sobre processo. Ao encerramento da atividade, as devolutivas da turma, especialmente estas sobre método, provocaram-me a pensar quais mecanismos eu aciono para criar e como isso se dá também em relação com outras pessoas, mas também com as sociomaterialidades⁷² envolvidas na criação.

Isso não veio somente desse exercício e das reflexões exclusivas à minha pesquisa, compreendo que a disciplina propiciou aberturas significativas a cada realização pelos colegas da turma. O fato de ter acessado as diversas pesquisas por meio de propostas nelas contextualizadas me colocou em contato com suas questões teóricas e procedimentais, de modo que era recorrente nas apresentações seguintes eu retomar pensamentos sobre meu próprio trabalho. Considero pertinente elencar alguns dos apontamentos:

⁷² Expressão utilizada pela professora Emyle Daltro durante nossas aulas em Ateliê que pode ser compreendida sob “relação de mútua constituição entre presenças humanas e não/humanas na composição das cenas do trabalho artístico” “Folharal” (Pellegrim, 2024). Evoca, no meu caso, também relação com a compreensão dos materiais em seu estado bruto, pelo qual Silva (2018) compreende como os próprios materiais condensam relações sócio-históricas de poder e as trazem para as obras de arte.

13/03/24: como entrelaçar espaços de modo que o poético e o cotidiano não se excluam, de modo que o outro se veja passível de comunicação comigo; que mecanismos, procedimentos eu aciono?

27/03/24: como a pesquisa de outres me afeta e o que isso provoca também no meu trabalho? Ações, reflexões e procedimentos.

03/04/24: poema resultante de exercício proposto por Taciana Santos

Corpo, te quero

Quebrada como eu

Te quero

Quebrada como estás

Corpo, te quebro

Querendo, como eu,

Te quebro

Querendo te desejar

Quero corpo e quebra que sejam capazes de mim. Desejo.

- 31/07/24: até que ponto a pesquisa em arte está disposta às outras epistemologias e respectivos modos de fazer e metodologias? Qual é a abertura?

- 28/08/24: montar roteiros como perguntas: 1. Como mobilizar o corpo efetivamente? 2. O que é inovador? Pra quê? Pra quem? 3. Como atuar na brecha? Como escutar?

As notas elencadas registram a preocupação com procedimentos, relações, trocas e encontros. Entre mim, o que crio e aqueles que acessam essa criação, mas também entre mim e meus pares de pesquisa. Ainda, há uma repetição do corpo como lugar ao qual sempre volto, mas como trazê-lo ao trabalho artístico? Um corpo relacionado também com a quebra ou a brecha, como no surdo de terceira, talvez. Se junto essas preocupações consigo compreender a questão sobre as epistemologias e metodologias assim como a dúvida de como escutar. Ao mesmo tempo em que me interessava perceber o processo praticado, julgava importante notar como isso poderia desencadear encontro e relação justamente por perceber que ele é protagonizado por mim e meu corpo. Ambas as instâncias atravessadas, seja pelo medo relatado no áudio da primeira aula de Ateliê, seja pelo desconforto que moveu as performances que realizei, ou ainda pelos trânsitos.

Nisso não há formas de pensar e saber específicas? Elas não desencadeariam formas de fazer próprias? É disso que se trata uma Aparição? Poderia dizer que essas também foram questões acumuladas ao final da disciplina e reconheço que o aglomerado de tantas afetações me levou a continuar em contato com as materialidades trabalhadas naquele exercício da

disciplina, assim como uma continuidade de reflexão sobre as práticas – os desenhos, as performances – e como elas seriam disparadoras de procedimentos e pensamento.

4.2 Exercícios de presença, série de desenhos

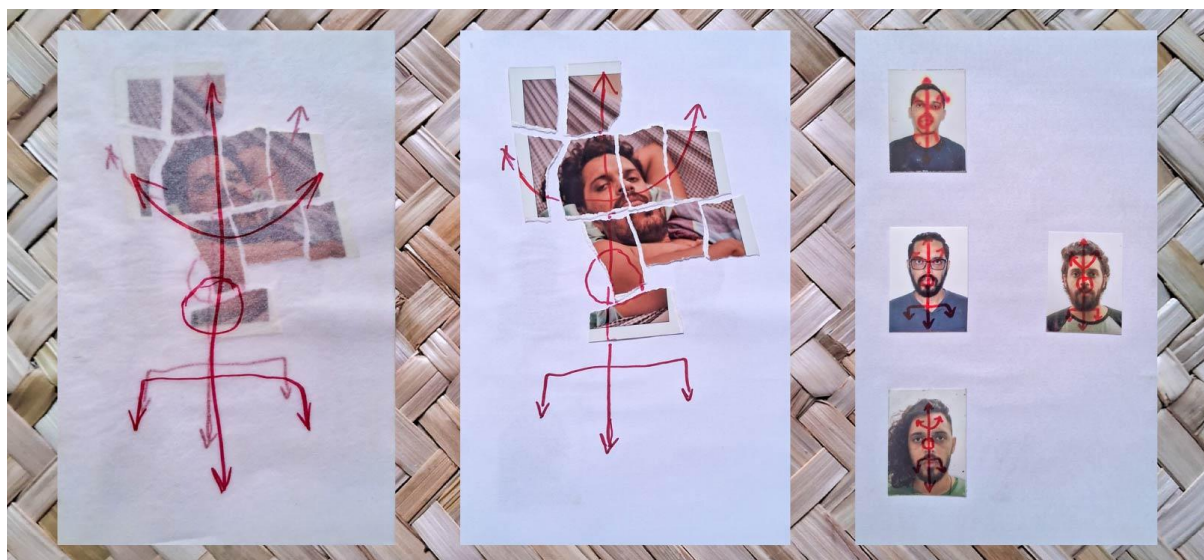


Figura 29 – exercícios de desenho sobre retratos, caderno de processos, 2022

Fonte: acervo pessoal

A partir de minhas anotações durante a disciplina de Ateliê, compreendi uma recorrência do corpo atravessado, assim como minha necessidade de continuar a exercitar práticas como o desenho e os exercícios relacionados às minhas performances. Nessa chave de busca, encontrei com as imagens acima. Elas datam de 2022 e foram realizadas em um exercício de uma disciplina de desenho cursada em TCHA/UnB. Já não sei qual era a proposta exata da tarefa, mas creio que se voltava à experimentação de um mesmo marcador sobre superfícies diferentes. Enquanto o desenho se repete a cada página, mudam-se as texturas das páginas do caderno, mas ainda a qualidade das imagens utilizadas como suporte na segunda e terceira página. Uma contém um retrato rasgado em pedaços pequenos e colados sobre a folha para receber o desenho. Outra reúne diversas fotografias 3x4 sem intervenção além do desenho, ainda que seja eu retratada em todas as imagens, cada uma é de um tempo diferente.

Enquanto as fotografias trazem meu rosto, o desenho representa uma espécie de ponto riscado⁷³. Melhor dizendo, assim o desenho foi identificado por alguém com quem

⁷³ Ponto riscado é uma expressão que pode se referir à forma, nesse caso gráfica, pela qual entidades se apresentam ou identificam em religiões de matriz africana, funcionam quase como uma assinatura além da possibilidade de cumprirem funções rituais.

conversava sobre experimentações e pesquisas daquele momento. Para mim era apenas uma marca que passei a fazer em parte dos meus trabalhos já com a experiência de minhas performances. Como já relatado, a realização das performances em espaço urbano trouxe significações sobre a energia desse espaço e, assim, com a presença de Exu – entidades e orixá – a quem é recorrente a associação a tridentes como este presente em meus desenhos. Revê-los após as experiências em Ateliê serviu para reiterar o caráter atravessado do corpo. Pelo medo e pelo desconforto como falado antes, mas pelo trânsito e pela potência que há nisso também.

Sobre essa potência em relação com a energia ou exemplo de Exu, lembro-me ainda de outro exercício. Nesse caso, desenhado por palavras:

meu corpo deseja, tanto
 quanto pode e até,
 além,
 como ontem e,
 hoje sinto,
 o peito querendo
 abrir, alargar, romper
 em duzentos e um
 pedaços, cada um eu,
 cada eu mais, duzentos
 e um a se fazer
 prestes a
 desejar tanto
 quanto
 meu corpo pode,
 e isso é muito, muito mesmo.

Também não tenho um registro exato de quando escrevi o poema, mas sua data de publicação⁷⁴ indica a proximidade com os exercícios de desenho a pouco analisados. O poema se chama *Ori e okan, um* e menciona 201 – ou “duzentos/ e um” – pedaços em referência a Exu. Os fragmentos fazem referência ao itan⁷⁵ em que o orixá é cortado seguidas vezes e, em vez de morrer ou ser derrotado, é multiplicado também infinitas vezes, sendo o número apenas uma

⁷⁴ O texto compõe a coletânea “Cansei de acumular não ditos ou de acumular notas mentais” publicada em 2023 pela Editora Urutau.

⁷⁵ Termo iorubá referente às narrativas sagradas transmitidas oralmente na cultura iorubá e em religiões afro-brasileiras contendo ensinamentos pelas histórias dos Orixás e da criação.

indicação dessa vastidão⁷⁶. Enquanto isso o título, traduzindo-se como “cabeça e coração, um”, expressa uma intenção de inteireza mesmo compreendendo a diversidade dentro de si. Como Exu, que é referência de muitas possibilidades — inclusive o erro e a contradição —, mas sem deixar de ser o que é.

Ambos os exercícios, desenhos e poema retratam um interesse anterior por experimentar criativamente os atravessamentos que foram percebidos ou organizados ao longo da disciplina de Ateliê. Mas, como dito, pensando também as potencialidades nisso. Ainda, eles trazem o corpo — fotografado e sob intervenção dos desenhos, ou expressado em desejo no poema — como lugar possível para essas criações e, em algum nível, respondem uma das perguntas elencadas anteriormente. Como mobilizar o corpo, senão também por essas expressões? O desenho e a escrita dedicados a essa movimentação.

Reconheci inicialmente a viabilidade do desenho como modo de praticar as questões de pesquisa e ainda de materializá-las de modo a poder me relacionar com elas também a partir disso — postura similar ao assumido durante os exercícios de autorretratação. Tal reconhecimento ocorreu tanto pela observação de exercícios anteriores e pelas provocações de Ateliê⁷⁷, mas compreendo que uma validação para a retomada dos desenhos como parte da pesquisa veio a partir de uma das conversas com meu orientador. Em uma de nossas primeiras reuniões de acompanhamento da pesquisa, ele rememorou minha aproximação com a linguagem do desenho e perguntou como eu desenharia uma aparição.

Eu nutria uma compreensão de que devia me dedicar a outras coisas considerando que meu projeto de pesquisa se endereçava mais à *Performance Art* em seus tensionamentos com o conceito prático-teórico de aparição (Dias Caridade, 2024). Mas sua indicação, motivou-me a experimentar o desenho como um momento de dedicação e presença no desenvolver da pesquisa. Como uma busca de escuta. Escutar a exemplo de Amira, quando menciona ouvir suas ancestrais no desenvolvimento de suas obras, mas também uma escuta das questões em si e sua expressão por meio do desenho. Quase como uma fotografia de meu estado junto à pesquisa, resolvi tentar novos autorretratos. Se aqueles que desencadearam as performances vinham da percepção e investigação do desconforto, como se comportariam retratos desse outro momento de observação dos processos criativos?

⁷⁶ Deriva do itan “Elegbara devora até a própria mãe” (Prandi, 2001, p. 73-75).

⁷⁷ Inclusive, recordo-me de uma das proposições, feita por Gabriel Feitosa, em sala que nos convocava a desenhar dando a ver o que já havia no suporte. Não recordo os acionamentos teóricos, mas percebo como a proposta em si mobilizou os exercícios que analisarei nesse tópico. Sobre tudo, na noção do desenho como mobilizador de escuta.



Figura 30 – exercícios de autorretrato ao início do mestrado, 2024

Fonte: acervo pessoal

Os desenhos resultantes surpreenderam-me por uma indisposição à figuração. Pouco fluíam minhas tentativas de retratar o rosto observado, mas havia uma abertura a experimentar os marcadores — grafite, caneta esferográfica e giz estaca — no papel, testando nuances a depender da pressão infringida em cada um e as respostas possíveis em definições de traços ou texturas⁷⁸. O que isso dizia sobre o corpo implicado na pesquisa? Como as questões do trabalho refletiam no corpo e na busca de desenhá-lo?⁷⁹ Compreendo como um momento de abertura demandado pela pesquisa — quais epistemologias cabem na pesquisa em arte? Como as aparições dialogam com isso? — levava também a uma outra postura de elaboração de minha própria imagem. Ainda que não ocorresse como nas questões de identidade como relatei anteriormente, a postura em revisão aqui era de como enquadrar meus próprios interesses de pesquisa e criação. Logo, uma imagem definida no retrato abria espaço para a composição livre pela experimentação de faturas e materiais no desenho.

Essa abordagem, então, foi o que assumi como disposição orientadora para a série de desenhos que viria a chamar de *exercícios de presença*. Certo que esse seria um pano de fundo geral para o processo de criação em toda a pesquisa, mas na referida série de desenhos busquei perceber o que haveria de especificidade nessa prática e como ela me levaria à mobilização do corpo e provocaria perguntas ou respostas ao longo do trabalho. Para isso,

⁷⁸ A variação de marcadores e faturas no desenho é presente já nos *retratos vermelhos*, aqui isso acontece de outro modo percebendo-se a ampliação de marcadores para além dos vermelhos, mas também a variação de formas já que dispensada a figuração nos desenhos.

⁷⁹ Elaborando essas questões publiquei o ensaio visual “Desenhar como quem aprende a escrever o próprio nome” onde busco ver os desenhos com outros de minha produção. O texto pode ser consultado em Nogueira (2024).

busquei como método a prática de desenhos livres sem referentes de imagem específicos ou intenções de retratação delimitados. Algo entre a dormência – do que se pode dar a ver no suporte/papel – e a intenção – de trazer isso à tona pelo ato do desenho⁸⁰. Assim, acreditava que poderia, a cada desenho, elaborar movimentos internos da pesquisa, mas também reconhecer acionamentos externos presentificados pelos motivos percebidos nos resultados dos exercícios. Não à toa, parte relevante da série traz elementos de religiões afrobrasileiras, considerando que a escuta buscada por meio dos desenhos também se interessava por ouvir à ancestralidade como proposto por Amira. Um exemplo disso pode ser percebido nos primeiros desenhos.

Iniciei o primeiro desenho com uma limitação de materiais – alguns lápis de pastel seco em tons de sépia, carvão vegetal, grafite e lápis coloridos em tons de vermelho para uso em papel – e a disposição para deixar o processo de experimentação ir dando forma ao trabalho. Lembro de ter começado com os marcadores mais duros e menos pigmentados e ir para os outros depois de já entender uma imagem possível, o que também levou ao uso da tinta PVA visando um contraste com os utilizados anteriormente. Rabiscando no papel com as diversas texturas cheguei ao retrato de uma figura feminina, velha, com cabelo volumoso cobrindo os olhos e sustentando em sua cabeça um machado de dois gumes, um *oṣè*⁸¹. Vendo a figura que acontecera naquele exercício, de forma espontânea, fiz uma escrita lateral ao retrato com os dizeres “a velha/ cham/ a/ fug/ a just/ a/ rot/ a”. Antes de serem um título ou uma descrição, as palavras compunham o desenho – em sua relação conceitual e formal – e indicavam que a figura retratada dizia dessa fuga em busca ou já em curso pelo ajuste de rotas no hoje, no amanhã.

⁸⁰ Essa proposição, nesses termos de “dormência” e “intenção” é decorrente do exercício mencionado na nota 80.

⁸¹ Termo em yorubá que denomina o machado de dois gumes portado por Xangô.



Figura 31 – Exercícios de presença, série, 2024-2025

Fonte: acervo pessoal

Os dois desenhos seguintes se deram sob influência desse, tanto nos materiais utilizados, agora já assumindo o uso da tinta, apesar de uma preferência por materiais secos, como nas referências acionadas. O segundo se compôs por texturas diversas em tinta e carvão vegetal sobre as quais risquei, buscando uma maior deposição do pigmento do carvão vegetal, um machado como aquele que havia na cabeça da velha da imagem anterior. O terceiro tem um fundo parcialmente preenchido de carvão vegetal, a palma de minha mão direita gravada ao tocar o papel e dispersar parte do pigmento e no canto superior esquerdo há uma versão estilizada do adinkra *Funtunfunefu Denkyemfunefu*⁸² onde dois crocodilos unidos pelo estômago têm traços que buscam se assemelhar ao ponto riscado comentado ao início desse tópico. Compreendo uma presença semelhante à escrita do desenho anterior em ambos: as texturas do segundo desenho remetem-me a esboços de mapas topográficos e o machado de Xangô sobre elas rememora a ocasião em que o orixá, cuspidor de fogo, derrota e expulsa um monstro que aterrorizava certo território⁸³; já no terceiro, a presença do adinkra dos crocodilos siameses evoca a noção de unidade na diversidade em vista de um destino comum, sendo que a busca por similaridade com o ponto riscado reforça a noção de unidade e diversidade em Exu.

Já o quarto desenho – feito poucos dias após o trio inicial – tem uma busca mais consciente ou proposital de relação com o que vinha se formando. Digo isso compreendendo que os anteriores foram feitos em um fluxo contínuo – por vezes indo de um ao outro, como nos intervalos de secagem da tinta, por exemplo – e esse último retomava o movimento já instaurado. Talvez por isso traga uma espécie de retrato como o primeiro desenho e a escrita lateral “vive/ a/ manh/ ã”. Tanto a escrita como o elemento acima da cabeça remetem a Exu, já presente no terceiro desenho: a escrita por se referir ao dito “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje” e o elemento por retomar as mesmas formas do ponto riscado. Esse desenho ainda traz um elemento na base da composição que remete ao mar com forma elíptica e preenchimento irregular em azul e branco (cor de fundo), o busto – figurando o orixá Exu – é ligado a esse elemento por forma semelhante a um elo de correntes ou até mesmo um búzio, é difícil de definir com precisão. Mas a relação com as pedras lançadas e uma “vida amanhã” indicam que ali está esboçada uma corrente, enquanto sua ligação ao mar alude ao tráfico de pessoas escravizadas. Apesar das pedras por outros lançadas para nos matar, o movimento de Exu nos permitiria voo e vida futura, como ensina o pássaro branco à esquerda

⁸² Meu contato com os adinkras vem de trabalho anterior e que não tem relação a ser profundamente explorada aqui. Este permaneceu mais presente em minha memória por seu significado.

⁸³ Itan publicado em coletânea de Reginaldo Prandi (2001, p. 250-251) sob o título “Xangô mata o monstro e lança chamas pela boca”, em minha leitura/escuta por meio do desenho posso pensar que Xangô mata o monstro colonial e lança chamas pela boca.

do busto do orixá.

A sequência dos quatro desenhos, então, formulava-me questões a exemplo de: como ajustar rotas de fuga? Como derrotar o monstro colonial? Como malandragem e justiça podem caminhar junto em vista do bem comum? Como resposta a cada uma dessas perguntas, a vida certa no movimento, no fluxo, na quebra ou suspensão de casualidade da sabedoria de Exu. Como isso ocorreria no trabalho de pesquisa seria matéria dos desenhos seguintes. Pois em elaborações posteriores pude compreender esse primeiro grupo por uma noção de agência, um “quem” da pesquisa: a justiça, a malandragem, a fuga. Já os desenhos que se seguiram, pude compreender em dois grupos: um “como” com desenhos de velas, plantas e outros objetos que me indicavam um modo de pensar o fazer relacionando-se à ritualização; e um “o quê” ou “porquê” por meio de composições mais abstratas evocando no processo um teor de questionamento em si.

Nesse grupo é aparente um menor nível de experimentação de materiais e um processo de desenho mais restrito se comparado ao anterior. Os dois primeiros do grupo usam apenas carvão vegetal em faturas diferentes, um mais esmaecido e o segundo com maior definição para expressar as velas, motivo principal da composição. Enquanto o primeiro dá a ver uma sucessão de listras – reforçando-se pela escrita “sete voltas” no canto superior direito –, o segundo tem dezenas de velas apagadas e parcialmente derretidas com uma escrita quase ao centro “cada um acende sete”. Os dois desenhos seguintes do grupo juntam essas composições, sendo que o terceiro traz o pastel seco sépia nas voltas, aludindo à materialidade de palha e o quarto retoma o uso do carvão vegetal. Em ambos há a adição de vermelho para indicar as chamas acesas, mas no último a cor também é utilizada para marcar no canto inferior direito três exemplares de plantas atrás das quais há um elemento pouco definido.



Figura 32 – Exercícios de presença, série, 2024-2025

Fonte: acervo pessoal

Como já mencionado, os desenhos desse grupo foram se mostrando como indicadores de método, modos de buscar a agência percebida nos desenhos do grupo anterior da série. Assim, compreendo que essa busca cerceou brevemente o que podiam ser os desenhos, impactando expressivamente o caráter experimental, mas delimitando uma inclinação ritualística no processo. Isso se demarca principalmente pelo ato de acender, queimar as velas e das voltas, ciclos em torno delas. No último desenho, ainda, a junção entre as plantas e o objeto por elas guardado também incita um pensamento sobre segredo, algo essencial às ritualísticas⁸⁴. Também, o segredo e esses elementos, presentes na relação com a ancestralidade. Aquela indicada por Amira, talvez, mas certamente a que se sugere nos motivos dos desenhos do primeiro grupo: as menções aos orixás, um possível senso de coletividade, a memória do tráfico escravista e a promessa de vida apesar disso. Relações a serem reiteradas no grupo seguinte.

