



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

GEORGE ULYSSES RODRIGUES DE SOUSA

**ILÁ – QUILOMBISMO, ANCESTRALIDADE E SEMIÓTICA DOS TERREIROS:
POR UMA CARTOGRAFIA DA PESSOA PRETA NAS ARTES VISUAIS**

FORTALEZA

2021

GEORGE ULYSSES RODRIGUES DE SOUSA

ILÁ – QUILOMBISMO, ANCESTRALIDADE E SEMIÓTICA DOS TERREIROS: POR
UMA CARTOGRAFIA DA PESSOA PRETA NAS ARTES VISUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode.

FORTALEZA

2021

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

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

- S696i Sousa, George Ulysses Rodrigues de.
Ilá : Quilombismo, Ancestralidade e Semiótica dos Terreiros: por uma Cartografia da Pessoa Preta nas artes visuais / George Ulysses Rodrigues de Sousa. – 2021.
116 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode.
1. Arte. 2. Quilombismo. 3. Epistemologia da Ancestralidade. 4. Análise Estética. 5. Semiótica. I.
Título.

CDD 302.23

GEORGE ULYSSES RODRIGUES DE SOUSA

ILÁ – QUILOMBISMO, ANCESTRALIDADE E SEMIÓTICA DOS TERREIROS: POR
UMA CARTOGRAFIA DA PESSOA PRETA NAS ARTES VISUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 09/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof. Dra. Luciana de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Obaluayê, senhor do meu Ori.

Aos meus amores.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Velma da Costa Rodrigues, e às minhas irmãs, Tatiana e Isabelle, as primeiras referências que tive na vida, pessoas que sempre acreditaram no poder do conhecimento.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – código de Financiamento 001.

Ao Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode pela excelente orientação e generosidade em acolher minhas ideias e referenciais, e por sua disponibilidade em compreender o caminhar de nossa produção acadêmica diante das adversidades pandêmicas.

Às professoras participantes da banca examinadora Prof^ª. Dr^ª. Izabel de Fátima Cruz Melo, Prof^ª. Dr^ª. Luciana de Oliveira e ao Prof. Dr. Osmar Gonçalves Filho, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões: foi muito mais prazeroso encontrar os caminhos para a conclusão dessa caminhada.

Aos artistas entrevistados, pelo tempo concedido nas entrevistas. Clébson Francisco e Moisés Patrício foram essenciais nas decisões que tomamos neste texto, e essa escrita é tanto minha quanto deles.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

À minha companheira, Júlia Aragão, que me animou diante dos momentos mais tortuosos da escrita e teve a gentileza de me acompanhar durante esse período, me dando suas impressões sobre meu trabalho.

Finalmente agradeço ao meu Babalorixá, Shell Santos, e à minha família de santo. Iniciei-me no candomblé durante o mestrado, e Obaluayê sabe o quanto a minha pesquisa e vivência religiosa estão ligadas. Sou grato aos Orixás pelo presente da vida, pelo presente do encantamento com o mundo.

No vasto e variado conjunto delineado ao serem explorados os vínculos entre arte e afro-brasilidade, é recorrente o configurar de polarizações dinâmicas: precariedade e vigor; incipiência, plenitude e excesso; adversidade e ultrapassagem, vitória. Quadro no qual a arte afro-brasileira aparece múltipla, conformando um heterogêneo campo de forças, o qual vem emergindo no processo crescente de reflexão sobre a problemática afro-descendente, de liberdade nas práticas religiosas, de interações no campo artístico. Movimento prenhe de futuros. (CONDURU, 2007, p. 101).

RESUMO

Em “ILÁ – Quilombismo, Ancestralidade e Semiótica dos Terreiros: por uma Cartografia da Pessoa Preta nas artes visuais”, analisamos o trabalho artístico de pessoas pretas no Brasil, notadamente Moisés Patrício, Juh Almeida, Safira Moreira e Clébson Francisco, e especificamente suas obras no campo das artes visuais, fotografia e vídeo. Busca-se também, partindo da Comunicação, teorias e metodologias para uma análise crítica e estética dessas obras, relacionando-as ao universo sógnico das religiões de matriz africana, especialmente o candomblé de nação ketu. Objetiva-se identificar uma semiótica dos terreiros de candomblé própria às obras analisadas; destarte nos utilizamos da epistemologia da ancestralidade (OLIVEIRA, 2005), indicando-a como elemento pivotal da produção de imagens de Pessoas Pretas em diáspora no Brasil, reunindo-os assim no que Abdias Nascimento nomeará de Quilombo (1980). No horizonte desta pesquisa está a investigação do racismo institucionalizado e das estratégias de afirmação do povo afro-diaspórico através da arte, bem como os espaços de promoção de vida da Pessoa Preta.

Palavras-chave: arte; Quilombismo; Epistemologia da Ancestralidade; análise estética; semiótica.

RÉSUMÉ

Dans “ILÁ – Quilombismo, Ancestralidade e Semiótica dos Terreiros: por uma Cartografia da Pessoa Preta nas artes visuais”, nous faisons une analyse du travail artistique des personnes noirs au Brésil, particulièrement Moisés Patrício, Juh Almeida, Safira Moreira et Clébson Francisco, plus précisément leurs œuvres dans le domaine des arts visuels, la photographie et la vidéo, mais aussi une recherche à partir de la communication, ses théories et méthodologies par une analyse critique et esthétique de ces œuvres en les mettant en relation avec l’univers des signes des religions d’origine africaine, plus précisément le candomblé Ketu. Cette dissertation a comme objectif identifier une sémiotique de les “terreiros de candomblé” spécifique aux oeuvres analysées; de cette façon, nous utilisons l’épistémologie de l’ancestralité (OLIVEIRA, 2005), comme élément pivotant de cette production d’images de la Personne Noire (catégorie ontologique) de la diaspora au Brésil, les réunissant ainsi dans ce que Abdias Nascimento appellera “Quilombismo” (1980). À l’horizon de cette recherche habite l’investigation du racisme institutionnalisé et des stratégies d’affirmation du peuple afro-diasporique à travers l’art, bien comme les espaces de *promotion de vie* de la Personne Noire.

Mots clé : art; *Quilombismo*; Épistémologie de l’Ancestralité; analyse esthétique; sémiotique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Fotografia da série “Aceita?”	30
Figura 2 –	Fotografia da série “Aceita?”	32
Figura 3 –	Fotografia da série “Aceita?”	34
Figura 4 –	<i>Print</i> do perfil em rede social de Juh Almeida.....	41
Figura 5 –	<i>Print</i> de fotografia da artista Juh Almeida	42
Figura 6 –	“Eu vi Obatalá..”, <i>print</i> de fotografia de Juh Almeida. Sequência de quatro fotos onde aparecem duas crianças negras vestidas com a indumentária do Candomblé	45
Figura 7 –	<i>Print de frame</i> do vídeo “Travessia” (2017), de Safira Moreira.....	53
Figura 8 –	<i>Print de frame</i> do vídeo “Travessia” (2017), de Safira Moreira.....	54
Figura 9 –	Fotografia de Alberto Henschel “Babá com o menino Eugen Keller”	55
Figura 10 –	<i>Print</i> de colagem digital da artista Eliana Amorim, obra “Reintegração de Leite” (2019).....	55
Figura 11 –	Prancha com três fotografias; Alberto Henschel; Eliana Amorim; Safira Moreira.....	56
Figura 12 –	“Travessia”, de Safira Moreira (2017).....	58
Figura 13 –	<i>Print de frame</i> do vídeo “Travessia” (2017), de Safira Moreira.....	59
Figura 14 –	<i>Print de frame</i> do vídeo “Igbo” (2017), de Safira Moreira.....	60
Figura 15 –	<i>Print de frame</i> do vídeo “Igbo” (2017), de Safira Moreira.....	61
Figura 16 –	<i>Print de frame</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 1	67
Figura 17 –	<i>Print de frame</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 5 – “Demora não, ausência 2”	70
Figura 18 –	<i>Print de frame</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 2 – “Hoje eu sonhei contigo – o sonho”.	74
Figura 19 –	“Querid_ Fantasma: as sete cartas que tenho para te dar” – Instalação exposta na exposição coletiva “Não me aguarde na retina” – Valongo Festival Internacional da Imagem, em outubro de 2018, Santos-SP	75
Figura 20 –	<i>Print de frames</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 1 “a despedida”, à esquerda, e carta dois “o sonho”, à direita	76
Figura 21 –	<i>Print de frames</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta três “sexo – fluxo”, à esquerda, e carta quatro “você – ausência”, à direita	79

Figura 22 –	<i>Print de frames</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta cinco “demora não – ausência 2”, à esquerda, e carta seis “correr, correr, e não mais cair – pressa”, à direita.....	80
Figura 23 –	<i>Print de frame</i> do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta sete “encontro – distância”.....	81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TEN Teatro Experimental do Negro
trad. Tradutor

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – AQUELE QUE COME ANTES: DECISÕES EPISTEMOLÓGICAS E METODOLOGIA.....	14
1.1	Ogó de Exu – metodologia para habitar imagens.....	17
2	QUILOMBISMO, ANCESTRALIDADE E DECISÕES EPISTEMOLÓGICAS.....	22
2.1	O Quilombismo.....	22
2.2	Ancestralidade.....	26
3	SEMIÓTICA DOS TERREIROS EM MOISÉS PATRÍCIO.....	29
3.1	“Aceita?” e o repertório sígnico gestual do candomblé.....	29
3.2	A encruzilhada dos espelhos – representação do povo preto nas artes.....	31
3.3	A compreensão do objeto artístico nesta encruzilhada epistemológica.....	36
4	JUH ALMEIDA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER PRETA: OLHAR OPOSITOR CONTRA AS IMAGENS DE CONTROLE.....	41
4.1	O chão que assentamos nossa cabeça: inscrições do corpo preto a partir de um <i>olhar/ser vista</i> contra-colonial.....	47
5	O CAÇADOR ADENTRA A MATA: A PRESENÇA DA PESSOA PRETA NO MUNDO DAS IMAGENS.....	49
5.1	Horizontes de autorrecuperação – as imagens familiares de Safira Moreira.....	50
5.2	O caçador de uma só flecha – corpo e movimento nos curtas “Igbo”, de Safira Moreira.....	60
5.3	Odé Oxóssi, senhor da comunidade.....	64
6	DENTRO DA MATA CORRE UM RIO: PAÓ SEMIÓTICO PARA OXUM E OSSAIN.....	67
6.1	Abebé – O espelho de Oxum como jogo de imagens.....	68
6.2	Ewé assa, ewé Agué: juntando ervas, o trabalho de montagem de Clébson Francisco.....	74
6.2.1	<i>A alquimia da montagem-menor.....</i>	76
7	TOCANDO PRA OXALÁ – CONCLUSÕES NA ESQUINA DA ENCRUZA.....	82
7.1	<i>Alá – horizonte de aquilombamento no campo das artes.....</i>	83
7.1.1	<i>Galerias de arte e Museus.....</i>	83
7.1.2	<i>Cinema, mostras de cinema e Cineclubes.....</i>	85

7.2	Opaxorô – Termos e teorias no horizonte da pesquisa em artes e do fazer artístico da Pessoa Preta.....	89
7.2.1	<i>Afrofuturismo</i>.....	90
7.2.2	<i>Afropessimismo</i>.....	90
7.2.3	<i>Queerlombismo</i>.....	92
7.3	Semiótica do Terreiro	93
	REFERÊNCIAS.....	96
	GLOSSÁRIO.....	100
	ANEXO A – TEXTOS DA OBRA “QUERID_ FANTASMA”, DE CLÉBSON FRANCISCO	103
	ANEXO B – ENTREVISTAS	107

1 INTRODUÇÃO – AQUELE QUE COME ANTES: DECISÕES EPISTEMOLÓGICAS E METODOLOGIA¹

O que se inicia aqui é um percurso. Uma trilha que segue por diversas encruzilhadas. Então pode-se entender que, em alguns momentos, este texto irá se *aproximar* e se *distanciar* de alguns conceitos, temas, elaborações. Seria uma tarefa difícil caminhar assim, cruzando linhas, ruas, se não houvesse um guia, mas é importante também perder-se. De toda forma, como é exigido que se faça na academia, do ponto de vista metodológico, o que construímos aqui é uma cartografia, espécie de mapa. Uma cartografia de um projeto de aquilombamento.

O objeto de estudo dessa dissertação é o trabalho artístico de pessoas pretas² no Brasil, especificamente obras no campo das artes visuais, fotografia e vídeo, bem como busca-se, partindo da comunicação, teorias e metodologias para uma análise crítica e estética dessas obras, relacionando-as ao universo sógnico das religiões de matriz africana, especialmente o candomblé de nação ketu³, visto que esta matriz religiosa insere-se na constituição a problemática afro-diaspórica no Brasil (CONDURU, 2007). Objetiva-se estruturar a *ancestralidade*, ou ainda uma *epistemologia da ancestralidade*, como elemento pivotal da produção de imagens de Pessoas Pretas em diáspora no Brasil, reunindo-os assim no que Abdias Nascimento nomeará de *Quilombo* (1980). Nosso referencial de análise semiótica (imagem) é, primeiramente, baseado nos estudos de Roland Barthes (1980) em fotografia. Sua concepção de *punctum*, aquilo que atrai o olhar para dentro da fotografia, aquilo que a imagem significa *intimamente* (em contraparte do *studium*, o que, de fato, vemos impresso no fotograma), e seu pensamento sensível e vivo do objeto fotográfico nos colocam diante de suas teorias, ainda que o façamos de maneira pouco direta. Se pretendemos estruturar uma *semiótica dos terreiros* partindo de nossos objetos audiovisuais, a estruturamos a partir das proposições barthesianas.

A motivação para o estudo de tais objetos artísticos se deu a partir dos seguintes critérios: desde a cartografia, que prevê a deriva, acabamos por seguir propostas artísticas de fácil visibilidade, isto é, que pudessem ser acessadas através de dispositivos eletrônicos em

¹ Aquele que come antes é Exu, o ser primordial, primeira força criada por Olorun, Senhor do Céu; na mitologia Yorubá, é imprescindível que Exu seja alimentado antes dos outros Orixás, permitindo assim a circulação das energias, desde que é ele quem cuida da Comunicação e do Movimento.

² Quando “Pessoas Pretas” aparece nesta dissertação grafado com maiúsculas, estamos utilizando uma categoria ontológica; quando grafado em minúscula, pessoas pretas, pessoa preta, possui o sentido dicionarístico.

³ Os candomblés no Brasil são divididos em Nações, sendo as três mais conhecidas as nações Angola (Bantu), Jeje (Fon) e Ketu (Iorubá), cada uma pertencente a um grupo etno-linguístico distinto (BARROS, M; DE OXAGUIÁ, Vera; MAURICIO, G. 2009)

qualquer parte do país com acesso à internet⁴. As redes sociais, como o *instagram*, são espaços de visibilidade simples; não exigem conhecimento técnico específico para seu uso, outra característica importante em nossa escolha. Partimos deste ponto para os trabalhos de Juh Almeida e Moisés Patrício. Para as obras de Clébson Francisco e Safira Moreira, trabalhos dentro do campo do audiovisual/vídeo, o acesso fácil às obras também se mostrou um ponto a considerar, contudo, sua relação menos evidente com o Candomblé e espaço para discussões dentro do campo da Antropologia Visual e das formas de linguagem audiovisual, como o vídeo, foram tópicos que os dispuseram no corpo desta pesquisa.

Reforça-se aqui, ainda, que essa poética afro-diaspórica no Brasil possui diversas definições e nomeações. Hélio Menezes Neto, em sua tese de doutorado (2018), trata dessa questão quando em sua introdução busca denominar esta produção artística de pessoas pretas no Brasil, resgatando a crítica feita por Kabengele Munanga; segundo Menezes Neto, Munanga diz que a expressão "arte negra" deveria ceder espaço à “noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada” (MUNANGA, 2000, *apud* MENEZES NETO, 2018). O pesquisador traz ainda a denominação proposta por Roberto Conduru, “arte afro-brasileira”, já bastante difundida, ainda que Conduru entenda que o termo “arte afro-descendente” seja mais “correto”. A definição de Kimberly Cleveland (2014) também é exposta, onde a pesquisadora defende o uso do termo “*black art*” para as produções artísticas realizadas por pessoas pretas no Brasil, seja por sua pregnância histórica, seja porque o termo “arte afro-brasileira” não tenha o mesmo peso político que o termo defendido pela mesma. A perspectiva de Cleveland é pautada por categorias raciais e artísticas sedimentadas nos Estados Unidos da América (CLEVELAND, 2014 *apud* MENEZES NETO, 2018).

Em sua tese, Menezes Neto acaba por optar por “arte afro-brasileira” pelo termo “articular especificamente África e Brasil pelo viés da arte, a expressão arte afro-brasileira expressa maior precisão que as demais, localizando os objetos que abarca e circunscrevendo a discussão para as experiências e questões mais propriamente brasileiras” (p.16). Apesar de concordarmos com a proposta de localização do termo, preferimos utilizar tanto a genérica expressão “arte produzida pela pessoa preta no brasil” quanto o termo “arte afro-diaspórica no Brasil” (este talvez menos frequente no texto), que mantém a justificativa de Menezes Neto, mas também engloba o movimento de diáspora. Esse movimento seja, talvez, o grande agenciador das práticas artísticas das pessoas pretas no país.

⁴ Esta questão tornou-se essencial em tempos de pandemia de COVID-19, período de escrita desta dissertação.

Na primeira encruzilhada desta dissertação tratamos do Quilombismo de Abdias Nascimento, de sua centralidade nesta pesquisa, e também de uma epistemologia da ancestralidade (OLIVEIRA, 2005), referencial que une o *corpus* desta pesquisa. Analisamos ainda o Teatro Experimental do Negro, proposta artístico-política de Abdias Nascimento como um exemplo do que esta dissertação busca elaborar em sua conclusão – um quilombo de afetos das pessoas pretas.

Na segunda encruza, o terceiro capítulo deste texto, nos aproximamos da semiótica dos terreiros, invocando Exu e Oxum a partir de uma perspectiva de representação dos signos do candomblé e do povo preto na obra de Moisés Patrício. Referenciamos aqui bell hooks⁵, Molefi K. Asante, Roberto Conduru, entre outros teóricos, bem como o diálogo com as teorias comunicacionais de Vilém Flusser (1983) é elaborado para refletir sobre as plataformas de visibilidade do trabalho do artista. Estuda-se a relação da apreensão da poética de Moisés Patrício entre iniciados e não-iniciados no letramento das religiões de matriz africana.

Indo ao próximo documento desta dissertação, chegamos à terceira encruzilhada, onde busca-se analisar a obra fotográfica de Juh Almeida, resgatando elementos da linguagem do candomblé para a compreensão simbólica das imagens da artista. Referenciando-nos principalmente em bell hooks e Winnie Bueno (2020), propomos que o fazer artístico de Juh Almeida provoca movimentação do repertório simbólico e afetivo de mulheres pretas e age como ponta de lança para um ataque contra-colonial e contra as imagens de controle (COLLINS, 2009). Ressalta-se o quilombismo e a ancestralidade como elos de fortalecimento da estrutura familiar da pessoa preta.

Na quinta encruzilhada trazemos a obra de Safira Moreira para dialogar sobre o papel da Antropologia Visual na representação de pessoas preta, bem como da construção de arquivos. Em contínuo diálogo com bell hooks, Ronaldo Mathias (2016), no campo da antropologia visual, e Denise Ferreira da Silva, que aborda a racialidade seguindo o método que “Foucault emprega em sua descrição da sexualidade” (2019, p.166), isto é, lendo-a como “um arsenal, um conjunto de dispositivos do conhecimento produtivo” (idem), a obra de Safira cruza/desfaz as armadilhas do dispositivo fotográfico. Pensando a família preta (SOMÉ, 2003), as relações de gênero e racializantes da fotografia, ancoramos nossa análise sob o signo de Oxóssi Odé, o orixá caçador, dono da abundância.

⁵ A pesquisadora bell hooks utiliza letras minúsculas na grafia de seu nome. Optamos por manter sua proposta nesta dissertação.

Elaborando sobre masculinidades pretas na quarta encruzilhada desta dissertação, aproximamos as narrativas dos Orixás à obra artística “Querid_ Fantasma”, de Clebson Francisco (2016). Aqui trilhamos uma análise semiótica que ressalta os tropos narrativos das lendas dos Orixás dentro do trabalho do artista, como os elementos dos Orixás Ossain, o feiticeiro das matas, e Oxum, a afetuosa rainha das águas doces, para falar da afetividade do homem preto dentro da arte contemporânea.

Após essa caminhada, chegamos à conclusão desta dissertação. Obatalá, o rei do pano branco, o último Orixá a ser reverenciado nos xirês de candomblé, torna-se um conceito a ser aplicado. É na ordem *oxalufânica*, como propõe Luiz Simas (2018), que finaliza-se essa dissertação apontando o saber-fazer da pessoa negra e de como estratégias para o futuro da população negra no país têm sido desenvolvidas. Dividida em três partes, a última encruzilhada desta dissertação trata de 1. Propostas de aquilombamento no campo das artes da Pessoa Preta; 2. Termos e teorias que contribuem para o enriquecimento das pesquisas sobre arte e comunicação do povo; e 3. Onde trazemos as conclusões finais sobre este trabalho de dissertação. Por fim, busca-se referenciar e criar um diálogo entre os conceitos apresentados ao longo da dissertação, utilizando como eixo as obras de arte já estudadas. No horizonte desta pesquisa está a investigação do racismo institucionalizado e das estratégias de afirmação do povo afro-diaspórico através da arte, bem como os espaços de promoção de vida da Pessoa Preta.

1.1 Ogó de Exu – metodologia para habitar imagens

Existem elementos-chave nesta dissertação, como a Pedagogia das Encruzilhadas, ou a Epistemologia da Ancestralidade, que funcionam como direções metodológicas. É no livro “Pedagogia das Encruzilhadas” (2019), de Luiz Rufino, que ancora-se o referencial teórico sobre esta onto-epistemologia. Como exposto na introdução desta pesquisa, a encruzilhada é espaço de potência e invenção. Podemos definir dicionaristicamente o termo “encruzilhada” como um substantivo feminino de significado:

1 Lugar onde ruas, caminhos e estradas se cruzam; cruzamento, encruzada. 2 Momento ou situação em que se apresentam várias possibilidades para se chegar a uma decisão. 3 Na capoeira: Rasteira semelhante ao corta-capim, que se completa quando o pé do agressor dá um calço no adversário. (MICHAELIS, 2021, [s/n]).

Figurativamente assumimos que a encruzilhada é, também, uma situação de impasse. Na Umbanda, religião sincrética de matriz africana e indígena, encruzilhada é onde habitam os povos da rua, isto é, exus, pomba-giras, entidades que atuam como espíritos humanos evoluídos, de energia telúrica e que trabalham com a reinvenção.

Luis Antônio Simas e Luiz Rufino no livro *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas* colaboram com uma definição para o termo:

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e ao mundo (RUFINO, 2018, p. 11).

Partindo disto, adotamos o termo *encruzilhada* para o que seriam os capítulos desta dissertação para reforçar o poder de canalizar a reinvenção, caminhando desde este território múltiplo que é a *encruza*, lugar e não-lugar onde tudo é potência criativa. A encruzilhada não é apenas uma espécie de bifurcação, espaço onde duas ou mais ruas se encontram, como também é uma via de acesso a múltiplas possibilidades. É onde o sujeito comum se percebe perdido e o malandro finalmente se encontra: é a instância onde existe apenas o +1, isto é, um devir territorial⁶. Não existe esquecimento na encruzilhada, apenas encantamento.

A encruzilhada surge, então, não apenas como desenho de mapa, estratégia de pensamento, mas como sugere Luiz Rufino, em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019, p. 18):

Praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras do mundo, aquelas que, embora tenham sido construídas *a priori* para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. A perspectiva analítica lançada pelo conceito de encruzilhadas me possibilita escarafunchar as frestas, esquinas, dobras, interstícios, cantar as impurezas, a desordem e o caos próprios das estripulias-efeitos elegbarianos⁷.

A Cartografia, contudo, surge como metodologia de *encontro* com os objetos e sujeitos de meu levantamento da produção artística afro-diaspórica no Brasil e de suas análises estéticas (outra ferramenta metodológica). No livro “Pistas do Método Cartográfico”, de Eduardo Passos, Liliana da Escóssia e Virgínia Kastrup, o artigo assinado por Passos e Regina de Barros diz:

⁶ O número de Irunmolés, criaturas que na terra são chamadas Orixás, é sempre “+1”. Dialogo aqui com o conceito de n-1 de Deleuze, que pode ser estudado em sua obra “Mil Platôs”, de 1980.

⁷ Relativo a Elegbara, Legba, Vodun que corresponde ao Orixá Exu.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um hódos-metá. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (2015, p. 7).

Se por um lado os objetivos desta pesquisa já foram aqui expostos, foi necessário *flanar* pelo ambiente da arte e habitar o território das e dos artistas estudados para finalmente encontrar certas correlações entre as obras de um e outro e uma semiótica dos terreiros. A análise estético-semiótica, ferramenta para estudar os símbolos dentro da obra artística, por vezes obscurecia padrões, noutras sugeria cores e formas que iam sendo reforçados a partir das investigações com artistas e outros pesquisadores. Sobre essa etapa nebulosa do processo, Eduardo Passos, agora com coautoria de Jhonny Alvarez em artigo do mesmo livro, afirmam que a pesquisa cartográfica é:

Menos a descrição de estados de coisas do que o acompanhamento de processos. A instalação da pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo. Tal aprendizado não será aqui pensado como uma série de etapas de um desenvolvimento, mas como um trabalho de cultivo e refinamento. Aprendizado no duplo sentido de processo e de transformação qualitativa nesse processo. Movimento em transformação. Tal aprendizado não pode ser enquadrado numa técnica e em um conjunto de procedimentos a seguir, mas deve ser construído no próprio processo de pesquisa. (ALVARES; PASSOS, 2015, p. 135).

A construção metodológica que imaginamos se tornou mais habitável após relacionar o território desta pesquisa - o campo da arte e da comunicação - com o próprio chão do autor desta dissertação - o terreiro de candomblé e a vivência enquanto pessoa preta. Percebemos enquanto metodologia que a cartografia é constante relação entre teoria e prática, de modo que enquanto encontra-se obras artísticas que dialoguem com os signos do candomblé, busca-se dialogar com seus autores – seja por meio de entrevistas remotas, questionários online (“você pratica alguma religião de matriz africana?”, por exemplo), seja por entrevistas semiestruturadas, onde o tópico da pesquisa nem sempre era sugerido, mas surgia nas entrelinhas de nossos diálogos.

Em meio aos questionamentos, objetivos ou não, surgiam sugestões artísticas das próprias entrevistadas e entrevistados, de modo que o *corpus* da pesquisa crescia em seu próprio tempo.

Segundo a perspectiva cartográfica, a construção de um território existencial não nos coloca de modo hierárquico diante do objeto, como um obstáculo a ser enfrentado (conhecer = dominar, objeto = o que objetiva, o que obstaculiza). Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma *pesquisa com alguém ou algo*. *Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele*. (ALVARES; PASSOS, 2015, p. 135, grifo nosso).

Entretanto, mantivemos como recorte de pesquisa a relação direta com os signos do *candomblé*.

Por metodologia de análise de imagem e montagem audiovisual, optou-se por realizar uma análise estética e semiótica das obras que compõem o *corpus* desta dissertação. Também buscou-se fundamento na obra de bell hooks para realizar uma leitura semiótica das obras aqui estudadas. Analisando imagens e padrões culturais, sejam eles impostos por uma supremacia branca do olhar, ou sejam eles positivos para a representação do povo preto (nos EUA), hooks (2019) diz.

De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores. (HOOKS, 2019, p. 32-33).

Partindo da citação de hooks acima, o que se busca elaborar é uma proposta crítica de leitura e interpretação para a arte da pessoa preta no Brasil a partir de uma análise que recupere nossos signos – mesmo os negativos. Se por muito tempo a palavra “negro” nos sujeita ao “menor”, ao “maldito”, buscamos outros padrões na língua, na arte, no universo da cultura, algo além da discussão “bom” x “ruim”, mas “a partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos” (HOOKS, 2019, p. 36). Existe uma conexão óbvia entre a perpetuação da circunstância supremacista branca no mundo e seu capital cultural, sua teia de agenciamentos. Sobre isto hooks diz que “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (HOOKS, 2019, p. 33). É por retomar o controle da narratividade das imagens de pessoas pretas que empregamos a metodologia analítica de bell hooks.

A pesquisadora bell hooks constrói uma abordagem do *olhar opositor* a partir do diálogo entre teorias de Stuart Hall (1989) e Foucault (1980); afirma que existe no olhar e no ser-observado um *exercício de poder*, retomando a ideia foucaultiana de relações de poder onde “existe necessariamente a possibilidade de resistência” (HOOKS, 2019, p. 216). Para hooks, Foucault (1980), que realiza um esforço em desafiar a ideia de que o “poder é um

sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade” (HOOKS, 2019, p. 216) faz um convite de pensamento crítico a quem busca brechas, fendas “no e através do corpo em que a agência pode ser encontrada” (HOOKS, 2019, p. 216). O olhar opositor então funciona como método onde:

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que ‘olha’ para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar ‘consciência’ politiza as relações de ‘olhar’ – a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência (HOOKS, 2019, p. 217).

Esse *olhar de certo modo* sugere uma re-educação visual e profundo estudo dos elementos semióticos e culturais que cercam uma imagem. A pesquisadora afirma que é esse olhar que reage a uma série de *relações de olhares* criando, por exemplo, o cinema negro. Não é apenas capacidade de leitura e depuração de signos, mas também prática militante. Operar nas brechas, resistir ao poder.

Tratando de cinema e televisão, hooks argumenta que olhares negros constituídos dentro de um contexto de crítica e movimentação social pela valorização do povo preto eram olhares questionadores. Assistindo a programas televisivos, na experiência estado-unidense, esses sujeitos riam das representações brancas da negritude.

Em alguns momentos desta dissertação necessita-se realizar análise dos *media*, principalmente quando a produção artística tem como meio de distribuição alguma rede social, como o *instagram*, aplicativo de compartilhamento de imagens. Apesar de não ser o coração da pesquisa, essa análise se faz necessária. Utilizou-se as teorias de Vilém Flusser (1983) como aporte teórico e metodológico, principalmente no trabalho “Aceita?” (2014-) de Moisés Patrício, onde discorre-se sobre o universo das imagens técnicas. Sua metodologia de abstração de esquemas analíticos dos códigos comunicacionais é utilizada por *humanizar* e resgatar a dimensão *cultural* dos estudos em *media*.

2 QUILOMBISMO, ANCESTRALIDADE E DECISÕES EPISTEMOLÓGICAS

2.1 O Quilombismo

E porque mexemos com essa disciplina-campo que é a Comunicação, invoca-se Exu, que é a *boca do mundo*, aquele que nos dá o movimento, o Orixá da Palavra dita e não-dita. E Exu, esse menino que é maior que gigantes e tão pequeno quanto uma pedrinha miudinha, trabalha com o disfarce e com a minúcia; essas não são, entretanto, suas únicas características. O que marca também em Exu é a sua ubiquidade, justamente porque Exu mora do lado de fora, no entrecruzo. Exu habita a encruzilhada. Essa dissertação, então, se divide em encruzilhadas, tanto formalmente quanto epistemologicamente, marcando a centralidade do Quilombismo (NASCIMENTO, 1980) como problemática.

Por ter como ponto central a problemática do quilombismo, a primeira encruzilhada na qual nos encontramos é a da compreensão da situação da Pessoa Preta no Brasil. Através de uma leitura histórica dos processos de racialização no país, busca-se deixar estabelecido os modos, práticas e categorias da subalternização da pessoa negra em diáspora. Aqui caberia revelarmos o epistemicídio pelo qual o sujeito branco imprime valores eurocêntricos, desmobilizando e despotencializando a pessoa negra. Abdias Nascimento (1980) aponta que desde o início do tráfico escravagista a pessoa negra tem sido desmobilizada, desmembrada e subalternizada, não apenas em seus processos comunicacionais, mas principalmente neles. Considerando-se tarefa bastante árdua compreender do que tratam as obras artísticas de pessoas negras no Brasil contemporâneo sem entender como chegamos até o que hoje constitui-se praticamente como um Estado de *Apartheid* entre pessoas brancas e não-brancas.

Ainda segundo Abdias Nascimento (1978), pessoas escravizadas nas plantações e casas grandes eram “embaralhadas”, povos de diferentes nações, de diferentes culturas e línguas eram misturados visando dificultar a sua organização. A alguns poucos escravizados era permitido manter laços linguísticos e culturais e mesmo estas interações eram toleradas com bastante fiscalização. As *nações*, por exemplo, forma como africanos escravizados desenvolveram para manter algum referencial de suas vidas em seus territórios de origem, eram toleradas pelos senhores de escravos, muito por funcionar como um mecanismo de *dominação*; a animosidade engendrada pelos senhores de escravos acabava por partir dos próprios escravizados e garantia o projeto de soberania branca.

Além de uma análise histórica, é nesta encruzilhada que buscamos dialogar com pesquisadoras e pesquisadores contemporâneos que pensem de modo *afrocentrado*, resgatando filosofias e cultura do continente africano para construí-los em terras brasileiras. Este modo *afrocêntrico* é importante de ser destacado, pois rege a estrutura desta pesquisa. Afrocentrismo é um termo que tem sua disseminação a partir da obra “Afrocentrismo: Teoria de Mudança Social”, obra seminal de Molefi Kete Asante. Asante afirma:

A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica. [...] Para o afrocentrista, o praticante da Afrocentricidade, começa-se com a presença, isto é, o direito de africanos a estar onde quer que estejam e a reivindicar a agência na localização, no espaço, na orientação e na perspectiva. Historicamente isso significou confronto com estruturas e epistemologias opressivas. Tal desafio cultural, no entanto, desafia muito do quadro conceitual recebido que vê os africanos e, de fato, a África como marginais para a criação da realidade (ASANTE, 2016, p. 10).

É importante fazer saber, no entanto, que a crítica à hegemonia eurocêntrica não busca fazer da África um “polo hegemônico”, mas sim tratar de abolir o universalismo proposto pela ciência europeia, de herança positivista e que joga à margem toda pesquisa e epistemologia que fuja à lógica cartesiano-científica. O afrocentrismo, é, pois, uma oportunidade da pessoa negra em diáspora retomar suas práticas científicas e experimentar o mundo da maneira como as diversas nações de onde foram subtraídos experimentaram, sem abrir mão, contudo, dos avanços gerados pelo intercâmbio cultural.

O que elabora-se aqui responde então a uma pergunta que pode surgir enquanto pesquisamos o trabalho de pessoas que se intitulam afrocêntricas: onde ficam, então, os cânones? Como já dito, não é que o trabalho daquelas e daqueles que fazem pesquisa científica e de suas filosofias, acaba por parar em uma lata de lixo – o que realizamos, enquanto pesquisadores afrocentrados é uma negociação teórico-conceitual entre as teorias de alguém como Gilles Deleuze e, por exemplo, as teorias de Sobonfu Somé ou Beatriz Nascimento. Implicando que afrocentrar-se é perceber o mundo desde a África e sua diáspora, é importante termos em vista que o globo é imenso, com fronteiras e territórios habitáveis, férteis de ideias e cheios de possibilidades de habitação.

Seria inútil pensar desde a África, então, se essa pesquisa não se propusesse a estabelecer algumas conexões. A primeira delas é entre as pessoas pretas que produzem arte no Brasil. É diante desta proposta de organização, que então encontro no Quilombismo de Abdias Nascimento a forma na qual alinhamos os objetos desta pesquisa, bem como sugere-se uma leitura crítica sem triturá-los, entretanto, sob o peso de uma análise eurocentrada.

Abdias Nascimento (1980), quando propõe o Quilombismo, reúne diversos documentos que servem de ferramenta para pôr em prática uma estratégia de sobrevivência da pessoa negra. É preciso aquilombar-se, criar espaços de promoção de vida, espaços onde as pessoas negras possam ser sujeitas de suas operações, bem como possam garantir que os direitos conquistados à população negro-brasileira sigam sendo parte da experiência democrática do Brasil. Se desde o período colonial o território que compreende hoje o país foi amparado por uma base construída com matéria sanguínea indígena e negra, é obrigatório que esta nação deva a estes dois grupos de povos uma série de políticas públicas de reparação histórica e de recuperação e manutenção de seus valores.

Por perceber que “todo negro consciente não tem a menor esperança de que uma mudança progressista possa ocorrer espontaneamente em benefício da comunidade afro-brasileira” (1980) é que Abdias Nascimento suporta a ideia da criação de um novo ajuntamento de pessoas negras. Esse ajuntamento herda a tradição da primeira experiência de liberdade para pessoas negras em terras brasileiras, o quilombo. Um quilombo é, a partir de como o pesquisador descreve Palmares, uma área onde:

Lá pelos anos 1590 e pouco, alguns africanos escravizados no Brasil romperam os grilhões que os acorrentavam e fugiram para o seio das florestas situadas onde estão hoje os estados de Alagoas e Pernambuco. [...] Essa terra (República de Palmares) pertencia a todos os palmarinos, e o resultado do trabalho coletivo também era propriedade comum. Os autolibertos africanos plantavam e colhiam [...]; permutavam os frutos agrícolas com seus vizinhos brancos e indígenas. Eficientemente organizados, tanto social quanto politicamente, em sua maneira africana tradicional, foram também altamente qualificados na arte da guerra. (NASCIMENTO, 1980, p. 69).

Ou seja, o quilombo é um ajuntamento onde práticas sociais oriundas da África eram atualizadas em território brasileiro, garantindo proteção e unidade ao povo negro e, em alguns casos, indígena, branco e mestiço. Apesar de a definição tratar de elementos econômicos e políticos de um quilombo específico, ela dá pouco espaço para uma elaboração dos elementos culturais envolvidos nesta experiência⁸ e na de outros ajuntamentos de escravizados. De fato, é notável que, em condição de lutar por sua (sub)existência, talvez pouco tempo houvesse para uma criação artística mais elaborada. De toda forma, o que busca-se aqui quando apresentamos o conceito de Quilombismo é reforçar o que Abdias realizava com o seu Teatro Experimental do Negro (TEN), que será estudado com mais profundidade

⁸ E se pretendemos falar de Arte e Representação, seria importante perceber nessa definição uma dimensão artística qualquer. Afora citar “em sua maneira africana tradicional”, Nascimento não nos dá o que poderia ter sido a experiência estética de um palmarino.

na próxima encruza, capítulo três (3), dedicado às expressões artísticas de Pessoas Pretas no século passado.

O TEN, fundado em 1944 no Rio de Janeiro, era uma experiência tanto artística quanto política, uma experiência de emancipação. Suas primeiras montagens contavam com atrizes e atores oriundos das camadas sociais mais pobres, inclusive chegando a realizar oficinas de alfabetização para que a parcela não alfabetizada do elenco pudesse ler as peças escritas. É a partir do TEN que Abdias e seu grupo elaboram estratégias não apenas de resgate e redenção dos valores negro-africanos, como também de enfrentamento à supremacia branca mascarada pelo mito da democracia racial no Brasil. Repudiando o ato de pintar de negro o rosto de atores brancos, o TEN devolvia à pessoa negra a capacidade de representar a si. A pessoa negra era a heroína, a figura principal, finalmente exibia-se enquanto ser de potência, mostrava sua poética ao mesmo tempo em que apresentava as práticas dramáticas oriundas das narrativas africanas; revelava também o absurdo de uma cultura estruturada pelo racismo, adoecida pela *patologia da branquitude*, como diz Abdias Nascimento (1980), onde toda relação racial visava o genocídio daqueles que fossem não-brancos.

O Quilombismo, conceito e problemática, entretanto, não era pensado apenas a partir da perspectiva artística. Abdias Nascimento (1980) elabora um agenciamento de estruturas onde as pessoas pretas pudessem superar o racismo estrutural em terras brasileiras. Comunicação, Política, Religião, Gênero: o Quilombismo não era ferramenta, mas um sistema de ferramentas onde cada uma servia ao propósito maior da organização da pessoa preta no Brasil. É por isso que esse *conceito* é apresentado nesta dissertação com tanta ênfase. Todas as pessoas que aqui se estudam fazem parte dessa rede que pensamos ser um “projeto de quilombo”. Dessa forma, o quilombismo enquanto *problemática* refere-se às estratégias de resistência da cultura afro-brasileira no campo da significação das artes, mais especificamente, na obra dos artistas Clébson Francisco, Moisés Patrício e Juh Almeida, conforme o recorte proposto

O resgate da proposta de Abdias se faz necessário por urgir que se organize de forma *afrocentrada, aquilombada*, não apenas a produção artística da população negra, como também a pesquisa sobre este tema. O Quilombismo orienta esta dissertação a pensar a partir de qual *cosmovisão* as análises de obras artísticas são aqui realizadas, bem como quais epistemologias podem fazer desta pesquisa uma verdadeira ferramenta para a organização de uma encruzilhada de saberes que possam ser apropriados pelo povo negro.

Há produção positiva, como a de Abdias Nascimento (1978), Roberto Conduru (2007), Helio Menezes Neto (2017), Denise Ferreira (2019), entre outros pesquisadores

interessados em desenvolver bases para que nós, pesquisadores que se colocam como contra-coloniais, contra-hegemônicos, pensadores da/na diferença, sigam adiante na tarefa de descolonizar o saber. Não é difícil, no entanto, encontrar uma série de publicações que aos olhos de um inocente podem ser percebidas como “frutos de seu tempo”, mas que se analisadas criticamente podem ser entendidas como frutos de um projeto que ainda hoje é executado.

O gesto de aquilombar-se é, portanto, construir um saber que funcione como uma camada de proteção contra as estratégias de assujeitamento, de dominação e violência da cultura hegemônica em relação às minorias, aqui em especial, em relação à população afro-diaspórica no Brasil. Formar uma camada de proteção que impeça ao povo afro-diaspórico perder seus referenciais teóricos e epistemológicos, bem como os orientem à produção de novas *coisas*. Criação de coisas concretas no campo das artes, da tecnologia, da inovação.

2.2 Ancestralidade

A partir do que foi apresentado até agora, neste capítulo podemos acessar a encruzilhada onde propomos um aprofundamento do conceito *ancestralidade* e sua importância no escopo desta pesquisa. Ancestralidade é também cosmovisão, epistemologia da pessoa negra. Ancestral é aquilo que nos precede. “A dimensão do ancestral está imbricada à imanência do ser, fundamenta tanto uma ontogênese, como também uma ontologia.”, diz Luiz Rufino (2019), afirmando que a ancestralidade é aquilo que nos engendra enquanto seres humanos.

Escolhemos utilizar *ancestralidade* como base para a análise de imagens após a leitura do trabalho de Eduardo de Oliveira (2005), que conceituará uma *epistemologia da ancestralidade*.

Ancestralidade, aqui, é empregada como uma categoria analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura. Minha referência territorial é o continente africano, por um lado, e o território brasileiro africanizado, por outro. Por isso, meu regime de signos é a cultura de matriz africana ressemantizada no Brasil. Cultura, doravante, será o movimento da ancestralidade (plano de imanência articulado ao plano de transcendência) comum a esses territórios de referência. A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. (OLIVEIRA, 2005, p. 3).

De fato, em sua tese, Oliveira (2005) sublinhará que a Ancestralidade é ponto central dentro da cosmovisão, não apenas de povos Iorubá, como Bantus ou Dogon. É preciso atentar também ao que Oliveira acentua, Ancestralidade não aponta apenas um laço consanguíneo, mas uma experiência de signos e elaboração de signos comum a um grupo de indivíduos. Reginaldo Prandi (2017) que, de forma lúdica em seu livro *Aimó*, nos mostra como “nasce” o Candomblé no Brasil e de como a população afro-diaspórica manteve aqui sua experiência com a Ancestralidade.

Em *Aimó*, Reginaldo Prandi conta como uma criança nascida na diáspora descobre o Orixá que é, de maneira divina, seu ancestral. Segundo o autor, para descobrir sua ascendência, os povos aqui no Brasil embaralhados realizavam uma consulta a Ifá, *Irunmolé* responsável pela divinação, através do jogo de búzios nas casas de candomblé, lugar onde podiam cultuar seus ancestrais bem como manter suas tradições sociais. Essa consulta mostrava ao consulente quem era o Orixá de seu povo na África. Obviamente que isto era relativo aqueles que perderam completamente o referencial de seus pais e mães, parentes que teriam vivido na África.

O que Prandi (2017) nos passa nessa história, na verdade, é algo que pode ser compreendido de maneira muito simples: é buscando nossos ancestrais que achamos nossas raízes. É achando nossas raízes que permanecemos ligados a uma árvore e, logo, nos sentimos parte de uma comunidade⁹. Ser parte de uma comunidade é necessário quando se está, desde o início do tráfico negreiro entre Brasil e continente africano, defendendo-se, não apenas de um epistemicídio, como de um genocídio. É por isso que consideramos no escopo desta pesquisa como fundamental a busca do que é *Ancestral*, daquilo que nos une ao passado em continente africano e que nos aponta um futuro onde nossas relações são mais fortes entre a nossa comunidade – de pessoas negras em diáspora e de pessoas negras em seus territórios originários. Oliveira diz em *Filosofia da Ancestralidade – corpo e mito na filosofia da educação brasileira*, que:

A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos se desdobram no seu interior e os

⁹ Podemos ilustrar essa problemática a partir da experiência particular de pesquisa dos ancestrais do autor desta dissertação: enquanto pessoa negra, é consideravelmente mais fácil rastrear as origens ancestrais da família de santo do autor (que remetem, de maneira mais imediata, a Joãozinho da Gomeia); quando tenta-se rastrear as origens da parte negro-indígena da família sanguínea, encontra-se uma rua sem saída. Quando busca-se pela família do pai do autor, branca, encontra-se então uma longa genealogia, que vai de Reriutaba, no Ceará, até países como Portugal ou Espanha, no continente europeu.

corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A trama e a urdidura são os modos pelos quais a estampa é tecida. (OLIVEIRA, 2005, p. 249).

É nessa memória que artistas negras e artistas negros elaborarão seus processos de criação. É nessa semente ancestral que se busca analisar os objetos de estudo, sejam as fotografias de Juh Almeida, com suas mulheres em tempo *difuso*, sejam nas montagens audiovisuais afetivas de Clébson Francisco.

Tendo conceituado um pouco melhor por quais *encruzilhadas* caminham os trabalhos artísticos aqui analisados, bem como a organização desta dissertação, propomos agora que *nos instalemos sob a luz de um poste onde deixamos em alguidares oferendas para Exu. Nossos ebós são para que caminhemos pelas próximas travessas, becos e ruas que cruzam nossa esquina epistemológica.*

3 SEMIÓTICA DOS TERREIROS EM MOISÉS PATRÍCIO

3.1 “Aceita?” e o repertório sógnico gestual do candomblé

Existe um gesto comum às diversas nações de candomblé: a troca de benções. Com as mãos elevadas ao ar, como se segurassem objeto de forma circular, os *abians*, *yaôs*, *egbomis* e pessoas de cargo trocam suas benções, bem como as pedem para suas Mães ou Pais de Santo (Iyalorixá e Babalorixá, respectivamente), ao dizerem “motumbá” e receberem a resposta “motumba axé”. Também é comum que os praticantes do candomblé façam o mesmo gesto apenas com uma das mãos quando algo é oferecido a alguém dentro dos barracões e terreiros.