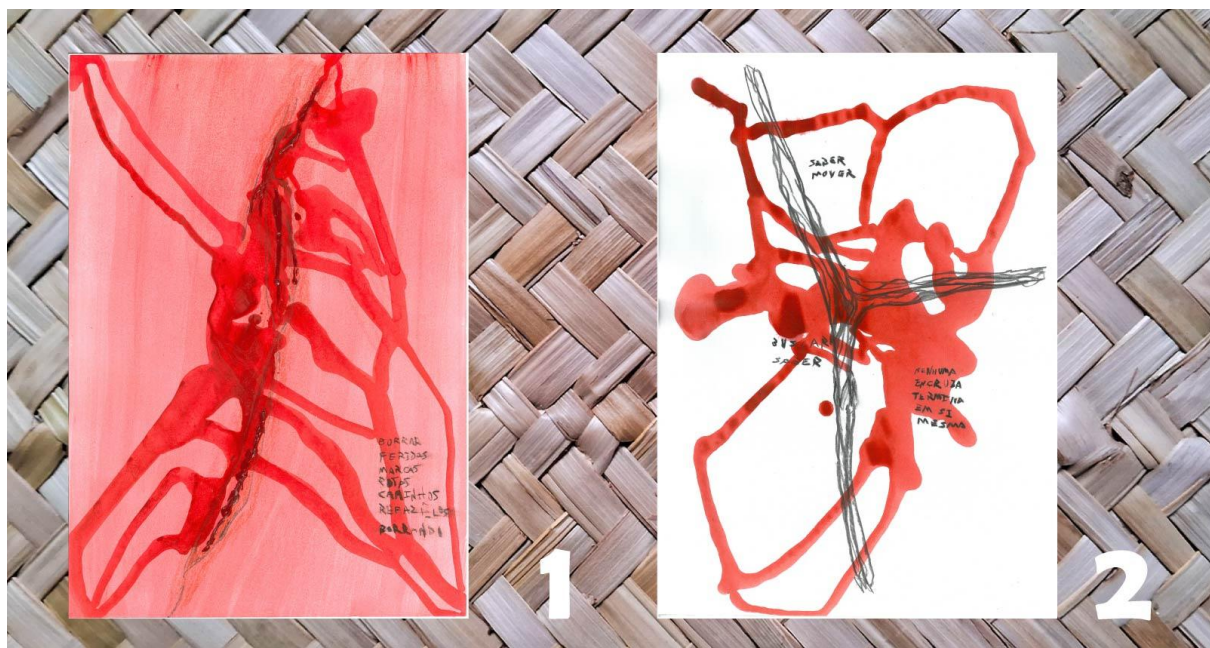


Figura 33 – Exercícios de presença, série, 2024-2025

Fonte: acervo pessoal

Como um “porquê” do trabalho ou num cerne dele, do que ele buscaria, encontro-me com esses dois desenhos. Ainda que essa tenha sido uma elaboração posterior aos exercícios, chama a atenção o modo como os dois retomam o esforço inicial de experimentação. Não foi essa a questão norteadora nos autorretratos “frustrados” por sua abstração? O que nos retratos

⁸⁴ No desenho há uma escrita: “Peregun viu nascer a natureza”, nome que se refere também a uma planta de função ritual. Porém, as relações dessa escrita e outras em que o nome reaparece não foram elaboradas de forma compreensível nesse processo de pesquisa. Penso que isso não só lança o pensamento para realizações futuras como também demanda um respeito ao segredo e ao não compreendido no agora da escrita.

tentados antes dessa série viria principalmente por meio das formas pouco representativas, nos desenhos desse grupo se impõe por meio do material prioritário das composições. Isso pois assumi o objetivo de usar tinta mais do que os materiais secos de minha preferência. No primeiro isso teve início na preparação do papel com uma camada de fundo e o posterior uso de grafite e lápis de cor numa forma semelhante a fendas. A tinta viria depois sobre essas formas. Contudo, essa camada acabou fugindo do controle, espalhando-se pelo papel de forma indesejada. Tentei reforçar a aplicação do material em certos pontos, intensificando com camadas espessas as fendas desenhadas ao início da composição.

Já no segundo desenho, com os resultados do anterior, o interesse era que o manejo do material permitisse certa imprevisibilidade no rumo da composição. Aplicando a tinta no centro da folha, fui movendo a superfície para que o líquido se espalhasse, ainda que buscando evitar seu sangramento da página, pode-se observar uma fluidez considerável no resultado. Sobre a marcação do caminho feito pela tinta, utilizando carvão vegetal, risquei uma forma de três pontas. Três caminhos, uma encruza. Também há três escritas: “saber mover”; “buscar saber”; e “nenhuma encruza termina em si mesma”. Após estas marcações, a escrita do desenho anterior foi feita: “borrar/ feridas/ marcas/ rotas/ caminhos/ refazê-los/ borrando”. Enquanto as formas do primeiro desenho, as fendas sobrepostas com o relevo de tinta, assemelhavam-se a feridas, o que se mostrou na composição seguinte foi o movimento orgânico perpassando a encruza de aparentes caminhos retos. Uma busca por saber o movimento possível mostra não só a continuidade – os caminhos não terminam neles mesmos – mas provoca a borrar feridas, refazer caminhos rotos, borrando as marcas que o fazem visto. Ou como o saber já mencionado, matar ontem um monstro com as chamas lançadas hoje.

Então, na abertura à escuta, na busca por uma expressão sem a obrigatoriedade representativa – como era prerrogativa dos autorretratos desencadeadores das minhas performances –, na relação entre desenho e escrita, mas principalmente na noção de materialização das questões e movimentos da pesquisa foi que o ato do desenho cumpriu decisivo papel nessa etapa de pesquisa. Tal materialização pela grafia, não só contemplou a presença pretendida para o processo de criação, como também acabou por indicar modos de trazer o corpo para esse movimento. Tanto nos novos autorretratos e sua abertura como nos processos de atenção desempenhados a cada exercício, nos quais se fizeram presentes referências diversas que povoam meu interesse e empenho nessa pesquisa. Saberes e compreensões acumuladas no corpo e presentificadas a partir dos desenhos e o pensamento neles evocado. De forma ainda a trazer o corpo, por mais que isso não fosse deliberado no momento, realizei o que assumi como último desenho da série.



Figura 34 - -- Exercícios de presença, série, 2024-2025

Fonte: acervo pessoal

Esse deve ser meu único autorretrato em cores além dos tons de vermelho. Além do desconforto experimentado nos retratos antigos e nas performances, também do medo no primeiro dia de Ateliê. O exercício desse autorretrato ainda pode responder à pergunta sobre

como mobilizar o corpo. Tendo escutado sobre a agência da fuga e sobre como ritualizar caminhos difusos ao longo dessa série de desenhos, o exercício que a completa traz a minha própria imagem. A disposição às cores⁸⁵ nesse caso parece dizer sobre um outro momento de criação. Etapa em que pude perceber como aquelas imagens promovidas nos trabalhos anteriores de desenho e performance se voltavam para as violências endereçadas a mim mais do que para a voz pela qual meu corpo poderia presentificar-se e fazer-se real⁸⁶. Como retomar imagens de um corpo que busca falar de si e surpreende-se fazendo eco das violências às quais foi submetido?

Meus trabalhos partiam do corpo para tratar de noções de disforia de imagem, racismo e LGBTfobia. O que une as imagens neles geradas às que busco exercitar hoje – desse mesmo corpo e a partir dele, mas outras que não as da violência – não seria o processo de criação de lá até aqui? Logo, se me remeto frequentemente às imagens e aos trabalhos já feitos em vista do que intento fazer hoje, é porque estive constantemente debruçada sobre o processo de como fazer isso. No caso dos desenhos e a ritualização sugerida, uma das formas que compreendi – e ratifiquei consultando o baralho do Seu Zé Pilintra – foi pela traição daquelas imagens. Ou pelo borrar dos caminhos tomando-os como encruza que leva para outras rotas que não ela mesma. Nem se estagnar na pergunta nem se enganar com uma só resposta. Ou seja, não negar uma ou outra imagem, mas pensar a relação entre elas de modo que seja possível o trânsito.

O movimento em si, interessa não polarizar. A tinta liquefeita ora sangrando o papel, outra se concentrando em composição mais contida. A vida amanhã apesar das pedras atiradas hoje. Como perceber o percurso de criação em busca não de uma resposta final, mas sim de rotas que não aquelas já estabelecidas pela violência? Especificando-se os empenhos desse trabalho, retomar os exercícios de performance por mim realizados tendo-os por indicativos de como continuar a desenhar uma aparição.

4.3 Crio pelo encontro, exercício para criar um nome meu - “performance”⁸⁷ na abertura da exposição A Primeira Galeria do Mundo

⁸⁵ Referência ao que Castiel Vitorino Brasileiro fala sobre seu trabalho “Kalunga: a origem das espécies”. Ela articula a violência da mestiçagem e seu efeito de trauma sobre as cores, resumindo tudo em “preto ou branco”.

⁸⁶ Paul Zumthor em “Performance, Recepção e Leitura” (2018, p. 77) afirma que “a voz não é especular; a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve a sua voz, isso não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade”. Para Zumthor isso se refere à linguagem poética e à performance, nesse uso refiro-me à voz de forma alargada à enunciação de si por meio do fazer artístico corporificado, vocalizado.

⁸⁷ Ao mencionar os trabalhos da pesquisa, passei a usar o termo entre aspas na busca de suspendê-lo, sugerindo

Durante o primeiro ano de mestrado, morando novamente no Ceará, se tornaram de novo frequentes os cafés ao longo do dia com minha mãe. Em um desses, já não lembro sobre o que era nossa conversa, mas ela me pergunta “rnld, tu lembra do Seu Fulano⁸⁸ que sempre andava lá pela mamãe?”. Eu não lembrava bem. Aliás, eu sequer reconhecia o nome. Mas tinha uma imagem vaga de um homem já velho, a pele escura, o chapéu claro e as roupas também. Não sei se esse da memória era mesmo o Seu Fulano, muita gente passava pela casa da minha avó materna. Muitas dessas pessoas reconhecem minha mãe, minhas tias e meus tios. Pelo nome de cada qual ou pelo nome de minha avó, de meu avô. Por vezes, crescendo, busquei memorizar o grau de relação ou parentesco de algumas dessas pessoas com as de minha família. Ouvi muitas vezes “ah, é madrinha Fulana”, que nem sempre era madrinha de quem me respondia, mas de outra pessoa da família ou uma madrinha de fogueira, ou uma madrinha de apresentação, de crisma etc. Pessoas que tinham gravado o nome de minhas familiares e, assim, vieram a gravar o meu também.

Acredito que não conheci a madrinha de batismo de minha mãe ou de alguma de suas irmãs. Já na minha geração esse era um dado mais rastreável, nossas madrinhas estavam entre nossas tias frequentemente. Talvez elas, nossas mães, tias e madrinhas, pensassem que dar um nome a alguém é coisa séria e que se deve compartilhar entre quem está perto e se pode confiar. Não sei o quanto minha avó ou minha mãe confiavam em Seu Fulano, apenas que ele andava pela casa onde nós crescemos. No café daquele dia minha mãe me contou, sem muito detalhe ou informação que me revelasse mais sobre o dito senhor, que foi Seu Fulano quem primeiro me batizou. Eu devia ter poucos meses de nascida, um dia ele passava pela casa e, segurando-me no colo, perguntava para minha mãe “já batizou o nenê?”. A cerimônia ainda não tinha acontecido, mas acredito que minha mãe já sabia quem chamaria para testemunhar o nome no momento que o sacerdote me apresentaria ao povo e derramaria água benta sobre minha pequena cabeça.

Seu Fulano disse que eu estava precisando. Eu fui uma criança doente quando pequena. Me contam que tive dificuldade no começo, era menor do que o esperado, não rendia muito na alimentação e vez por outra tinha que recorrer às benzedadeiras que minha mãe e minha avó conheciam pelo nome e pela garantia da reza. Seu Fulano também era benzedeiro, contou minha mãe naquele mesmo café. Eu não lembro de já ter conhecido um benzedeiro. Conforme

um “digamos que é performance, mas não é” que chega pela quebra em Mombaça ou pelo precário em Fabião. Interessa o questionamento à categoria, mas não a assunção da categoria aparição como resposta automática.

⁸⁸ Ao momento dessa escrita não pude lembrar como minha mãe o havia chamado. Em momento oportuno perguntei a ela se lembrava qual seria o nome do senhor. Ela até me disse qual era o nome pelo qual o chamavam, mas que esse não seria de fato seu nome. Escolhi, então, manter assim e guardar o nome.

fui crescendo e tendo data para lembrar, gravei o nome de Dona Zilá, Dona Zuíla, Dona Iracema e Dona Lili. Mas de benzedeiro não. Seu Fulano teria sido o único a quem recorri? Ou melhor, era ainda pequena e não tinha como recorrer por mim mesma. O homem mesmo, tendo-me no colo, disse para minha mãe “preocupe não, tá precisando, mas eu vou batizar aqui e não tem mais problema”. Foi assim, contado por minha mãe, que Seu Fulano me batizou.

Quando soube disso, pensei como aquele encontro e cada um dos que Seu Fulano passou pela casa de mamãe me protegeriam do batismo cristão. Mas se sou justa em lembrar e contar, isso não me impediu de receber o sacramento em questão. Como disse, tenho certeza de que minha mãe já sabia quem iria subir com ela no altar para sustentar a responsabilidade pelo nome que eu recebia ali. Perante minhas familiares e diante de sua comunidade de fé. O batismo de Seu Fulano não me privou de ter sido uma criança de igreja, de ter ido ao catecismo com meus seis ou sete anos de idade para, então, receber minha primeira eucaristia aos onze anos e depois comemorar com minha avó, minha mãe, minha madrinha e minhas tias na mesma casa em que Seu Fulano me batizou ainda de colo. O batismo dele não impediu que eu fizesse o curso de crisma com meus catorze ou quinze anos de idade para receber o sacramento de confirmação do batismo e vir a ser inclusive catequista, pastorear grupos de oração e até sair em missão. Deixando a casa onde cresci, indo contra até o que dizia minha madrinha “deus não quer que você largue sua mãe pra isso não”.

Eu pensei que seu batismo poderia ter me protegido de cursar esse caminho pelo qual encontrei as primeiras experiências de culpa, julgamento e violência dado o contexto de LGBTfobia na igreja a qual tive acesso naqueles anos. Mas ele não anulou o que viria no batismo cristão. Seu Fulano disse “preocupa não”, não disse? Desconheço as rezas de Seu Fulano, até duvido que tenha usado uma fórmula fechada de rito batismal. Também não sei a quem ele me apresentou naquele dia, quem foi minha madrinha ou o que mais poderia aquele batismo. De um benzedeiro na casa de uma avó. Mas no dia em que, em meio ao café com minha mãe, ouvi isso, eu entendi que nem fui eu mesma a requerer um outro nome. Ao menos não sozinha. Independente dos ritos que viriam depois, o de Seu Fulano veio antes. Ele me abriu brecha para querer nomear. A mim, e ao caminho que poderia também refazer. Se preciso fosse, e assim tem sido.

É nessa história, no ouvi-la e na busca de digerir suas possibilidades, que se forma o exercício que busco analisar neste tópico.

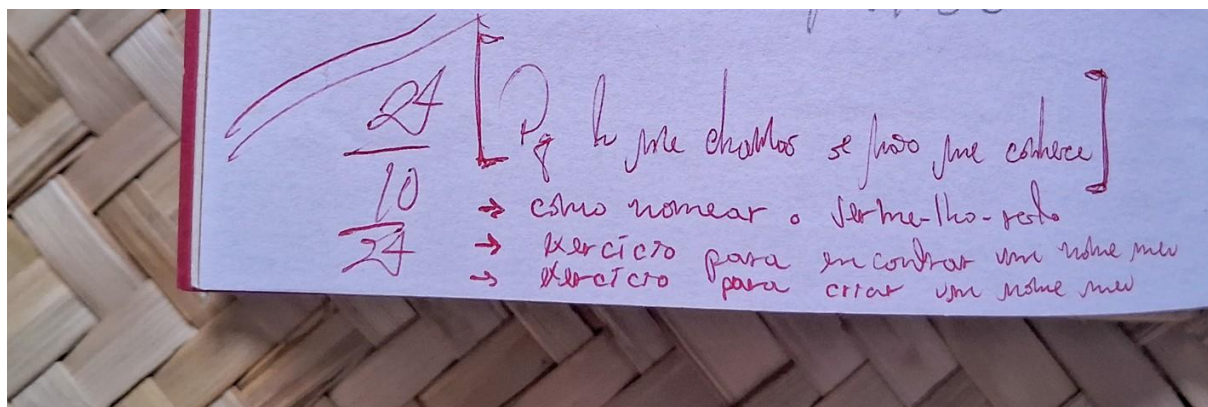


Figura 35 – Anotações, caderno de processos, 2024

Fonte: acervo pessoal

A anotação presente nessa imagem foi feita durante o curso “Introdução à Performance e Ativismo: Percursos para uma cidade in(ter)ventiva”, realizado de outubro a novembro de 2024 pela Banida Plataforma e pela Imaginários Arte. Início o registro em referência à canção “Pra que me chamas”⁸⁹ na qual o verso de Xênia França pergunta como que pode alguém me chamar sem sequer me conhecer. A música alcança em mim questões sobre como há corpos e existências frequentemente acionadas, lembradas, utilizadas como força discursiva sem que sejam realmente conhecidas. Parafraseando outro verso, usos que tomam para si um estandarte — de beleza, luta e dom —, mas com palavras rasas.

Em algum nível, penso que minhas performances caíam nesse risco ao serem protagonizadas pela dor mais que pelo corpo. Como seria pensar aquelas mesmas performances trazendo o nome para o centro? Nessa intenção é que renomeio uma a uma após citar o verso de Xênia. Em vez de *como experimentar o vermelho-resto*, como seria o processo de nomeá-lo? Em vez de um *exercício para encontrar um corpo meu*, qual seria o procedimento para achar um nome que fosse meu? Em vez de um *exercício para criar um corpo meu* como seria o exercício para a criação de um nome?

Essas propostas se adensavam em meu pensamento ao longo do curso e se registraram na nota presente na imagem. Inicialmente, meu interesse pela ação formativa se deu pela abordagem de aspectos históricos sobre a *Performance Art* no Ceará e no Brasil, além de relações entre performance e movimentos sociais e ainda noções de produção artística em performance. Intuí que minha participação traria uma colaboração teórica à pesquisa, e até

⁸⁹ Vale ouvir a música para entender o tom da referência em Xenia França (2018).

reuni leituras e referências artísticas proveitosas. Porém, o curso ministrado por Eduardo Bruno, Bárbara Banida e Pedra Silva foi concluído com um módulo laboratório no qual tivemos oportunidade de propor trabalhos em diálogo com a performance sob orientação da equipe docente. E esse foi fator decisivo para a realização da “performance” que chamei *Crio pelo encontro, exercício para criar um nome meu*.

Como concluí anteriormente, já em Ateliê eu nutria a questão de como trazer o corpo para o trabalho de pesquisa e criação. Ao longo dos *exercícios de presença* fui percebendo também forças agentes nesse processo e pistas de como realizar isso. Mas foi na proposta decorrente nesse módulo prático do curso Performance e Artivismo que pude experienciar de fato a mobilização do corpo. Tanto porque o trabalho desenvolvido marcou meu retorno a realizações desse tipo como também foi por meio dele que as experiências anteriores se aglutinaram de forma mais sensível e corporificada na trajetória da presente pesquisa. Construía-se em mim uma necessidade de reposicionar o corpo frente às violências coloniais e com as reflexões geradas durante o curso passei a tomar como “objeto” não mais o corpo, mas a forma de apresentá-lo, grafá-lo ou dizê-lo. Por meio do nome, como antecipado na primeira seção desta dissertação, mas também por meio de um posicionamento a ser praticado no ato criativo e expositivo de um trabalho artístico.

A partir do módulo de laboratório, fui convidada a pensar algo para a abertura da exposição “A Primeira Galeria do Mundo”⁹⁰ sob orientação de Bárbara Banida. O convite se deu pela relação conceitual com a exposição que foi protagonizada por pessoas trans, travestis e não binárias com obras relacionadas às nossas infâncias. Então Seu Fulano, com o batismo a mim concedido, interveio naquilo que pensava e buscava construir por meio da pesquisa. A brecha por ele aberta apontava diretamente para meu processo de nomeação como parte de minha transição de gênero e reapresentação aos meus círculos sociais como uma pessoa não binária. Assim como sua sabedoria de benzedeiro fazia-me pensar em minha trajetória de rompimento com uma tradição católica e posterior reencontro com minha espiritualidade por meio do candomblé. Entendi que precisaria trabalhar isso em minha “performance” na Primeira Galeria.

Eu e Banida discutimos essa intenção, pensamos materiais, imagens a serem acionadas no trabalho, ações para realização disso. Chegamos a definir algumas coisas como a presença de uma grande bacia com água, terra fresca, um tecido de algodão cru em grandes proporções e uma veste do mesmo material para que eu usasse durante a ação. A água era uma

⁹⁰ Exposição promovida pela Banida Plataforma (2024) em Fortaleza-CE.