É a partir desta imagem de oferecimento/benção que Moisés Patrício, artista e ativista que vive e trabalha em São Paulo, elabora a sua série de fotografias intitulada “Aceita?” (2013-2021). Neste capítulo objetiva-se, então, realizar uma análise estética da citada obra artística de Patrício, colocando-a em diálogo com as teorias *decoloniais* e *contracoloniais*¹⁰ dentro do campo comunicacional. Moisés Patrício, como ele mesmo define, “trabalha com fotografia, vídeo, performance, rituais, e instalações em obras que lidam com elementos da cultura latina, afro-brasileira e africana”¹¹. Patrício traz em “Aceita?” diálogos que passam pela crítica à sociedade de consumo, à intolerância religiosa e o lugar da pessoa negra na cidade e no país.

¹⁰ Utiliza-se aqui a conceituação de *decolonial* e *contracolonial* de Antônio “Nego” Bispo, que compreende que o processo de colonização é dado a partir da implantação de uma *cosmofobia* (terror psicológico a partir dos processos de dominação pelo trabalho, a *escravidão*, e dominação pela desterritorialização, instaurado pelo Deus cristão), calcada primordialmente em uma visão monádica do *ethos* cristão. Por *decolonial* Bispo afirma que é o processo de abandono e reestruturação do mundo colonial. O *contracolonialismo*, por sua vez, é o processo de destruição da circunstância colonial, abolição dos signos e símbolos da dominação euro-cristã-ocidental. Ver mais em: Quilombos. Modos e Significações. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

¹¹ <https://moisespatricio.weebly.com/about-the-artist.html>

Figura 1 – Fotografia da série “Aceita?”



Fonte: *Instagram* de Moisés Patrício. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bhb1f6qhVf/>. Acesso em: 06 ago. 2020.

A série “Aceita?” é definida em seu site como:

Série de fotografias realizadas desde 2014 para as redes sociais, “Aceita?” traz cerca de 1000 imagens em que a palma da mão esquerda de Patrício se estende para oferecer objetos encontrados nas ruas de São Paulo, palavras e gestos relacionados às situações que experimenta diariamente na cidade. A escolha pelo retrato da mão e do gesto de oferta (fundamental no candomblé) serve de crítica à herança racista e escravocrata, que reduz o papel da população negra ao de mão de obra. De forte carga simbólica e social, na medida em que recuperam e devolvem à circulação aquilo que foi considerado descartável pela sociedade, as fotoperformances refletem sobre o caráter excludente de espaços urbanos e circuitos de arte. (PATRÍCIO, 2014, [s/n]).

É por essa interdisciplinaridade de seu trabalho fotográfico, exposto na rede social *Instagram* e presente também na exposição *Afro como Ascendência* (2013-14), que este capítulo, que tem como proposta retomar os símbolos religiosos do candomblé e colocá-los sob uma investigação estética, se debruça sobre a obra.

Na figura 1 vemos a palma da mão do artista e, logo atrás, elementos do Orixá Exu. Essa é a primeira imagem da série que trazemos porque Exu é aquele que saudamos primeiro nos terreiros de candomblé. Em entrevista para esta dissertação (2020) o artista argumenta que Exu lida, também, com a organização; é também guardião dos portões e dos mercados, que movimenta e que faz parar, é aquele que comunica. Exu é prática artística, saber-fazer que Moisés herda – segundo o próprio autor, ele mesmo filho de Exu, sua arte é imantada com a cosmovisão de terreiro e de seu Orixá de cabeça.

Para analisar a obra de Moisés Patrício com um critério estético e político próprio da proposta *contracolonial*, entender o que é uma encruzilhada, algo que elaboramos rapidamente na introdução desta dissertação. Para Jean Chevalier, em seu “Dicionário de símbolos”, a encruzilhada é elemento fundamental de todas as sociedades:

Para quem se encontra na encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo. Lugares epifânicos (i.e., aqueles onde ocorrem aparições e revelações) por excelência. [...] Nas tradições de todos os povos, a encruzilhada é o lugar onde se erigiram obeliscos, altares, pedras, capelas, inscrições: lugar que leva à pausa e à reflexão. É, igualmente, um lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra – passagem da vida à morte. (CHEVALIER, 2003, p. 367).

As pedras, as penas, os santinhos, bonecos e pedaços de publicidade encontrados por Moisés em suas caminhadas são os disparadores do gesto fotográfico e também são a nós oferecidos como pequenas oferendas da/na encruzilhada.

3.2 A encruzilhada dos espelhos – representação do povo preto nas artes

As imagens que possuímos de pessoas negras no Brasil têm sido construídas desde o início do tráfico negreiro. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2012) afirma que a mais remota imagem da presença da pessoa negra em solo brasileiro que consta nos registros do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros deve-se a Franz Post, artista trazido ao Brasil por Johann Maurits, príncipe de Nassau. A obra, de nome “Íle de Itamaracá”, data de 1637 e mostra uma paisagem onde há quatro figuras humanas, sendo 3 escravizados negros pajeando um “senhor de escravos” montado a cavalo. Apesar de Franz dedicar-se a uma pintura menos científicista, seu quadro retrata um fundamento da sociedade brasileira à época e que permanece, senão legalizado¹² posto na contemporaneidade. Sujeitos negros subalternizados em relação ao poder branco.

O jovem Post ainda viria acompanhado de outros artistas, esses mais afeitos às formalizações europeias, como Guilherme Piso e George Marcgraf (LEITE, 1983 *apud* MOURA, 2012), que tratariam de gerar iconografia científica brasileira. Destarte a nossa tradição imagética nasce atrelada a alguns aspectos, que seja a necessidade europeia de

¹² Sobre a questão da legalidade, ver a dissertação de Nailah Neves, “Cadê Oxum no espelho constitucional?” de 2017, onde a autora defende que, apesar das diversas “garantias” dadas ao povo negro e suas matrizes culturais, como a religião do candomblé, a constituição federal de 1988 não contempla de fato o direito à livre manifestação religiosa. Nailah Neves afirma que “em relação ao racismo institucional é preciso salientar que o problema da aplicação das legislações para as religiões afro-brasileiras é parecido com a aplicação dos direitos humanos a minorias marginalizadas, isso porque as legislações são escritas para serem universais, mas essa suposta universalidade na realidade trata-se dos valores culturais predominantes do Ocidente” (2017, p. 116).

categorizar a natureza, o povo nativo e o negro numa tendência cientificista com pouco sentido ao sujeito não-europeu¹³ ou ainda a compreensão errônea de que a imagem da pessoa negra e seus símbolos é “demoníaca” e “primitiva”. É por isso que o tridente do Orixá Exu, retratado na figura 1, é associado ao diabo cristão e traços fenotípicos, como lábios grossos ou cabelos crespos são ojerizados e aqueles que carregam consigo marcadores da raça negra sofrem as mais diversas discriminações (numa escalada de abusos em que quanto mais “negro” – isto é, uma marca de coloração da pele – o sujeito, mais sofrimento e preconceito este sofre). Esta é a circunstância na qual a pessoa negra se acha no Brasil contemporâneo.

Contudo, o que artistas como Moisés elaboram é uma outra forma de lidar com esses símbolos e signos. O que por construção social seria descartado, em “Aceita?” é retomado em nova configuração. O artista nos pergunta não apenas sobre objetos que encontra nas ruas, mas também sobre uma condição da subjetividade negra.

Figura 2 – Fotografia da série “Aceita?”



Fonte: *Instagram* de Moisés Patrício. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BlIN8w5B49f/>. Acesso em: 06 ago. 2020.

¹³ “Os traços característicos do negro são abstrações feitas pelos observadores; Resultaram de induções feitas a partir de amostras individuais escolhidas. Termos como ‘prognatismo’ são termos teóricos, e, portanto, é teórico também o termo ‘negro’. E faz parte de uma teoria que não é ‘boa’. Nunca encontramos todos os traços característicos num indivíduo concreto. Neste sentido ninguém é negro” (Vilém Flusser, 1966). Neste texto, de nome “Da Negritude”, Flusser critica as formalizações das culturas africanas e dos tipos humanos que aqui aportaram, tendenciosamente organizadas por padrões eurocêntricos. Por “ninguém é negro”, Flusser sugere que mesmo entre povos da mesma nação as referências formalizadoras dos colonizadores fracassavam.

A figura acima mostra a palma da mão do artista com a seguinte frase: “*Black is beautiful*”, o que se traduz por “Negro é lindo”. Em seu pulso, uma pulseira feita de búzios, também chamados cauris, elemento de forte simbologia no candomblé, visto ser utilizado para as divinações dentro do *Ilê Asé*, mas também como atributo estético das mais variadas paramentas dos Orixás e seus filhos. O cauri também era usado como moeda em algumas nações africanas pré-coloniais, sendo muito citado nos *itans*¹⁴, conjunto de narrativas orais (mas que já contam com coletâneas escritas, como a do pesquisador brasileiro Reginaldo Prandi, 2001) que servem como base ética e espiritual dos praticantes de candomblé (ainda que cada casa de axé possa, virtualmente, seguir com suas próprias tradições e código moral).

Os búzios representam realeza e poder, sendo um objeto com forte carga simbólica dentro da militância negra no país. Quando Moisés se fotografa os utilizando, o artista reforça a ideia de uma retomada do poder narrativo da pessoa negra. A pessoa negra empodera-se, passando a produzir imagens para si e a partir de si. O texto em inglês, *Black is beautiful*, remete à frase marcante do movimento estético, organizado por diversas vozes negras ao redor do globo, que nos anos de 1960 militava por uma autopercepção positiva da comunidade negra, seja assumindo seus cabelos crespos, seja abolindo o uso de “alvejantes” de pele – como o pó de arroz –, ou mesmo valorizando e priorizando os relacionamentos entre pessoas negras, de amizades a envolvimento amorosos.

Essa perspectiva de colocar a população afrodiáspórica como centralidade nasce principalmente do fato de que a militância do negro brasileiro compreende que é necessário afrocentrar-se, isto é, realizar a vivência da pessoa preta a partir de referenciais voltados às filosofias e epistemologias com origem na África. O pesquisador Molefi K. Asante (1980) definirá a afrocentricidade como uma crítica da dominação econômica e cultural da supremacia branca e um ato de “presença psicológica e social” diante de uma hegemonia voltada ao continente europeu:

Afrocentricidade como ideia articula uma poderosa visão contra-hegemônica que questiona ideias epistemológicas que estão simplesmente enraizadas nas experiências culturais de uma Europa particularista e patriarcal. Existe uma ética assertiva entre os afrocentristas para deslocar o discurso em direção a uma

¹⁴ As narrativas dos *itans* podem ser encontradas em vários livros, como o já citado “Mitologia dos Orixás”, de Prandi (2001), contudo, o entendimento dessas narrativas, o jogo de comunicação do qual fazem parte, nasce do processo de vivência-aprendizagem no terreiro. Nesta dissertação com o *ofô*, a fala, de membros do *Ilê Ibá Asè Possun Aziri*, mais antigo terreiro de candomblé em atividade na cidade de Fortaleza, Ceará: Babalorisa D. “Shell” Santos, Iyalorisa Heloise “Lu” Santos, Babalossain Neri Santos e, como representante das mais velhas e velhos da casa, Sarapegbé Ebomi Joécio Dias da Silva. Essas pessoas, autoridades dentro do terreiro de candomblé, nos passaram os ensinamentos e fundamentos que nesta dissertação surgem a partir dos *itans*.

abordagem mais orientada para a agência para análise, exames, investigações e fenômenos. Portanto, para demonstrar a ideia de culturas ao lado umas das outras, ao invés da ideia de culturas sendo adotadas por uma ideia particular abrangente. (ASANTE, M., 2016, p. 11).

A imagem analisada segue um dos roteiros do que Moisés produz na série: a figura 2 apresenta um fundo branco e poucos elementos de composição, objetivando a leitura do texto. É como se Patrício o segurasse: uma proposição direta e que, se não trabalha com a metáfora, ganha peso por sua assertividade. O oposto disso apresenta-se na imagem a seguir:

Figura 3 – Fotografia da série “Aceita?”



Fonte: *Instagram* de Moisés Patrício. Disponível em: https://www.instagram.com/p/_W1DxFpSTS/. Acesso em: 06 ago. 2020.

Esta composição, ao contrário da figura 2, compreende maior elaboração. Ao leigo pode parecer que Moisés segura uma espécie de prato onde vão flores e uma joia. Contudo, aos que conhecem os símbolos do candomblé, reconhecemos as marcas de Oxum: o alguidar de barro com flores de cor amarela e branco, o fio de contas de coloração dourada.

A perseguição religiosa é pauta recorrente da série “Aceita?”. São muitas as imagens que recorrem aos elementos do candomblé, como a figura 1 e a figura 3; Moisés posiciona-se, colocando àquele que vê seu trabalho o desafio de adentrar o mundo das religiões de matriz africana. Se vivemos imersos na cultura ocidental, que herda os espólios do catolicismo e rende-se ao projeto de poder do neopentecostalismo, o artista como que nos

empurra o desafio de conhecer o culto a Orixá: senão sua ritualística, quem sabe os seus símbolos.

Oxum é a Orixá de tudo o que brilha, da beleza, do carinho, do que é doce; também é a Orixá que pela primeira vez inicia um *yaô*, é quem exige o direito de participação do poder feminino nas reuniões dos Orixás e quem dobra à sua vontade o pai de todos os Orixás, Oxalá. Oxum é a possibilidade de criação, aquela que maquina, que engendra magia em seu ventre. Diferente da maioria dos Orixás, Oxum permanece como uma divindade menos guerreira¹⁵ e mais estrategista (BARROS, M; DE OXAGUIÃ, Vera; MAURICIO, G. 2009).

E é porque Oxum é da ordem do afeto que trazemos uma análise desta fotografia de Moisés. Sua representação dos símbolos do candomblé é, para além de uma elaboração crítica acerca do racismo religioso, uma prática que afirma a posição do artista enquanto pessoa negra que produz imagens; de pessoa negra que liga-se à sua comunidade – tanto no que diz respeito à sua condição de homem negro no Brasil quanto de candomblecista.

Patrício coloca em uma rede social a representação do que há de mais basilar na formação da pessoa negra, reforça sua negritude e sua herança de filosofia afrocentrada: cria um espelho onde o crespo ressoa, onde o búzio encanta, onde há uma série de possibilidades representativas para uma pessoa negra em diáspora. E isso é próprio de uma cosmovisão de terreiro. Para Roberto Conduru (2007), historiador da arte, dirá que a dimensão estética faz parte da constituição dos cultos de matriz africana. A configuração dos barracões, a hierarquia, a ordem das funções realizadas pelos membros e mesmo a música a ser tocada e entoada segue uma rígida visualidade de simetria equilibrada.

Em “Aceita?” o que ocorre é que a invenção do artista é mesmo a de multiplicar-se em um ato único – cada mão estendida, seja segurando um objeto, seja exibindo um texto – , criando uma paradoxal sensação de repetição e ainda assim de novidade. É que Patrício utiliza um gesto polissêmico e dele elabora sua brincadeira de ser visto e fazer ver. Ele resgata da coletividade do terreiro a possibilidade de identificação; troca bençãos com a população negra. Gesta subdivisões de si em cada imagem e faz parir outras criaturas. E porque parte de elementos religiosos, a obra do artista reforça personalidade e comunidade. Conduru elabora sobre esta dimensão dentro do candomblé e da arte oriunda de tal religião:

¹⁵ Existem, entretanto, qualidades da Orixá Oxum que são conhecidas por sua ferocidade em campo de batalha, não à toa Oxum carrega um espelho numa mão e um alfange na outra.

Nesse sentido, é preciso realçar, na vida religiosa, as práticas de representação dos iniciados através dos assentamentos de seus ancestrais míticos: pai e mãe de cabeça, mais outros membros da família espiritual. Subdivisão que pode induzir a pensar em um sistema de representação fragmentador, no qual o indivíduo se subdivide em muitos objetos. Ao renascer no culto, em vez de se dividir, a pessoa iniciada se multiplica; em vez de se diluir em outros, reforça os traços de sua personalidade. Assim, seu corpo passa a estar ligado a outros, a indivíduos compostos de outra carne, que devem ser tratados como ela cuida do seu, já que os assentamentos demandam abrigo, asseio, alimentação, convívio – práticas que implicam reeducação e reintegração social. Fetichismo centrífugo e integrador, pois em vez de focar nas coisas, o iniciado deve, por meio delas, se conectar a outros indivíduos, antepassados e contemporâneos. (CONDURU, 2007, p. 30).

“Aceita?” é exatamente essa criação que centrifuga e integra, levando a proposta de *Black is beautiful* a uma atualização de si. A mão do homem negro exposta busca a atenção de um olhar que diverge da normatividade branca, busca a sensação da pessoa negra, o afeto e a intimidade do *yaô*, reafirma que o *negro é lindo*.

Essa reafirmação é necessária, visto que a criação artística é também um processo de cura/fala. O corpo negro, inscrito na contemporaneidade, ainda exibe-se em marcas e traumas do processo colonial. Essas marcas vão sendo somatizadas, adoecendo a população negra.

O racismo pretende causar dano, fazer mal ao sujeito negro (*schlecht machen*), e o sujeito negro, de fato, se sente fisicamente ferido, se sente mal (*sich schlecht fühlen*). A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo expressa a ideia de trauma no sentido de uma experiência indizível, um evento desumanizante, para o qual não se tem palavras adequadas ou símbolos que correspondam. Geralmente ficamos sem palavras, emudecidas/os. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo – o soma – pode ser vista como uma forma de proteção do eu ao empurrar a dor para fora (somatização). (KILOMBA, 2019, p. 161)

Por carregar em seu corpo essa ferida ancestral, Moisés elabora na afrocentricidade seu processo de cura – e nisso faz curar. Cria desde a margem, porque “*onde há opressão, há resistência*” (KILOMBA, 2019, p.69), num processo de inventar *contra* o projeto colonialista.

3.3 A compreensão do objeto artístico nesta encruzilhada epistemológica

O método de análise do trabalho de Moisés Patrício realizado nesta dissertação compreende certos signos porque, além de seu rigor científico, exercita a vivência em terreiros de candomblé; a arte de Moisés Patrício, contudo, é ainda acessível para aqueles que não habitam a experiência de um terreiro possam tocar o trabalho “Aceita?”. Sobre isto, Roberto Conduru elabora no trecho a seguir:

Como entender o que dizem essas peças sem dominar os códigos? Não só o leigo torna-se parcialmente cego e surdo diante delas. Mesmo um iniciado no culto pode não captar todos os sentidos implicados pelas diferenças de forma, cor, posição, quantidade e articulação de seus elementos. Esse sistema de representação não é cifrado à toa. Em verdade, muito, praticamente tudo está evidente, mas nada é explícito. Além dos olhos e ouvidos abertos, é preciso ter sentidos despertos e disposição para, humildemente, aprender a ler. Como esses artistas, é preciso ter paciência, além de perícia e esperteza, na procura de formas significantes, ao domínio de tempo e espaço que pode levar à plenitude artística e, mais importante, à plena comunhão com os encantos e forças da natureza. (CONDURU, 2007, p. 45).

Por que somos iletrados diante de uma imagem técnica como a da mão negra que oferece o alguidar dourado de Oxum? Somos iletrados porque avistamos uma imagem muito nova, fruto de uma plataforma de compartilhamento de imagens, mídia que evita o texto, ambiente bidimensional que tem por função nos afastar mesmo da linearidade textual. Aqui entramos em uma problemática em nível ontológico. O trabalho de Moisés Patrício faz parte do *Instagram* e mesmo que exista em nível concreto, exposto, pendurado em uma parede, impresso num papel dentro de uma galeria, “Aceita?” faz parte do mundo digital, do virtual.

E por ser virtual vai sendo atualizado constantemente. Mesmo o artista sabe que seu trabalho é potencialmente infinito¹⁶. E o faz sabendo que sua performance de corpo terá o formato quadrado da plataforma na qual é exposta, será visualizada em dispositivos com telas pequenas, irá se multiplicar através do compartilhamento massivo. A obra de Moisés Patrício é potente porque se utiliza da programação do sistema *Instagram* para romper os limites dele. Porque a programação do *Instagram* faz parte de um programa maior, de um interesse na produção e compartilhamento de imagens que são formalizadas e formalizam. E no engenho de subverter este programa, Moisés Patrício amplifica seu corpo negro, sua benção de terreiro dentro da plataforma que é uma atualização do primeiro desenho científico feito pela comitiva da qual participava Franz Post (1637) ou George Marcgraf (1647).

O corpo de Moisés encontra-se, finalmente, em estágio de encruzilhada. Habita ambiente formalizador, lar do *big data*, mas afronta sua existência. É o que Vilém Flusser defenderá em seu Pós-História (2011), onde afirma que é o artista quem pode subverter a programação do mundo – inventando a partir das máquinas de produção de sentido. Patrício nem desmantela nem se rende ao ambiente virtual, mas dele se apodera.

¹⁶ “Eu estou no lugar e preparo o ambiente, depois clico e gero a imagem. Assim, me interessa a ideia de usar o pensamento como ritual. O processo de repetição; de evocar a presença de um cotidiano que é bem complexo”, conta. Apesar do desafio de compor uma foto por dia durante dois anos, não lhe falta inspiração. “É um processo que eu acho que vai durar a vida inteira, porque dá para fazer muitas coisas”. Entrevista de Moisés Patrício disponível no site: afreaka.com.br/notas/arte-e-o-candomble-nas-maos-de-moisés-patrício-aceita/, acesso em: 25 fev. 2020.

Ao centrar-se em símbolos do candomblé, Moisés ataca a programação da máquina de visão colonialista. Se o suporte é a rede social *Instagram*, o artista utiliza como objeto seu próprio corpo. Sua mão, retomando o discurso *decolonial*, é não apenas o objeto fotografado, mas o objeto final de sua obra. É a ele que se endereça e dele que tira inspiração. Luiz Rufino dirá:

Assim, o corpo rasura as determinações impostas pelo substantivo racial para se inscrever como suporte que resguarda saberes e possibilidades intermináveis. Nas bandas de cá do Atlântico, os corpos inventores da vida enquanto possibilidades são corpos cruzados e imantados como amuletos que reivindicam e assentam a memória e o axé ancestral. Nessa perspectiva, transgridem-se os limites impostos pela dicotomia colonial: o corpo não é nem sagrado, nem profano, o corpo é uno, é um SIM vibrando no mundo, é um otá, que assenta as forças cósmicas que impulsionam a vida e a experiência em todas as suas dimensões. (RUFINO, 2019, p. 150).

Corpo e plataforma fazem parte do dispositivo criado por Moisés para gerar imagens afrocentradas, imagens que falam de um outro projeto de mundo, da cosmovisão de terreiro, de um processo de aquilombamento que cresce entre as frestas da estrutura colonial, seja em ambiente virtual, seja na experiência atual.

Se falta ao seguidor do projeto “Aceita?” o costume do candomblé, é através das imagens que Patrício cria que ele pode criar uma espécie de inter-relação entre referenciais. A mão que segura o alguidar de Oxum relaciona-se com a mão que invoca Exu. Há ainda uma série de outras imagens que podem ser relacionadas com as divindades do candomblé. Os elementos marítimos que sugerem Iemanjá, Orixá que rege o mar em terras brasileiras; a concha de caracol que afirma a autoridade de Oxalá, seu ordenamento, sua brancura. Tudo isto é universo habitável e que pode ser traduzido, explicado pelo autor e por teoria. De fato, Flusser diz:

Imagens devem ser explicadas, contadas, porque como toda mediação entre o homem e o mundo, estão sujeitas a dialética interna. Representam o mundo para o homem, mas simultaneamente se interpõem entre o homem e o mundo (*‘vorstellen’*). Enquanto representam o mundo, são, como mapas, instrumentos para a orientação do mundo. Enquanto se interpõem entre homem e mundo são, como biombo, encoberturas do mundo. A escrita foi inventada quando a função tapadora, alienante, das imagens ameaçava sobrepor-se sobre a sua função orientadora. Quando as imagens ameaçavam transformar os homens em seus instrumentos, em vez de servirem de instrumentos aos homens. (FLUSSER, 2011, p. 117).

O que Flusser sugere é a atenção ao exercício de apreensão de imagens, principalmente as geradas por e para o universo das telas. Esta análise sobre a obra de Moisés Patrício ocupa um espaço duplo, onde, enquanto observador, é possível encantar-se com ela

enquanto produção artística, reconhecendo os signos por ele elaborados, e ainda enquanto objeto de pesquisa, tenta-se compreender a narrativa por ele criada dentro do sistema de compartilhamento massivo de imagens.