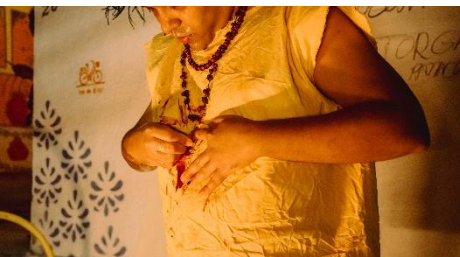
menção direta ao batismo e a bacia à pia batismal utilizada pelos padres, mas também a um lugar de banho. A terra evocava noções de semeadura e cultivo, pois acreditava que isso era cabível a um nome. Especialmente quando o escolhemos para nós mesmas. O tecido daria chão para os elementos e o que realizaria por meio deles.

Com essas definições iniciais, fui imaginando como poderia trazer a história com Seu Fulano para o trabalho e como posicionaria meu copo em sua realização. A própria situação daquele primeiro batismo era carregada da noção de encontro, de algo compartilhado talvez. Isso também era algo presente nos achados das performances de 2019, já que ao final daqueles exercícios fiquei com a compreensão de que eles me conduziam à partilha. Quando me perguntei em uma delas como criaria meu corpo o que tive como resposta foi o próprio encontro – com João Paulo e Nyara, conforme relatado em seções anteriores. Não eram também noções assim que povoavam as questões nas notas finais de Ateliê? Decidi que precisava desse direcionamento para a “performance” na Primeira Galeria.

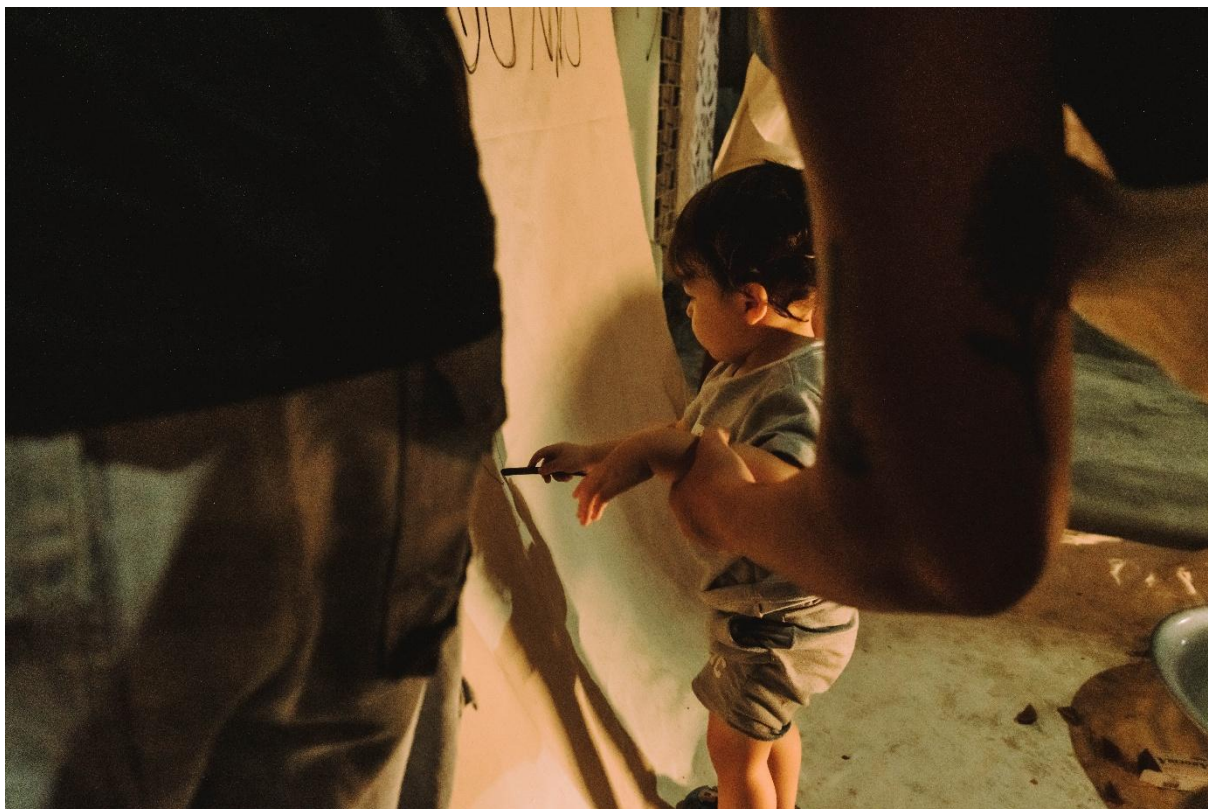


Figuras 36-47 – registros de *Crio pelo encontro, exercício para criar um nome meu*, por Mateus Falcão, 2024

Fonte: Flickr







Então, convidaria as pessoas do público a me dar nomes motivadas pela narrativa de meu primeiro batismo por um benzedeiro. Eu cumprimentaria as pessoas, perguntaria seus nomes enquanto lhes entregava materiais para participar da proposta. Elas escreveriam os nomes em papel semente para depositá-los em um monte de terra fértil. Eu recolheria os nomes, para lavá-los em um banho preparado e disponível na bacia de alumínio, escreveria com carvão vegetal os mesmos nomes no algodão cru, já aplicado em L da parede ao chão como plano de fundo e base para os demais elementos, e me banharia com o banho já usado para os nomes.

Esse era o roteiro básico imaginado para a “performance”. Mas também risquei e escrevi na veste que eu trajava. A superfície tingida com cúrcuma reagiu com um dos elementos do banho e as grafias passaram do amarelo para um tom avermelhado quase de terra vermelha, quase marrom. Revezei o banho entre os nomes no papel semente e minha própria cabeça. E de fato escrevi os nomes recebidos no algodão cru que ia se preenchendo enquanto o processo se repetia a cada vez que, punhado a punhado, os nomes eram depositados na terra disponível ali. Com a repetição senti a necessidade de convidar as pessoas a grafarem também. Elas já tinham me dado um nome, então podiam levá-lo ao tecido. Mas qual nome elas dariam a si mesmas? Pedi que escrevessem quais seriam caso elas pudessem escolher. Por momentos fiquei mais observando essa etapa, em outros voltei os nomes já banhados à terra, plantando-os.

Também conversei brevemente com algumas pessoas, uma delas perguntou se devia

escrever o seu “nome de verdade”. Lembro de ter dito que essa seria uma decisão pessoal, não minha e sorri comigo mesma ao pensar que essa também havia sido uma decisão que tive de tomar em algum momento. Aos poucos, conforme as pessoas iam terminando suas intervenções, fui dando fim ao exercício. Agradei a todes que se dispuseram às trocas propostas e expressei que aquilo também era um olhar sobre a criança que fui e aos nomes que ela daria a si mesma. Essa fala final, porém, não era prevista como parte da “performance”. Posteriormente, entendi que o ambiente propiciado pela exposição e sua temática acabou por trazer essa interferência:

E tenho essa impressão de que nesse momento tenho buscado criar com bem menos ansiedade ou com mais cuidado sobre como os trabalhos me afetam ou podem afetar. Então acho que tudo isso se mobilizou na ação de ontem, mas também sei o quanto a ocasião foi participante de tudo isso. “A Primeira Galeria do Mundo” é uma exposição sobre/a partir das infâncias trans. estive rodeada por pessoas trans, seus trabalhos e olhares também (além de uma produção cuidadosa). Ainda, a exposição se centra num processo de celebração dessas vidas nossas, de nossas crianças. Acredito o quanto isso também gerou alguma segurança e acolhimento para que eu me expusesse de modo semelhante ao das performances de 2019. Também me parece interessante pensar em como essa exposição já mobiliza tais fatores de modo continuado (APÊNDICE B – A PRIMEIRA GALERIA).

Percebi como essas intervenções, trocas e um pensamento sobre infância e nomes de minha criança eram noções de cuidado que dialogam muito com os gestos de cura pleiteados por Amira em suas aparições. Gestos e preocupações que também passaram a me interessar, além de serem derivações daquele movimento de passagem das imagens anteriores às imagens atuais de meus trabalhos. Ou seja, o que antes se exemplificou na mudança dos autorretratos aos desenhos da série *exercícios de presença*, nesse trabalho se demonstra da mirada antes sobre o corpo até a que se dirigia ao nome na “performance”. Reposicionamento que também é reflexo de uma escolha pelo resguardo e cuidado – sobre os nomes, mas sobre o corpo também – em detrimento da exposição que ocorria nas performances de 2019, do corpo e suas dores.

O exercício dessa “performance” acabou por definir novos elementos a serem trabalhados. Definição também compreendida como parte do movimento de atualização que se esboçava na nota registrada ao início do curso Performance e Artivismo. Na atividade desenvolvida para a disciplina de Ateliê, eu retomei a autorretratação, o espelho, o vermelho e as experiências das performances, enfatizando nestas as situações de desconforto ou ligadas à violência. Em *crio pelo encontro* elementos como a terra, o ato de plantar os nomes, a (re)escrita e o amarelo-açafrão tornaram-se aquilo que continuaria presente nos exercícios posteriores. Trazendo consigo os indicativos de ritualização já percebidos em parte da série *exercícios de presença*, mas também dando um tônus material e conjunto à intenção de mobilização do meu corpo nos trabalhos. Eu já não faria isso sozinha, por assim dizer, mas acompanhada desses

elementos e das experiências por eles acionadas na “performance”.

Ainda como corpo conjunto, *crio pelo encontro* deixou como síntese ou vestígio aquilo marcado no algodão cru onde eu e o público grafamos nossos nomes. O tecido carregaria a partir dali cada um desses batismos presentes pela água do banho ao transbordar da bacia, pelas manchas da terra que foi molhada, pelas pegadas de nós que o atravessamos durante a realização da “performance”. Tudo isso somando-se às escritas. Esse tecido também é um corpo mobilizado e mobilizador da pesquisa. Mas, como dizia em minha primeira menção ao elemento, ele veio para dar chão ao trabalho. Tanto para o exercício agora analisado, como também para as construções em curso na pesquisa, tomando conotações de espaço e território. Algo que buscarei abordar em breve.

4.4 Desenhar de memória: exercício para encontrar um nome meu - participação na Mini-Micro-Pocket-Mostra-de-Arte

O exercício seguinte à Primeira Galeria, então, se deu no mesmo movimento revisionista das performances de 2019. Dessa vez o trabalho *exercício para encontrar um corpo meu* se atualizaria por meio da “performance” *desenhar de memória: exercício para encontrar um nome meu* que compôs a programação da “MMPMA – Era uma vez um Museu”⁹¹. A Mostra foi uma realização do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA), da Sala 109 e da Escola de Curadoria e Montagem em Arte Contemporânea (ECMAC)⁹² e ocorreu de 27 de novembro a 13 de dezembro de 2025 como parte da programação do Seminário Internacional das Artes e seus Territórios Sensíveis (SIATS)⁹³, promovido pelo PPGARTES, e que, por sua vez, compunha a agenda expandida do 8º Fórum Nacional de Museus⁹⁴.

A contextualização geral dos eventos em torno da memória foi muito propícia ao percurso que meu trabalho já vinha percorrendo no movimento entre realizações anteriores e sua aplicação ou releitura na pesquisa atual. Retomei os arquivos das performances, especificamente os autorretratos, e os juntei aos elementos assumidos em *crio pelo encontro*. O trabalho se inicia pela instalação desses elementos: o tecido foi posicionado como chão e plano de fundo – pendurado no primeiro piso da materioteca, pendendo ao térreo –; a bacia do banho, agora cheia de terra fértil, ficou às costas do tecido; os nomes grafados na “performance” foram

⁹¹ Mais sobre a mostra pode ser verificado em Mini-Micro-Pocket Mostra de Arte (2025).

⁹² Tanto a sala 109 como a ECMAC são projetos de extensão do PPGARTES-UFC e do LICCA.

⁹³ Mais sobre o evento em Universidade Federal do Ceará (2025).

⁹⁴ Mais sobre o evento em Instituto Brasileiro De Museus (2025).

plantados nessa terra. Por fim, em uma mesa à frente e sobre o tecido, foram fixados alguns punhados de palha da costa – referenciada em parte dos *exercícios de presença* como elemento vetor de cuidado e rito – emaranhados aos autorretratos, no mesmo suporte deixei alguns bastões de carvão vegetal. O público, por um direcionamento escrito no algodão cru, era convidado a tocar os desenhos junto à palha e escreverem nomes de sua memória no tecido.



Figuras 48-54 – Registros de *desenhar de memória: exercício para encontrar um nome meu*, por Lidomar Nepomuceno, 2024

Fonte: acervo pessoal



instaladas no espaço expositivo. Uma condução indireta ao passo que elas se deslocavam entre os expositores, mas também havia momentos em que uma ou outra performer apontava para obras expostas e interagia com o público em uma postura de convite.

Esse contexto engajou o público prioritariamente com a dinâmica do desfile e de modo secundário ou consequente com os demais trabalhos expostos. A partir daquelas interações as pessoas passaram também a caminhar no espaço expositivo e entrarem em contato com as outras obras. Essa relação, porém, era mais de visualização do que de interação como a que ocorreu com a performance que ambientava a abertura da exposição. Assim, compreendo que as obras mais bem percebidas foram aquelas que não tinham um caráter interativo, como era o caso de minha proposta. Eu mesma busquei não intervir e mantive uma postura de observação, percebendo que as pessoas se aproximavam da mesa, viam o que ali estava disposto e uma pequena parte pegava os bastões de carvão para grafar algo no tecido.

Não houve um período de parar e relacionar-se com os retratos, como eu havia intencionado e como a indicação escrita no tecido propunha. O que reforçava a necessidade de um acionamento do trabalho como fazia parte do planejamento inicial. De todo modo interessou-me bastante notar que as primeiras pessoas a interagirem com a proposta se dirigiam ao tecido para desenhar mais do que para escrever. Postura chamativa ao me recordar dos *exercícios de presença* em que ambas as formas de grafia eram presentes. Relação que me conduziu brevemente a imaginar o borrar de fronteiras entre escrita e desenho, algo ao que buscava me atentar no acionamento futuro do trabalho ou em minhas reflexões dele decorrentes. Outra postura chamativa frente aos materiais dispostos foi individualizada e quase distante do conjunto de materiais disponíveis. Percebo dessa forma, pois a pessoa apenas se aproximou da mesa, não se deteve no contexto, arrancou alguns fios de palha para envolver no próprio pulso e deixou o local. Voltarei a essa cena em breve.

A recepção das pessoas, no contexto da abertura, e o fato de poucas terem efetivado a proposta de marcarem o tecido me fez retornar à questão que me colocou o exercício em Ateliê. Quais os procedimentos que eu uso e como eles são capazes de levar à relação? Nesse caso, notei como o direcionamento em texto no tecido era um tanto falho se considerarmos que de início poucas pessoas escreveram o nome, como pedido. Como os nomes grafados durante *Crio pelo encontro* eram visíveis na parte superior do tecido enquanto a parcela ao alcance do público em *Desenhar de memória* estava em branco, compreendi que o simples fato de haver marcadores disponíveis em frente a um tecido já marcado era um convite suficiente à participação das pessoas. Porém fica nítido que na ocasião da Primeira Galeria a presença e postura junto ao público favoreceu e possibilitou seu engajamento. Enquanto na MMPMA a

abertura ocasionada por meu distanciamento e falta de um direcionamento mais convidativo – no sentido relacional, para além de um “comando” escrito no tecido – dificultou a própria compreensão da proposta e uma participação efetiva.

Aliás, seria incorreto dizer que não se efetivou a participação. As pessoas que desenharam no tecido provam o contrário disso e a que acessou a instalação apenas para pegar parte da palha também. Enquanto aquelas que desenharam levaram minha atenção para possíveis relações com os *exercícios de presença*, a retirada da palha lançou meu pensamento às circunstâncias de violência e apropriação experimentadas nas performances de 2019. Como disse, essa foi uma ocorrência única, mas o fato de ter sido protagonizada por um homem branco encontrou certa paridade com encontros anteriores em que semelhantes seus interagiram com meu trabalho exposto no espaço urbano. Ou melhor, com meu corpo em situações de performances na rua. O senhor que não me vendeu água. O homem que me seguiu até a porta de casa.

Essas foram as primeiras memórias acionadas pela ocasião. Mas a palha da costa é utilizada para confeccionar, entre outras coisas, braceletes de função ritual nas religiões de matriz africana. Tais braceletes, que eu conheço pelo nome de contra-egum, são trançados com tufo de palha para conseguir um fio em extensão suficiente para dar algumas voltas no braço de uma pessoa. Mas há quem os utilize também no pulso. Em um ou outro caso, os usos se dão em função de ritos ou em situações e períodos de resguardo e proteção espiritual. Aquele homem compartilha de alguma dessas referências de cuidado? Por que sua postura, então, me atingiu de forma oposta ao sentido disso para mim? Por que parecia mais extração do que relação de troca? É certo que a diferenciação racial cumpriu papel no modo que a situação me afetou, mas não posso negar que houve ali uma participação no trabalho. Afinal de contas, boa parte de meu interesse era o relacionamento com os materiais disponíveis, isso não exclui relações conflituosas.

Com essa compreensão e ainda motivada por uma noção de cuidado, passei a pensar de forma mais detida como acionar os materiais com o público de modo que: 1. a proposta fosse mais bem percebida; 2. ocorresse o tratamento das questões trazidas pelos materiais; 3. fosse propiciado um ambiente de troca e participação. Assim, o trabalho teve continuidade no encerramento da mostra a partir das observações do dia de abertura e destes pontos destacados. A “performance” não teve um roteiro detalhado, mantive intenção de estar em contato com os materiais e convidar as pessoas a fazerem o mesmo. Porém já entendia a necessidade de repetir certas posturas assumidas em *crio pelo encontro*, como a agência da fala, da voz e o convite ativo à participação.

Privilegiando a proposição inicial da relação entre desenhos, nome e memória para uma posterior grafia sobre o tecido, pensei como trazer algum aspecto narrativo – semelhante à atividade em Ateliê – que contextualizasse o público. Contudo, a retirada da palha pelo homem que a amarrou no pulso interveio de forma um tanto incisiva direcionando minha atenção ao uso do material para a confecção dos braceletes rituais e seu uso para fins de cuidado. Essa relação, então, modulou a disposição narrativa e a intenção de convidar o público para o trabalho. O direcionamento inicial seria o próprio manejo da palha:

Dirigi-me até a mesa e comecei a trançar a palha até o momento em que Tutunho direcionou as pessoas ao espaço da instalação⁹⁵. Em algum momento pedi que alguém assumisse as tranças e desloquei a bacia para a frente da mesa e fui colocando sua terra sobre os desenhos, algumas pessoas trançavam a palha e eu repetia esse movimento. Ao início dessas ações/movimentos eu afirmei que aquilo se tratava de um exercício de presença, a minha, a dos rostos dos retratos, da palha, da terra, dos nomes. E, enquanto distribuía a terra sobre os desenhos, segui entoando com a voz essa narrativa e falei também do Itan de Omulu, mesmo sem citá-lo diretamente. (trecho de relato da “performance”, conferir Apêndice C – MMPMA).

Pela paráfrase de um dos itans de Omulu⁹⁶ fiz alusão às feridas coloniais sobre o corpo e que, em trabalhos anteriores, se davam nas questões sobre disforia de imagem motivadoras das performances, assim como nas situações racistas nelas experienciadas. Em minha fala, buscava contar como tais feridas foram tocadas por aqueles desenhos e como, naquele momento, eu buscava tocá-las com o cuidado da terra – domínio de Omulu, mas também de Kavungo⁹⁷ –, que eu depositava sobre os desenhos, e das palhas, que o público trançava manualmente enquanto eu lhes ficcionava também sobre a primeira vez que eu havia trançado palha daquela forma, em referência à feitura dos contra-egum em meu contexto religioso.

⁹⁵ Na ocasião Taciana Menezes também realizava proposta cênica componente de sua pesquisa. O professor Wellington de Oliveira (no relato referido como Tutunho) acompanhava as atividades da MMPMA e auxiliou na transição entre os trabalhos.

⁹⁶ Os itans contam histórias dos Orixás e de como sua trajetória lhes cunhou a orixalidade, geralmente trazem fundamentos para aprendizado das pessoas de terreiro. Na ocasião, contei fragmentos do itan que relata Iemanjá acolhendo e cuidando de Omolu, um bebê cheio de feridas no corpo que, quando curado e adulto, apresenta-se coberto por aquelas mesmas palhas. Ver “Omulu ganha as pérolas de Iemanjá” (Prandi, 2001, p. 215-216).

⁹⁷ Referência à Makota Valdina, conforme o vídeo Filme “Makota Valdina” (2023), em especial dos 35’ aos 37’.



Figura 55-61 – Registros de *desenhar de memória: exercício para encontrar um nome meu*, por Lidomar Nepomuceno, 2024

Fonte: acervo pessoal



Como disse, o momento de acionar o trabalho foi a oportunidade de efetivar parte da proposta que não havia ocorrido como esperado até então, ou ao menos não ocorreu durante o evento de abertura. Pois, em visitas entre esses dois momentos nas quais fui fazer a manutenção da terra em que estavam plantados os nomes – fornecendo água e percebendo alguns que brotaram no período – percebi como surgiram no tecido alguns nomes assim como outros desenhos. Imagino que de um modo ou de outro as pessoas se relacionaram com os materiais e deixaram algo a partir disso naquele tecido. Na “performance”, porém alarguei isso convidando as pessoas a trançar a palha comigo enquanto eu depositava terra sobre os desenhos e as convidava a tocar aquilo junto – desenho e terra – para depois grafar algo no algodão estendido ali.

O trabalho não teve um encerramento como na “performance” anterior, as pessoas seguiram no trançado da palha e nas intervenções sobre o tecido. Enquanto isso algumas pessoas me abordaram, umas contando de sua relação com Omulu, ainda que eu não o tivesse mencionado nominalmente; outras indicando terem reconhecido as referências ali trabalhadas e comentando sobre os desenhos; ainda houve quem veio me contar sobre sua experiência mesma com a palha e a tarefa de trançar isso em família. De modo semelhante ao momento da abertura, pensei sobre as relações desencadeadas por elementos específicos do trabalho e a possibilidade de investir neles visando os caracteres de cuidado e cura como não ocorreu nas performances e desenhos mais antigos.

Compreendi como no trabalho ocorreu uma inclinação expressiva ao senso de ritualização sugerido nos *exercícios de presença* e como a ativação pela presença e condução eram elementos necessários para que as “performances” tivessem êxito frente aos objetivos de cada uma. Ainda, pude experimentar o alargamento das materialidades envolvidas entre a realização anterior e esta agora analisada. Acreditava que isso era referente aos materiais físicos mantidos de uma à outra, mas a ênfase narrativa em ambos os casos se mostrou como elemento a ser empenhado de forma mais consciente. De algum modo, essa seria uma linha condutora desde Ateliê, quando narrei os processos para contextualizar os materiais das performances de 2019. Em *Crio pelo encontro* e *Desenhar de memória* esse aspecto, mais do que uma contextualização, efetivou o relacionamento esperado entre obra e público. Isso e a relação com o cuidado foram fatores destacados mais do que a pretensa borra entre desenho e escrita que intuí na primeira observação do exercício.

Quase como em resposta direta a algumas perguntas levantadas em Ateliê, havia entendido um modo de mobilizar e posicionar o corpo no trabalho artístico. Não necessariamente por um senso de inovação, pois percebo que as realizações das performances

de 2019 e das “performances” ao longo do mestrado têm consideráveis semelhanças na relação entre questões acionadas pelos materiais – os retratos, as roupas vermelhas e o espelho para tratar sobre imagem; os nomes, a terra e a pala para contar sobre o cuidado das feridas do corpo – como também na necessidade de engajamento com o público para consecução da proposta artística. Se há algo que muda expressivamente é o fato de as “performances” terem demandado a fala e o aspecto narrativo. Ainda assim, isso não se deu de modo tão estabelecido como um roteiro para a MMPMA, mas reforça o êxito no trabalho apresentado na Primeira Galeria e ainda sua ligação ao contexto de cuidado lá experimentado.

4.5 Residência Mandingas Poéticas

Nessa atenção ao cuidado foi que iniciei a revisão das performances realizadas em 2019 e tinha em mente fazer isso com todas as três que ocorreram. Como pendência ou ainda buscando responder questões anteriores, ficaria a necessidade de borrar caminhos pela traição das imagens como sugerido nos *exercícios de presença* e ainda uma compreensão de como atuar na brecha tendo escutado sobre a agência demonstrada também naqueles desenhos – justiça, malandragem e fuga. Ainda nas perguntas, para quem se voltaria o último exercício? Restando retomar a performance *como experimentar o vermelho-resto* – o primeiro e que, de alguma forma, modelou minha prática relacionada à *Performance Art* – assumi a possibilidade de uma realização final em que se fechariam essas questões. Seria ainda sobre desenhar? Faria retratos de figuras históricas de luta? Mas e o contato e a relação, se dariam por meio do convite a outras pessoas para “performarem” comigo? Eram inclinações existentes na perspectiva de conclusão, fechamento e resposta entre a necessidade assumida de superar as performances de 2019 em vista das aparições.

O que ocorreu, em vez disso, foi minha participação na residência artística “Mandingas Poéticas: repovoando imaginários criativos” realizada por meio do edital de credenciamento de Cursos Livres — Chamada Pública de Propostas Formativas 2024/2025 da Escola de Artes Visuais vinculada ao equipamento cultural Vila das Artes⁹⁸. Em linhas gerais, a residência intencionava um espaço de troca e criação compartilhado entre pessoas negras e indígenas, sob enfoque das referências de terreiro, para pensar formas de repovoar os imaginários com os quais nos relacionamos em nossos processos de criação. Mas também um imaginário sobre essas produções. Foram ofertadas oito vagas que seriam preenchidas a partir

⁹⁸ A Vila das Artes é um equipamento cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

da avaliação de uma carta de intenção que devia responder a seguinte provocação: “de que forma o protagonismo negro de artistas de terreiro pode desmontar a coreografia de violência da colonização?” além de refletir sobre a experiência no campo das artes e a relação desse processo com o culto dos Encantados, Orixás, Minkisi e Voduns.

A provocação não só contemplava minha tentativa inicial de escuta à ancestralidade por meio dos *exercícios de presença* como também fazia eco aos indicativos de ritualização percebidos nos desenhos ou ainda às referências aos orixás também presentes da série. Além disso, o empenho em intervir sobre um imaginário pré-existente corroborava com meu interesse por traçar imagens realizadas nas performances de 2019. Em minha carta de intenção relatei a como a experiência delas me conduziu até o momento da pesquisa atual – considerando que já nas performances havia uma aproximação às questões privilegiadas na ação formativa pleiteada. Porém, em certo trecho destaco como meu processo de mudança para o Distrito Federal me distanciou do fazer artístico e do pensamento que buscava desenvolver naquelas performances ao mesmo tempo em que essa migração teria conduzido às questões atualmente acionadas em minha pesquisa.

Contudo, foi nessa terra que pude exercitar o encontro como sugeriam as “casualidades” desde 2018, pois sem esperar por isso foi lá que encontrei cuidado como o que Nyara⁹⁹ me falou e pude também, com o tempo, experimentar no corpo mistério e encanto que antes só imaginava. Em 2022 foi a primeira vez que vi Ogum dançar e me perguntei “o que uma divindade poderia temer”? (APÊNDICE D – CARTA DE INTENÇÃO, MANDINGAS POÉTICAS).

Isso, pois meu processo de mudança para Brasília ensejou ainda um outro que seria o de reencontro com a espiritualidade e a ancestralidade por meio de minha entrada no Candomblé.

Foi nesse mesmo dia que Oxaguian me abençoou e me recebeu na casa de Oxum e é a partir de lá que tenho alimentado minha cabeça e reconhecido minha espiritualidade para criar um corpo com saúde e além da dor. É também a partir desse reencontro com minha casa que se forjam forças para retomar meu desejo e fazer poético compreendendo nele também um esforço para além de mim. Pois, dos encontros que relatei até aqui, o que me fica é a vontade de exercer uma poética negra que se compromete [...] com a busca do desmantelamento dos pilares ontoepistemológicos que querem nossos corpos somente na dor. (APÊNDICE D – CARTA DE INTENÇÃO, MANDINGAS POÉTICAS).

Reconheço que o processo de cuidado experimentado por meio do candomblé foi parte decisiva também em minha postura quanto artista e pesquisadora no que se refere ao modo

⁹⁹ Refere-se ao ocorrido na performance *Exercício para criar um corpo meu*, como relatado anteriormente.

como meu trabalho não poderia mais ser vetor de dor e reiteração de um adoecimento decorrente da violência colonial. Não haveria sentido em, experimentando um processo de cuidado e respeito à minha existência, reiterar processos de desumanização, mesmo que em minha criação artística a fim de possíveis denúncias ou elaborações conceituais sobre tais marcas da colonização. Logo, foi também a partir desse processo que pude voltar à pesquisa com as disposições que tenho expressado até então. Volta esta que, situada na pesquisa de mestrado, também ganha corpo pela relação com os processos de nomeação: o meu ao assumir a brecha aberta por Seu Fulano e pleitear meu próprio nome; o de Lhola Amira ao refutar a categorização de sua obra enquanto um trabalho de performance e assumir o termo Aparição.

Foi compreendendo esse paralelo como uma efetiva busca de repovoar imaginários e com as noções de cuidado vivenciadas no terreiro que busquei a vaga na residência. E foi com a experiência da residência que pude ler os esforços anteriores, narrados de Ateliê até então, como parte de um mesmo processo e não iniciativas distintas em vista da intenção primeira de “desenhar uma aparição”. Mais do que uma conclusão de cada exercício ou mesmo de uma noção de êxito em cada um deles e a busca pela revisão de todas as performances de 2019, pude perceber que esse processo – de criação, pesquisa e construção de pensamento – seria também uma travessia¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Essa compreensão foi previamente esboçada no trabalho “Para nós, o processo de criação há de ser uma travessia” (Nogueira; Cipriano; Benitez; Silva, 2025) apresentado no Grupo de Trabalho “Culturas e processos de criação” durante o XXI. O trabalho parte dessa compreensão para analisar exercício de conclusão da residência feita em coautoria com Daliene Brito e Beatriz Benitez.

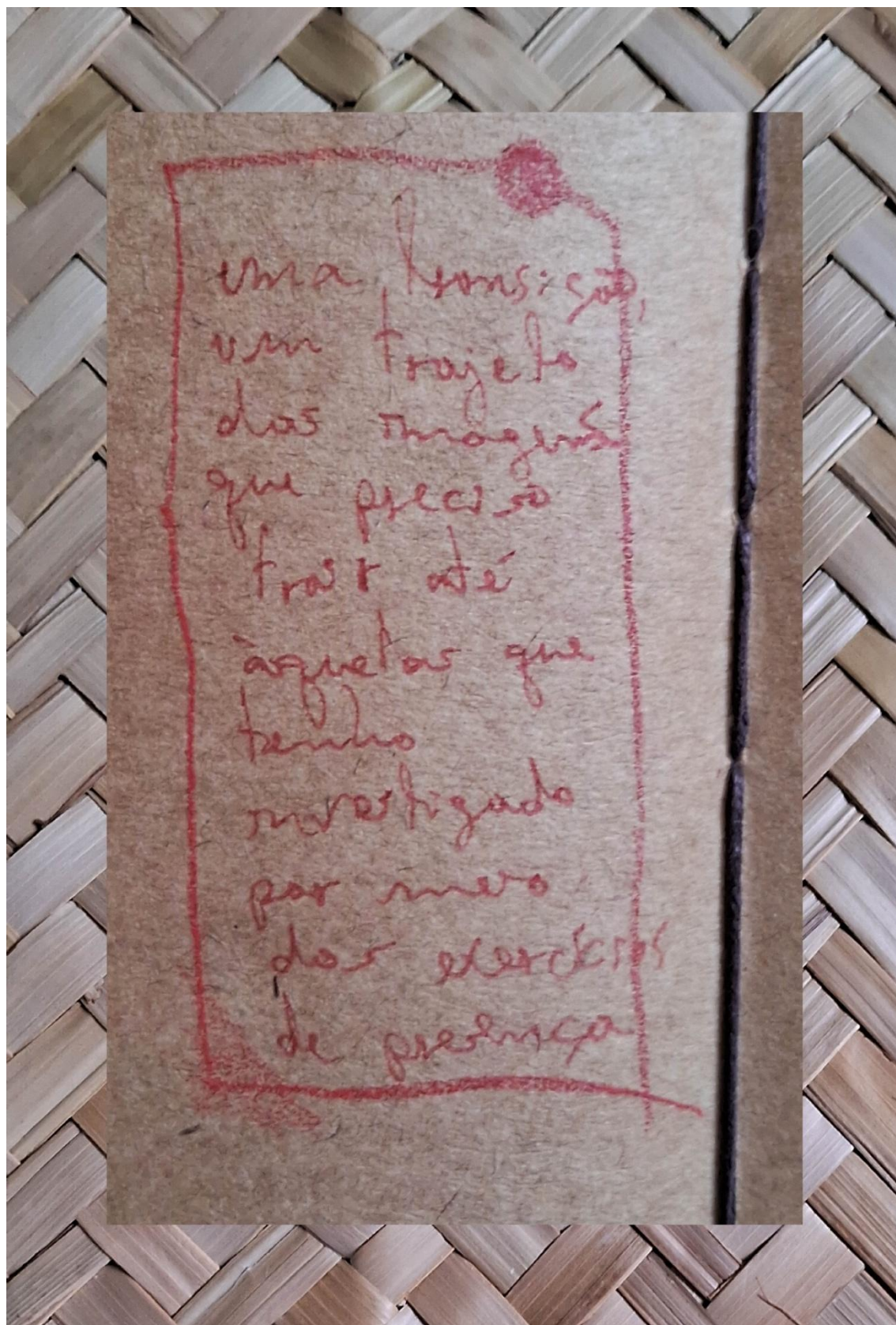


Figura 62 – Anotações, caderno de processos, 2025

Fonte: acervo pessoal

Essa compreensão que se formava foi registrada na nota acima feita em encontro da residência em que apresentamos nossos trabalhos para conhecimento do grupo. Ao compreender a existência de “uma transição, um trajeto das imagens que preciso trair até àquelas que tenho investigado por meio dos exercícios de presença” (transcrição da nota), não só se recuperava o “porquê” percebido nos *exercícios de presença*, mas como a pergunta derivada das experiências de Ateliê. Como atuar na brecha senão atravessando-a? Nesse caso, transitando entre as imagens acionadas nesse corpo de trabalho assumindo a possibilidade de relacionar-se com elas sem negar seus conflitos. O homem pega a palha, lembra-me uma violência extrativista ao mesmo tempo em que reitera minha percepção do material e sua função de cuidado. Ou as performances de 2019 devolvem-me experiências de revitimização ao mesmo tempo em que revisá-las com outra postura de criação gera questões que apontam novas imagens por meio das “performances”.

No dia em que registrei a nota, pensando em como apresentar o estado da pesquisa ao grupo de artistas residentes, levei o tecido utilizado desde a primeira “performance”, os retratos utilizados em *Desenho de memória* assim como a série *exercícios de presença* e posicionei tudo no piso do ateliê: o algodão dando chão pros desenhos que foram dispostos de forma espalhada pelo tecido em alguns agrupamentos – os autorretratos sendo um deles e os *exercícios de presença* com divisão semelhante àquela destacada no item 4.1 (agência, questão, modos de fazer). Convidei o grupo a retirar os calçados e caminhar pelo tecido e juntos transitávamos com intuito de olhar o que estava grafado no tecido, assim como os desenhos ali espalhados. Algumas pessoas manuseavam os desenhos, outras se detinham no que estava gravado no algodão e quando fomos conversar sobre o exposto pensei como aquela superfície – sua disposição no piso do ateliê, os agrupamentos de desenhos, nosso deslocamento no espaço acessando uma ou outra coisa – poderia aludir também a uma noção de solo, terreno ou território ambientando as questões da pesquisa.

O exercício assumiu orientação semelhante ao que realizei em Ateliê quando fui expondo para o grupo como os elementos ali dispostos se relacionavam e como compunham a pesquisa em curso no mestrado, mas também suas derivações das performances de 2019 e meu interesse por acessar a proposta das aparições de Amira. Nesse sentido, mencionei o que a artista chama de gestos de cura e fui questionada sobre como eles operariam em meu trabalho. Utilizando-se da figura do “cavalo” – referindo-se à pessoa médium – quando recebe as entidades para trabalhar a pergunta se formou mais ou menos da seguinte forma: “o gesto de cura diz sobre mim sem que seja em ou sobre mim. O que muda em quem cura?”. Este e outros apontamento remetiam às inclinações indicadas em minha carta de intenção: um fazer poético

para além de mim. Inclusive, pois, se me volto às aparições de Amira, nossos interesses encontram-se justamente no endereçamento às feridas coloniais. Como acessar esse enfoque em meu trabalho entendendo que, mesmo a criação passando ou partindo do meu corpo, o gesto de cura não é estagnado nele? O que precisa mudar “em quem cura” para que esse gesto não morra em si? Ou o que muda em quem recebe essa cura para além da extinção da dor?

Essas questões povoaram o período da residência e tiveram desdobramento a partir das atividades realizadas em seu percurso. De algum modo, o ambiente promovido na Primeira Galeria era replicado junto ao grupo de residentes se priorizo minha percepção em aspectos de conforto e cuidado alcançados em ambas as ocasiões. No caso dos exercícios na residência, percebo que foi recorrente nossa partilha de memórias e experiências em torno da questão dos imaginários a nós atribuídos ou acionados em nossos trabalhos. Isso se dava tanto em nossas conversas como em textos e referências artísticas trabalhadas, mas de modo especial na condução de práticas que traziam esses aspectos para o corpo. Eram momentos em que as referências trabalhadas de modo expositivo se relacionavam com as simbologias de nossos próprios trabalhos e ainda com as práticas corporais realizadas em parte dos encontros.

Em um destes, recebemos a proposta de nos movermos por meio do esvaziamento, coordenando nosso movimento à expiração do ar, o que seria feito enquanto cada uma de nós levava uma vela acesa nas mãos que seriam a única iluminação do espaço. Diante disso, a condução do exercício nos levava a falar memórias em voz alta, por vezes interagindo entre nossas próprias falas e em outros momentos respondendo a perguntas mais diretas. Já no início do exercício os elementos do fogo e da respiração no espaço escuro me trouxeram a um estado de atenção e disponibilidade. Lembro de escutar o barulho do ar saindo de minha boca e pensar no vento. Elemento que me fez acionar memórias de luto ou dor que ecoavam com as falas de outras residentes mencionando elementos como o mar, uma cena de quase afogamento e um corpo lutando para fugir de uma corrente de retorno.

Em outro momento, esse fluxo do exercício sofreu intervenção da pergunta “quem você seria se não fosse preta?”. Não sei se ela já fazia parte de um roteiro estabelecido ou se dava em atenção às memórias de dor antes partilhadas. Mas ao ouvir aquela provocação visualizei uma imagem completamente diferente do que falávamos minutos antes. Na falta de uma representação do que vi, posso dizer que a imagem reunia o que permeava a primeira parte dos desenhos em *exercícios de presença*. Pois havia a simbologia de renascimento e vida como no desenho do busto de Exu e o pássaro branco, mas ainda uma noção de rotas percorridas como no retrato em que uma velha chama à fuga amanhã. A isso se seguiu uma resposta oral sobre o quê ou quem eu seria não fosse a racialização operando como forma de violência. O

que respondi foi como a imagem de Xangô derrotando o monstro e cuspidando fogo pela boca. Não a mesma imagem que há no desenho analisado anteriormente, mas uma disposição ao movimento de transformação operado pelo fogo – como uma pedra por ele liquefeita que posteriormente volta a ser pedra, mas outra. Movimento esse que também povoa o desenho protagonizado pelos crocodilos siameses em sua motivação além do individual.

A residência, em sua proposta convidava a olhar para o devir negro e para a coreografia de violência, respectivamente articulados por Achile Mbembe e Jota Mombaça, para compreender a violência colonial sobre corpos negros especulando formas de desmontar tais mecanismos por meio de um fazer poético. Esse exercício, por sua vez, fazia compreender que tal desmonte – ou ao menos sua busca – ocorreria nessa chave em que, apesar das dores e lutos cotidianos, nosso fazer se pauta na propulsão de vida comprometendo-se com um corpo comunitário. Assim, concluí o exercício na vontade de pensar a cura de uma memória e compreendendo a necessidade de, para isso, acionar a materialidade da palha, do mar e da terra.

Essa vontade, quando conversamos em grupo, expressei pela imagem de alguém que lava palha da costa na água do mar. O que foi reconhecido como referência a um itan de Omulu¹⁰¹ ainda que não fosse aquela minha intenção direta, mas certamente compreendi a relação com a narração realizada em *Desenhar de memória* além da relação entre a palha e o cuidado também percebidas na “performance”. Daliene Cipriano, também artista residente, manifestou interesse em trabalhar em conjunto a partir daquela imagem e propôs a adição de outros elementos já trabalhados e mencionados em suas partilhas ao longo da residência – uma raiz seca e terra preta – sobre os quais já existia sua intenção de devolver ou entregar ao mar. Dessas intenções em composição foi feita a instalação *Tecer através da memória* onde se juntavam imagens minhas e de Daliene Cipriano com fotografias de Beatriz Benitez e ainda com a raiz seca e certo volume de palha trançada.

As primeiras imagens eram registros em vídeo de nós duas na Praia do Havaizinho, faixa entre o Poço da Draga e a Praia de Iracema, fazendo o que nos propusemos anteriormente: lavamos a palha da costa, a raiz, depositamos a terra preta a ser levada pelo mar. Antes disso, porém, nos reunimos na Ponte dos Ingleses para trançar aquela palha. Eu vestia o traje em cor de açafrão, Daliene também se vestia de cor semelhante, ficamos de pé uma de frente para a outra trançando a palha. Inicialmente conversávamos, eu falava de quando fiz aquilo pela primeira vez – trançar a palha, mais ou menos como mencionado durante a “performance” em MMPMA – trazendo essas memórias e suas relações com a espiritualidade. Daliene, por sua

¹⁰¹ Possivelmente uma variação da narrativa mencionada na nota 54, na ocasião o reconhecimento enfatizava a relação entre Iemanjá e Omulu e a imagem dela banhando-o para curar suas feridas.

vez, também comentou sobre os contatos daqueles elementos com sua pesquisa poética e a interação entre a imagem de uma raiz seca e a terra preta e sua fertilidade. Eu percebia, novamente, como nos encontrávamos – nós, nossas pesquisas e exercícios partilhados ao longo da residência – pela memória de dor e, ali, pela busca de um atravessamento.