A despeito de um possível iletramento diante das imagens técnicas, nos rendemos a elas; o pesquisador trata de desvendá-las. Se um *yaô* compreende a benção suspensa em “Aceita?”, um não-iniciado vai percebendo, aos poucos, a sugestão do ato. Se no candomblé, como diz um ditado, é onde estamos sempre aprendendo algo novo, talvez o povo de terreiro seja definitivamente uma síntese do sujeito contemporâneo – assombra-se pelas novas imagens, se esforça em compreendê-las; compreende que tudo é muito novo.

Este capítulo se propôs a investigar não apenas a produção de imagens de um homem negro, mas também como as epistemologias que envolviam essa produção e a condição existencial da pessoa afro-diaspórica no Brasil. Destarte definimos “Pessoa Preta” como categoria ontológica, reforçando o estatuto de humanidade, fugindo do relacional termo “sujeito”, que inscreve-se no mundo concreto sempre formalizado, sempre em “oposição a” ou em “direção a” (KILOMBA, 2019), partindo sempre de uma eurocentração teórica.

O que Moisés elabora em “Aceita?” e o que neste capítulo se busca elaborar é o esboço de uma análise “desde nós”, uma análise estética que se implica em nossa ética; renúncia afro-pindorâmica (SANTOS, 2015) da análise canônica. De fato, Vilém Flusser, filósofo estudado e respeitado na academia brasileira, nos ajuda bastante, é referencial obrigatório sobre os estudos da imagem técnica, das máquinas de produção de sentido e da sociedade pós-histórica – termo que origina da própria obra flusseriana. Mas é preciso lembrar que a teoria de Flusser parte *também* do Brasil, de sua vivência diaspórica em uma terra distante, elaborada de maneira paralela às teorias decoloniais.

A decolonialidade e a contracolonialidade são postas em diálogo com termos flusserianos porque partem da mesma urgência contra a sociedade ocidental, contra as formalizações e contra o desespero do fim da vida (que não é, como se costuma acreditar, a morte, mas a ausência das possibilidades de vida). A mão de Moisés nos abençoa e nos pede bençãos, mas também se estende como um convite – é possível que habitemos aquele mundo de maneira positiva. Porque nossos Orixás nos educam em conduta rígida, mas que foge à crise estética pela qual passamos enquanto brasileiros, enquanto sujeitos pós-históricos.

Não sabemos ainda qual a repercussão do trabalho de artistas como Moisés Patrício. Sabemos que é novo e que o novo sofre com o fato de ser atualização do velho (FLUSSER, 2011), mas de alguma forma, por operar a partir da margem, consegue criar

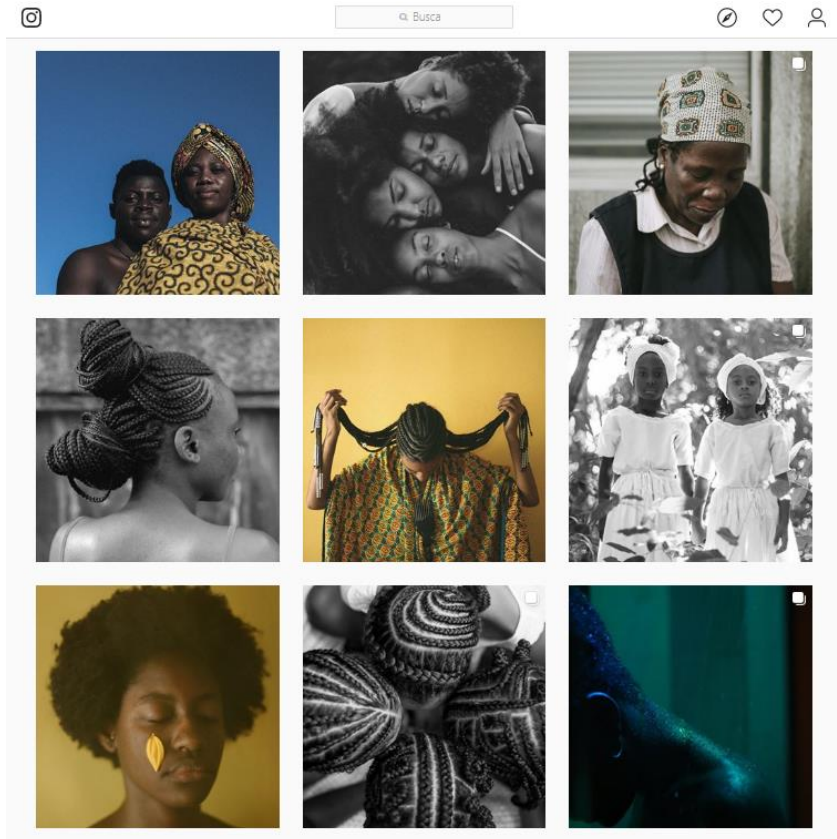
rachaduras que vão sendo preenchidas com feitiços de cura, poéticas negras, corpos são¹⁷. O que podemos esperar dessa e de outras obras é apenas que continuem seguindo em direção ao olhar das subjetividades “desviantes”, da consciência de seus pares, de uma organização que consiga fugir à normatização branca, europeia, desumanizadora.

No fim desta encruzilhada, compreende-se o gesto de aceite proposto por Moisés Patrício é uma troca de bençãos entre Grada Kilomba, bell hooks e Vilém Flusser, retomando os caminhos da diáspora e seguindo em direção a um mundo compreensível, positivo, onde a imagem já não nos engana nem submete, mas nos eleva, funciona a partir de nossos afetos.

¹⁷ “São” aqui não é oposto ao termo “doente”. Aqui tratamos este termo a partir de uma perspectiva de “adoecimento” e “cura”. São não é aquele que performa uma normatividade, mas sim aquele que passou por um processo de cura, de superação de um trauma. As tipificações de doenças organizadas pela OMS não contemplam o que queremos dizer por “são” ou “adoecido”, visto que enquadram os sujeitos de acordo com os valores da sociedade ocidental. Esta dissertação não abre espaço para esta tipificação que não compreende a pluralidade de subjetividades e vivências.

4 JUH ALMEIDA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER PRETA: OLHAR OPOSITOR CONTRA AS IMAGENS DE CONTROLE

Figura 4 – *Print* do perfil em rede social de Juh Almeida



Fonte: Rede social da artista, disponível em: https://www.instagram.com/juh_fotografia/. Acesso em: 06 ago. 2020.

Do que tratam essas imagens que vemos acima? Quais corpos podemos observar? Mulheres pretas. O registro imagético da mulher preta é central na obra de Juh Almeida (2019), realizadora audiovisual, fotógrafa e assistente de câmera. Por ter formação interdisciplinar (Bacharelado em Artes, com concentração em Cinema, pela Universidade Federal da Bahia), a fotógrafa pesquisa cinema negro e se interessa por documentário. E nessa pesquisa-vivência Juh Almeida produz as elaborações estético-teóricas impressas nas fotografias que são o objeto de análise deste capítulo.

Construímos nessa dissertação que *consumir imagens* não é um ato tão diferente do *produzir imagens*. Porque a fruição gera um referencial. Gera uma semente. Tendo a fotografia sido uma invenção do *homem* branco, o colonizador, o burguês, o europeu, também o registro fotográfico torna-se uma imagem de controle. Winnie Bueno (2020) sintetiza o conceito de imagens de controle de Patricia Hill Collins (2009) ao afirmar que “as imagens de

controle são a dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada”. Na análise aqui feita, entende-se que Juh Almeida subverte os padrões das imagens (e do imaginário) de controle, registrando assim um processo de aquilombamento e de produção imagética que reforça a subjetividade da mulher preta no Brasil.

Figura 5 – *Print* de fotografia da artista Juh Almeida



Fonte: Rede social da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B1K-7AXADn7/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 06 jul. 2020.

A imagem acima apresenta, mais uma vez, mulheres pretas. A despeito da verticalidade da imagem, não há uma hierarquia entre as sujeitas da fotografia. São mulheres pretas com suas cabeças apoiadas umas nas outras. São cabeças que, como a própria artista diz na descrição da fotografia, “são o resultado de uma reunião em que os Ancestrais decidiram que alguém deveria contar as nossas histórias” (ALMEIDA, 2020). Não somos nós quem contamos essa história, são elas. É Juh Almeida. São as ancestrais. As modelos, Shai Andrade, Rani, Kerolayne Kemblin, Gabriela Palha e Jaqueline Oliveira, estão organizadas de maneira próxima, seus corpos fazendo parte de uma narrativa linear que inicia-se no topo da

imagem e finda por alcançar o chão da fotografia; numa relação semiótica com o candomblé, as mulheres fincam-se ao solo, importante catalisador de energias.

Sobre a disposição corporal dessas mulheres na fotografia, podemos realizar uma associação direta com o signo da família. O grupo de pessoas que se suportam e realizam a conversa “solo-ar”, *nutrir-se e crescer enquanto comunidade*, pode ser associado à relação mãe-filha. Winnie Bueno (2020) busca mais uma vez no pensamento de Patricia Hill Collins (2009) uma interpretação a partir de uma cosmovisão do feminismo negro sobre este tipo de imagem:

As relações mãe-filha constituem-se enquanto promoção da subjetivação das mulheres negras, as quais irão constituir imagens autodefinidas que desafiam a lógica das *imagens de controle*. Essas relações, portanto, devem ser estimuladas e protegidas e não desqualificadas como meros produtos do patriarcado. (BUENO, 2020, p. 105).

Outro aspecto relevante nesta imagem e que evoca uma estética da espiritualidade é o uso do preto e branco – comum em registros históricos, o preto e branco reflete dramaticidade, além de gerar contraste entre a pele das modelos e suas vestes, brancas como a indumentária padrão do candomblé (a “roupa de razão”). O crespo dos cabelos, as bocas, as expressões de completa atenção ao que elas são, ao que as precede, ao que as ampara – tudo nos remete também à cerimônia de um terreiro de candomblé, bem como à esfera social dentro desta comunidade. Fugindo ao entendimento errôneo de que as pessoas pretas, principalmente na condição de escravizadas, vivem em espécie de “anomalia”, sem nexos sociais, referenciais comunitários incapacidade de ajuntamento político (SLENES, 2011), Juh Almeida reforça em sua fotografia a comunidade, aquilombamento e a subjetividade de mulheres pretas.

O dispositivo fotográfico evoluiu de maneira racista. Evoluiu como o mundo ocidental moderno precisava – as imagens das pessoas negras, sempre orbitando a tragédia das *plantations* não eram o objeto do brinquedo burguês. O desenho técnico dos *tipos* de africanos escravizados em terras brasileiras já anunciava que para essa máquina de visão a subjetividade de pessoas pretas era invisível, literalmente. Ajustado à pele branca, o filme sensível apagava, senão completamente, de maneira eficaz os traços das pessoas pretas. Tornavam-se vultos, o oposto da luz. Quando utilizado em promoção científica, o registro fotográfico justificava o racismo, como no caso das fotografias de Samuel Morton (1848) e, ainda, Louis Agassiz (1865; 1866) e sua empreitada de registro das “raças puras” africanas e suas “degenerações” (mestiços), tanto nos Estados Unidos da América quanto no Brasil

(MACHADO, 2010). Esta herança racista do dispositivo fotográfico é ainda elaborada no dispositivo cinematográfico, este com maior número de recursos narrativos que aquele por poder, agora, construir tropos de maneira mais detalhada, como é possível ver no estereótipo *mammy*, de “E o vento levou” e na figura de Tia Anastácia, personagem de “O sítio do picapau amarelo” (BUENO, 2020).

A despeito das implicações opressivas das tecnologias sobre minorias, Juh Almeida exercita a criação de um espaço de afeto em sua obra. E é nessa possibilidade de afeto que torcemos o aparelho fotográfico e as imagens de controle. Ao fabricar seu repertório, a artista cria fissuras, opera na fresta (como Exu). O trabalho de criação de imagens da artista assemelha-se ao da cobra-arco íris, Oxumarê, que com sua adaga colorida parte a chuva em duas. É ele quem pinta o céu. Oxumarê é a luz branca decomposta. É todas as possibilidades de imagem, porque é do corpo dele que as imagens são feitas, também sendo associado ao dinamismo e à contemporaneidade (BARROS, M; DE OXAGUIÃ, Vera; MAURICIO, G. 2009). A artista, ao representar suas mulheres pretas como sujeitas de uma imagem, não as aparta de suas dinâmicas internas. Mais uma vez reforça a ideia de um quilombo de afetos.

Partimos agora para a análise de uma série de quatro imagens. Com a legenda “Eu vi Obatalá” (ALMEIDA, 2019), Juh Almeida aponta para a figura de Oxalá (um dos nomes de Obatalá), que é o orixá pai de todas as cabeças. O Rei que veste branco, o misericordioso, o que busca a paz (BARROS, M; DE OXAGUIÃ, Vera; MAURICIO, G. 2009). Nas fotografias, a artista evoca não a autoridade da inocência das crianças em quadro, mas a pureza da consciência. Entende-se que ancestralidade e continuidade são agenciadas dentro de uma cosmovisão de *terreiro*, sendo a criança a representação destes dois conceitos. A criança em diversas tradições africanas é a filha da comunidade, educada por todas, amada e cuidada.

Figura 6 – “Eu vi Obatalá..”, *print* de fotografia de Juh Almeida. Sequência de quatro fotos onde aparecem duas crianças negras vestidas com a indumentária do Candomblé



Fonte: Rede social da artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0jFU7yAmx9/>. Acesso em: 06 ago. 2020.

Essa sequência de quatro fotos na figura seis (6) mostra duas crianças de terreiro. Vestem branco. Não são o objeto de uma lente, mas sim sujeitas que inspiram a autoridade de Oxalá. Oxalá que é ordem, método, atenção. Na primeira foto, no canto superior esquerdo, seguram as mãos, os raios de sol surgem por entre as folhas das árvores e ambas nos encaram com tanta força que é como se estivessem *vivas* – habitam espaço de promoção de vida, o terreiro como *chão*, espaço seguro. A segunda foto as mostra de olhos fechados, concentradas; fora do quadro pode-se imaginar que seguem de mãos dadas, agora em uma espécie de partilha, de olhos fechados, acentuando o sentido de comunidade e confiança. É uma imagem que nos revela mais uma qualidade do trabalho de Juh, que é a de *habitar a vida*. Existe concretude para além do aspecto espiritual da fotografia. De fato, sabe-se que entre os povos africanos postos em forçada diáspora, a prática espiritual não dissocia-se da vida “comum”, da arte, da festa (FLUSSER, 1966), enfim, a vida para os povos de diversas nações com cultos aos ancestrais, era mágica não por ser a-histórica, mas por possuir vias de acesso entre imanência e metafísica. Porque Oxalá não é apenas a ideia da paz, mas a paz em si, o ritmo lento do *igbin*, a comida feita sem dendê, a grande ordem das coisas. Juh agencia esses elementos em sua fotografia através dos signos próprios de uma comunidade de candomblé.

A terceira foto, no canto inferior esquerdo, nos impele a encarar mais uma vez as crianças. A luz agora cria padrões no rosto de uma delas. Nos faz sustentar o olhar para essas

figuras que imprimem a sensação de majestade. Mais uma vez a ideia de sustentar o olhar, uma oposição ao regime de silenciamento da subjetividade da Pessoa Preta, trazida no trabalho de hooks (2019), pode ser posta em diálogo com o trabalho da artista.

Experimentar um trabalho artístico tem sempre sua dose de encantamento; como analisar essas imagens sem encantar-se (e implicar-se) com uma cosmovisão que busca fugir ao cartesiano, que quer o compartilhamento de referenciais do povo de terreiro, dos Catimbós, Juremas e outras onto-epistemologias dos povos colonizados?

A quarta imagem ecoa a pergunta feita no parágrafo acima. Com o quadro mais fechado em seus rostos, o queixo para cima, olhar posto sobre quem observa a fotografia, do que falam essas crianças? O que busca-se nessa última imagem e o que se pode encontrar? Juh Almeida joga para o observador uma *ação*. Não existem criaturas passivas nesse exercício, tanto as crianças são sujeitos da fotografia quanto quem as encara. E Juh, que é também a tradutora de um mundo incompreensível.

As imagens de Candomblé são, de maneira constante, folclorizadas. Abdias Nascimento (1978) afirma que a população branca, a hegemonia, desqualifica a pessoa preta constantemente. A arte da pessoa preta é considerada “arte popular” (em oposição à alta arte ou mesmo a arte sacra), sua religião é tratada como repleta de signos demoníacos e repulsivos e, sobretudo, os sujeitos que manipulam arte e espiritualidade da pessoa negra são vistos como “menos humanos” ou “exóticos”. Quando afirmamos que Juh traduz um mundo incompreensível assumimos a posição de que a maioria dos estudiosos em Teoria da Imagem centrados em uma episteme eurocêntrica não possui repertório para fazer uma análise minimamente justa de seu trabalho, considerando algumas dessas análises como formalistas, o que não elimina a potência do trabalho de Juh Almeida, mas a reduz. Há perda do horizonte semântico onde a artista ancora-se.

Por mais extravagante e pretensiosa que a afirmação acima possa parecer, Antônio “Nego” Bispo, em uma comunicação na Universidade Federal do Ceará, na data de 29 de outubro de 2019, sugere essa ruptura com *os modos de feitura* do cânone eurocêntrico. Bispo, líder na luta quilombola, afirma que a única postura de combate às táticas genocidas da sociedade colonialista é a ação contra-colonialista, que não desfaz os traumas do colonialismo, mas o destrói enquanto projeto de poder e o abandona. Porque o que devemos fazer é criar algo *novo*. Para não correr o risco de contaminar-se com os vícios coloniais é necessário *erradicar* a circunstância colonial.

4.1 O chão que assentamos nossa cabeça: inscrições do corpo preto a partir de um *olhar/ser vista* contra-colonial

Para superar a experiência colonial, bell hooks indica que um movimento possível para a espectadora negra é o de desenvolver um olhar questionador. Esse *olhar opositor* se estabelece com o entendimento de que o controle do olhar é uma das ferramentas de violência colonial. A pessoa negra em situação de subalternidade, a despeito das estratégias de controle, desenvolve um “desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade” (HOOKS, 2019, p. 216).

Quando hooks faz essa afirmação ela fala de um tipo específico de imagem: a do cinema clássico hollywoodiano, bem como dos filmes raciais falocentros, onde o desejo do homem negro descansava na imagem da mulher branca – os corpos das mulheres negras eram objetificados nessas produções, muito porque a construção da experiência da espectadora negra e do espectador negro foi notadamente dividida pela categoria do gênero.

As imagens analisadas aqui não são, entretanto, imagens de um projeto de supremacia branca. São, ao contrário, inscrições de corpos pretos na história, agenciadoras do exercício que bell hooks defende em seu texto. Que o olhar que as crianças sustentam na série de quatro fotografias é um olhar de poder. Na tradição do Candomblé o *olhar* é também central. Diante da hierarquia em uma casa de axé, são poucos os que permanecem encarando *o segredo das coisas*. As duas crianças fotografadas possuem olhos de quem pode ver o segredo da vida e nele habitar.

Se uma imagem é colocada diante de nós, o que fazemos naturalmente é olhá-la. Ao percebê-la enquanto objeto e de maneira gradual vamos desvendando o seu conteúdo. A surpresa nos registros de Juh é que, quando a subjetividade preta a encara, percebe-se olhando uma espécie de espelho. Um espelho de Ancestralidade, então o que pode-se afirmar é que Juh põe em movimento uma atualização dos elementos de Ancestralidade da pessoa preta. A artista, como outras pessoas pretas, é portadora de uma força (que habita seus *gestos*) que agencia sempre uma travessia do espectador para sua origem. Nos joga para além da relação obra-espectador, nos lança em uma viagem transatlântica onde podemos, finalmente, habitar as imagens e nos identificar com elas.

A chave da ética/estética da artista dentro do campo comunicacional situa-se na criação de repertório que desafia opressões, principalmente as gestadas dentro da própria ontologia do dispositivo fotográfico. Essa postura é a forma como a mulher preta pode

insurgir contra as imagens de controle e articular o controle de seus corpos, vidas e representação para produzir uma “percepção autônoma e política a respeito de si mesmas” (BUENO, 2020). O trabalho de registro e *invenção* dos corpos femininos fotografados por Juh Almeida sugere que as imagens produzidas pelo aparelho racista do mundo colonial podem ser destruídas. As imagens podem, finalmente, pertencer à pessoa preta e presentificá-la, rechaçando opressões que desumanizem seus corpos, e reforçando a marca de sua ancestralidade.

Se existe uma nova imagem produzida por pessoas negras, é a partir dela que nós, pesquisadoras e pesquisadores que vivemos e pesquisamos a causa racial, devemos iniciar uma teoria da imagem que sustente Ancestralidade, que sustente cura e presença.

5 O CAÇADOR ADENTRA A MATA: A PRESENÇA DA PESSOA PRETA NO MUNDO DAS IMAGENS

Existe no corpo preto uma marca. Esta marca, que pode ser fruto do trauma dos tumbeiros¹⁸, é também um sinal de semelhança. Ao estudarmos a produção artística da Pessoa Preta, a dimensão do corpo (em sua concretude) e do corpo preto inscrito em uma comunidade não pode deixar de ser considerada, visto que, nas tradições dos candomblés é a partir de nossos corpos que reencenamos os atos de nossos ancestrais e reforçamos nosso sentido de comunidade. Navegando mais uma vez na epistemologia da ancestralidade (OLIVEIRA, 2005), iniciamos uma análise dos trabalhos “Travessia” e “Igbo”, de Safira Moreira, mulher preta da Bahia, ambos de 2017. Tanto o primeiro vídeo, obra documental de aspecto mais narrativo, quanto o segundo, este mais experimental e que dialoga com a dança, fazem parte do corpo desta dissertação por reforçarem os ideais de quilombismo (NASCIMENTO, 1980), bem como por nos apontarem para conceitos e signos oriundos da comunidade de candomblé. Esta semiótica do candomblé, ou ainda do terreiro, estrutura-se principalmente ao redor da “*egbé*”, ou comunidade dos filhos de santo. Dessa maneira aqui exploramos, num primeiro momento, a comunidade enquanto família e retornamos assim à família nuclear, ou ainda a família “social”, aquela estruturada a partir de laços sanguíneos ou legais e imergimos na antropologia visual; no segundo trecho desta caminhada abrimos a noção de comunidade para a relação Humana/Natureza.

A família preta brasileira tem sido estudada há anos por pesquisadores como Robert Slenes, Maria Inês Côrtes de Oliveira, Mieko Nishida¹⁹ e Isabel Reis, que contribuem com pesquisas sobre o tema, principalmente quando tratamos da família preta escravizada. Destarte surgem investigações sobre o núcleo familiar dos cativos e suas relações de poder/parentesco dentro de uma estrutura notadamente imaginada pela mente europeia, o casamento cristão, em contraposição com as variadas práticas de organização familiar das e dos escravizados. Tanto Slenes quanto Reis (esta orientada por aquele em sua tese de Doutorado) investigam a família escravizada oitocentista, embora Reis aborde a família preta na Bahia e Slenes se volte mais ao sudeste do país.

¹⁸ Como se costumavam chamar os navios-negreiros.

¹⁹ NISHIDA, Mieko. **Gender, ethnicity, and kinship in the urban African diaspora**: Salvador, Brazil, 1808-1888. Tese (Doutorado) – Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1991; OLIVEIRA, Maria Inês Cortês. Viver e morrer no meio dos seus: nações e comunidades africanas no século XIX. **Revista da USP**, Dossiê Povo Negro – 300 Anos, n. 28, p. 175-193, dez. 95/fev. 96.