Tive a sensação de que a luz da vela se diluía em cada direção que meu olhar percorria. Repousei num dos assentos do vagão para registrar as sensações. Contudo, minhas palavras se confundiam com um desejo de conectar a respiração e vibração vocal aos ruídos do veículo. Tal experimento levou-me a imaginar adentrando uma espécie de portal de contato com seres de quarta dimensão que se concentravam em espaços muito apertados, nos quais buscava rastrear possibilidades narrativas: habitavam túneis subterrâneos, submarinos ou naves espaciais? O fato é que pareciam se esconder ou fugir de um mundo já em destruição. E através de uma tentativa de trocar “mensagens” eu buscava tomar consciência desses eventos. Esse experimento sensível, que me permitiu uma abertura ética ao próprio invisível, tornou-se uma possibilidade de pensar nas possibilidades de rota de fuga do corpo e do pensamento em relação aos sistemas sociais que colonizam a vida. Já que de um certo modo, o corpo negro se faz e se pensa na própria travessia (Nogueira; Cipriano; Benitez; Silva, 2025, p. 5).

O trecho acima deriva de relato de Daliene Cipriano em texto que posteriormente elaboramos sobre a experiência de criar *Tecer através da memória* onde a artista retoma o exercício com as velas e como ele lhe fez pensar em fuga, possibilidades narrativas e travessias. O que Cipriano elenca desse modo, alcançou-me como o interesse de tocar as memórias de dor por meio da lavagem da palha no mar. Como propor gestos endereçados às feridas do corpo atravessado pela colonialidade? Cipriano menciona ainda uma abertura ética ao invisível como prerrogativa às rotas de seres que fogem de um mundo em destruição. Essa abertura não está relacionada ao reposicionamento do corpo e à traição das imagens como elenquei em análises de exercícios anteriores? De um ou outro modo, percebo como buscávamos materializar naquele momento ideias muito relacionadas. Ela mencionando a comunicação com outras dimensões possíveis de vida, eu questionando a forma de mobilizar o corpo sem revitimizá-lo ao pensar suas feridas.

Retomando o exercício, ao passo que o fio trançado se formava ganhávamos distância entre nós e se construía o silêncio. Lembro-me de pensar nas relações de nosso fazer com aquele local, o trânsito de pessoas, o mar, a ponte como lugar de chegada talvez, e o trançado da palha sobre tudo isso. Nosso ato curava alguma dor? Possivelmente não nos outros, ou mesmo não servia a extinguir feridas em nós mesmas. Mas propiciava terreno para essas relações. Fomos até à praia para seguir com a prática e eu carregava essas intenções ao lavar a palha, também ao observar Daliene entregando e dispondo seus elementos na areia e a água salgada tocando tudo. Nós duas nos revezamos nos registros desse momento e as imagens

captadas foram trabalhadas posteriormente por Beatriz Benitez. Sua edição propunha compor um vídeo no qual nossas imagens sofriam interferência de fotografias dela que traziam como motivo o mar de Fortaleza, manchado de vermelho por intervenções digitais também dela.

As imagens de Benitez datam de anos anteriores e foram partilhadas na residência quando todas nós nos apresentamos enquanto grupo, a artista contou como aquelas fotos eram registro de

Um tempo em que minha saúde mental estava comprometida. Um tempo em que eu olhava para o mar da cidade na tentativa de me curar. Um tempo em que o vermelho era a cor que eu invejava – porque ele pulsava, e eu não. Um tempo em que comecei a fotografar o mar tentando curar algo dentro de mim. Um tempo em que a fotografia era movimento, mas eu ainda não sabia. Um tempo em que fui percebendo, aos poucos, que estava viva. Um tempo em que experimentei vermelhos nas fotografias marítimas. Um tempo em que, ao me curar, fui reconhecendo outras enfermidades – as minhas, e as da cidade (Nogueira; Cipriano; Benitez; Silva, 2025, p. 5).

A composição de *tecer através da memória*, então, se dá na busca de atravessamento que mencionei anteriormente acerca dos meus exercícios junto à Daliene Cipriano, mas ainda na tentativa de cura relatada por Beatriz Benitez. Um ou outro fator se relaciona com os gestos de cura de Amira, assim como com a busca de cuidado exemplificada nas “performances” que compõem essa pesquisa. No contexto da residência buscamos um repovoamento de imaginários acionados em nossa criação, mas também sobre ela mesma. O resultado disso, no trabalho que fizemos em conjunto, foi um processo reflexivo acerca da dor e da cura. Sem uma se sobrepor à outra, eu diria.

Pela imagem que propus ao grupo e que nos levou aos procedimentos de *Tecer através da memória*, vejo ainda essa dimensão. As palhas lavadas no mar são as mesmas que cobrem Omulu, têm parte em seu domínio sobre a saúde e a doença. Em um paralelo com as feridas coloniais sobre as quais se dedicam as aparições, penso se não é também essa coexistência que pode guiar o repovoamento buscado na residência. Não há como negar que existem as feridas, não há também como esperar que nossas criações apenas as exponham e, assim, as reitem. Isso é também um fazer na travessia. Posso observá-lo nos exercícios elencados até então e sobre o qual arrisco-me a dizer, mas com certa segurança, que não se restringe ao meu processo somente.

Não sei se cheguei de fato a desenhar uma aparição, conforme propunha no início. Mas compreendo que o que descrevi até o momento demonstra como as perguntas elencadas ao logo de Ateliê foram respondidas ou continuadas. Especificamente na residência artística pude perceber o aspecto relacional nas proposições artísticas entre mim e as demais residentes e ainda como nossos exercícios se voltavam às relações por nós travadas cotidianamente. Desde

a percepção de memórias de dor, mas não só, até sua reelaboração em nossas criações. Nisso percebi de forma mais explícita a necessidade de que meu processo de criação priorize essa compreensão de um compromisso partilhado. O fator inovador entre as performances de 2019 e as “performances” estaria nesse posicionamento mais do que nos procedimentos? Talvez, mas também percebo como na realização de *Tecer através da memória* houve um olhar sobre a brecha e o fazer por meio dela.

Como dizia antes, não negamos as feridas, mas também não nos detivemos nelas. A traição de imagens ou o repovoamento de imaginários pode habitar nessa dualidade. Nisso a fuga e a justiça percebidas nos *exercícios de presença* também não podem agir? No modo como contamos histórias de um nome reinventado ou na voz que relata o cuidado da terra sobre feridas há a memória da invenção — e nela o rompimento com um nome precedente — e dos esforços de sanear traumas — e neles os gestos que podem se tornar procedimentos. Mas há ainda a lembrança da necessidade de renomear e das lesões necessitadas de restauração. Atuar na brecha, nesse caso, pode ser compreendido como a disposição de criar sem que a existência de uma memória impeça ou invalide a outra. Ou ainda, criar acreditando que o processo é semelhante ao viver hoje apesar das pedras atiradas ontem a nós. Criar na travessia, entendendo nisso um percurso como o de quem viaja sem mapa, sem caminho, mas com um conjunto de localizações mutáveis¹⁰².

¹⁰² Dionne Brand (2022, p. 249) expressa que na diáspora recebemos o esquecimento como presente dos nossos antecessores que cruzaram a porta do não retorno. O modo pelo qual encaramos esse esquecimento ou a impossibilidade de um retorno, porém, é também o que pode conduzir caminhos atuais e futuros.

O mar era seu próprio país, sua própria soberania. [...] O mar era temido e amado, generoso até não poder mais. “Nunca dê as costas para o mar” era o conselho. (Brand, 2022, p. 21-22).



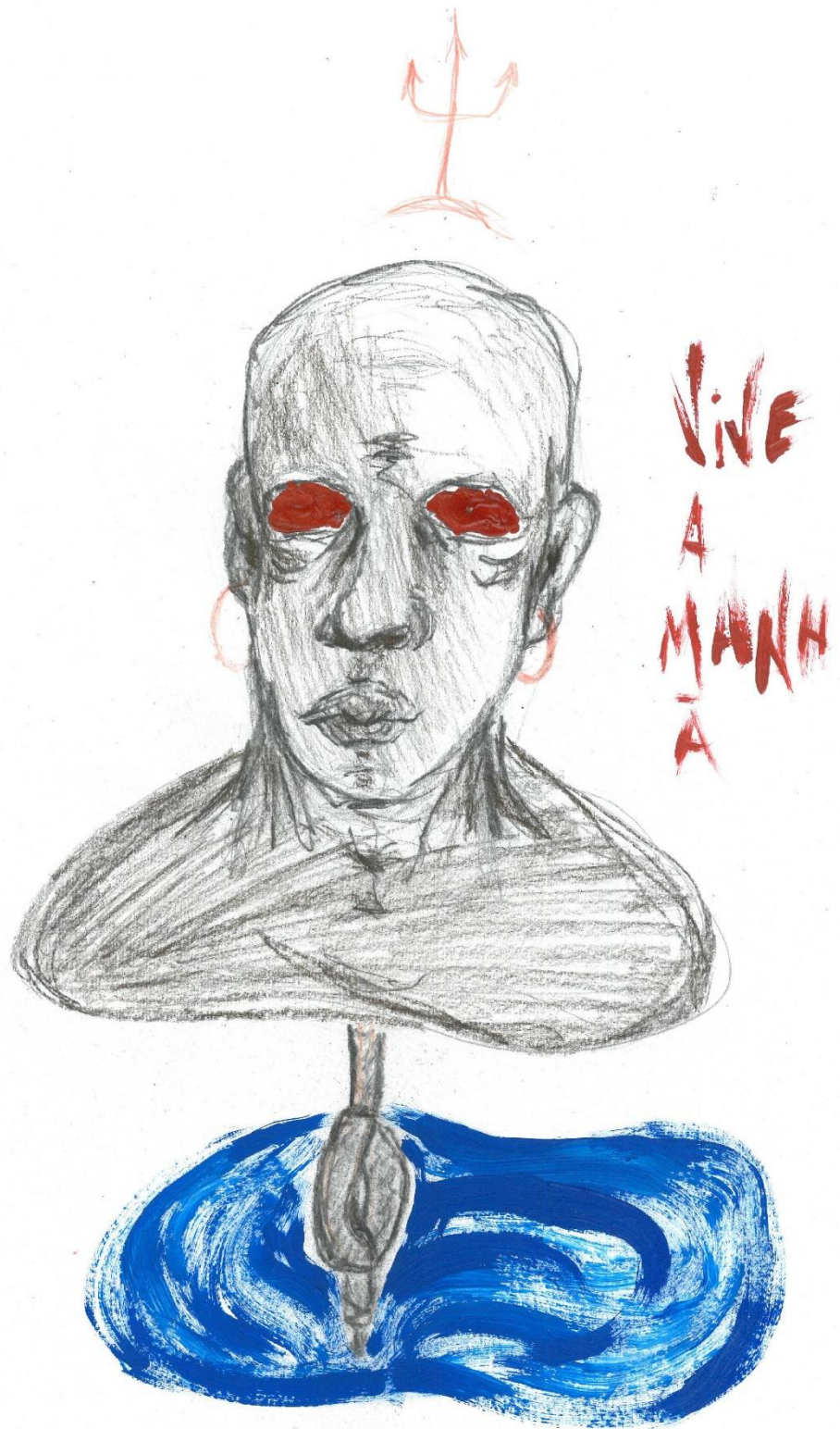
É difícil viver perto do mar. Ele domina. Bem, não é verdade. Ele possui. Sua vidinha não é nada para ele. [...] Pode lavar o sangue e curar as feridas. (Brand, 2022, p. 23-24).



Mas eu tinha um entendimento visceral de uma ferida muito mais profunda que a ferida física, uma ferida que de alguma forma se abriu em um profundo autodesengano, autodesprezo e desafeto. [...] O mar seria sempre maior que eu. Meus olhos batem na cintura dele (Brand, 2022, p. 25).



O mar reduzia toda vida ao seu sentido insignificante e aleatório. [...] Nossas origens pareciam ser no mar. [...] Meu avô, que sabia tudo, tinha esquecido, como se não valesse a pena lembrar, o nome da nossa tribo naquele lugar profundamente desconhecido antes do tráfico. Derek Walcott escrever: “o mar é história”. Eu sabia disso antes de saber que o que eu via era a história (Brand, 2022, p. 26).



5 TRAVESSIA [OU UM CHÃO SOBRE O QUAL CRIAR]

O mar era seu próprio país e, ao mesmo tempo que nossas origens pareciam ser no mar, um avô não lembra o nome do próprio povo. Viver perto do mar é um risco, ele é generoso até não poder mais. Lava o sangue, mas sua grandeza demonstra a pequenez de nossas vidas. Essas e outras imagens acionadas por Dionne Brand (2022) tecem compreensões sobre a Porta do Não Retorno ao qual a autora dedica a obra em epígrafe neste capítulo. Mas tecem também compreensões acerca da diáspora negra e a partir dela. Lembro-me de ler o livro inteiro em meus trajetos de casa ao trabalho, do trabalho até em casa. Parecia-me curioso ler um livro sobre diáspora, retorno, não-retorno dentro de um ônibus que me leva de uma região administrativa, Taguatinga, até o Plano Piloto de Brasília. À minha piada interna com Brand, que é natural de Trinidad e Tobago mas radicada no Canadá, soma-se o fato de eu estar no Distrito Federal também como uma pessoa migrante.

Migração talvez não fosse a palavra escolhida por ela que se pergunta “que linguagem poderia descrever essa perda de orientação ou a repentina suscetibilidade de um corpo” (Brand, 2022, p. 37) como a que originou a diáspora negra. Que linguagem poderia descrever a insignificância da vida frente ao lugar de trânsito forçado que se tornou o mar. Que linguagem poderia fazer isso ao mesmo tempo que reconhece sua grandeza para além das dores por ele testemunhadas. Brand evoca essas imagens do mar como quem reconhece a contradição e potencialidade de uma encruzilhada, percebe no mar a própria encruza da travessia. Ou, recorrendo novamente a Exu, Brand reconhece as vidas de hoje apesar das pedras atiradas contra elas no passado escravista.

Relatando os processos de trabalho em cada uma das atividades mencionadas na seção anterior, busquei expressar os caracteres metodológicos e do processo de criação em si. Observando esse fluxo, entendo que a encruzilhada – já que domínio de Exu, que rege as trocas – pode se apresentar ora como oportunidade, ora como ferramenta pela qual podemos aprender a escolher e assumir o fruto das escolhas feitas. A partir disso é que reconheço como a questão antes colocada como uma escolha entre a performance e a aparição se modulou no processo de criação de outra forma. Como diria Brand, uma ferida muito mais profunda. Volto a mencionar a compreensão da ferida percebendo como os gestos de cura de Amira alcançaram este trabalho. Não como a resolução do impasse a pouco mencionado, mas na provocação a perseguir outros modos de fazer. Estando diante do mar e sua imensidão, olhamos para ele como território do esquecimento ou como possível origem? Brand parece tomá-lo de ambas as formas sem que elas se anulem por mais que disputem forças entre si. Isso, diante do trabalho de pesquisa e

criação até o momento, pode ser entendido pela travessia.

O movimento ensaiado por Brand (2022) em seu livro “Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento” por vezes me confundiu em meu próprio movimento de ir e vir nessa cidade e suas disparidades. Lembro de sentir-me de certa forma perdida nas histórias por ela contadas, mas ter como presença perene o desalinho e a busca por pertencimento, como a que subintitula o livro. Acabei a leitura saudosa e percebi como não há um retorno possível. Ou seria essa minha leitura absurdamente sintética e desesperançosa do seu livro. Mas não posso esquecer que o livro é apresentado por tatiana nascimento¹⁰³ que, sendo brasiliense (sem orgulho, como diz), conhece os fluxos dessa cidade e, sendo uma pessoa negra, conhece outros como os contados por Brand. Em seu texto, nascimento diz:

às vezes sinto que esse livro vai sair voando, como um beija-flor em busca de néctar ou como um mito negro drapetômano em busca de retorno. y voará não por ser um livro leve, o que ele não é; mas talvez por ser um livro negro do jeito que é: triste, muito bonito acima de tudo onírico. dionne brand talha nessas imaginações y imagens sobre a diáspora negra nas américas (em vários tempos: pré e pós-colonial, o longo pós-colonial de até hoje, acho até que até amanhã) uma cartografia subjetiva que reterritorializa a ambivalência da negritude (nascimento, 2022, p. 9).

O que para mim se sugeria no movimento da escrita, tatiana indica no que chama de reterritorialização e ambivalência. Quando ela fala que o livro poderia sair voando por ser capaz de sonhos, apesar do seu peso e da sua tristeza, me parece que encontro imagem para o que sintetizei antes. Não há retorno, Brand não o promete, mas sua escrita segue atravessando uma busca, sua escrita faz esse movimento partindo e chegando a exemplo dela e sua diáspora e a exemplo de outras como ela, como nós. Nesse movimento criamos as portas possíveis para um retorno que não ocorrerá. Mas, ainda assim, as criamos a despeito de como possam pesar os fardos. Como eu dizia antes, a autora parece consciente das encruzadas em que fomos colocadas como pessoas negras.

O que me fica é o movimento como pendular, mas o que melhor me dá a ver essa movência é o ir e vir da água na beira da praia. Por vezes até manso, mas sempre podendo ganhar em força e arrebatamento, de tanto ir e vir. Nisso é que penso que se encontram a escrita de Brand e o que ora busco elaborar sobre o processo de criação. Saímos de um ponto em vista de um outro, sob uma expectativa de: chegar em lugar, concluir uma obra. Mas o que permanece é o ir: não existe mesmo essa porta pela qual se retorna? Dionne Brand toma a pergunta mirando o pertencimento de pessoas negras na diáspora, uma marca que também percebo ou busco

¹⁰³ O uso de caixa baixa nas iniciais se dá por preferência da artista.

perceber nessa leitura comparada.

Meu avô disse que sabia de qual povo nós viemos. Eu recitei todos os nomes que sabia. Iorubá? Ibo? Ashanti? Mandingo? Ele disse não para todos e disse que saberia se ouvisse o nome. Eu tinha treze anos. Eu estava ansiosa para que ele lembrasse. Eu o aborreci por dias. Ele me mandou parar de importuná-lo e disse que se lembraria. Que eu parasse de importunar ou ele não se lembraria. Papa nunca se lembrou. Toda semana que meu avô aparecia, eu perguntava se ele tinha lembrado. E toda semana ele dizia que não. Então eu parei de perguntar. Ele ficou decepcionado. Eu fiquei decepcionada. Depois disso vivemos nossa decepção mútua. O nome do povo de onde viemos parou de importar. Um nome consolaria uma menina de treze anos. A pergunta, no entanto, era mais complexa, mais matizada. Aquele momento que eu e meu avô compartilhamos há décadas revelou uma brecha no mundo. Era uma ruptura na história, uma ruptura na qualidade de ser. E também era uma ruptura física, geográfica. Essa fissura é representada pela Porta do Não Retorno: aquele lugar de onde nossa ancestralidade partiu de um mundo para outro; do Velho Mundo para o Novo. O lugar onde todos os nomes foram esquecidos e todos os começos, reencenados. Em um sentido desolador, essa porta foi o lugar de criação das pessoas Negras na Diáspora do Novo Mundo e significou ao mesmo tempo o fim de começos traçáveis. Estou interessada em explorar esse lugar de criação — a Porta do Não Retorno, um lugar de começos esvaziados — como um local de pertencimento e de não pertencimento (Brand, 2022, p. 17-20).

O excerto acima traz uma das primeiras imagens elaboradas por Dionne Brand acerca da Porta do Não Retorno. A figura de seu avô marcado pelo esquecimento, este que lhe foi legado talvez pelo próprio avô também. O modo como esse esquecimento opera uma ferida ou uma ruptura para as pessoas negras na diáspora. Partida e recomeços. Essa mesma imagem é amplamente explorada na escrita de Brand ao longo da obra. Como mencionei, o ir e vir da leitura por vezes causava a sensação de estar perdida. De ter esquecido de onde parti para chegar ali, no que lia e no que reconhecia de sua escrita. “A jornada é o destino” (Brand, 2022, p. 127), ela diz, pois a diáspora é a dispersão não só pelo significado da palavra, mas pelo fato dela se endereçar ao corpo que perdeu sua orientação pela suscetibilidade que lhe foi imposta, porque ela se endereça aos estilhaços como Mombaça já lembrou algumas vezes ao longo desse trabalho.

Mas ambas as autoras olham para o movimento como quem entende sua soberania, como a do mar, poderíamos dizer. Brand, ao notar a Porta como local de criação, Mombaça ao afirmar a potência de si pelo teor abrupto da quebra. Pois o movimento é também Exu: para além de figurar a encruzilhada, engloba o movimento feito diante dos muitos caminhos que ela dá a perceber, faz daí a chance de um trânsito que pode nos levar a vários lugares, um movimentar que nos leva a ser modos diferentes (Flor do Nascimento, 2016, p. 30-31).