Para realizar sua pesquisa, Isabel Reis utiliza fontes historiográficas bastante ricas, como livros de notas, inventários de senhores e ex-senhores de escravos e, principalmente, processos-crimes, onde pode-se observar as principais transformações sociais, políticas e jurídicas dos Oitocentos. Logo na introdução de sua tese, “A família negra no tempo da escravidão: Bahia 1850-1888” (2007), Reis aponta para a falta de “fontes excepcionais” como em oposição aos estados unidos da América, país na América do norte onde os escravizados conseguiram escrever eles mesmos suas narrativas, deixando também para estudo diversas entrevistas, como as realizadas pelo Projeto WPA (Works Progress Administration), onde foi possível ‘ouvir’ a voz dos sujeitos dessa produção historiográfica” (p.20).

Apesar do rico material jurídico sobre o qual Isabel se debruça em sua pesquisa, podemos perceber a falta de “presentificação” de pessoas pretas nas fontes; de fato, é cruel perceber que a história se revela a partir de processos-crimes, onde escravizadas e escravizados eram geralmente objetos de contendas e disputas de *propriedade*. Essa *falha* de arquivo (que também é estratégia de subalternização e, nos termos de Abdias Nascimento, bastardização da cultura preta) é o que nos leva ao desenvolvimento deste capítulo. Também nos interessa mostrar aqui que a ideia de quilombo como grande comunidade é muito positiva, mas que também há formas de aquilombar-se dentro de pequenos grupos, notadamente o familiar.

Partindo desta breve introdução, nesta encruza colocamos em diálogo o trabalho de registro familiar e do corpo preto produzido por Safira Moreira e a antropologia visual. Esse exercício, ainda que tome pouco espaço no corpo deste capítulo, servirá para orientar-nos dentro da análise das obras de arte produzidas pela artista.

5.1 Horizontes de autorrecuperação – as imagens familiares de Safira Moreira

Caminhemos mais uma vez em direção às imagens na história. Como tratado na terceira encruza desta dissertação, há um acordo tácito entre branquitude e as tecnologias de imagem e imaginário (BUENO, 2020; HOOKS, 2019). Os modos de representação da pessoa preta, viciados pelos aparelhos de captura de imagem, funcionam a partir de uma lógica objetificadora – hooks apontará que a imaginação, essa capacidade de articulação entre símbolos e ideias, é uma das formas mais potentes que pessoas em opressão “podem usar e usam” (2020, p. 105), o que nos leva a inferir que *dominar a imaginação* é também uma forma de oprimir.

Se voltarmos a Louis Agassiz (1865; 1866) e sua produção, Suzana Milevska reforça a importância das imagens (e mais uma vez a importância/relevância do arquivo que compõe o imaginário coletivo) e suas disciplinas para o enraizamento do que chamamos de “racismo científico”:

A compreensão de que o repositório de representações fotográficas desempenhou um papel importante nas dimensões imagéticas do racismo aparece embasada nas pesquisas histórica, antropológica e de cultura visual, que emergem em cada uma das várias e substanciais contribuições acadêmicas de historiadores, antropólogos, teóricos da cultura visual, curadores etc. (MILEVSKA, p. 176, 2010).

Apesar de termos essa compreensão, as tensões internas dessas mesmas disciplinas (antropologia, história, teoria da cultura e suas inserções no mundo das imagens) ora produziam teorias questionáveis (ou mesmo áreas inteiras de estudo, como a frenologia²⁰), ora nos apontavam propostas de organização das imagens que fossem menos agressivas.

A antropologia visual, como nos afirma Ronaldo Mathias (2016), é tida como uma disciplina do século XX, e ainda que anteriormente diversos viajantes tenham utilizado da imagem como elemento de registro dos hábitos dos povos de todo o mundo (isto é, dos *outros*), é nesse século que sua orientação teórico-metodológica é finalmente sedimentada, principalmente a partir dos experimentos com a câmera fotográfica e o cinematógrafo (Mathias ressalta o trabalho de aspiração antropológica de diretores como Flaherty, Vertov e Jean Rouch, este último autor de “*Moi, un noir*”, de 1958, etnoficção clássica). Sabendo que a antropologia se pretendia estudo do ser humano na sua dimensão cultural e de suas produções de sentido (MATHIAS, 2016), não é de se espantar que em algum momento ela tenha se debruçado em análise das culturas dos povos pretos, seja através da escrita ou do registro imagético/sonoro, contudo, partindo de uma onto-epistemologia eurocêntrica. Se percebemos a origem geográfica destes primeiros grandes cineastas etnógrafos – o continente europeu e norte-americano –, entendemos que há, apesar dos esforços estéticos, completa implicação do pensamento eurocêntrico na criação destes estudos em imagem e movimento dos povos originários.

²⁰ A obsoleta ideia de que a forma craniana, bem como o cérebro e sua estrutura, determina a predisposição a atos criminosos. Ideia bastante difundida por Joseph Gall (1796), a frenologia já era considerada pseudociência no século XIX.

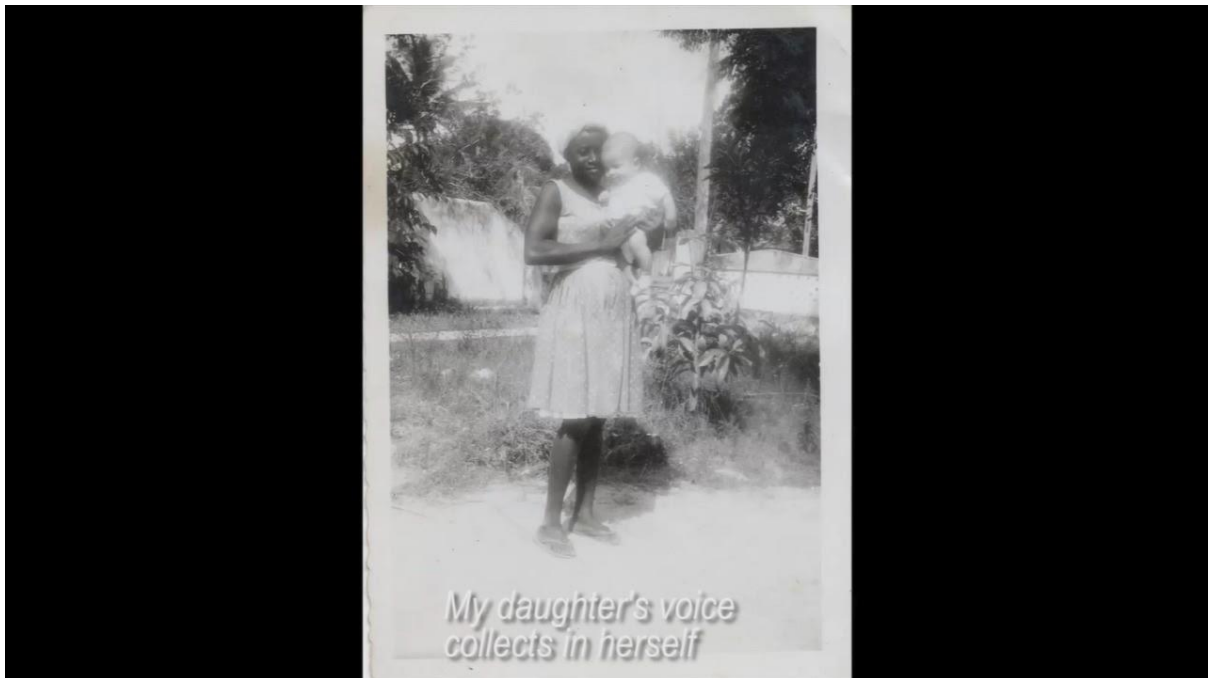
Há alguma discussão, entretanto, ao redor do filme etnográfico. Esta dissertação não pretende aprofundar-se muito sobre o tema, mas é necessário fazer saber que há uma tensão entre o que é “apreensão da realidade” e “performance hiperdescritiva”. Se por um lado o filme antropológico, esse arquivo de imagens, constrói um olhar compartilhado (MATHIAS, 2016), ainda que hiperdescritivo, por outro lado gera um ruído discursivo: a realidade retratada em imagens faz parte da *verdade* de quem opera a câmera ou de quem posa diante dela? Ronaldo Mathias afirmará que mesmo a etnografia tradicional não possuirá um estatuto de neutralidade, colocando assim o filme antropológico como instrumento que capta “os fenômenos sociais visuais” (2016, p. 101).

Deixando brevemente de lado esta discussão (que por muito tempo, segundo Mathias, é o que dará estatuto científico mesmo a documentários – e o que influenciará no desenvolvimento de um repertório imagético racista), partimos ao encontro do trabalho de Safira Moreira. Em “Travessia” (2017), curta-metragem onde a artista une o texto “Vozes-Mulheres” (2008) de Conceição Evaristo a depoimentos e imagens de famílias pretas, Safira nos mostra a carência de imagens do povo preto, bem como a relação íntima entre registro e branquitude. Na página do curta, na plataforma de vídeos *Vimeo*, Safira descreve assim seu trabalho:

Travessia é o curta que realizei a partir da memória estilhaçada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil. Por eu ser agora uma mulher negra com uma câmera na mão e muitos sonhos no peito, que o curta se fez. Foi no gesto de garimpar fotografias de mulheres negras nas feiras de antiguidade do Rio de Janeiro que encontrei a fotografia que abre o filme, todas as fotos que encontrei nesse espaço provinham de álbuns de famílias brancas, logo, elas refletiam esse apagamento. (MOREIRA, 2017, [s/n]).

No trabalho, vemos a imagem abaixo; a figura feminina é apresentada aos poucos, são pedaços de sua saia, seus braços, o rosto em detalhe. Então vemos uma fotografia analógica onde, centralizadas, podemos ver duas pessoas: uma mulher negra e um bebê branco. O texto em inglês é parte da tradução do poema de Conceição Evaristo. Observemos a imagem e o que diz a poesia.

Figura 7 – *Print de frame* do vídeo “Travessia” (2017), de Safira Moreira

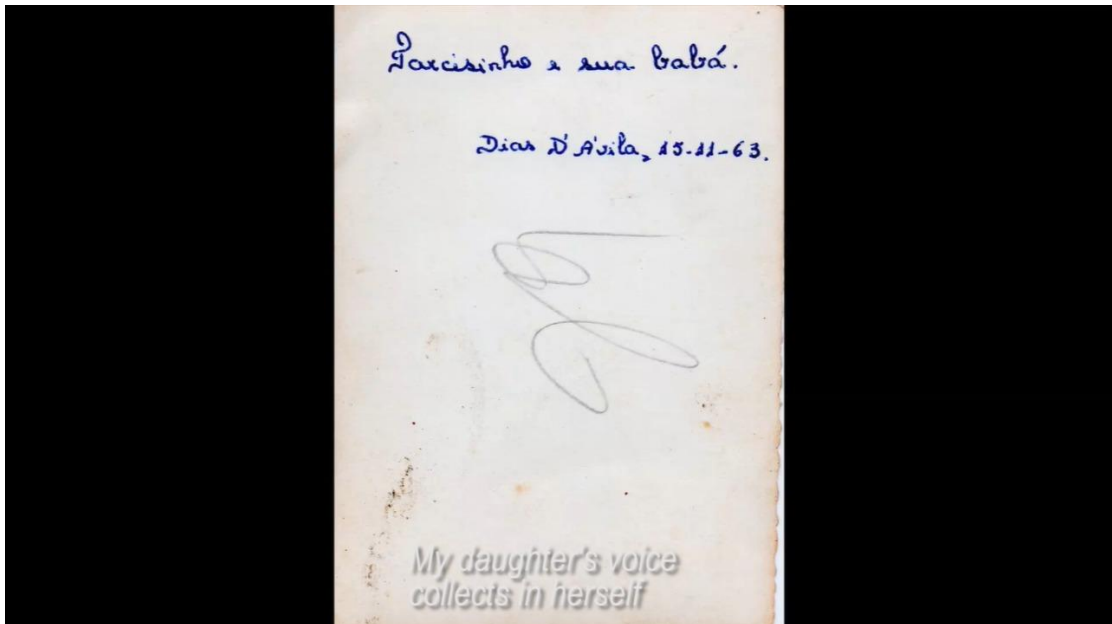


Fonte: Página da artista. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 30 nov. 2020.

A voz de minha bisavó/ ecoou criança/ nos porões do navio./ ecoou lamentos/ de uma infância perdida. A voz de minha avó/ ecoou obediência/ aos brancos-donos de tudo. A voz de minha mãe/ ecoou baixinho revolta/ no fundo das cozinhas alheias/ debaixo das trouxas/ roupagens sujas dos brancos/ pelo caminho empoeirado/ rumo à favela. A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue/e/ fome. A voz de minha filha/ recolhe todas as nossas vozes/ recolhe em si/ as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas. A voz de minha filha/ recolhe em si/ a fala e o ato. O ontem – o hoje – o agora. Na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância/ O eco da vida-liberdade. (EVARISTO, 2008, p. 10-11).

O poema, que pode ser ouvido na voz de Inaê Moreira, artista da dança, conta a história da fotografia que vemos, onde há uma pessoa preta subordinada a um “senhor”, onde não há um processo de subjetivação ou de pertença da Pessoa Preta. Essa instância é confirmada no verso da fotografia, plano mostrado logo a seguir:

Figura 8 – *Print de frame* do vídeo “Travessia” (2017), de Safira Moreira



Fonte: Página da artista. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Escrita em tinta azul podemos ler “Tarcisinho e sua babá”, assinado em Dias D’ávila, Bahia, a 15 de novembro de 1963. Como se pode constatar, a imagem registrada faz saber o nome da criança branca. É um registro familiar de Tarcisinho. Sobre a pessoa preta em quadro, sabe-se apenas sua profissão. Espelhando a ama de leite colonial, temos a babá negra com o infante branco. É uma imagem que caminha na história, exaustivamente observada – há um trabalho de Eliana Amorim, “Reintegração de Leite”, que utiliza imagem semelhante para a criação de uma obra onde, finalmente, a mulher preta cuida de uma criança igualmente preta. Texto e imagem, no trabalho de Safira, nos orientam a compreensão de que registros ainda recentes objetificam e despotencializam a pessoa preta.

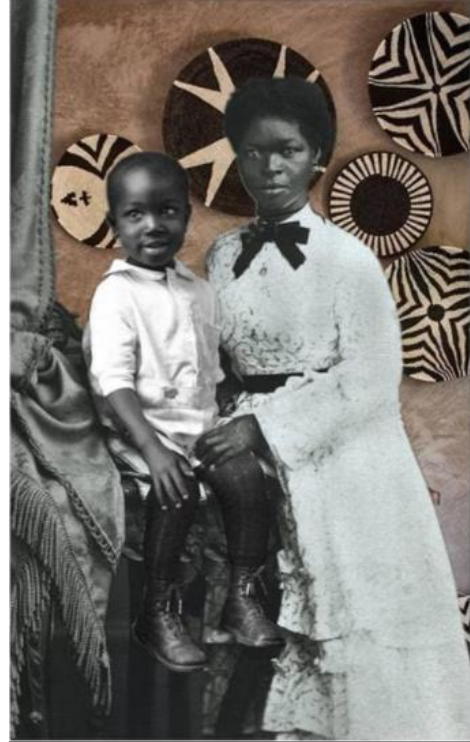
Destarte relacionamos as obras de Eliana Amorim, Safira Moreira e a figura 7, e as colocamos em uma prancha com duas imagens, uma feita pelo fotógrafo Alberto Henschel (1874) e a outra por Eliana:

Figura 9 – Fotografia de Alberto Henschel “Babá com o menino Eugen Keller”



Fonte:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alberto_Henschel_-_Baba_com_o_menino_Eugen_Keller.jpg

Figura 10 – *Print* de colagem digital da artista Eliana Amorim, obra “Reintegração de Leite” (2019)



Fonte: Rede social da artista. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/CCFLYW-BXDC/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Separadas por anos de distância, podemos ver a relação entre as três imagens facilmente. Contém elementos organizados da mesma maneira: centralizados, um bebê e uma mulher preta. Na obra de Eliana podemos ver o giro proposto pela artista, que insere a criança preta.

Figura 11 – Prancha com três fotografias; Alberto Henschel; Eliana Amorim; Safira Moreira



Fonte: Montagem do autor.

Mathias (2016) dirá que as primeiras imagens dos viajantes europeus ao largo do mundo não eram desinteressadas ou neutras: continham a ideologia da lógica civilizatória colonizadora do século XVI, e Safira reforça que, pelo menos, cinco séculos depois as imagens “descritivas” seguem modelos mais ou menos parecidos com os registros dos primeiros “desbravadores” brancos, com um conteúdo essencialista e de caráter universalista. A partir das imagens de arquivos “brancos” e retornando às imagens “frenológicas”, topamos com o dispositivo racializante dos arquivos, que faz parte das teorias de racialidade; Denise Ferreira (2019) afirma que:

Em seu papel de instrumento político/simbólico, cujo papel é restringir o princípio da liberdade a povos originários da Europa, a racialidade (uma ferramenta da universalidade científica) opera em conjunto com o princípio da humanidade (um princípio da universalidade histórica) na gramática ética pós-iluminista. Não porque, como Sylvia Wynter e Judith Butler argumentam, a humanidade (e seus atributos, igualdade e liberdade) pertence a uma cultura particular que se auto-denomina universal. (Lembre-se que a distinção entre universal e particular ela mesma é uma invenção do pensamento moderno). O papel da racialidade – seja como diferença racial ou diferença cultural – é permitir a articulação da própria ideia de particularidade ou diferença humana e assim satisfazer às necessidades do capital na era do pós-Iluminismo. (SILVA, D., p.167-168, 2019).

O arquivo e sua dimensão racializante, então, são estratégias coloniais que se adensam na era industrial e no capitalismo – existe aqui um “giro” que permite que, na transformação dos processos fotográficos do analógico para o digital, Safira e outras artistas consigam desmontar essas estratégias a partir da intervenção e criação de um novo arquivo, que fuja do universalismo científico positivista (KILOMBA, 2019). A prática artística que

funciona como cura (ver a segunda encruzilhada desta dissertação, p. 35) está inserida no saber-fazer da Pessoa-Preta, e funciona como espécie de encanto que nos desloca das fundações coloniais do *olhar*:

Ao colocar em conflito imagem e texto, a artista desloca nosso olhar da figura do bebê branco para a mulher preta que o carrega. No tríptico na página anterior (figura 13) podemos perceber dois movimentos: um que se utiliza da colagem digital para reconstruir uma família preta e o segundo que, a partir da elaboração de um discurso narrativo, esmiúça as relações entre arquivo, raça e memória.

A obra “Travessia”, que se divide em três momentos, desvia-se da fotografia do bebê branco e segue para uma sequência onde podemos ver uma jovem mulher negra mostrando fotografias de outras mulheres pretas. Como visto na descrição do trabalho, todas as imagens são oriundas de álbuns fotográficos de famílias brancas. Registro e arquivo brancos. Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo (2018) tratam da condição do arquivo branco e das imagens selecionadas por estes para serem preservadas no texto abaixo:

As pinacotecas de retratos dos museus europeus e estadunidenses exibem, em geral, imagens das realezas, de dirigentes políticos, de membros da cúpula religiosa e das elites locais, são retratos quase que exclusivamente de brancos e, na maioria, masculinos. São raras as representações de negros e negras, sobretudo telas que os apresentem individualmente. Essa forma de invisibilidade social de homens e mulheres afrodescendentes ganha espaço na política visual e nas convenções pictóricas que frequentemente reiteram e fundam discriminações de gênero, raça, classe e região que vemos espelhadas em outros setores da sociedade. Registro e arquivo onde os objetos da fotografia apenas tornam-se mulheres pretas quando analisados sob a lente de Safira. A narradora conta agora uma história: quantas fotografias há em sua família? (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 238).

Personagens são apresentadas, mas não as vemos, não temos a capacidade de afirmar suas presenças. É na ausência e no jogo com imagens que se presentificam. Na obra, é no casamento de Tia Vani que se produz um álbum, talvez o único na história antiga da família. A narradora diz que talvez haja um registro de sua infância. Diz também que há a probabilidade de encontrarem fotos de 50, 45 anos atrás: Mãe Vira, sua avó, Maria do Carmo, sua mãe e de Tia Benta. A narradora conta das máquinas de registro do passado, os lambes, fotógrafos andarilhos, conta das fotografias-da-vida-toda, aquelas onde uma família preta e pobre poderia figurar. Fotografias, ela diz, eram coisas de famílias brancas e abastadas. Contudo, o que interessa à artista agora é apropriar-se da antropologia visual e criar ela mesma um repertório de imagens familiares pretas.

Figura 12 – “Travessia”, de Safira Moreira (2017)



Fonte: Página da artista. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Apesar do depoimento que faz saber da dificuldade do registro das famílias pretas, essas fotografias existem. Seguem preservadas e são exibidas no curta de Safira Moreira. Como o próprio título sugere, há espécie de travessia – de um regime de imagem a outro. Seguimos, então, para o terceiro momento da obra, onde finalmente há o gesto de “colocar-se diante da câmera”. Famílias pretas se reúnem para serem fotografadas através das lentes de uma artista igualmente preta: há nessa mobilização um gesto que não é formalista, mas que busca gerar um novo repertório afetivo dessas famílias e no imaginário coletivo. Se, como afirma bell hooks, a linguagem é também um campo de batalha (HOOKS, 2014), Safira disputa no campo das imagens uma possibilidade de autorrecuperação: reconcilia seu passado ao seu presente, reescreve o álbum de família da Pessoa Preta e renova os laços de sua comunidade, sua *egbé*, seu ambiente familiar. Essa possibilidade de autorrecuperação é um processo de libertação que passa, também, pelo território da linguagem, como aponta hooks:

O mais importante do nosso trabalho — o trabalho da libertação — demanda que criemos uma nova linguagem, que criemos o discurso oposto: a voz libertadora. Fundamentalmente, a pessoa oprimida que se move de objeto para sujeito fala com a gente de um jeito novo. Esse discurso, essa voz libertadora só emerge quando o oprimido experimenta a autorrecuperação. Paulo Freire, na *Pedagogia do oprimido*: “não podem comparecer à luta como quase 'coisas', para depois ser homens”. O ato de se tornar sujeito é ainda outra maneira de falar do processo de autorrecuperação. (HOOKS, 2019, p. 75).

O trecho acima aponta para a experiência de retomada de subjetividade a partir de um trabalho de libertação que, na obra de Safira, atravessa a criação de uma antropologia visual nova, derivada da necessidade da sujeita oprimida em rebelar-se contra as estruturas de dominação e opressão.

Figura 13 – *Print de frame* do vídeo “Travessia” (2017), de Safira Moreira



Fonte: Página da artista. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Neste trabalho de Safira, podemos perceber ainda a proposta de aquilombamento que temos tratado por toda esta dissertação. Já entendemos há muito que o exercício de Abdias Nascimento para a criação de quilombos não é apenas teórico, mas prático, e “Travessia” se insere nesta prática. É também na criação de um arquivo que a artista facilita o movimento futuro de busca por ancestralidade nas imagens. Se para a geração atual (ou ainda, para as pessoas nascidas entre os anos 60 e 90 do século passado) ainda exista uma dificuldade de identificação com nossa ancestralidade a partir de fotografias, Safira aponta para o futuro, onde pessoas pretas poderão revisitar os arquivos e apontar: esta é minha mãe, a mãe de minha mãe, e assim sucessivamente.

Esse trabalho da artista, que não é apenas de retorno à ancestralidade (e, mais uma vez, de autorrecuperação), possui uma relação menos explícita com uma semiótica dos terreiros, principalmente para aquele “não-letrado” em suas gramáticas. Contudo, é nessa relação que podemos perceber que a prática do quilombismo é diretamente ligada a uma epistemologia da ancestralidade. Analisaremos à frente trabalhos de Safira que são menos narrativos, mas que contribuirão para compreendermos a produção da artista enquanto prática aquilombada e ancestral.

5.2 O caçador de uma só flecha – corpo e movimento nos curtas “Igbo”, de Safira Moreira

“Na boca da mata/ eu avistei/ um pássaro cantando/ avisando que cheguei/ guardião dos caminhos/ me proteja dos espinhos/ que trago no coração/ Ciência boa...” (GRUPO BONGAR, 2016).