Ao pensar o meu trabalho, trabalhos de pessoas como eu, como perceber o percurso percorrido notando-o com a devida importância? Creio que isso se dá ao assumirmos que um ponto final não é o que mais importa, mas sim a premissa desse movimento. O que está

na insistência por lembrar em Brand, o que tatiana chama de ambivalência ou o que Mombaça trata como quebra. As formas de, partindo do lugar da diáspora e sua premente função mobilizadora – para o retorno ou para a continuidade – assumir o processo de criação como uma travessia. Pois, tendo observado meu material de trabalho reunido de 2018 até então, posso reconhecer como que o momento atual de pesquisa presentifica uma busca de materializar um deslocamento das imagens produzidas naquele momento até as que busco produzir hoje. Devo enfatizar, no meio disso, o aspecto da busca. Essa ênfase à travessia e à busca compreendendo que

É a partir do corpo e da experiência negra como lugar que passamos a pensar na travessia e desde a travessia como possibilidade de reconquista, de retomada, de produção de escrituras sobre si, que nos permitiria desertar do lugar do negro gestado pelo racismo e pela ignorância branca, isto é, romper com o imaginário imposto ao negro que pretende aprisioná-lo no espaço da estereotipia ou mesmo apagá-lo, negando sua humanidade e suas existências (Pessanha; Paz; Saraiva, 2019, p. 111).

Ainda tenho compreendido que meus esforços durante o primeiro ano do mestrado foram direcionados à leitura do corpo de trabalho reunido para, então, definir interesses e compromissos poéticos. Esses que se endereçam às necessidades do meu corpo e sua presença nos trabalhos e que, portanto, também se endereçam à intenção de um fazer poético não alienado aos pilares ontoepistemológicos da modernidade¹⁰⁴. Por isso a busca: de imagens que interessam ao meu corpo, de estratégias que não as abreviem à representação colonial já imposta às pessoas como nós.

Desse modo foi que os exercícios desenvolvidos até então foram tomando fôlego exatamente como exercícios. Ainda que em um ou outro momento tenham sido abertos ao público como trabalhos concluídos ou como obras em processo, como se queira chamar, o caráter de continuidade me parece muito mais profícuo para sua leitura, assim como para seu posicionamento no âmbito da pesquisa. A primeira atividade em Ateliê V levou à retomada das performances, que levou aos desenhos em *exercícios de presença*, que levaram às “performances” nas quais me reencontro com o desenho novamente. Tanto esses feitos pelo público como também a noção dos nomes como desenho pelo qual se conhece um corpo. De modo geral, esse processo de pesquisa e de criação me parece algo muito circular voltando a si mesmo para ir a outros lugares e depois voltar a outros momentos do mesmo processo.

Tal movimento circular ocorre em contato com o que Kastrup afirma acerca do

¹⁰⁴ Dialogo com a poética negra feminista de Denise Ferreira da Silva em “A dívida impagável: Uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo” (Silva, 2024).

trabalho cartográfico onde um “reconhecimento automático dá então lugar à experiência da problematização” (Kastrup, 2019, p. 101). O desenvolvimento de um gosto pela atividade reflexiva pela qual se propicia tempo e espaço para as questões-problema reverberarem junto à pessoa pesquisadora. Percebo como isso foi criado, cultivado durante a própria pesquisa, as continuidades exercitadas de modo a manter o gosto e atenção aos problemas. Kastrup ainda se refere a essa noção de cultivo por pensar a possibilidade dessa atenção ser ensinada, compreendendo que tal ensino seria o acompanhamento do processo de aprendizagem para o qual a chegada é imprevisível, tratando-se de “colocar o problema, sustentar o problema, desenhar e redesenhar o campo problemático” (2019, p. 103).

Compreendo-me envolta disso quando observo o percurso desde as performances de 2019 até aqui, entendendo um possível paralelo entre o que a autora fala sobre a aprendizagem da atenção cartográfica e o fazer artístico investigando o processo de criação. Durante aquelas performances, me deparei com elementos inesperados que me remetiam à figura de Exu, sua energia e epistemes próprias. A troca, o círculo, o movimento, a mudança. Hoje, revendo aqueles trabalhos e esses exercícios que se somam a partir da produção durante o curso de mestrado, penso se a circularidade e movimento de retorno não são reiterações dos primeiros encontros com as provocações de Exu nas performances de 2019. Mas também que se trata desse cultivo da atenção que retorna aos problemas para seguir instigando-os com a imprevisibilidade.

No caso deste trabalho, cultivar é o mesmo que investir na criação artística, instigar as questões que já se desdobravam de lá até aqui pelo fazer poético. De modo que o envolvimento com o processo, a sua própria investigação e a produção de conhecimento sobre ele ocorrem justamente pela via da experiência artística sem se separar uma coisa da outra (Daltro, 2022, p. 6). A reflexão e a criação são concomitantes, é o que entendo ao perceber como um exercício chama o outro e como de algum modo eles se dão de forma a responder o anterior ao mesmo tempo em que lhe tecem perguntas outras.

De tal modo, compreendo que nesse fazer ocorre uma dupla atuação de pesquisadora e artista pela qual observo o processo e sou observada em seu decorrer (Bragagnolo; Pellegrim; Sanchez, 2022). Essa certa mutualidade da observação ganhou força nas ocasiões de abertura de processo, como quando expus o estado da pesquisa para a turma onde cumpri a atividade de estágio à docência e ainda durante a aula que dei, a convite, para a uma turma de Introdução à Antropologia do Departamento de Antropologia da UnB. Em ambas as ocasiões precisei articular os processos artísticos em desenvolvimento de modo a dar a entender ao público sua inserção na Pós-Graduação, na primeira destacando meu percurso

formativo da Comunicação Social ao Mestrado em Artes e na segunda traçando diálogos com a disciplina antropológica a partir de minhas próprias referências de criação e pesquisa.

Para a aula, indiquei a leitura prévia de dois breves textos. Em um deles, Cíntia Guedes (2016) relata uma espécie de análise de seus próprios sonhos em relação ao seu lugar como uma mulher negra na cidade do Rio de Janeiro, entendendo a partir disso um estado de soterramento do seu corpo e da ferida aberta que resta sobre nossa população em decorrência da escravidão no Brasil. No outro, Lhola Amira (2018a) responde a questões da curadoria da Bienal de São Paulo e expressa como seu trabalho tem preocupações sobre a ferida transgeracional da colonização e indica seu olhar sobre os territórios onde aciona suas obras, assim como sua atenção à ancestralidade em seu processo de criação. Na aula expus como podemos observar questões de racismo e epistemicídio no trabalho das duas, assim como podemos abordar suas obras em diálogo com autores da Antropologia e como isso vinha se desdobrando em minha pesquisa do mestrado.

Aqui, meu destaque à ocasião se dá por percebê-la como exemplar do duplo papel “artista pesquisadora” tendo em vista o esforço de articulação expositiva à turma, mas de forma peculiar também o modo como isso fez com que eu repensasse procedimentos em minhas criações durante a pesquisa. A turma me questionou, dentre outras coisas, sobre elementos materiais e formais de meu trabalho, como cores utilizadas nos desenhos, ações durante as performances. O que me fez voltar aos exercícios descritos na seção anterior pensando justamente como otimizar procedimentos relacionais como era a provocação primeira decorrente de Ateliê.

Situação semelhante em reflexão e necessidade de destaque foi a que ocorreu na disciplina de “Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas” ministrada em 2024.2 pelo professor Hector Vasquez. Como forma de avaliação, fomos provocados a realizar um workshop no qual deveriam ser trabalhados aspectos teóricos e de criação pertinentes à pesquisa. Na prática, cada estudante indicaria uma bibliografia e realizaria uma ação-exposição para a turma. Indiquei os mesmos textos trabalhados com a turma da UnB, tendo a intenção de denotar um caminho percorrido de uma referência a outra em meu pensamento, em meu processo de criação.

O texto de Guedes chegou a mim ainda em 2018 e ganhou destaque em minhas leituras quase como uma convocação da autora a desenterrar feridas coloniais em nossos corpos. O de Amira, conhecido após as performances de 2019, indicou a possibilidade de pautar essas mesmas feridas sem o teor expositivo e revitimizador que experimentei nos trabalhos anteriores. Abordei isso com meus colegas da turma do mestrado enquanto estávamos diante dos seis

metros de algodão cru nos quais grafamos, eu e uma série de pessoas com as quais me encontrei durante as “performances”, as questões desta pesquisa e até alguns de seus achados, eu diria. E, assim como ocorrido na aula já mencionada, a troca em sala de aula demonstrou outras relações possíveis considerando mais proximidades do que distanciamentos ou leituras opostas conforme eu imaginei ao fazer minha indicação de leitura.

De modo particular, o compartilhamento dedicado aos processos de criação e com nossa turma atenta a estes aspectos, por funcionamento semelhante ao de Ateliê, frisou para mim os aspectos de especulação e sonho presentes em ambos os textos. Mas também uma leitura, sugerida pelo professor Hector Vasquez, sobre como nos dois casos tratamos de um teor biográfico que parte das autoras para seus territórios e comunidades. Uma leitura de como o fazer da pesquisa se dava na mesma chave. Até aquele momento eu percebia parcialmente essa relação e ali foi que se consolidou que essa relação era também pela via do pertencimento, a um território ou a uma comunidade. Quando digo que para pessoas como nós o processo de criação é uma travessia é sobre isso que falo.

Assumir que, para nós, o processo de criação há de ser uma travessia, é assumir que criaremos continuamente entre o imaginário colonial e esse outro que buscamos repovoar dia a dia. Pode ser, assim, o entendimento de que dos estáticos que a colonialidade criou sobre nós e nossa potência de invenção, faremos movimento e fluidez contínua, ondulando percepções diminuídas de nossos corpos e memórias ao passo em que sabemos que a construção deles se dá hoje, mas pelo que se deu ontem e se dará amanhã também. Importará menos um antes e um produto final, pois nos interessa a fricção desse mover criando enquanto atravessamos (Nogueira; Cipriano; Benitez; Silva, 2025, p. 13).

Essa compreensão em movimento foi se tornando explícita para mim no acúmulo dos exercícios relatados até aqui. A busca de suficiência antes esboçada dando lugar à compreensão de que nós não temos um sentido de pertencimento imediato, mas de deriva e o truque da Porta está em atravessar onde se quer estar (Brand, 2022, p. 141). Como ocorre isso? Como é estar onde se quer estar? Talvez assumindo a Porta como lugar de criação, ou mesmo o vestido florido a despeito da expectativa alheia de inteireza sobre nós em um ou outro exemplo, busco dizer que o trabalho atesta minha escolha pelo processo. O que ele tem mostrado para mim é como nesse atravessar podemos refazer rotas sem interessar necessariamente os pontos de partida, seja uma origem idealizada e esquecida como frisa Brand, seja as imagens de violência como citei em minha produção; ou de chegada, uma porta pela qual retornar ou uma imagem que se tenta fazer livre da colonialidade.

Ainda, essa leitura de uma travessia é pertinente ao fazer de Amira por suas aparições ao “driblar o padrão normativo e canônico” mencionado por Simas (2022, p. 27).

Penso que ela o faz quando circula seus trabalhos afirmando não fazer performance ainda que uma compreensão ocidental a entenda como performer. Pois, como esboçam as seções iniciais do trabalho, não há uma clara distinção entre a prática de Amira e as noções de performance apresentadas pela bibliografia aqui reunida. Isso talvez pelo fato dos estudos da performance não se confinarem a limitações disciplinares bem definidas (Taylor, 2023, p. 180), talvez porque também não se trate de um “pensamento binário, mas de um pensamento fronteiriço” onde não há necessidade de uma proposta substituir a outra, mas de diálogos de fronteira em que um avança no recuo do outro sem que se chegue ao limite (Santos, 2023 p. 31). Ou seja, compreendo que análises empreendidas partem já desse lugar instituído da performance. Ainda que seja um campo maleável, é um campo estabelecido para a crítica, para a academia e para nós artistas. Um campo que, assim, se relaciona com outras propostas de construção poética e de conhecimento perpassado pelas expressões da colonialidade.

Refaria o dito há pouco percebendo que não há uma clara distinção na proposta de Amira a não ser sua intenção de distanciar-se das compreensões ocidentais. Como já expressei anteriormente, considero isso respeitável o suficiente para ensinar outras formas de analisar e ler seu trabalho. Formas que irão necessitar da contextualização sobre a colonialidade e que podem se valer, como sugerido em Gell, de compreensões próprias das tecnologias acionadas em seu modo de fazer. Ainda que não tenha alcançado delimitações específicas entre a performance e a aparição, busco dizer que a provocação de Amira leva ou levou meu trabalho a uma encruzilhada. Não só pelo já extensamente comentado interesse por outro modo de criar fora da revitimização experimentadas nas performances de 2019, mas porque efetivamente sua proposta atravessou meu modo de fazer e ainda demanda mudanças.

Como no movimento requerido frente a uma encruzilhada, as aparições levaram-me à reflexão dos modos de acionar e pensar meus trabalhos, mas indicam a necessidade de continuar a refletir para chegar a outros lugares e outros modos de ser a partir da encruza colocada. Tal questionamento é assumido também por saber que a encruzilhada é local da reinvenção e que a sabedoria nisso gerada é onde se assenta uma cultura da diáspora negra driblando violências coloniais cotidianas por meio de estratégias de permanência, re-existência e transformação (Martz, 2021, p. 8). No meu caso a reinvenção pode estar justamente suspensão do fazer performances em vista das aparições, mas encontrando-se no entre das “performances” relatadas.

Um estatuto de parcialidade ou trânsito que englobe os *exercícios de presença* e as questões autoalimentadas desse processo que pensa como ser uma pessoa negra criando apesar da violência colonial. Sem poder negá-la, sem aceitar que ela conforme o que é criado. Diante

disso, o percurso das performances de 2019 até o momento em que reflito sobre esse fazer ao longo da pesquisa marca-se para mim como uma travessia ao entendê-la como processo contínuo que pode promover encontros de cura e transformação porque ela “faz parte de nós e nós fazemos parte dela, seja no banzo, no balanço da maré, na experimentação, na investigação de novos caminhos, na dor, no discernimento, na serenidade, na busca de si. A travessia é lugar de [re]encontro” (Martz, 2021, p. 7).

A travessia como essa busca pela porta do não retorno, mas também como essa invenção do surdo de terceira buscando sempre a cultura da fresta na qual ao tomarmos consciência de sua continuidade, encontramos com uma oportunidade de reconstrução do ser negro na diáspora fazendo morrer uma versão amnésica de nós criada pela colonialidade (Pessanha; Paz; Saraiva, 2019, p. 112). Pensar a travessia desde a própria travessia como forma de retomar a enunciação de si a “partir do corpo e da experiência negra como lugar”. Agenciar memórias e fazeres de nós mesmas para narrar a nós mesmas e nossos territórios, e os recriarmos enquanto somos (Pessanha; Paz; Saraiva, 2019, p. 124.)

Assim, assumir o processo de criação como essa travessia prioriza o caráter de construção dentro do processo em si, avaliando-o e refazendo-o enquanto se dá. Mas que parte de um corpo especificado — não fixado nas feridas, mas sem ignorar suas causas — porque pertence à deriva de quem atravessa, mas também porque é específico o interesse de gestualizar ou especular sua cura. No trabalho que aqui exponho me voltei às grafias como modo de escutar e dar forma às inquietações de pesquisa assim como em outro momento utilizei desses procedimentos para dar forma a meu nome e ao modo como me apresento a partir dele. Também voltei aos exercícios das “performances” onde foram essenciais as dinâmicas de troca e relação com o público, mediadas pelo corpo, em torno do que buscava investigar pelo trabalho de criação. E por fim, volto-me à necessidade de escrever sobre esse todo experimentado. Nessa escrita compreendo que a particularidade desse processo de criação e o que guia seus procedimentos é a consciência desse corpo, de seus atravessamentos e a busca de fazer a partir deles. Ou melhor, intuo, como Amira busca escutar, que alguma distinção entre as performances de 2019 e as “performances” desta pesquisa deve estar justo no desejo e na necessidade desse corpo de seguir a travessia na qual lhe colocaram.

Ecoando o pensamento fronteiroço indicado por Santos e para terminar com a lembrança de quem estava presente desde o começo do trabalho, conta uma história que Exu buscava ensinar uma lição a dois vizinhos e para isso não precisou de muito mais do que se colocar na divisa de seus terrenos usando um chapéu que de um lado era branco e do outro

vermelho¹⁰⁵. A história finda dizendo que os dois, de tanto divergirem, mataram-se mutuamente. Há quem diga que eles viam a mesma coisa, enganados por Exu, mas prefiro entender que cada um via o que podia ver. Ainda que fosse o mesmo chapéu, eram duas formas de vê-lo, não fosse a insistência em divergir poderiam ter contado cada qual o que aprendeu com o lado visto sem a necessidade de pleitear a certeza sobre o que Exu tinha na cabeça.

¹⁰⁵ Refiro-me ao itan “Exu leva dois amigos a uma luta de morte” (Prandi, 2001, p. 48-49).

“O egun da palavra
Enquanto não encarna
Não me deixa fazer mais nada”
(Rodriguez, 2023, p. 53)

6 EPÍLOGO [OU SOBRE A TESSITURA DA PESQUISA]

Notas para seguir: respeitar os nomes como sementes; cultivar possibilidades críticas e de criação; flexibilizar ontologias; seguir a despeito delas.

Algodão cru – 6m: <https://youtu.be/fOaHikKfenc>.

17 de dezembro de 2025: Esse pode ser um mapa do que fiz até aqui. Ele não me diz nada, por pouco não entrava aqui. Ainda assim nele há passos dos trajetos todos realizados nessa pesquisa. Ele já cruzou bairros de uma cidade, salas de um departamento, quilômetros aéreos do Ceará ao Distrito Federal. Pois não poderia deixá-lo longe de casa, e se eu precisasse dele na escrita? Sigo entendendo que ele não me diz nada. Nem sobre um vetor objetivo, nem sobre apontamentos certos do depois. A não ser que ao menos ele diga que caminhei. Ele é um mapa que diz a possibilidade de caminhar. Não ensina rota alguma, mas testemunha materialmente que muitas foram as tentativas de caminhá-las, entendê-las, atravessá-las. Essa é a conclusão possível.

REFERÊNCIAS

A CONVERSATION with Lhola Amira & Brook Andrew. Austrália: Biennale of Sydney, 2020. 1 Vídeo (56min 03s). Publicado pelo canal biennialofsydney. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GHRWWswhEm4>. Acesso em: 16 mar. 2026.

AMIRA, Lhola. **Philisa**: Hlala Ngikombamthise. São Paulo: 33ª Bienal de São Paulo, 2018a.

AMIRA, Lhola. Conversas. *In*: **Catálogo da 33ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2018b. p. 316–318. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/33bsp-catalogo-pt>. Acesso em: 14 jul. 2022.

AMIRA, Lhola. [s.l.], 13 de julho de 2018c. Facebook: @LholaAmira. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=2154536778151920&set=a.1790331377905797&_rdc=1&_rdr#. Acesso em: 15 mar. 2026.

AMIRA, Lhola. [s.l.], 27 de setembro de 2018d. Facebook: @LholaAmira. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02qJicfSZQJPLCyXB93uX28yxV6qzFCsW2WQ8EtDCW7AurwTo47vNf1ozVs3Yymyikl&id=100069017942036&_rdc=1&_rdr#. Acesso em: 15 mar. 2026.

AMIRA, Lhola. [s.l.], 27 de setembro de 2018e. Facebook: @LholaAmira. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0CUnfEtMQgYaawCvVAJfXnsqUFkQtC1yg75ChmRSkZYuVALL8yi6uG5jBS7yBYbp2l&id=100069017942036&_rdc=1&_rdr#. Acesso em: 15 mar. 2026.

AMIRA, Lhola. [s.l.], 23 de outubro de 2018f. Facebook: @LholaAmira. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=2234072346865029&set=a.1790331377905797&_rdc=1&_rdr#. Acesso em: 15 mar. 2026.

AMIRA, Lhola. [s.l.], 7 de dezembro de 2018g. Facebook: @LholaAmira. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid028aqAkLuYTChmXLVVwedm9WYdFgRrkVBgPDKZscMjWRUdn75G6nNQJfesWo1zsUEl&id=100069017942036&_rdc=1&_rdr#. Acesso em: 15 mar. 2026.

BALTAR, Mariana. Evidência invisível: blowjob, vanguarda e pornografia. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 18, p. 469–489, 2011. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.2.9470>.

BALTAR, Mariana. Censura e invenção da pornografia: dispositivos contemporâneos de censura e a expansão do campo do pornográfico. *In*: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **A censura em debate**. São Paulo: ECA/USP, 2014a. p. 104–112.

BALTAR, Mariana. Real sex, real lives? Excesso, desejo e as promessas do real. **E-Compós**, Brasília, v. 17, p. 1–17, 2014b. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1042>.

BANIDA PLATAFORMA. **Primeira Galeria do Mundo | Abertura**. Fortaleza, 17 de novembro de 2024. Instagram: @banidaplataforma. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DCfSUzgOjN0/?img_index=11. Acesso em: 16 mar. 2026.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 33, n. 1, p. 117–135, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-699220183301005>.

BIENNALE OF SYDNEY. **Lhola Amira**. Sydney, [2020-2026]. Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/lhola-amira>. Acesso em: 15 mar. 2026.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, L. P.; SANTANA, A. C. R.; SANTOS, L. M. Pesquisa artística no Brasil: um mapeamento. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; CARNEIRO, Maristela; ROSSETTI, Danilo (org.). **Pesquisa em arte, mídias e tecnologia: textos selecionados**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021. p. 51-60. Disponível em: <https://sseditora.com.br/wp-content/uploads/Pesquisa-em-Arte-Midias-e-Tecnologia-Textos-Selecionados.pdf>. Acesso em: 31 maio 2026.

BRAGAGNOLO, Bibiana; PELLEGRIM SANCHEZ, Leonardo. Pesquisa artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. e0102, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530407022022e0102>.

BRAGAGNOLO, Bibiana Maria. A cartografia como método para a pesquisa artística: uma proposição teórico-conceitual. **Art Research Journal**, Natal, v. 10, n. 2, 2023. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v10i2.29739>.

BRAND, Dionne. **Um mapa para a porta do não retorno**: notas sobre pertencimento. Tradução de Jess Oliveira e floresta. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022.

CAMPESATO, Lilian; BONAFÉ, Valéria. A conversa enquanto método para emergência da escuta de si. **DEBATES** – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 22, p. 28–52, 2019. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9651>. Acesso em: 21 abr. 2025.

CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction. 3. ed. London; New York: Routledge, 2018.

CATARSE; BRICEÑO, Gianfranco. **KCT ZINE VOL. 1**. [s.l.], [2016]. Disponível em: <https://www.catarse.me/kctzine1>. Acesso em: 14 mar. 2026.

CATARSE; CHICOS. **Chicos: the book**. [s.l.], [2016]. Disponível em: <https://www.catarse.com.br/aboutchicos>. Acesso em: 31 maio 2026.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CONDURU, Roberto. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **MODOS**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 98–114, 2019. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4309>.

DALTRO, Emyle Pompeu de Barros. Quando a dança se torna nossa: corpos, movimentos,

modos de atenção e(m) pesquisa. **Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 9, n. 2, 2022. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v9i2.25851>.

DIAS, José António Fernandes. Arte e antropologia no século XX: modos de relação. **Etnográfica**, Lisboa, v. 5, n. 1, p. 103-129, 2001.

DIAS CARIDADE, Waleff. **Aparições e homens negros**: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

DIAS CARIDADE, Waleff. “Eu não sou uma performer! Eu não faço performance. Eu sou a presença.” In: BRITO, Maria dos Remédios de; FERREIRA ALVES, Lindomerto (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**. São Paulo: Scipione, 1989.

DOMA. **Chicos**. [s.l.], [entre 2016 e 2026]. Disponível em: <https://doma02.com/chicos/>. Acesso em: 31 maio 2026.

DRAVET, Florence. Entrever no (in)visível: imaginação, comunicação oracular e potência criativa. **E-Compós**, Brasília, DF, v. 22, p. 1–20, 2019. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1627>. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1627>. Acesso em: 16 jul. 2026

EPISODE 4: KHANYISILE MBONGWA. 1 áudio (49min 49s). The ICA Podcast, **Podbean**, 14 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.podbean.com/media/share/pb-akqwa-e71325>. Acesso em: 15 mar. 2026.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do LUME**, Campinas, n. 4, p. 1–11, dez. 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 20 jan. 2026.

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

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento; colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira; Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FILME "Makota Valdina" - Nova Versão. Brasil: Laboratório Audiovisual Saberes Tradicionais UFMG, 2023. 1 Vídeo (52min 53s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oY_F24QAPSI&t=2136s. Acesso em: 16 mar. 2026.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Olojá: entre encontros — Exu, o senhor do mercado. **Das Questões**, Brasília, Brasil, v. 4, n. 1, 2016. DOI: 10.26512/dasquestoes.v4i1.16208. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16208>. Acesso em: 22 jan. 2026.

FUENTES, María Josefina Azócar. ANOMÁHLIA: provocações sobre a pesquisa artística como prática dissidente nos espaços acadêmicos do sul-sul a partir de uma proposta do sul do norte. **Infinitum: Revista Multidisciplinar**, São Bernardo, v. 7, n. 13, p. 25–51, 2024. DOI: 10.18764/2595-9549v7n13.2024.10. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/infinitum/article/view/22473>. Acesso em: 16 jul. 2026.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174–191, 2001. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n8.18>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50036>. Acesso em: 16 jul. 2026.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poiésis**, [s.l.], n. 14, 2009. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Revista_Poesis_TradAntropologia.pdf. Acesso em: 15 jan. 2026.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Revista Concinnitas*, [s. l.], v. 2, n. 8, p. 40–63, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55318>. Acesso em: 15 jan. 2026.

GIRA4 em Essepê [minidoc]. Brasil: Performídia, 2020. 1 Vídeo (5min 6s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3LYopmkiMWM&t=1s>. Acesso em: 15 mar. 2026.

GIRA CIRCUITO. **Blog Gira Circuito**. [s.l.], [2018-2026]. Disponível em: https://giracircuito.blogspot.com/p/blog-page_19.html. Acesso em: 15 mar. 2026.

GOLDBERG, Roselee. Prefácio. In: GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GORDON, Lewis. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 11–20.

GORZILLO, Maria Regina. **Processos de criação em performance e as práticas comunicativas**. 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUEDES, Cíntia. Des(en)terrar o corpo. **Revista DR**, Rio de Janeiro, p. 40–45, 2016. Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/desenterrar-o-corpo/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Fórum de participação social**: Fórum Nacional de Museus. [s.l.], 2025. Disponível em: <https://forum.museus.gov.br>. Acesso em: 16 mar. 2026.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 15–22, jan./abr. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/8rWQrJSBTg7w8zTV47svGTq/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

KASTRUP, Virgínia. A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas. **Polis Psique**, Porto Alegre, v. 9, p. 99–106, 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2019000400007. Acesso em: 21 abr. 2025.

LAGROU, Els; VELTHEM, Lucia Hussak van. As artes indígenas: olhares cruzados. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, [s. l.], n. 87, p. 133–156, 2018. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>. Acesso em: 31 maio 2026.

LHOLA AMIRA | here's what you need to know about the artist who calls herself an ancestral presence. [S. l.: s. n.], 2018. 1 Vídeo (11 min 33s). Publicado pelo canal The Narrative em 28 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fk2-fYLYDMk>. Acesso em: 16 mar. 2026.

LHOLA AMIRA - Bayeza namaYeza / De kommer med medicin, Konstmuseet i Skövde 2019. Suécia: Skövde Kulturhus, 2019. 1 Vídeo (7min 52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1Vu3m0ieXM>. Acesso em: 16 mar. 2026.

LORDE, Audre. **Zami: uma nova grafia do meu nome**. Tradução de Lubi Prates. São Paulo: Elefante, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la decolonialidad del ser. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **El giro decolonial**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127–167.

MANI, Pedro Yugo Sano; LINHARES, Erik Gabriel Cunha. Why artistic research matters: a brazilian point of view. *Infinitum: Infinitum: Revista Multidisciplinar*, São Bernardo, v. 7, n. 13, p. 52–78, 2024. DOI: 10.18764/2595-9549v7n13.2024.11. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/infinitum/article/view/25413>. Acesso em: 16 jul. 2026.

MARTZ, Doroti Ferreira. Corpos, travessias e ancestralidade: assentamentos na encruzilhada. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 11., 2021. **Anais [...]**. Campinas: ABRACE, 2021. p. 1–15. Disponível em: <https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/view/5314>. Acesso em: 31 maio 2026.

MINI-MICRO-POCKET MOSTRA DE ARTE. **Mini-Micro-Pocket Mostra de Arte**. [s.l.],

2025. Disponível em: <http://mmpma.art>. Acesso em: 16 mar. 2026.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, tatiana. refazendodesfazendo uma róta rôta. *In*: BRAND, Dionne. **Um mapa para a porta do não retorno**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022.

NEPOMUCENO, Lidomar. Desconstruindo o 'paraíso racial': a linha de cor como marca do colonialismo. **Pós - Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais**, Brasília, Brasil, v. 20, n. 2, p. 191–201, 2025. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/58270>. Acesso em: 31 maio. 2026.

NOGUEIRA, rnld. Cansei de acumular [podcast]. **Spotify**, 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1aG0f4X3WVUCe4dKdrHVug>. Acesso em: 31 maio 2026.

NOGUEIRA, rnld. **desenhar como quem aprende a escrever o próprio nome**. Grafia em linha, 2024. Disponível em: <https://lagrima.space/desenhar-como-quem-aprende-a-escrever-o-proprio-nome>. Acesso em: 15 mar. 2026.

NOGUEIRA, rnld. Ensaando Aparições. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA E SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 10, 2025, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Labfront/UEMG, 2025. p.1-12. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17772578>.

NOGUEIRA, Rnld. Ensaando Aparições: uma investigação entre potenciais de Cura e Categorização. *In*: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL (RAM), 15., 2025, Salvador, BA. **Anais [...]** Salvador: UFBA, 2025a. ISBN 978-65-982138-6-2. Disponível em: <https://www.ram2025.sinteseeventos.com.br/anais/divisao/lista>. Acesso em: 31 maio 2026.

NOGUEIRA, Rnld; CIPRIANO, Daliene; BENITEZ, Beatriz; SILVA, Victor de Freitas da. Para nós, o processo de criação há de ser uma travessia. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 21., 2025, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2025. v. 2. ISSN 2318-4035. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-751/161655.pdf>. Acesso em: 30 maio 2026.

NOGUEIRA, rnld. Ateliê 06/03/2024. 1 áudio (5min 18s). **Soundcloud**, 20 de janeiro de 2026. Disponível em: <https://on.soundcloud.com/ns65PgUGbLvTOdQ3EE>. Acesso em: 15 mar. 2026.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. **Línguas de anjos**: sobre glossolalia religiosa. 01. ed. São Paulo: Annablume, 2001. v. 01. 80 p.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. **Glossolalia**: voz e poesia. 1. ed. São Paulo/Fortaleza: EDUC/Omni, 2004. v. 1. 177 p.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de; OLIVEIRA FILHO, João Vilnei; CERQUEIRA, Paulo. **AUREOLEDS**. [s.l.], [2013-2026]. Facebook: @Aureoleds. Disponível em: <https://www.facebook.com/Aureoleds>. Acesso em: 15 mar. 2026.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de; OLIVEIRA FILHO, João Vilnei de; CERQUEIRA, Paulo André Leite. "Ele queria ser santo": re-performance e rito em "Aureoleds" de Tutunho. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 14., 2015, Aveiro, Portugal. **Anais [...]**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2015. p. 450–453. Disponível em: <https://research.uca.ac.uk/3058/1/Art%20and%20Human%20Enhancement%20Proceedings.pdf>. Acesso em 31 maio 2026.

PELLEGRIM, Emyle Pompeu de Barros Daltro. Folharal: (de)compondo corpos, danças, sonoridades e memórias com folhas. **Revista Estud(i)os de Dança**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 1–20, 2024. DOI: <https://doi.org/10.53072/RED202402/00201>. Disponível em: <https://ojs.fmh.ulisboa.pt/index.php/red/article/view/88>. Acesso em: 16 jul. 2026.

PESSANHA, E. A. de M.; PAZ, F. P. C.; SARAIVA, L. A. F. Na travessia o negro se desfaz: vida, morte e memÓria, possíveis leituras a partir de uma filosofia africana e afrodiaspórica. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, v. 10, Edição Especial: Interfaces da Filosofia Africana, p. 110–127, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5902/2179378639949>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39949/21310>. Acesso em: 31 maio 2026.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira; QUEIROZ, Marcos; FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. A linguagem da revolução: Ler Frantz Fanon desde o Brasil. In: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. 376 p.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. London; New York: Routledge, 1993

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, Brasil, v. 25, n. 2, p. 323–338, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4945>. Acesso em: 31 maio 2026.

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

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227–278.

REFLUXO. **Refluxo - Festival Experimental de Artes**. FAV - UFG - Campus Samambaia, [2019]. Facebook: @refluxofestival. Disponível em: <https://www.facebook.com/refluxofestival/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

RODRIGUEZ, Maria Dolores. **Oblíqua glosa**. Salvador: Organismo Editora, 2023.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

SILVA, Cidinha da. **Tecnologias ancestrais de produção de infinitos**. Belo Horizonte: Martelo, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS (São Paulo)**, [s. l.], v. 17, n. 36, p. 45–56, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 17 jul. 2026.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

SILVA JÚNIOR, Ronaldo Nogueira; PAULA, Silas de. SELF-HARMER: a dor por debaixo dos panos. In: PRÊMIO EXPOCOM, 23, 2016. Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/expocom/EX52-1731-1.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2026.

SILVA JÚNIOR, Ronaldo Nogueira. **A revista do homem livre? Experimentações sobre pornografia e masculinidades**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2a edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

THE SILENT PATH - Rosa Luz (Legendado PT-BR). Brasil: Rosa Luz, 2016. 1 Vídeo (9min 48s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QaZTb_qqK3U. Acesso em: 15 mar. 2026.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. **Sala 109** – Laboratório de Estudos da Imagem. Fortaleza: UFC, 2021. Disponível em: <https://sala109.ufc.br/pt>. Acesso em: 15 mar. 2026.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. **Seminário Internacional Das Artes E Seus Territórios Sensíveis**. Fortaleza: UFC, 2025. Disponível em: <https://www.siatsufc.com.br>. Acesso em: 16 mar. 2026.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WERNECK, Sylvia. As mulheres do segundo andar em afinidades afetivas na 33ª Bienal. **Arte e Crítica: Jornal da ABCA**, São Paulo, ano XVI, n. 48, dez. 2018. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/as-mulheres-do-segundoandar-em-afinidades-afetivas-na-33abienal-sylvia-verneck/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

XENIA FRANÇA | PRA QUE ME CHAMAS? (VIDEOCLÍPE OFICIAL). Brasil: Xenia França, 2018. 1 Vídeo (6min 14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60>. Acesso em: 15 mar. 2026.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

APÊNDICE A – ATELIÊ

ATIVIDADE - ATELIÊ V (para 13/03)

- Quanto a gente tá sendo olhada, a gente sabe né?
- instaurar estados de criação;
- desconforto: afetabilidade, memória, improviso;
- como criar, também, a partir do medo?

Breve memória/exposição

- como experimentar o vermelho-resto
- como cartografar um corpo
- exercício para encontrar um corpo meu
- exercício para criar um corpo meu

Autorretratação (em vermelho) como disparador inicial; disforia de imagem; percepção racial e identidade de gênero; rua, improvisação e inesperado; Exu, os espelhos e os encontros.

A partir dos **elementos oferecidos** (objetos e textos) fazer um autorretrato que reflita aquele encontro.

Os **objetos** serão: fragmentos em texto acerca das performances; cartas do baralho do Seu Zé Pelintra; um espelho comunitário; lápis estaca vermelho.

Roteiro: enquanto faço uma breve memória/exposição sobre os processos, irei embaralhar as cartas e pedir que as pessoas passem o espelho entre si (podendo utilizá-lo para se observarem). Nesse momento, aquelas que já o quiserem, levantam-se livremente para buscar uma carta e o lápis estaca para desenharem seus retratos. Quando todes estiverem desenhando, irei ficar registrando a experiência por escrito. Após isso (quando todes forem compartilhar) posso complementar os registros e falar dos espelhos.

Fragmentos de texto:

Como experimentar o vermelho-resto: enquanto te observam, tinja suas roupas e calçados (velhas ou desconfortáveis) com tinta vermelha a base d'água; vista-as e saia para a rua; colete elementos da cor vermelha e que não pareçam ter serventia objetiva; no dia seguinte volte ao local inicial e exponha os achados; troque de roupa e deixe as tingidas junto aos objetos. Quando necessário, responda que os objetos não devem ser recolhidos com o lixo.

Como experimentar o vermelho-resto: já de início as coisas tiveram de mudar, por orientação superior e buscando evitar problemas com a direção da instituição, começamos os trabalhos em local diferente do planejado. Trocamos o pátio central por outro basicamente frequentado apenas pelo nosso curso. Ao que parece, a direção poderia se incomodar com a troca de roupas e meu corpo exposto durante o trabalho.

Como experimentar o vermelho-resto: notei as reações das pessoas que cruzaram meu caminho. De início a maior parte desviava, outras se assustavam com minha imagem, as únicas pessoas que interagiram de forma expressiva eram homens negros que portavam ou utilizavam peças de roupa da cor vermelha. Entre eles alguns me cumprimentaram, outros perguntavam se era arte, aos últimos pedi ajuda para cortar espelhos encontrados no trajeto.

Como experimentar o vermelho-resto: quando voltava para casa, ainda utilizando as roupas tingidas conforme proposto pelo roteiro do trabalho, fui até o terminal da São Benedito esperar o ônibus para Pacajus. Antes que chegasse, me dirigi até uma lanchonete para comprar água e

o homem branco responsável pelo local me informou que ali não havia água para mim. Mesmo que eu as visse no refrigerador.

Como experimentar o vermelho-resto: no ônibus de volta para casa, carregava todos os objetos que catei durante a performance. Além dos restos recolhidos, meu próprio corpo era como resto, com as roupas sujas de tinta e o cansaço do trajeto realizado. Nesse caso, mais pelas interações e olhares do que pelo caminhar em si. Apesar (?) disso, um homem me seguiu até a porta de casa e fez uma proposta sexual que neguei em susto e apatia.

Exercício para encontrar um corpo meu: junte as roupas da performance anterior, alguns dos objetos encontrados, um dos espelhos e o pote de vidro com a tinta vermelha; deixe a postos; no momento certo entre no espaço; dispa as roupas que usa e vista as brancas; derrame a tinta sobre a cabeça e o corpo, tingindo a roupa; carregando o espelho com “o que é você?” escrito, caminhe ao redor do local coletando objetos que sejam seu corpo.

Exercício para encontrar um corpo meu: me orientaram a fazer o trajeto na praça próxima ao centro cultural, seria mais seguro assim, e com alguém da produção. Era mais curto que o esperado e busquei trabalhar bem as etapas que o antecederiam. Enquanto eu trocava de roupa, um homem branco fotografava mesmo sem fazer parte da equipe do evento. Percebi sua atenção desproporcional em minha genitália e me questionei sobre segurança.

Exercício para encontrar um corpo meu: ao longo do trajeto, os fotógrafos do evento me acompanhavam, paravam à minha frente e direcionavam a câmera ao meu rosto. Tentei reagir com naturalidade ainda que aquilo quebrasse o clima construído durante minha preparação. Se antes eu ia à rua buscando restos vermelhos, agora, que procurava um corpo meu, a atenção a mim direcionada parecia incômoda e mal direcionada dentro do exercício.

Exercício para encontrar um corpo meu: no trajeto encontrei uma estátua de pedra, uma sereia e pensei muito em Oxum, sentia falta de muita coisa ali e entre elas a fluidez da água. Trouxe, como corpo meu, uma pedra tal qual a sereia imóvel da estátua e a plantei no vidro que utilizei para levar a tinta. Em tempo e com alguma muda, ali cresceria um tubérculo que também seria corpo meu, obrigando a quebra do recipiente para sua multiplicação.

Exercício para encontrar um corpo meu: enquanto eu caminhava e coletava coisas, as pessoas perguntavam sobre o que era aquilo: “ah é uma performance né?” e “ele não pode falar nada não?”. A produção confirmava ou falava algo que sanava o interesse levantado e eu creio que me incomodava as assunções (sobre o trabalho, sobre meu gênero) que não se tornavam conversa /diálogo já que as pessoas não se dirigiam a mim, mas a quem me acompanhavam.

Exercício para criar um corpo meu: chegando ao local estipulado, disponha os objetos no chão: diários, retratos, textos avulsos, restos das performances anteriores; dispa-se das roupas que usa e vista as da performance anterior, tinja-as novamente com a tinta vermelha; sente-se ou mesmo de pé, pegue texto a texto, leia-o em voz alta, em seguida rasgue-o; junte os pedaços aos objetos ali organizados e continue; experimente criar no desfazimento.

Exercício para criar um corpo meu: enquanto eu lia os textos e os rasgava, um grupo de homens negros se aproximou e conversou comigo. Um deles ria meio sem jeito quando eu falava que era um trabalho de arte e explicava a proposta. Ele perguntou se eu era da Bahia e outro, após minha resposta, disse que também era do Ceará. Foi ele quem perguntou se podia ficar com um dos retratos meus e eu assenti. Curiosa, mas satisfeita pela troca.

Exercício para criar um corpo meu: após a troca com o grupo de trabalhadores que passava na praça, e o pedido de um deles para ficar com um dos desenhos, percebi que poderia ser interessante caminhar pelo espaço ofertando os retratos ao invés de destruí-los como proposto inicialmente. Se eu buscava criação por meio do desfazimento, poderia encontrá-la na troca com outras pessoas? Mas ninguém mais que passava por lá aceitou os desenhos.

Exercício para criar um corpo meu: Nyara, inicialmente, disse que não queria os desenhos e perguntou o que eu fazia ali. Quando eu disse que estava lendo diários e os destruindo, ela disse que só queria um que eu estivesse feliz, pois a gente não nasceu pra destruir as coisas e sim se cuidar. Busquei um desenho que se aproximasse daquela possibilidade e lhe entreguei. Seu aceite e suas palavras me deram a deixa para encerrar a performance.

Ateliê de criação 06/03/2024: acabei me atrasando pra aula pois estava lavando e secando o cabelo, ri da possível futilidade e precisei ir de uber até o ICA. O que era riso de algum jeito se desfez a partir do contato hostil e do olhar que o motorista me deu, ainda o seu silêncio rude quando busquei confirmar seu nome. Chegando à aula, ouvi sobre várias coisas, mas me fixou o termo “afetabilidade”. Lembrei que muito do que criei já foi disparado pelo desconforto e fiquei pensando sobre como o medo (como o que senti em todo o trajeto junto ao motorista) pode ou não levar à criação. Ele poderia? O que isso pode custar? Registrei isso em desejo de que em breve eu pudesse falar mais além do medo.