No vídeo experimental “Igbo” (2017) vemos inicialmente um letreiro onde se lê:

Devastam-se caminhos sagrados. Samborê, pemba, é folha de Jurema. Devastam-se caminhos sagrados. Odé, Odé, Odé, Odé. Devastam-se caminhos sagrados. Araraúna. Terra, araruama. Araúna. Terra. Devastam-se caminhos sagrados. Okê arô. Okê! Ofá, iluquerê. A Jurema é uma árvore sagrada. Devastam-se caminhos sagrados. Caá, Ceci. Salve uirapuru, salve tuju, tuim. (MOREIRA, 2017).

Seguido de um corte seco, vemos dançar uma pessoa preta. Ela se move dentro da mata com movimentos delicados e lentos. A percussão, parte da banda sonora, marca o ritmo cadenciado da dança. Os planos-médios feitos com câmera na mão enquadram as mãos, o torso e o rosto da dançarina, Inaê Moreira. Com movimentos de braços na altura da cabeça, Inaê se movimenta e encara o céu da mata. Sua expressão é de atenção, como se estivesse em momento de caça – espera, camuflagem.

As imagens abaixo mostram parte do momento inicial da dança de Inaê:

Figura 14 – *Print de frame* do vídeo “Igbo” (2017), de Safira Moreira



Fonte: Página da artista. Disponível em: <https://vimeo.com/235544999>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Figura 15 – *Print de frame* do vídeo “Igbo” (2017), de Safira Moreira



Fonte: Página da artista. Disponível em: <https://vimeo.com/235544999>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Após esse momento, no minuto três do vídeo, há uma aceleração no ritmo e transição para uma cantiga, e então a dançarina passa a se movimentar com mais velocidade, fazendo movimentos abertos, rápidos, tomando conta do espaço. Ela não mais espera, ativamente interage com a floresta, experimenta o corpo das árvores, pisa as folhas caídas ao chão.

Como *Odé*, o caçador de uma só flecha, a dançarina acelera sua ação. Os enquadramentos da câmera agora tomam conta de todo o corpo de Inaê, filmam a grandeza da floresta e a movimentação da dançarina neste espaço. A iluminação natural produz jogos de luz: entre as folhas da copa das árvores, o sol cria padrões no chão e na pele de Inaê. Ser visto/não ser visto. Mais uma vez a noção de camuflagem, de integração do corpo humano à paisagem da natureza.

Reside nessa encenação um retorno ao mito de *Odé*. Conhecido como o senhor da abundância, *Odé*, ou ainda *Oxóssi*, é aquele que conhece os caminhos da floresta. No conjunto de narrativas dos Orixás é possível encontrar a história onde *Odé* aprende todos os segredos das matas: algumas vezes por intermédio de *Ogum*, seu irmão mais velho, outras vezes por intermédio de *Ossain*, feiticeiro que é o dono do segredo das folhas. Inaê utiliza repertório narrativo do candomblé para, através de seu corpo, atualizar o mito.

O corpo no candomblé é *media* por onde podemos transmitir mensagens, cifradas ou não, para nossa sociedade (a família de candomblé). A pesquisadora Ana Mandarinó e o pesquisador Estélio Gomberg afirmam que:

O corpo, na ótica do candomblé, extrapola a simples condição física ou estética, pois é o principal elemento de ligação entre o homem e o sagrado, visto como a morada de orixá e a porta de comunicação entre os homens e as divindades. O corpo precisa estar saudável, equilibrado, protegido, “fechado” (BARROS; TEIXEIRA, 1989; TEIXEIRA, 2009), para que possibilite condições favoráveis para realizações de rituais litúrgicos, além do próprio equilíbrio da comunidade, já que o corpo, na cosmovisão dos praticantes de candomblé, é também um local propício para a transmissão de axé, energia vital. (MANDARINO, A; GOMBERG, E., 2013, p. 200).

Essa transmissão de axé a partir dos movimentos do corpo se dá principalmente nos atos performáticos dos Orixás enquanto dançam nos salões de candomblé; no entanto, no trabalho de Safira Moreira podemos ver agenciamento similar de transmissão de axé, onde há uma relação que fundamenta-se em texto, corpo e movimento. Eduardo Oliveira afirma que “o Corpo é a máxima realidade de um ser. É também mediação para a existência. O corpo é o mínimo, enquanto entidade biológica, e o máximo, enquanto experiência cultural (p.124, 2005).”; entendemos assim que a performance de Inaê Moreira é mediação entre duas existências (performer/Orixá) e outras duas, espectador e natureza.

Se analisarmos o texto inicial do filme, *Odé*, o caçador, já é apontado como “fonte” do ato que se desenvolverá em tela. Não surge do vazio a narrativa de “Igbo”. É Oxóssi o responsável pela segurança das matas, é ele quem se preocupa com os *caminhos sagrados* a serem devastados. A Jurema Sagrada também é citada no texto, e sobre isso poderemos conhecer um pouco mais.

As Juremas são um complexo de religiões de matrizes indígenas, mescladas ao catolicismo europeu e aos cultos de matriz africana; *jurema* ainda denomina o culto, um espécime vegetal e o líquido extraído deste. São religiões que diferem bastante entre si, dado que a população nativa do que hoje é o Brasil era, e é, bastante diversa em cultura, língua e culto, mas que possuem certas similaridades, a saber: o transe mediúnico, onde há incorporação de entidades espirituais (encantados) e a ingestão da bebida oriunda da Jurema e limpeza pelo fumo (PINTO, 1995). Pesquisadores como Roger Bastide (1985) e René Vandezande (1975) consideram que outras religiões, como o Catimbó, possuem sua origem na Jurema Sagrada.

É notável como, dentro deste culto, *Odé* (Oxóssi), guardião das matas, é reverenciado pelos adeptos da religião. Há um *ponto* (cântico) de chamada de entidades onde canta-se:

Ponto de chamada para Índios
Meu deus, uma cobra piou

*Lá no alto da serra
Aonde Oxóssi baixou.
Cobra que pia
Cobra que chama
Vamos sarava Oxóssi
No terreiro de umbanda²¹*

Daí não haver surpresa entre a relação criada no texto entre Odé e a Jurema Sagrada. Na verdade, há um forte caráter sincrético que pode ser, aqui, entendido como exercício de reverência às entidades nativas do Brasil. Ao colocar-se em movimento nas matas, a performer encanta-se como sujeito das matas: aqui é preciso que se entenda que, antes dos Orixás aportarem no “novo mundo”, havia já a presença de encantados nativos, seres espirituais que guardavam, como Oxóssi, os segredos da floresta.

Partindo para uma análise da performance gestual de Inaê, percebemos algo de transe em sua movimentação – é a partir dessa disciplina que seu corpo torna-se um só com a floresta. A dança, como sistema formal, aproxima o espectador da fruição estética de algo que aqui podemos chamar de encantamento. Tanto Jurema quanto Candomblé são religiões de possessão: é na dança, nos atos de Orixás, Rainhas e Caboclos que se atualizam os laços comunitários entre praticantes e entidades. Roger Bastide (2016) afirma que os cultos de possessão não descartam o transe selvagem, mas o “recuperam”, dando, através dos rituais de iniciação, um direcionamento para aqueles sob efeito do transe. É preciso, para o autor, que seja dado uma materialidade que advém da tradição religiosa.

Roger Bastide apontará, ainda, que há uma diferença concreta entre o *teatro selvagem*, que se propõe a exercícios de transe, e o transe africano: um é busca do fim da linguagem, enquanto o segundo opera a partir de uma linguagem definida, disciplinada, *anti-transe*. Dessa maneira incluímos o trabalho de Safira Moreira dentro da segunda categoria: há espaço para a criação dentro do exercício de Inaê e sua experimentação do espaço, mas existem regras definidas pelo jogo cinematográfico, bem como pelo jogo da linguagem das macumbas e juremas. Bastide afirmará ainda que “a verdadeira criação somente existe na e pela imposição de regras. Em vez de criar uma linguagem, resta apenas o *isto* [ça] que fala.” (p.149, 2016); percebemos aqui que a semiótica dos terreiros serve como elemento disparador, mas ainda elemento de orientação do exercício artístico.

Safira Moreira não encena uma possessão, entretanto, já que isto é quebra das regras do jogo de linguagem dos candomblés. Apesar de termos imagens disponíveis do transe

²¹ Cântico de origem popular.

mediúnico em diversas religiões (como no filme “Iaô”, de Geraldo Sarno, 1976), nessa dissertação, assim como na tradição do candomblé, não é apenas naquilo que é visto abertamente que encontramos os significados e símbolos inerentes à ontoepistemologia de um terreiro. É a partir do jogo de referências que Safira Moreira nos apresenta diversas camadas dentro de uma semiótica do candomblé: temos a paisagem natural, elemento fundamental do candomblé; temos a dança, expressão máxima dessa religiosidade; temos no texto o diálogo com outras religiões que fazem parte do repertório sígnico do candomblé e, por fim, temos uma narrativa interna no experimento audiovisual “Igbo” que nos remete à força dos Orixás, seus elementos e a presença do corpo preto em tela.

Mais uma vez Safira realiza jogo de recriação: dentro do dispositivo cinematográfico consegue nos apresentar uma tradição, uma movimentação e um corpo pretos. Se nos faltam imagens da pessoa preta, a artista nos fornece novo referencial. Se nossos mitos são subalternizados, Safira os centra em sua obra. O gesto de reverência à Jurema também é especial, posto que nos aponta para uma tradição ancestral que, assim como o candomblé, é perseguida e mutilada, tendo sofrido por anos um processo de embranquecimento de suas epistemologias. A despeito do que Bastide (idem) sugere ao afirmar que o transe africano é, intimamente, estratégia de controle social, Safira Moreira se utiliza das regras e mitos afro-pindorâmicos para construir outra narrativa: o corpo preto livre, uno com a natureza, pertencente à sua comunidade.

5.3 Odé Oxóssi, senhor da comunidade

Avançamos nesta encruzilhada entendendo que a noção de comunidade, a *egbé* do candomblé, não faz apenas parte de uma proposta *formalista* (como de acordo à episteme eurocêntrica) do que é comunidade, mas está enraizada na epistemologia da Pessoa Preta a partir de noções que são anteriores ao trauma colonial – ancestrais, portanto. A comunidade, o aquilombamento, parte de noções que são anteriores aos sujeitos contemporâneos: passam sobretudo por espécie de compreensão da *totalidade e singularidade* da Pessoa Preta. Sobonfu Somé (2003) dirá que seu povo, os Dagara, em Burkina Fasso, levam uma vida em comunidade que se orienta através dos signos da natureza; há nos relacionamentos uma aproximação que se dá através do *espírito*. O Espírito é uma força vital, algo advindo da natureza – são nossos ancestrais e seus espíritos quem nos guiam, nos aconselham.

Nos trabalhos de Safira Moreira podemos observar, portanto, que o quilombismo é pautado, antes de tudo, por uma epistemologia da ancestralidade. Esse respeito à

ancestralidade não necessariamente é aplicado na noção europeia de hierarquia, mas é mostrado sobretudo na manutenção dos signos do candomblé e no interesse genuíno de reconstrução de uma genealogia familiar. Pode-se afirmar que, nesta dissertação, se nosso intuito é apontar para o quilombismo como prática de vida, o que estamos construindo com essa relação de obras e artistas é uma espécie de “saber-fazer da Pessoa Preta”; em “Travessia” vemos como o exercício de criar imagens que vão contra a formalização cruel das máquinas de imagem brancas é positivo para a noção de comunidade do povo preto. Sobre essa comunidade, Sobonfu Somé afirma que:

O objetivo da comunidade é assegurar que cada membro seja ouvido e consiga contribuir com os dons que trouxe ao mundo, da forma apropriada. Sem essa doação a comunidade morre. E sem a comunidade, o indivíduo fica sem espaço para contribuir. A comunidade é a base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem dádivas dos outros. Quando você não tem uma comunidade, não é ouvido; não tem lugar que possa ir e sentir que realmente pertencente a ele; não tem pessoas para afirmar quem você é e ajudá-lo a expressar seus dons. (SOMÉ, S. p.35, 2003)

Como podemos ler acima, a comunidade é não apenas lugar onde existe *comunhão*, mas também onde há *singularização*. A Pessoa Preta reforça sua identidade em meio à comunidade aquilombada. Se, como é dito ao longo dessas encruzadas, o mundo e a epistême eurocêntrica (e isso inclui suas comunidades) subalternizam as individualidades pretas, é em trabalhos como “Igbo” e “Travessia” que podemos ver que há um projeto de união que valoriza a subjetivação do povo preto.

Em conclusão, podemos afirmar que a prática de aquilombar-se e o respeito à ancestralidade funcionam como mecanismos de um mesmo sistema. Nas obras de Safira Moreira podemos observar que existem processos de ajuntamento do povo preto que partem de exercícios genealógicos: a busca por arquivos de famílias pretas; a comunhão do corpo preto com a natureza; o diálogo entre matrizes ontoepistêmicas-religiosas diversas.

Se as pesquisas iniciadas há anos por pessoas como Isabel Reis (e anteriormente Slenes, 2011 e Nishida, 1991) já assumem a família preta como redes de comunidades bem estruturadas, em oposição ao que os estudos racializantes promoveram por anos como senso comum – isto é, que a família preta inexistia enquanto instituição e que, desde o início da escravização até os anos 1970 (SLENES, 2011) a narrativa das pesquisas sobre a família “escrava” apontava para imensa promiscuidade sexual e licenciosidade dentro das senzalas –, Safira Moreira dá continuidade a essa busca pela família preta, colocando-a numa espécie de “mapa de imagens”. Como Juh Almeida, artista estudada anteriormente nesta dissertação,

Safira povoa o mundo com imagens que rebatem o mito da desorganização familiar do povo preto e também instrui o olhar do espectador na gramática dos terreiros.

Odé Oxóssi é conhecido por ser o Orixá responsável por garantir a subsistência da comunidade. É ele quem, em união com as matas, abastece seu povo. Finalizamos nossa caminhada nessa encruzilhada nos lembrando que é necessário que nos abasteçamos de imagens novas, e que, como Oxóssi, vaguemos pelos caminhos atrás daquilo que é o melhor para nossa comunidade. Em “Travessia” e “Igbo”, Safira Moreira cria narrativas que são como bom alimento; ela as compartilha com nossos olhares e nos aponta estratégias de resistência e de vida. Como uma boa caçadora, como Odé.

6 DENTRO DA MATA CORRE UM RIO: PAÓ²² SEMIÓTICO PARA OXUM E OSSAIN

“Comecei usando vírgulas e pontos finais, mas depois percebi que o que importava era mesmo falar de nós dois” (FRANCISCO, Clébson, 2016).

Figura 16 – *Print de frame* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 1



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>.

Após cruzar diversos caminhos, chegamos à quinta encruzilhada desta dissertação. Analisamos as obras audiovisuais da instalação “Querid_ Fantasma” (2016), de Clébson Francisco, multiartista, jovem preto do Ceará. Se em nosso percurso compreendemos as práticas de outras artistas como modos de criar espaços de vida para as pessoas pretas, aqui falaremos um pouco mais de desejo e formas de afeto do homem preto²³. Ainda pautados por uma epistemologia de terreiro, seguiremos abordando os conteúdos apresentados nesta dissertação, contudo, avançaremos no campo da imagem em movimento e da montagem.

Nos interessa estabelecer essa conexão aqui, neste cruzo, por pensar em duas questões: a primeira trata de dialogar a partir de uma obra que distancia-se de um trabalho “notadamente” ligado a uma epistemologia da ancestralidade; a segunda questão nos leva para

²² Gesto de saudação aos Orixás. Bate-se as palmas das mãos, uma contra a outra, sete vezes. O movimento é repetido três vezes. Acordamos assim os Orixás e demonstramos que estamos prestando homenagens.

²³ Existem estudos em masculinidades pretas na academia e, sobretudo nos últimos anos, o tema tem sido intensamente debatido nos meios de comunicação, principalmente nas redes sociais de internet. Para além das definições de “masculinidade”, proponho aqui que esta dissertação entende que há um devir do homem preto, cis ou trans, que, se orientado a partir de práticas aquilombadas e com base na ancestralidade, também é capaz de produção de vida e resgate dos afetos.

as páginas futuras desta dissertação: queremos apontar, desde já, obras que se ligam às redes de afeto, resistência e, finalmente, redes intelectuais da produção artística da Pessoa Preta. Trazendo Oxum e Ossain para a forma desta escrita, fazemos um exercício de espelhar o que trataremos nas próximas encruzilhadas, isto é, na conclusão desta dissertação.

Nesta encruzilhada não nos interessa analisar feridas. Destarte nos envolvemos em um outro aspecto da escrita de si da pessoa preta. Queremos falar aqui de desejo e de busca pelo afeto. Se anteriormente fizemos um exercício de genealogia do trauma do tráfico negreiro (e suas implicações nas artes e na comunicação), aqui o que se elabora é o apontamento para uma produção que pensa outra instância desse trauma: nos afastamos da família, da comunidade, e vamos ao ponto mínimo de interação entre sujeitos. Eu e o Outro. Se Deleuze e Guattari (1972) nos apontam como máquinas desejantes, olho que anseia a imagem, boca que procura o seio, aqui o desejo se intensifica na marca das cartas de amor para esse “Querid_ fantasma”.

O fantasma não possui gênero, orientação sexual, apenas sabemos que é “queride”, isto é, o gênero neutro do que adjectiva o bem-querer. No “Anti-édipo”, os autores dirão que “há em toda parte máquinas produtoras ou desejantes, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer.” (DELEUZE, GUATTARI. p.12). É sob o fantasma das máquinas, sob essa relação entre eu e não-eu (e o que dizem, ou o que não falam), que investigamos a obra de Clébson Francisco, que atualiza a afetividade preta. Contudo, pelo referencial epistemológico desta dissertação, a questão do desejo na obra de Clébson Francisco é observada também a partir das cosmovisões dos Orixás Oxum e Ossain. Paixão e encanto, magia pura.

6.1 Abebé – O espelho de Oxum como jogo de imagens

Como vimos na análise do trabalho de Moisés Patrício, Oxum é uma Orixá da ordem dos afetos. Nos contam os itans de Oxum que ela, guerreira e rainha dengosa, conseguia que os outros Orixás se dobrassem aos seus desejos. Manipuladora, mostrava em seu espelho um reflexo da realidade “melhorada”: encantava com suas palavras e sua beleza, encantava com as possibilidades que o elemento de mirar exibia. Diferente de Narciso, Oxum não se deixa capturar pelo efeito narcótico do espelho – o utiliza como arma de guerra, mas também como carta de amor. Ao se mirar, o que se vê é sempre um reflexo emoldurado em ouro. Daí seu encanto, porque nenhuma realidade é simples como sua representação. Nas cartas de “Querid_ Fantasma”, podemos ver essa realidade emoldurada: são confissões,

conversas, reminiscências de situações mais ou menos significantes. O que Clébson herda da Orixá em sua obra é exatamente a capacidade de comunicar através da contação de uma história que não difere da realidade, mas está emoldurada sob nova ótica²⁴.

Curiosamente, o artista possui um problema de visão que limita quase que totalmente o campo visual de seu olho esquerdo. Trazemos aqui uma questão do autor que não é dita na obra, mas que nos reforça sobre o jogo de ilusões montado diante *do que é visto/do que é encoberto*. Atualidade e virtualidade. Interessa compreender que Clébson enxerga Oxum como uma divindade analítica: a epistemologia “oxumística” e seu espelho apontam para esse exercício de imagem-cristal (DELEUZE, 1985) que se recompõe e se fragmenta indefinidas vezes. A imagem-cristal é, por definição de Deleuze:

A imagem-cristal [...] tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz ‘na cabeça’ de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. (DELEUZE, 1985, p. 88-89).

Isso comunica muito sobre o desejo, ou ainda, do *desejar*. Comunica sobre o efeito de camadas de realidade, fases da imagem, dualidade e reversibilidade. Esses efeitos também fazem parte de um universo semiótico do candomblé. Ao olhar para si, Clébson olha também para o Outro (e o acesso entre ambos é bilateral). Anteriormente afirmamos que o trauma do mundo colonial impede a Pessoa Preta de se comunicar a partir de sua própria ontoepistemologia. O que Clébson Francisco recupera aqui é essa “fala”, esse caminho entre dois lugares. O *Ilá* do Orixá, o grito que ele libera quando finalmente incorpora em seus filhos, essa fala é aberta quando Clébson “escreve” suas cartas. Todo o caminho traçado até esta encruzilhada quer falar disto, desta evocação à voz do Orixá. “Querid_ Fantasma” ousa desejar: não apenas uma pessoa, mas qualquer pessoa. A incógnita do objeto do desejo do artista revela outra face de uma prática de Oxum: o rio caudaloso caminha em direção ao mar, mas leva consigo águas de várias origens. Há um *itan* de Oxum que conta de seu cortejo à Oyá, Orixá das tempestades.

²⁴ De certa forma conversamos com a teoria de Vilém Flusser que diz que somos orientados pelo aparelho, sendo o evento uma instância menor: o que importa são as representações do evento, a história transcodada pelo aparelho (FLUSSER, 2011, p. 119).

Oyá não percebe de maneira óbvia as investidas de Oxum, de modo que, após algum tempo de brincadeira, a senhora dos raios compreende as intenções da Orixá dos rios. Começa aí uma perseguição daquela em busca desta: as duas divindades se confundem num só rio, e a partir deste afetamento Oxum passa a utilizar as cores em tons de rosa da Orixá cortejada. Clébson, mesmo não tratando *desta* narrativa nos conta história semelhante: após um encontro entre duas almas, não é possível seguir sendo *o mesmo sujeito de sempre*. Quando afirmamos a potência da epistemologia da ancestralidade enquanto esta orienta a produção artística da Pessoa Preta, falamos disso – o retorno aos temas míticos, registro milenar de nossas experiências enquanto sujeitos afropindorâmicos. As sete cartas de “Querid_ Fantasma” evocam um caráter de Oxum que pode ser pouco explorado na cultura de um modo geral: a capacidade de afetar-se a partir de encontros com o Outro. Se durante a análise do trabalho de Safira Moreira pudemos compreender como a Antropologia Visual compreendia o Outro, aqui não necessariamente caminhamos para uma *compreensão* ou *formalização* do Outro. O que há é apenas um *encontro*. Nossa matéria é menos formulaica.

Figura 17 – *Print de frame* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 5 – “Demora não, ausência 2”



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>.

A imagem acima mostra a fachada de um shopping. Em frente ao local, uma parada de ônibus. O registro é jogado ao plano onírico, à miragem, ao reflexo, através do enquadramento e do efeito visual aplicado à imagem. Ao colocarmos a análise do trabalho de Clébson sob o signo de Oxum, primeiramente temos que entender que a Orixá representa o

arquétipo da feminilidade (nos padrões Iorubanos), da astúcia e que carrega consigo um espelho que lhe serve tanto para o uso óbvio, mirar-se, quanto como arma – é através dele que encara seus inimigos sem nunca desviar seu olhar de suas águas. Por ser uma mulher *afetuosa*, Oxum é facilmente relacionada às práticas de afetividade, autocuidado e análise de si. O conteúdo de “Querid_ Fantasma” é atravessado por suas questões.

Mas a rainha da nação Ijexá, que também pode lutar com seu alfange, vai além das expectativas que o ocidente elabora para figuras que performam *feminilidade*. Em território brasileiro Oxum é conhecida como a criadora mítica do Candomblé, tendo ela mesma preparado a primeira das filhas de santo, vestindo-a toda de branco e conferindo sua marca pessoal no ecodidé, a pena vermelha que os neófitos da religião levam à cabeça. Seu espelho, mais que registro de sua vaidade, é objeto de contemplação de si e do outro, onde Oxum enxerga a beleza e suas potências.

Tomemos o espelho como um objeto de olhar [o exemplo que Deleuze cita como o “mais óbvio” (1985, p.89) ao apontar para a indiscernibilidade entre real e virtual no cinema]. O espelho pode ser superfície que nos joga para a individualidade, centrando nosso olhar em nós mesmos. Além do efeito narcótico, o espelho nos embriaga, fala de uma experiência que só a nós é permitida; é sistema fechado que nos remete à autoanálise; no espectro positivo, fugindo da adoração à própria imagem, o espelho nos revela algo que nos passa despercebido cotidianamente. São nossas rugas, mas também a experiência da ruga, são nossos fios brancos de cabelos, mas também o tempo que vivemos para que se tingissem de branco.

Oxum, que ama a si e aos seus, é invocada aqui para tratar do exercício de amar a negritude, amar o mundo negro e seus signos. Principalmente, amar o mundo negro e seus indivíduos. O trabalho de Clébson joga com a negociação entre memória e arquivo, trauma e registro, fala e cura elaborando a construção de um afeto – seja romântico ou não. Um afeto que centra a pessoa negra, que fala de si e de muitos outros.

Clébson é um jovem negro. Em seus trabalhos e comunicações, expressa as limitações de seu corpo, um corpo negro, periférico. Um corpo de liberdades cerceadas, de movimentos vigiados, flagelado pelo evento do tráfico negreiro e sua subsequente escravidão. Ainda, um corpo que quer amar e ser amado, quer sentir e que não se contenta com os espaços demarcados pela branquitude para a sua existência. Clébson Francisco existe e faz existir desde seus amores. Vejamos o texto da segunda carta de “Querid_ Fantasma”, o Sonho:

hoje eu sonhei contigo/ de início, não achei que fosse você, parecia um pouco diferente/ mas quando eu acordei/ percebi que realmente era você no sonho, e que éramos nós os personagens. Começou que estávamos do lado de fora de um banco recém assaltado, a polícia estava lá, alguns amigos nossos também/ saímos todos dali conversando pelas ruas/ estávamos alegres e cantávamos sobre outros sonhos. Sentamos numa calçada e continuamos cantando/ até que uma moça abriu a janela e disse que ali agora era uma cinema/ e que deveríamos fazer silêncio/ alguns amigos foram embora, mas nós dois continuamos/ lembro de você sempre em silêncio, calad_ / quando pegamos o ônibus, você apontou na janela alguns lugares que eu não conhecia/ mas você continuava triste/ e eu sabia que estava prestes a chorar/ lembrei que algo havia morrido em você/ e que você sabia que só tinha a mim/ eu era, a partir daquele momento o único a estar ao seu lado. Vi alguns machucados em seu braço/ lembrei do que havia acontecido/ mas o que importava era que a partir daquele momento/ nós seríamos um só abraço. Eu sempre irei lembrar de você segurando minha mão e apertando contra seu corpo (FRANCISCO, 2016).

A dimensão onírica do texto, reforçada pelo uso da imagem, trabalha para que o espectador experimente um tipo de transe, “sonho acordado”. É comum que nas comunidades de pessoas pretas (e principalmente nas comunidades de candomblé) o sonho tenha um valor “oracular”. Torna-se evidente que há no movimento que Clébson faz uma referência às práticas de terreiro. Essa cultura, que é primeiramente verbal, pode ser acessada através de seu trabalho, ainda que o autor não seja praticante de religiões de matriz africana; nesse sentido o artista segue em sua proposta de militância, mas volta-se para outras abordagens da experiência da Pessoa Preta no Brasil. “Querid_ Fantasma” é revolucionário porque não se autoflagela, mas se permite experimentar tratar do amor, da cumplicidade entre corpos, de um evento que durante séculos foi evitado a todo custo pelo programa racista da sociedade, mas que não pôde ser detido, porque a prática do afeto é a prática da vida.

A pesquisadora bell hooks, no texto “Amando a negritude como resistência política” (2019), conta que em uma de suas aulas sobre escritoras negras o interesse, pela parte afro-americana de sua turma, por falar das estratégias de embranquecimento era maior do que o interesse por falar de uma proposta de amar a negritude. Porque esse debate parecia tão distante e o auto-ódio tão enraizado em suas cabeças, que era difícil que levassem a sério um debate sobre autoamor. Preferiam, então, comentar sobre como disfarçavam suas origens raciais e culturais vestindo roupas específicas, andando com grupos de amigos específicos. Ao final do texto, bell escreve:

Em *Hope and History* [Esperança e história], Vincent Harding pede aos leitores que reflitam: “Em uma sociedade composta em sua maioria por pessoas não brancas, que conheceram o desprezo e a dominação do mundo Euro-Americano, seria fascinante cogitar o autoamor como um chamado religioso”. Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação. (HOOKS, 2019, p. 63).

Se a prática do autoamor é uma “intervenção revolucionária”, é através de um espelho que podemos nos encarar com atenção, observar a negritude com a minúcia necessária para elaborar uma ética de Oxum. O espelho aqui é metáfora também para o processo artístico que nos faz olhar *dentro*: das afetividades negras, do dispositivo racializador de uma sociedade supremacista branca, de nossas angústias enquanto pessoas negras.

É o exercício de estudar a si e reconhecer a negritude em si que atrai no trabalho de Clébson Francisco. Analisando a série de vídeos “Querid_ Fantasma” podemos compreender melhor o que significa *amar a negritude* e se aproximar da obra do artista multimídia.

“Querid_ Fantasma” é, como consta no *site* do artista:

Querid_ Fantasma: as setes cartas que tenho para te dar é uma instalação audiovisual multi-tela composta por uma série de vídeos que fazem parte da pesquisa ‘Querid_ Fantasma’, pesquisa essa que busca ser uma investigação poética-visual acerca do Ser Fantasma dentro da obra do artista, numa interseção poética entre a fotografia, o vídeo, o texto, e a escrita de cartas como um ato de riscar imagens. O artista subverte o conceito comum da palavra “fantasma” e cria o seu próprio conceito, que está atrelado a uma criação artística calcada no simbólico, na memória individual e nos indícios de solidão afetiva, sexual e moral, na construção de um estado de potência. (FRANCISCO, 2018, [s/n]).

A carta de número dois (2) tem por sinopse: “A gente nunca mais vai se ver. ‘Eu sempre vou lembrar de você como alguém que conheci e depois esqueci.’” O artista aqui diz sobre os indícios de solidão afetiva, mas também sobre registros de memória, potência, desejo. Lembrar de alguém como *aquela pessoa que esqueci*. Seu jogo de palavras é também um jogo de imagens. Pela janela do ônibus vemos o céu, mas também o reflexo das lâmpadas nos postes.

Figura 18 – *Print de frame* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 2 – “Hoje eu sonhei contigo – o sonho”.



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

Existe nessa imagem onírica a presença do espelho de Oxum; é curioso que não podemos ver um corpo humano, mas luzes, fragmentos do mundo natural, uma paisagem que, apesar de concreta, é virtual – o que vemos é uma possibilidade de céu: um céu que desenha ruas, postes, caminhos que vagam em direção ao horizonte. A trilha sonora, uma música calma performada em um piano, nos desloca para essa “espera”, tempo morto dos deslocamentos.

6.2 Ewé assa, ewé Agué²⁵: juntando ervas, o trabalho de montagem de Clébson Francisco

Há ainda outro ancestral mítico que é pertinente à obra de Clébson Francisco: Ossain. Senhor das ervas, das folhas, curandeiro que conhece o nome dos remédios, Ossain é o feiticeiro introspectivo das florestas. Semelhante ao irmão Omolu, Ossain lida com a cura e vive uma vida discreta. É também aquele que prepara as magias do sangue verde, isto é, do elemento sagrado das folhas. Conta um *itan* que Ossain, ao viver solitário, necessitava de um amor. É a partir desta vontade que, ao avistar Oxóssi, o Orixá prepara suas poções e as oferece ao senhor das matas. Oxóssi cai de amores por Ossain, e perde-se por tempo indefinido dentro do mistério da floresta. Em algum momento o encanto se quebra, mas a vida de Oxóssi junto a Ossain o modifica de tal maneira que os Orixás permanecem juntos.

²⁵ Saudação ao Orixá Ossain.

Se existem visões desse *itan* que sugerem uma parceria menos amorosa, outras acepções da oralitura sugerem que, de fato, o que há entre os dois é um romance. Para além das interpretações da narrativa, o que aponta-se aqui é que as cartas de “Querid_ Fantasma” funcionam como as poções de Ossain. São pequenos fragmentos de feitiço que encantam não apenas para quem se endereçam, como também à sua “plateia”. O espectador embarca em uma viagem que é apenas de ida. Não há um fim lógico nas cartas, e elas, apesar de possuírem uma ordem numérica, podem ser vistas de maneira aleatória. Isso é muito importante na obra de Clébson, já que a montagem é a principal *técnica* do artista.

Figura 19 – “Querid_ Fantasma: as sete cartas que tenho para te dar” – Instalação exposta na exposição coletiva “Não me aguarde na retina” – Valongo Festival Internacional da Imagem, em outubro de 2018, Santos-SP



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/assetecartasquetenhopratedar/>. Acesso em: 05 maio 2021.

Imagens podem significar muito ou muito pouco. Podem permanecer estáticas ou movimentar-se. O vídeo, como o cinema, é a linguagem que pensa imagem, som e movimento. Para além disso há a gramática própria dessa linguagem – a *montagem coletiva* dos vídeos, a *apresentação* das obras. Neste trecho de encruza perceberemos como o trabalho de montagem é, como o dos Orixás feiticeiros, um trabalho de síntese e, paradoxalmente, de elaboração intelectual. Se o objetivo desta dissertação é entrever a epistemologia da ancestralidade na obra artística de pessoas pretas, faz-se necessário analisar, ainda que

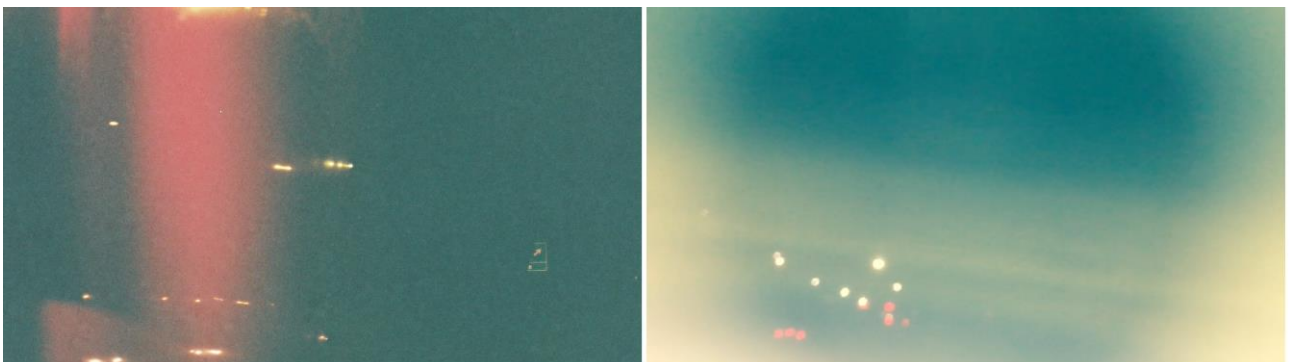
brevemente, o fazer artístico do autor – é também na colagem audiovisual que poderemos relacionar os signos de Oxum e Ossain à obra de Clébson Francisco.

Em “Querid_ Fantasma” temos sete cartas audiovisuais. Elas mesclam imagens gravadas pelo artista, imagens estáticas de acervo pessoal, textos e músicas diversas. Os textos contam sobre um relacionamento. As imagens contam sobre uma rotina (ou ainda do relacionamento de um sujeito com a cidade). A música é uma personagem, ora agressiva, ora melancólica. São trechos de solos de guitarra, canções pop, leves pianos. Esses três ingredientes compõem o material de origem de “Querid_ Fantasma”. Clébson Francisco, então, surge como aquele que une esses elementos através de uma liga afetiva. Nos interessará analisar o trabalho como um todo, colocando em diálogo as imagens das sete vídeo-cartas: perceberemos a estrutura de seu texto.

6.2.1 A alquimia da montagem-menor

Veremos nas imagens abaixo como o autor costura a sua obra. As primeiras imagens fazem parte das cartas #1, “a despedida” (2016) e #2, “o sonho” (2017). A imagem à esquerda na figura 22 mostra uma rua à noite. Vemos as luzes de postes e a sugestão do movimento. A segunda imagem, à direita, mostra uma cena parecida, mas diurna. Possuem trilhas sonoras distintas; a primeira carta possui três momentos sonoros definidos (música clássica dramática, frevo e *love song* brasileira), enquanto a segunda, como já dissemos, leva uma trilha sonora pacífica.

Figura 20 – *Print de frames* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 1 “a despedida”, à esquerda, e carta dois “o sonho”, à direita



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

Os textos de ambas as cartas podem ser lidos integralmente no anexo I dessa dissertação, ou, como no caso da carta dois, no corpo do texto. Essas cartas, apesar de visuais,

navegam pela dimensão da escrita com muito fôlego. Fazem parte de uma narrativa multimídia que aponta, em termos deleuzianos, para um rizoma: os afetos crescem para além da linguagem. De fato, se compararmos esta obra com os demais trabalhos artísticos analisados ao longo desta dissertação, perceberemos que todos são compostos por diversos elementos, diversas linguagens que compõem suas matérias. Essa característica pode sugerir algo da **ontologia da semiótica dos terreiros**: há a dimensão corpórea (dança, música, performance) e a dimensão metafísica (*Èmi*, que é sopro de vida, *Ofó*, fala carregada de axé, *ajeum*, comida que nos nutre). Essas dimensões se cruzam, seja atualizando gestos (signo do candomblé/horizonte metafísico) em redes virtuais (mídia/corpo), como em “Aceita?”, de Moisés Patrício, seja reverberando o amor entre pessoas pretas (signo do candomblé/horizonte metafísico) em uma obra multimídia (mídia/corpo) como “Querid_ Fantasma”.

Se entendermos a dimensão epistolar do trabalho de Clébson Francisco, podemos buscar também em Deleuze (2014), ao desenvolver uma análise sobre a literatura de Kafka, o que ele chama de *literatura menor*, e abordar alguns pontos que podem ser relacionados à obra “Querid_ Fantasma”. Esses pontos se relacionam na medida em que “Querid_ Fantasma” é um trabalho dialógico. Transita entre vídeo e literatura (o que reforça o atravessamento de linguagens próprio do espaço do terreiro). Sobre a obra do autor de “Na colônia penal”, Deleuze diz que “um conteúdo ao ser apresentado numa forma dada, é necessário encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém [...]. Mas a literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, não vê, e só concebe depois” (p. 57).

Seguramente podemos afirmar que nas cartas que analisamos podemos ver um exercício de literatura menor, ou *vídeo-menor*, no sentido em que caminha de um enunciado para uma concepção. Se Deleuze afirma que o ato de maquinar cartas é uma questão de funcionamento (e menos de sinceridade), e que cartas endereçadas ao pai, à mãe, à amada (no caso do jovem Kafka), são, na verdade, processos de desterritorialização do amor, aqui reforçamos no trabalho de Clébson Francisco esse mesmo movimento: a carta substitui o amor pela carta de amor. Sua feitura audiovisual, íntima da negritude, escapa ao discurso maior (DELEUZE, 2014) legado à figura do homem preto – é dissonante, leva a linguagem maior ao delírio (homem preto que escreve cartas de amor em contraponto às imagens de controle fabricadas pelo dispositivo racializante), fabula o cotidiano de violência das cidades. Se endereça a um destino (o término de seu relacionamento?) e, assim, ultrapassa o destinatário (as cartas, públicas, encontram outros olhares – não podemos ter a certeza da leitura pelo “querid_ fantasma”).

Dentro da vivência de um terreiro de candomblé é fundamental notar os pequenos gestos, pois é neles que se concentram o movimento dos Orixás no dia-a-dia. Destarte percebemos que a *arte-menor* da Pessoa Preta não se mede por seu tamanho ou esforço (categorias que nada tem a ver com as possibilidades de uma arte afrocentrada), mas pela minúcia da semiótica do candomblé que tensionará as linhas de fuga da dita “arte maior”. No livro *Ouçá os ancestrais* (2020), de Egbomi Nancy “Cici” de Souza e transcrito por Camellia D. Lee, é dito:

É só a pessoa observar e ter sensibilidade. Porque às vezes o senhor é regido por um relógio, por um computador, ‘Eu só posso estar aqui até tal hora, eu posso estar ali, daqui a pouco tenho que fazer aquilo,’ então não entende muito bem as mensagens que vêm do Orun, o céu. Na minha idade, Cici tem 80 anos, quando eu tô falando às vezes com as pessoas, aí caia (sic) uma fruta, dá uma chuva, vem um vento. Eu digo, ‘Olhe, o Orixá não deixa eu mentir. Ele está confirmando o que eu falo.’ (DE SOUZA, N; LEE, C., 2020, p. 61).

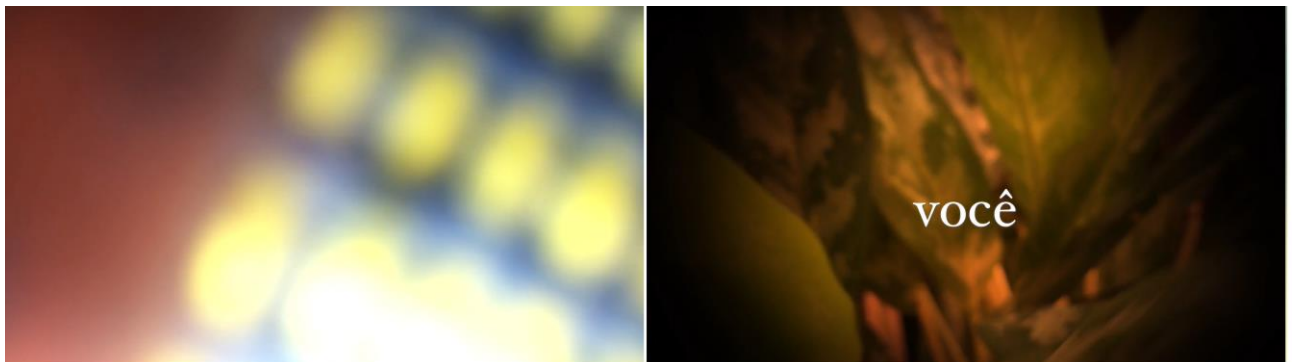
É importante frisar que apontamos para essa montagem menor do trabalho de Clébson Francisco em relação à literatura menor deleuziana dado às características de subjetivação desta: a literatura menor reforça a dimensão política/coletiva de seu discurso. A afetividade do sujeito que escreve cartas a seu fantasma é uma afetividade que se expõe à dimensão coletiva, restitui à figura do homem preto seu lugar na produção de uma ficção dos afetos. Deleuze dirá que essa literatura menor:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz solidariedade ativa apesar de ceticismo; e se o escritor está à margem ou à distância de sua própria comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE, 2014, p. 40).

Contudo, se o material literário é constituído de um dispositivo mais simples como o livro, a vídeo-carta, audiovisual, se desdobra em outras dimensões. É nesse desdobramento que acentua o desejo e a dimensão política do mesmo. Destarte o desejo, suas ações, transformam-se em prática artística. Sua montagem, escolha de imagens e enquadramentos, a conexão entre textos, tudo é parte de uma narrativa que desterritorializa afetos (é movimento *contra-colonial*). Se Ossain retira Oxóssi do reino de Iemanjá (as terras *para o mar*) e coloca o amado em contato com a floresta e suas circunstâncias (mistério; verde; caça; confluência – cadeia de signos), esse processo também desterritorializa.

Nas imagens das cartas de número três (“sexo – fluxo”, 2017) e quatro (“você – ausência”, 2017) não temos cortes: são planos-sequência que se comportam de maneiras muito distintas. Na figura abaixo (22) temos, à esquerda, um *frame* do plano onde o autor da obra se movimenta. Como se estivesse deitado, vemos apenas a agitação de suas mãos, lençóis, fragmentos de um teto. A banda sonora inicia com um solo de guitarra que rapidamente muda: ouvimos os sons de sua movimentação e um ruído que parece ser o de uma mosca. Na imagem à direita vemos, em quadro, uma planta. Essa carta, de número quatro, constitui-se disso, a contemplação de um vegetal. Vemos como o vento agita suas folhas (e é o vento que compõe a trilha sonora do vídeo) e apenas isso. A palavra “Você”, centralizada na imagem, permanece imóvel durante toda a carta.

Figura 21 – *Print* de *frames* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta três “sexo – fluxo”, à esquerda, e carta quatro “você – ausência”, à direita



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

A carta “sexo – fluxo” não possui texto, enquanto a carta “você – ausência”, possui apenas uma palavra. A economia textual sugere um segundo momento dentro do trabalho: se inicialmente “a despedida” e “o sonho” contam com a presença perceptível do Outro, as cartas a seguir falam de uma presença ausente; daí tratarmos com fantasmas. O fantasma age a partir de sua ausência.

Nas cartas cinco, seis e sete vemos mais uma vez o uso intenso do texto. Seguimos vendo imagens fragmentadas, vultos. O que se ouve na carta cinco, de nome “demora não – ausência 2” (2017), são apenas ruídos da rua. A primeira imagem do vídeo é a de um ônibus parado; após isso, a imagem segue para dentro da rede de dormir (figura 22, abaixo, à esquerda) e o texto diz “eu prometo não morrer no fim do dia”. A carta cinco, como um pedido de reaproximação, trata de uma temporalidade dilatada, ainda que extremamente volátil (“já estamos em outubro”; “o importante é que setembro já passou”, o sujeito diz). Por fim, ao vermos a imagem de plantas contra a luz do céu, podemos ler: “demora não/ fica aqui/

deixa eu te ouvir”. A linguagem aqui não é dúbia como a imagem – define prioridades, deixa escapar desejos.

Figura 22 – *Print* de *frames* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta cinco “demora não – ausência 2”, à esquerda, e carta seis “correr, correr, e não mais cair – pressa”, à direita



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

Na carta de número seis, (figura 22, à direita) de nome “correr, correr, e não mais cair – pressa” (2017), temos um início sombrio: ouvimos o som do vento que se confunde ao som de gritos. Em oposição à quinta carta, a imagem de abertura é desconexa, sem controle, apresenta um mundo em crise. Treme. Finalizando no mar, com crianças brincando, o autor diz “tentei filmar algo que pudesse ter você no meio/ ou algo que se parecesse com você. E não tinha”. A ausência sentida no quarto vídeo parece se alongar, dando espaço para algo de melancólico.

Nesse sentido podemos retomar a narrativa de Ossain, que com seu feitiço encontra um companheiro para si. Ossain carrega em si os signos da melancolia, do mistério e da magia. Encanta com palavras. As cartas lembram essa trajetória mística de Ossain em busca de um companheiro. Sua montagem tem relação com a junção dos elementos de uma “poção”, e sua exposição em sete telas é como o processo de feitura dos encantamentos que o Orixá performa em sua dança: há o ato de macerar folhas, o ato de espalhá-las e juntá-las, o ato de embriagar-se com seus preparados.

Na sétima e última video-carta, “encontro – distância” (2017) temos uma espécie de *flashback*: o momento onde as pernas do interlocutor e de “querid_ fantasma” se encontram. Sem dimensão temporal, não há mês citado, mas apenas a narrativa de mais uma viagem. A viagem, esse eterno movimento, é um dos elementos centrais de “Querid_ Fantasma”. O autor vaga pela cidade, pelas estradas, vaga através do tempo. E apenas na última carta lembra o que talvez tenha sido o início de sua paixão.

Figura 23 – *Print de frame* do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta sete “encontro – distância”



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

O texto no vídeo diz: “a estrada faz desse tempo de duas horas algo eterno/ vivo, sóbrio, ilusório, lúcido/ imaginário, latente, urgente, sonhador, viajante”. As duas horas referem-se ao tempo de uma viagem, e não da duração da obra (com duração de 3’30”).

A obra “Querid_ Fantasma”, como dito na introdução desta dissertação, não é *obviamente relacionável* ao mundo dos Orixás. Talvez nesse momento a potência de uma semiótica do terreiro seja mais visível: nós a aplicamos nos vídeos. A montagem aqui é vista sob a ótica do preparo de feitiço, *ebó* de afeto. Se nas encruzilhadas anteriores cruzamos com diversos signos dos Orixás (ancestralidade) e dos terreiros (quilombismo), aqui podemos finalmente deixar que a análise que nasce dessa *leitura de sistema* flua de maneira livre. Não à toa escolhemos trabalhos notadamente *macumbeiros* no início de nossa pesquisa e fomos abrindo cada vez mais as conexões entre imagem, corpo e candomblé.