APÊNDICE B – A PRIMEIRA GALERIA

24/10/2024

Essa entrada e as duas seguintes são anteriores à realização do trabalho objeto deste anexo. Estão aqui por compreendê-las como relacionadas diretamente ao seu desenvolvimento. Essa e as demais notas, são posteriores à escrita do relato, foram feitas durante a organização dos anexos para essa dissertação.

Por que tu me chamas se não me conhece?

- como nomear o vermelho-resto?
- exercício para encontrar um nome meu
- exercício para criar um nome meu

25/10/2024

dançar
o morto
ser guiada
dançar
o fogo
incorporar
pelo fôlego
e o tremor

corpo
coluna
chama
serpente

28/10/2024

A entrada é referente a uma tiragem de cartas sobre o andamento da pesquisa e interesse de realização prática nesse contexto.

Seguir fazendo, retomar trabalhos anteriores.

14-15/11/2024

Ontem realizei o trabalho “crio pelo encontro: exercício para criar um nome meu” na abertura d’A Primeira Galeria. Devo dizer que estive meio ansiosa até o momento da ação, pensei muito, imaginei procedimentos, quis escrever coisas. Mas me sugeri o esforço de ir pra ação só com que havia planejado com Bárbara e com os desdobramentos dos testes com açafrão e sabão¹⁰⁶. Queria escrever e elaborar somente após o trabalho, a partir de sua execução. Acreditei que isso era o melhor para esse momento de pesquisa. E acho isso mesmo.

¹⁰⁶ A ideia inicial buscava usar a reação química entre o corante de açafrão e algum composto de PH alcalino: usar roupa tingida com o açafrão e molhar o traje com uma solução alcalina para que se torne vermelho em referência à cor predominante nas performances de 2019. Em testes prévios, a reação não ocorreu como planejado e a troca

Tenho esquematizado e planejado o que fazer, mas em um momento em que preciso fazer e ver o que isso refaz de plano e esquema. Penso que essa disposição se deu também pelo fato de que esse trabalho foi composto (nessa versão) como finalização do curso de Performance e Ativismo pela Plataforma Banida e Imaginários, sendo os dois últimos módulos voltados a um fazer. O trabalho ainda teve um processo de orientação com Bárbara Banida, onde pudemos discutir minhas ideias e afetações numa busca também de trocas e guias de como materializar em ação aquilo que conversamos.

Então, queria de fato essa materialidade. Agora escrevo a partir do que experimentei dela. Mas também depois de uma noite de sono, pois me pareceu importante dormir sobre o que senti antes de registrar em grafia o que quer que fosse. E também creio que foi uma decisão acertada, permitir um tempo e uma distância antes da elaboração ou dos registros em si. Assim como o olhar e a atenção sobre meus processos anteriores se mostrou algo essencial e ainda modulador das reflexões que me acontecem hoje. De outro modo falando, percebo como o lugar do tempo e da distância me permite um processo menos ansiogênico.

E tenho essa impressão de que nesse momento tenho buscado criar com bem menos ansiedade ou com mais cuidado sobre como os trabalhos me afetam ou podem afetar. Então acho que tudo isso se mobilizou na ação de ontem, mas também sei o quanto a ocasião foi participante de tudo isso. “A Primeira Galeria do Mundo” é uma exposição sobre/a partir das infâncias trans. estive rodeada por pessoas trans, seus trabalhos e olhares também (além de uma produção cuidadosa). Ainda, a exposição se centra num processo de celebração dessas vidas nossas, de nossas crianças. Acredito o quanto isso também gerou alguma segurança e acolhimento para que eu me expusesse de modo semelhante ao das performances de 2019. Também me parece interessante pensar em como essa exposição já mobiliza tais fatores de modo continuado.

Assim, com tais planos de fundo, foi que dispusemos seis metros de algodão cru da parede ao chão de modo que aquele fosse o solo para meu trabalho. Enchemos uma bacia com água e deixamos os demais materiais por perto, assim como o vestido de açafraão. Ao momento de começar a “performance” peguei o vestido para me trocar em um lugar reservado, não queria mostrar minha nudez. Voltando ao solo de algodão, caminhei brevemente vendo os materiais. Tomei a quartinha nas mãos, enchi de água na bacia e esfriei a rua antes de colocar a terra sobre o algodão. Fiz isso cantando para Seu Tranca Rua, mas já havia pedido *agô* à Rua, aos guias e a Exu¹⁰⁷ também. Pedi bons encontros e boas trocas.

de cor foi substituída pela escrita no traje utilizando sabão em barra.

¹⁰⁷ Refiro-me ao orixá.

Fui ao algodão, escrevi “crio um nome no encontro” [inserção de ponto riscado]. Com sabão da costa risquei [inserção de ponto riscado] no vestido de açafão. Distribui papéis-mente e bastões de carvão às pessoas pedindo que me dessem (ou plantassem) um nome que elas dariam a mim se fossem um velho benzedeiro. Fui até à terra e coletava os nomes do buraco que lhe fiz. Colocava o nome n’água o soltava no solo-algodão e depois escrevia ele no algodão. Por vezes, riscava também no vestido, por outras moldava o nome antes de gravá-lo, ou enquanto o fazia (como em “Jorge-Patacori” e Místico).

Enquanto continuei colhendo e riscando os nomes, cheguei aos últimos três que eram: Mato, Raiz e A Sensitiva. Os molhei, risquei-os no algodão e depois os devolvi à terra, fechei o buraco e cobri-lhe com a quartinha. Por fim, pedi às pessoas que, se quisessem, deixassem seus nomes também riscados no algodão. Fiquei feliz que todes ou quase se dispuseram a essa troca e povoaram aquele espaço com seus nomes. Alguém me perguntou se era pra ser seu “nome de verdade” e eu disse que deveria ser o nome dela, verdade ou não também seria sua decisão.

A cada vez que abordei alguém, perguntei seu nome antes de pedir. A cada nome (ou quase) riscado eu me banhava na cabeça. Em alguns, essa disposição era maior, em outros nada. O carvão riscava macio quando os riscos eram grandes, em alguns nomes (como A Sensitiva) era preciso riscos menores. Terminei me apresentando e agradecendo, pois as pessoas me ajudaram a imaginar ou a criar outros nomes para a minha criança, ou (devo ter falado) para eu me relacionar com meu nome hoje.

16/11/2024

O que esqueci de relatar antes foi que naquela noite eu sonhei com algo. Não me lembro o que era ou o que acontecia exatamente, apenas que enquanto eu sonhava eu sentia que aquilo importava e me dizia alguma coisa. Mas, ao acordar, não conseguia resgatar nenhuma compreensão. Fiquei tentando até perceber que talvez essa seja uma das coisas que não requer compreensão, mas apenas sua existência mesma. Ou ainda que é uma das coisas que cabem ao Tempo. Ontem, porém, sonhei com uma criança nos braços. Ela chorava muito e eu tinha que lhe amamentar com uma mamadeira. Ela era um pouco eu também, mas agora me lembra o filho de tia Encarna¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Tia Encarna é personagem de Camila Sosa Villada em “Parque das Irmãs Magníficas”. Na abertura d’A Primeira Galeria, Bárbara relatou-nos que havia lido o romance e destacou algumas passagens de sua leitura. Encarna é a líder, ou a mãe, de um grupo de travestis que passam a cuidar de um bebê que ela encontra abandonado e resolve adotar como seu filho.

24/11/2024

O nome como material também.

APÊNDICE C – MMPMA

09/12/2024

No dia em que acompanhei “Aparições Sônicas” de Panamby, lhe falei como dormi e lembrei de sonhos em que sinto que vou entender algo e volto a um estado de sono no qual não consigo recordar ou pensar os sonhos. Lhe contei isso dizendo que sentia esses momentos como ocasiões em que me era dado a ver o pouco que devo ver agora, mas que há coisas ainda para não ver e não saber.

Retomo essa escrita a partir desse lugar, pois devo em breve acionar mais uma “performance” e não sei ainda como ela será ou ainda não entendi o que tem se desdobrado da anterior até aqui. Tomo esse tempo para tentar as compreensões possíveis e noto o seguinte:

- no dia quando montava a instalação cantei para Seu Tranca Rua e um colega pareceu se espantar com a quartinha.
- na abertura, um homem branco se aproximou da mesa e pegou fios de palha da costa, amarrou no pulso e saiu.
- ainda na abertura, as primeiras pessoas a interagirem com a obra desenharam coisas que não eram letras.
- no dia em que fui fazer minha CIN¹⁰⁹ tive que assinar meu nome de uma forma que não havia treinado e pensei sobre desenhar sem saber.
- um dos nomes brotou da terra

Me responder confiando no equilíbrio que eu posso, nove fora: Sacerdotisa¹¹⁰. Vou olhar para os desenhos e trançar palha conversando com quem se interesse. Gesto de cura sobre a superfície daquelas imagens.

25/01/2025

Acreditei que já havia feito algum relato da experiência de “desenho de memória”, a “performance” que realizei na MMPMA. Revendo as notas recentes no caderno, não encontrei algo assim e talvez esteja lembrando das notas que fiz no instagram. O que me faz lembrar que preciso, eventualmente, organizar essas notas junto às do caderno e às notas de voz também de

¹⁰⁹ Carteira de Identidade Nacional, documento oficial que atualiza o Registro Geral - RG, no qual há a possibilidade de informação do nome social junto ao nome de registro. Tendo feito a opção por essa inserção, pela primeira vez precisei assinar um documento com meu nome social. Essa e as demais notas, são posteriores à escrita do relato, foram feitas durante a organização dos apêndices para essa dissertação.

¹¹⁰ Interpretação final da tiragem de cartas feita na ocasião. “Sacerdotisa” refere-se a um dos arcanos maiores do Tarô de Rider Waite.

modo a tecer um pensamento em curso dessa investigação tendo em vista à dissertação. Creio nisso.

Mas, retomando a “performance”, não lembro de ter conseguido estabelecer um programa bem definido a não ser pela vontade de colocar em contato com os retratos e trabalhar a palha. Comecei cantando o ponto de Seu Tranca Rua, baixinho, pra mim mesma, enquanto circulava o espaço. Dirigi-me até à mesa e comecei a trançar a palha até o momento em que Tutunho direcionou as pessoas ao espaço da “instalação”.

Em algum momento pedi que alguém assumisse as tranças e desloquei a bacia para a frente da mesa e fui colocando sua terra sobre os desenhos, algumas pessoas trançavam a palha e eu repetia esse movimento. Ao início dessas ações/movimentos eu afirmei que aquilo se tratava de um exercício de presença, a minha, a dos rostos dos retratos, da palha, da terra, dos nomes. E, enquanto distribuía a terra sobre os desenhos, segui entoando com a voz essa narrativa e falei também do Itan de Omolu, mesmo sem citá-lo diretamente.

Encerrei pedindo intervenção das pessoas sobre o tecido após o contato com a terra e os retratos. Antes disso, aliás, convidei quem “soubesse desenhar” a gravar no tecido um momento de cuidado e outra pessoa que “soubesse escrever” a gravar o primeiro nome que fosse dela”.

Encerrei mesmo dizendo às pessoas que aquilo não terminava ali, mas que seguiria em curso (como a pesquisa?) e que quando elas concluíssem suas intervenções, pelas quais agradei, eu recolheria os materiais até uma próxima ocasião de trabalho. Após isso, fiz outros processos de partilha, com Hector¹¹¹, na Residência¹¹² e no estágio¹¹³. Na 2ª não houve intervenção no tecido.

¹¹¹ Refere-se à disciplina ICA 1003 - Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas, cursada em 2024.2.

¹¹² Refere-se à residência artística abordada na seção 4 da dissertação.

¹¹³ Refere-se à atividade e Estágio à Docência, feito com meu orientador na disciplina de Comunicação e Arte em 2024.1, especificamente ao fato de eu ter apresentado meu processo de pesquisa à turma que havia tido contato anterior com a obra relatada neste anexo.

APÊNDICE D – CARTA DE INTENÇÃO, MANDINGAS POÉTICAS

Desde 2018 tenho me chamado rnlld Nogueira. Eu iniciava meus estudos no Curso de Licenciatura em Artes Visuais (Clav-IFCE) e retomava processos de investigação poética por meio da fotografia, desenho e pintura. Digo que retomava, pois estudar artes só me foi uma possibilidade depois de minha graduação em Comunicação Social na UFC. O ingresso no IFCE me permitiu ainda acessar espaços formativos como a Escola Porto Iracema das Artes no curso básico de Artes Gráficas ou em cursos de curta duração como o Percurso em Fotopintura e outros relacionados à imagem.

Nesse contexto foi que, entre 2018 e 2019, me dediquei à pesquisa “eu não sei o que eu vejo, eu não sei o que eu quero ver”, centrada na experimentação de imagens do meu próprio corpo em um “desconforto-investigação” acerca da auto-imagem. A pesquisa circulou em algumas mostras¹¹⁴ e eu assinava os trabalhos com esse nome. Eu sentia a necessidade de conferir algo de ilegível a mim, ao corpo, pelo nome. O que se desdobrou de modo mais expressivo a partir do meu interesse pela performance, uma linguagem que parecia oferecer a possibilidade de acionamento do corpo na pesquisa e no processo de criação.

O que me levou ao trabalho “como experimentar o vermelho-resto” (Clav-IFCE; e DAUD-UFC, 2018). Um exercício no qual eu me propunha a experienciar no corpo uma noção de resto que eu percebia na cor vermelha – que usava em minhas escritas, em meus retratos e que parecia ter relação íntima com meu próprio corpo. O modo de experimentar isso foi: reunir roupas velhas, pintá-las de vermelho, vestir-me com elas, caminhar pelas ruas de Fortaleza coletando objetos vermelhos, colecionar e expor esses objetos junto aos autorretratos e às roupas utilizadas durante a ação.

Nos diários que escrevi após a realização da performance registrei sensações muito expressivas de marginalização para além da disforia inicial dos retratos. A memória de como o racismo foi explícito quando o senhor branco se recusou a me vender água em seu estabelecimento, ou como a objetificação do meu corpo era gritante quando nesse dia – independente de como eu estivesse, suja de tinta, exausta e carregando objetos variados – um homem me seguiu do ônibus até à porta de casa para me propor sexo.

Maior do que isso é a lembrança de que as únicas pessoas que me cumprimentaram na rua – ou que me trataram com dignidade, diria agora relembrando – foram homens negros que trajavam ou portavam alguma peça de roupa vermelha. Com o tempo, vim a entender que

¹¹⁴ “Soterramento” (ICA-UFC, 2018), “Ant_Corpo” (Sem Título Arte, 2018), “Festa Gárgula” (Galpão da Vila, 2018); e “Rotas de Criação” (Porto Iracema das Artes, 2019).

Exu se fazia presente e que caminhava comigo também. Vim a imaginar que o que pra mim antes era sobre a ilegibilidade do meu nome eu podia entender também como o mistério e o encanto que há no corpo e na ancestralidade que tenho buscado conhecer e reverenciar.

A experimentação do corpo e da Performance veio ainda com os trabalhos: **a.** “Como cartografar um corpo: pardo papel, vermelho mancha, traço preto” (Clav-IFCE, 2018), escrita performativa em que eu repetia o ritual de paramentação do trabalho anterior e escrevia em fluxo contínuo sobre experiências do corpo. Percebi posteriormente que eram relatos de violência. **b.** “exercício para encontrar um corpo meu” (Centro Cultural da UFG, 2019), performance que dava seguimento à primeira acumulando objetos coletados e reunindo-se aos escritos sobre o corpo, imagem e uma relação com a Rua que buscava compreender. **c.** “exercício para criar um corpo meu” (Praça da República, 2019), onde eu, já cansada dos acúmulos anteriores e de um senso de exploração da minha própria dor, decidia-me por destruir os diários, desenhos e textos das performances.

Nessa última ocasião, porém, a Rua reforçava para mim uma oportunidade de encontro. Especialmente, encontrei com João Paulo, um homem negro, migrante como eu à época, que pediu para guardar consigo um de meus retratos; e com Nyara, uma travesti negra que me falou da urgência do cuidado. Compreendia, então, que crio meu corpo pelo encontro. Aquela foi minha última performance. Mas sobre encontro e cuidado, lembro que ainda em 2019 tive a oportunidade de conhecer Elton Panamby na oficina Aparições e insurgências: forjar corpos no Sesc Estação 504 Sul em Brasília.

Elton contava suas experiências com a Performance e também como elas estavam sendo atravessadas pela noção de Aparição de Lhola Amira. Eu, que vinha de processos dolorosos com a Performance, entendia que na provocação conceitual de Amira e Panamby havia a possibilidade de criar com meu corpo sem que a dor fosse a única lente possível. Amira também relata sobre sua escuta e atenção aos ancestrais no processo de criação de suas Aparições. Logo, além de uma possibilidade de pensar a pesquisa poética por meio de “gestos de cura”, como ela diz, sua provocação também me fez voltar à Rua e a Exu como episteme essencial ao meu processo de criação.

Esse que pausado pela interrupção do curso de artes visuais quando migrei para Brasília e foi atravessado pela pandemia de Covid-19. Período em que a continuidade da criação em arte se deu pelo ingresso em um curso de Teoria, Crítica e História da Arte na UnB (TCHA-UnB). Lá foi possível que eu mantivesse o interesse pela pesquisa e tivesse contato com a produção relacionada à Arte Afrobrasileira em suas bases históricas e teóricas. Contudo, o próprio espaço da graduação, desde o IFCE, me parecia incongruente com minha vontade de

criação.

As violências desse espaço de formação por vezes me distanciaram da forma como eu queria criar, assim como minhas experimentações em Performance, assim como minha migração para o Distrito Federal. Contudo, foi nessa terra que pude exercitar o encontro como sugeriam as “casualidades” desde 2018, pois sem esperar por isso foi lá que encontrei cuidado como o que Nyara me falou e pude também, com o tempo, experimentar no corpo mistério e encanto que antes só imaginava. Em 2022 foi a primeira vez que vi Ogun dançar e me perguntei “o que uma divindade poderia temer”? ¹¹⁵

Foi nesse mesmo dia que Oxaguián me abençoou e me recebeu na casa de Oxum e é a partir de lá que tenho alimentado minha cabeça e reconhecido minha espiritualidade para criar um corpo com saúde e além da dor. É também a partir desse reencontro com minha casa que se forjam forças para retomar meu desejo e fazer poético compreendendo nele também um esforço para além de mim. Pois, dos encontros que relatei até aqui, o que me fica é a vontade de exercer uma poética negra que se compromete – como em “A Dívida Impagável” de Denise Ferreira da Silva – com a busca do desmantelamento dos pilares ontoepistemológicos que querem nossos corpos somente na dor.

Foi nesse compromisso que ingressei no mestrado em artes (PPGARTES-ICA-UFC) pensando em uma pesquisa que relacionava o conceito de Amira, a Arte Afrobrasileira e o risco do epistemicídio sempre presente na Academia e nas Artes¹¹⁶. Os encontros que têm se dado desde meu retorno a Fortaleza me apontam outros caminhos talvez e eles se dão novamente pelo nome, pela escuta e pelo mistério e encantamento que se demandam em “gestos de cura”.

Quando Mestre Nêgo Bispo diz que o adestrador e o colonizador agem pela desterritorialização, pela quebra da identidade e a imposição de outros nomes, já que “o processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta”¹¹⁷ lembro-me de Amira recusando o termo “Performance” e afirmando suas Aparições, mas lembro também de mim refazendo nome pra pode refazer a experiência de um corpo. Refazimento também motivado pelo que Jota Mombaça provoca sobre uma hipervisibilidade que nos atravessa quando falamos de saberes situados e uma “política (e polícia) da autorização discursiva”¹¹⁸.

¹¹⁵ “Cosmopoéticas do Refúgio”, 2020, de Dénètem Touam Bona. Nesse trecho o autor comenta Roger Bastide sobre o transe do negro, que transforma seu corpo todo num “simulacro da divindade”.

¹¹⁶ O projeto elaborava uma relação entre o modo como críticos brasileiros referem-se ao trabalho de Amira classificando-o como *Performance Art* a despeito da recusa da artista pelo termo e o fato de que os estudos sobre Arte Afrobrasileira têm como referência fundadora textos do notório eugenista Raimundo Nina Rodrigues.

¹¹⁷ “A Terra dá, a Terra Quer”, 2023 página 9.

¹¹⁸ Aqui dialogo de forma mais próxima com seu texto sobre os usos políticos do lugar de fala, o excerto está na

Pois quando falo desse corpo, quando digo que me chamo rnld, que sou uma artista negra, que sou uma pessoa trans não binária não quero ser obrigada a falar apenas das violências endereçadas a esse corpo, aos nossos corpos. Não se trata de negar as feridas coloniais, mas sim de experimentar nossa capacidade criadora a despeito dessas feridas ou em exercício de busca por saneá-las sem que elas sejam o limite do que podemos dizer e fazer. Se partilho meu corpo com uma divindade que dança sem ter o que temer, posso também partilhar de sua força e a potência de vida.

De algum modo é à busca dessa partilha que tenho dedicado meus esforços de criação e pesquisa atuais e que, portanto, submeto minha intenção de participar e contribuir com o espaço de troca proposto por meio da residência em questão.