Finalizamos as análises desses trabalhos aqui, mas há ainda o que se diga. A verdade é que Exu, Orixá que preza pela ordem, tem também por finalidade ser o braço direito de Oxalá. Na próxima encruzilhada poderemos elaborar um pouco mais sobre as potências e limites de nossa pesquisa, sem nunca esquecer o caminho que fizemos até aqui, de Exu, aquele a quem primeiro se louva, até Oxalá, o último Orixá para quem dançamos.

7 TOCANDO PRA OXALÁ – CONCLUSÕES NA ESQUINA DA ENCRUZA

Após termos desenvolvido uma discussão sobre Quilombismo e Epistemologia da Ancestralidade, centrando-os como elementos-chave do processo de escrita e análise desta dissertação, nos encaminhamos para as conclusões deste trabalho. Enquanto buscávamos pensar uma semiótica própria dos terreiros de candomblé, trouxemos artistas como Moisés Patrício e Juh Almeida, que, com suas obras no campo da fotografia, foram essenciais no entendimento de um tipo de arte feito pela pessoa preta no Brasil. Moisés Patrício, com seu gesto de benção e invocação a Exu e à Oxum, e Juh Almeida, com seus registros aquilombados, foram nossos primeiros guias pelas encruzilhadas das imagens que nascem nos terreiros.

Como propomos que exista, sim, uma estética própria da Pessoa Preta em diáspora no Brasil, esta dissertação aponta para os signos que compõem o imaginário do candomblé. Se em nossa introdução pudemos ver como os dispositivos de racialização no Brasil funcionam, e em seguida estruturamos como fazer frente ao racismo através da arte, após isto pudemos encontrar um *caminho dentro de caminho*: passamos a estudar a imagem em movimento através das obras de Safira Moreira, bem como processos de arquivamento e banco de dados, resgate e preservação da imagem da família negra (sempre apontando para o projeto de aquilombamento, nos pautando também pelo signo de Odé Oxóssi). Logo em seguida, com a análise do trabalho de Clébson Francisco, adentramos o mundo das imagens de afeto do povo preto. A partir de discussões sobre masculinidades pretas, escritas de si e montagem, confrontamos nessa encruzilhada alguns conceitos de teóricos que nos foram caros ao longo de todo o texto dissertativo – retomamos pensadores como Deleuze, bell hooks e invocamos mais uma vez a Orixá Oxum, apresentando também o Orixá Ossain.

E então encontramos mais um *caminho dentro de caminho*: achamos o rastro de Oxalá, Orixá ordeiro, criador da humanidade, lento e formal. Aqui apontamos para o fim de uma jornada e o começo de outras. É costume, em festas de candomblé, falarmos “*toca para Oxalá*” quando estamos próximos ao fim de uma festa – é que ele, enquanto autoridade maior entre os Orixás, é o último a ser homenageado. Como rei, ele observa de Exu à Iemanjá, sua corte, e finalmente dança com seus filhos e filhas. Daí os movimentos que iniciamos na primeira encruza desta dissertação serem retomados aqui.

Nesta última encruzilhada gostaríamos de sintetizar os pensamentos propostos por essa dissertação em 3 eixos: *Alá*, onde falamos de **propostas de aquilombamento** no campo das artes da Pessoa Preta; *Opaxorô*, onde trazemos alguns **termos e teorias** que devem ser

observados de perto na prática artística do povo preto; e *Igbìn*, onde trazemos nossas considerações finais sobre a **Semiótica dos Terreiros** e discutimos um pouco sobre limites e potências desta escrita.

7.1 *Alá* – horizonte de aquilombamento no campo das artes

O *Alá* de Oxalá é o pano branco que o cobre. Representa sua pureza (o branco imaculado) e também sua autoridade – o pano é carregado por uma comitiva que caminha no ritmo do velho Orixá. Evocamos a figura do *Alá* como essa cobertura que protege nossas cabeças do sol; o *Alá* é também proteção. Reunidos sob o mesmo pano, trazemos aqui propostas que podem ser vistas como projetos de aquilombamento dentro do ambiente artístico. De maneira breve tentaremos apontar galerias, mostras e coletivos que têm aplicado o conceito de Quilombismo de Abdias Nascimento em seu fazer coletivo.

7.1.1 *Galerias de arte e Museus*

São poucas as galerias no Brasil que se voltam para o trabalho artístico de pessoas pretas (ou racializadas, como às vezes são denominadas²⁶). Temos como dois grandes nomes as galerias HOA TOUR e a Diáspora Galeria. Apesar de termos exemplos de galerias que representam artistas pretas e pretos, esses dois espaços trabalham exclusivamente com pessoas pretas e/ou amarelas, indígenas, etc.

A HOA TOUR se define com uma organização artística dedicada à arte latino-americana contemporânea, localizada em São Paulo, fundada em 2020 por Igi Lola Ayedun. O site da galeria “combina narrativas de vários artistas emergentes com a comunicação, exibição, educação, *papo reto*, práticas de estúdio e experiência de vendas”. A galeria também foge à ideia de que a arte latino-americana esteja atrasada em relação à estética europeia – sua proposta é a de que a revolução venha do solo e, portanto, não necessita dos estereótipos “modernistas” de bagunça ou de exotificação²⁷ (tradução nossa).

²⁶ O termo “racializado” vem de uma perspectiva eurocentrada. Se compreendemos que galerias centradas na Pessoa Preta entendem o povo preto como *referencial*, então o termo “racializado” nos parece um tanto deslocado. Acreditamos que desmontar as formalizações linguísticas da branquitude seja mais saudável e fiel à nossa proposta de giro epistemológico. Compreendemos também que estes espaços podem contar com sujeitos de outras ancestralidades, como asiáticos, indígenas e tantas outras: respeitamos a decisão desses espaços de utilizar o termo “racializado”; evitamos centrá-lo, entretanto.

²⁷ HOA TOUR is an artist-led, arts organization based in São Paulo, Brasil, founded in 2020 by Igi Lola Ayedun dedicated to latin-american contemporary art. Hosted everywhere (as long you have internet connexion), this place combines many emerging artist’s narratives with communication, exhibition, education, *papo reto*,

Já a Diáspora Galeria em seu site se apresenta desta forma:

Uma galeria de arte contemporânea 100% idealizada, construída e gerida por pessoas racializadas: artistas, equipe e parceiros. A Diáspora nasceu para questionar o mercado artístico tradicional e promover arte que inspira, conta histórias e cria conexões com seus admiradores a partir da riqueza de outras narrativas. Queremos aproximar o mercado de arte da realidade social brasileira, fomentando protagonismos e pluralidades raciais no circuito formal das artes. Seja por meio do agenciamento de artistas racializadas, seja na organização de atividades culturais, educativas e de formação de público. Visamos construir um espaço de referência e convergência para todes que almejam uma sociedade culturalmente plural. Nossa proposta é conectar entusiastas, pesquisadores e colecionadores em rede, com uma abordagem democrática e acolhedora, potencializando o bem-estar do público nas suas relações com o circuito de arte e favorecendo a transformação social no âmbito coletivo e individual. (DIÁSPORA GALERIA, [s/d]).

Fundada por Alex Tso, artista e arquiteto de ascendência chinesa, e Luciana Ribeiro, historiadora da arte, mulher afro-diaspórica que se localiza como “xique-xiquense de nascimento, paulistana de vivência”, a galeria surge com a proposta de representar artistas *racializadas*, tentando preencher uma lacuna existente na cidade de São Paulo: em estudo de Alan Ariê²⁸ (2020), das 619 pessoas representadas por 24 galerias de São Paulo, apenas 3,87%, ou seja, 24 pessoas eram pretas (sendo que apenas 4 destas eram mulheres cis – nenhuma galeria representava pessoas trans). Os números eram ainda menores para pessoas de ascendência asiática (14 pessoas, totalizando 2,26%) e indígenas (apenas 1 pessoa, totalizando 0,16%).

Essa distância entre a representação de artistas que não são brancos e de pessoas brancas (notadamente homens cis) na cidade de São Paulo é um reflexo do cenário nacional. Contudo, cada vez mais iniciativas de auto-organização de pessoas pretas no campo das artes tem gerado a difusão de referências afrocentradas. Esse movimento é bastante presente na organização de eventos cinematográficos.

Museu Afro Brasil

O Museu Afro Brasil localiza-se no parque do Ibirapuera, na capital de São Paulo. A iniciativa nasceu no ano de 2004; desta data até hoje, o museu reuniu cerca de seis mil

studio practices and sales experience. Yes, here you can SEE, BUY, LEARN, TEACH, REACH and SWITCH that idea that latin-american art has this bourgeois colonized complex of being always late into euro/north-american aesthetics or those exotified bagunça archetypes of latin modernism or brasilian tropicalia full of rebels, without a genuine cause. Do not bossa nova us. We believe revolution comes only from the ground. A Long wet kiss: a new generation of artified people is flourishing today. ¡ Qué onda! (disponível em: <https://hoatour.art/MANIFESTO>, acesso em: 05 abr. 2021).

²⁸ O estudo de Alan Ariê pode ser encontrado no site: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representades-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/> (acesso em: 05 abr. 2021). No corpo do artigo há informações complementares sobre sua metodologia.

obras. Segundo a página do museu, “o acervo abarca diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros, abordando temas como a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros temas ao registrar a trajetória histórica e as influências africanas na construção da sociedade brasileira”²⁹. Emanuel Araújo, diretor e curador do museu, buscava valorizar a contribuição das culturas africanas na construção da arte brasileira, e, com o apoio do município e estado de São Paulo, finalmente fundou o museu, hoje subordinado ao governo do Estado de São Paulo.

A organização promove ainda pesquisas e lança publicações, todas sobre a produção artística ou presença do povo preto no Brasil e sobre suas origens africanas. O Museu Afro Brasil ainda conta com programas de formação de professores, projetos de intercâmbio cultural para alunos da rede pública de ensino, e oficinas diversas (compreendendo desde arte-educação até imersão em línguas como quicongo e lingala).

7.1.2 Cinema, mostras de cinema e Cineclubes

Segundo o mapa de Difusão do Cinema Negro no Brasil, do Ateliê Casamata, existem cerca de 30 programas de divulgação do cinema feito pela pessoa preta no Brasil, entre mostras, cineclubes e associações. Nesta dissertação não falaremos de todos os movimentos, mas traremos alguns exemplos de espaços de *promoção de vida* do cinema negro. Como forma de apresentação dessas propostas, sairemos do Ceará, onde esta pesquisa está sendo desenvolvida, e caminharemos pelos demais estados do país. A ideia de seguir esse caminho nasce, mais uma vez, do signo da encruzilhada – em nosso último capítulo abordamos os trabalhos de Clébson Francisco, um dos responsáveis pelo Ateliê Casamata, ativador da Mostra Negritude Infinita. Neste giro iniciaremos a apresentação das propostas por ela.

Ateliê Casamata – Mostra Negritude Infinita

Localizada em Fortaleza, Ceará, e segundo definição do próprio site da instituição:

A CASAMATA é uma plataforma expandida focada na produção artística contemporânea e emergente, desenvolvendo projetos e ações voltadas para o campo das artes visuais, cinema, literatura e produção cultural. Difundindo obras e artistas

²⁹ Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu>.

através de exposições coletivas, mostras audiovisuais, publicação de livros, residências artísticas e laboratórios de criação e de pesquisa (ACASAMATA, [s/d]).

Com o interesse de tratar de questões raciais, de gênero, dissidências sexuais e território, a Casamata promove uma série de ações, entre elas a mostra de cinema negro “Negritude Infinita”, que já conta com três edições, e que aponta para uma questão que habita o horizonte desta pesquisa: o que define a negritude no fazer artístico (cinematográfico)? A resposta da mostra é dada da seguinte forma:

O que está em jogo nunca foi cumprir uma tabela de diversidade, mas sim, reconhecer a negritude a partir de sua pluralidade e multiplicidade. Pleitear enquanto infinita significa dizer que não há categorias suficientes que deem conta ou que imponha limites para as Negritudes – que não é única, e sim, plural em sua plenitude. Ao afirmar-se enquanto corpos e corpos negres no Brasil, historicamente, afirma-se também enquanto lutas individuais e coletivas (NEGRITUDE INFINITA, 2021).

Essa negritude, plural e múltipla, é para onde a mostra volta seu olhar (e com isso a de seus espectadores), organizando-se assim em uma verdadeira proposta de aquilombamento. A dimensão política da mostra reforça que estar sob um quilombo e mirar-se na ancestralidade são posições de luta e afirmação da Pessoa Preta. A mostra conta também com espaços formativos e debates.

Egbé – Mostra de Cinema Negro de Sergipe

Há seis anos (2016), em Sergipe, a Mostra Egbé tem sido realizada. Segundo definição em seu site, a mostra surge no intuito de difundir o cinema negro dentro do estado de Sergipe:

Desde a sua primeira edição, a Mostra busca abrir janelas para o cinema negro, levando essas narrativas também para o interior do estado de Sergipe, reforçando a autoestima preta das populações aonde o cinema sequer chega. *A Egbé se tornou um espaço de aquilombamento*, um espaço para conhecermos o que noss@s cineastas têm criado, as histórias que têm contado e como essas narrativas nos ajudam a entender o lugar que ocupamos hoje. (EGBÉ, 2021, grifo nosso).

Desde a página inicial do site temos uma palavra-chave desta pesquisa no texto de apresentação. A proposta da mostra vai além de uma exibição de filmes, mas conta com uma cadeia produtiva que envolve diretamente pessoas pretas:

Nossa equipe, desde o início, tem como foco um bem comum, um objetivo que é o de agregar o povo preto às telas cinematográficas. A Egbé, de forma bem resumida,

significa justamente uma comunidade que trabalha por um bem comum. Buscamos diversas formas para agregar à mostra não só o cinema, mas abraçar os afroempreendedores com a Feira Mangaio Negro, as apresentações musicais, os próprios debates pós sessões, os espaços de formação com masterclass, oficinas, enfim. Agregar pessoas pretas, fortalecer nosso poder de quilombo, nossa autoestima, compartilhando o espírito de beleza e resistência que o cinema nos proporciona. É essa, talvez, a maior busca da Egbé (EGBÉ, 2021).

Refletindo aspectos desta pesquisa³⁰, temos na Mostra Egbé um exercício *Oxumístico*, isto é, de escrita de si pela Pessoa Preta, de busca pela autoestima da população preta do Brasil e de seu agenciamento dentro de uma proposta que se assemelha à experiência de um terreiro, com irmãos e irmãs ajudando-se entre si, criando redes de afeto e pensamento crítico.

MIMB – Mostra itinerante de cinemas negros Mahomed Bamba

Sediada no estado da Bahia e de projeção internacional, essa mostra de cinemas existe desde 2018, contando hoje com quatro edições.

A Mostra Itinerante de Cinemas Negros – Mahomed Bamba (MIMB) é um festival internacional de cinema que atua ampliando espaços de acesso às obras cinematográficas produzidas por realizadora(e)s negra(o)s da diáspora. A MIMB contempla as seguintes atividades: Exibição de filmes; Ações formativas e educacionais para jovens, crianças; Conferências e ações formativas para profissionais da área; Apresentações culturais. A MIMB entende o cinema como ferramenta importante para construção de imaginários. (MIMB, [s/d]).

Como podemos ver acima, em texto extraído do site da mostra, a MIMB conta também com espaços formativos que pensam o cinema como uma prática de construção de imaginários. Inspirada por Mahomed Bamba, pesquisador da Costa do Marfim radicado no Brasil e estudioso dos cinemas negros e diaspóricos, a MIMB se utiliza de referencial afrocentrado para organizar sua mostra, contando com diversos profissionais que lutam pela causa racial no Brasil. Outro aspecto importante desta mostra é ser organizada por mulheres.

Destarte questões de gênero também são colocadas em diálogo no saber-fazer desta proposta. Segundo consta no site da mostra, em pesquisas sobre a prática cinematográfica (ANCINE, 2018), pessoas pretas sequer pontuam nas funções executivas – 74, 4% da direção de grandes produções são homens brancos e 25,6% são mulheres brancas. A diferença entre a população preta e branca e, principalmente, entre homens e mulheres³¹ é

³⁰ Ou talvez essa pesquisa reflita a caminhada da Mostra Egbé?

³¹ A pesquisa não discrimina se esses homens e mulheres são cis ou trans. A verdade é que também há uma diferença no número de produções de grande orçamento que contam com pessoas trans em suas equipes ou mesmo que apresentam pessoas trans em suas narrativas. Estudos como os de CANDIDO, M. Et al (2021),

imensa. Visando diminuir as diferenças entre esses números, Daiane Rosário, Diretora Geral e Executiva da MIMB, idealizou o que viria a ser a mostra, coordenando uma rede de mulheres que hoje orientam o projeto estético e político-pedagógico da mostra itinerante de cinemas negros Mahomed Bamba.

Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus

Iniciativa da produtora de audiovisual “Cinediáspora”, o festival ainda é jovem, contando com apenas duas edições. Buscando valorizar a produção de cinemas negros na região Norte do Brasil, sua organização é totalmente composta de pessoas pretas e, em sua maioria, periféricas. Em 2020 contou com 135 produções (mais de 40% oriundas da região Norte do país). Apesar de ser uma mostra jovem, sua programação é extensa, e foi adaptada para o atual contexto mundial (por conta da pandemia de covid-19 que nos assola). Em reportagem³², Fernanda Vera Cruz, da curadoria e produção da mostra diz que o “festival Zélia Amador de Deus parte de uma construção coletiva feita a partir de uma reunião de amigos artistas, cineastas e produtores culturais negros, que sentem em suas vidas a importância do cinema”. Para a equipe do evento, suas práticas incentivam a construção de plataformas antirracistas e valorizam a produção da arte afrodiáspórica e africana.

Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul

O mais antigo festival de cinema negro em atividade, desde 2007 o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul³³ celebra a produção cinematográfica da Pessoa Preta no Brasil, nas Américas e no continente Africano. Promovido pelo Centro Afro Carioca de Cinema, o festival pensado por Zózimo Bulbul nasceu em 2007, com a criação do Centro. Após o ano de 2012, com o falecimento de seu idealizador, a mostra ganharia seu nome: Encontro de Cinema Negro Brasil África e Caribe Zózimo Bulbul.

Nascido da vontade de dar visibilidade ao cinema do povo preto, o Encontro tem agenciado o encontro de Pessoas Pretas de todas as nações. Zózimo conta que, ao chegar ao FESPACO – Festival Pan Africano de Cinema de Ouagadougou, em Burkina Faso, em 1995, percebeu que sua presença era recebida de maneira diferente: no continente africano, em meio a outras pessoas pretas, o homem preto, cineasta, era respeitado. Sua produção artística,

por exemplo, abordam o tema gênero e raça no cinema de forma interseccional, apontando ainda para a presença diminuta de pessoas trans e/ou indígenas em produções de grande porte.

³² Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/11/22/2o-festival-de-cinema-negro-zelia-amador-de-deus-inicia-programacao.ghtml>. Acesso em: 20 abr. 2021.

³³ <http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/>

valorizada. Nesse momento de encanto, verdadeiramente aquilombado, o cineasta gestou a ideia que o levaria à criação do encontro.

Voltei para o Brasil com a certeza de que era necessário fazer algo sobre o cinema negro, só não sabia o que era ainda. Dez anos depois, em 2007, fui convidado juntamente com outros cineastas e atores Afro-brasileiros, para o Encontro de Cinema Latino-americano de Toulouse, na França. Cheguei na cidade e fiquei surpreso. Uma cidade pequena, com muita gente de diversos países, e não tinha os ‘palácios’, que a gente encontra nos grandes festivais, lá tudo é pequeno, na medida certa, salas de cinema lindíssimas com 80 lugares, por exemplo. Isso me influenciou muito. Aquela idéia de fazer algo voltado para o cinema negro ia tomando forma, então eu percebi que não precisava de um lugar imenso, para fazer uma sala de cinema, e voltei com a idéia de colocar em prática a realização de um espaço destinado a exibir os nossos filmes, filmes de cineastas pretos e pretas do Brasil e da África. (CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA, 2018).

Superando as expectativas e dificuldades financeiras e preconceitos culturais, o Encontro conseguiu ver e fazer ver diversos filmes de gêneros variados, todos pensados pelo povo preto. O legado e a vida de Zózimo Bulbul vivem através do encontro. Talvez o exemplo mais potente da mistura entre ancestralidade e quilombismo esteja aqui: se pensa a pessoa preta viva, produtiva e criativa, protagonista de suas escritas.

7.2 Opaxorô – Termos e teorias no horizonte da pesquisa em artes e do fazer artístico da Pessoa Preta

Nesta encruza pontuamos alguns dos termos e teorias que têm ganhado visibilidade nas discussões sobre epistemes da Pessoa Preta. Se a ancestralidade, o afrocentrismo e o quilombismo fazem parte do tripé que sustenta essa pesquisa, as ideias a seguir servem de amparo para futuras pesquisas. Como no caminho anterior que forma esta encruzilhada, optamos por sintetizar as informações. De fato, existem trabalhos acadêmicos inteiros sobre *afrofuturismo* e outros termos que atualmente estão sendo discutidos pelas comunidades pretas – nosso exercício aqui será o de apontar estes estudos e de como eles podem contribuir para a formação de uma semiótica do terreiro.

Menos uma revisão bibliográfica e mais como uma espécie de *ponte*, nesta seção deste texto o que fazemos é colocar em diálogo as teorias emergentes (ainda que não sejam exatamente recentes) com os conceitos apresentados nesta dissertação. Os termos que apresentamos nessa seção orbitam a produção artística do povo preto no Brasil, destarte podem nos ajudar, futuramente, na melhor compreensão da arte afro-diaspórica brasileira.

7.2.1 Afrofuturismo

Kodwo Eshun, em seu texto sobre afrofuturismo (que figura entre a maioria das coletâneas sobre o tema) nos propõe um exercício:

Avancemos para o início do século 21. Um momento cultural em que os futuros das utopias digitais são rotineiramente invocados para esconder a infelicidade do momento presente. Nesse contexto, a investigação sobre a produção de futuros torna-se fundamental, e não trivial. [...] É claro que o poder agora opera tanto previsivelmente quanto retrospectivamente. O capital continua a funcionar através da dissimulação do arquivo imperial, assim como tem feito ao longo do último século. Hoje, no entanto, o poder também funciona através da previsão, gestão e entrega de futuros confiáveis. (ESHUN, p. 166, 2003)

O afrotuturismo surge como corrente de produção de futuros possíveis ao povo preto. Implicado em fabular sobre a posição da Pessoa Preta diante de distopias e utopias futurísticas, essa proposta aparece para discutir a localização do povo preto nos cenários de ficção científica e ficção especulativa. Kodwo (2003) afirma ainda que o afrofuturismo se impõe como ponto de virada diante das previsões do *Capital de Ficção Científica*³⁴, que preveem uma África eternamente subdesenvolvida, exposta às epidemias: esta característica revela ainda, segundo Kodwo, que a ficção científica não se preocupa com o futuro concretamente, mas sim com “a criação de um futuro desejável e o devir presente” (2018, p. 167).

Nos importa apontar o afrofuturismo como modelo interessante para a produção artística da população afro-pindorâmica por se tratar de proposta afrocentrada. Se possui referencial nas tradições africanas e busca a fundação de possíveis ancestralidades (tendo como ponto de partida o presente), é possível que a forma afrofuturista tenha a capacidade de mobilizar os afetos do povo preto em direção a um *futuro* comum – ainda que fabulado. No Brasil, autores como Kênia Freitas e Fábio Kabral têm trabalhado em diversas frentes para expandir nossa compreensão sobre o tema, tanto academicamente quanto no mercado editorial de ficção (principal objeto da proposta).

7.2.2 Afropessimismo

³⁴ O autor cita Mark Fisher e seu trabalho “SF Capital” (literalmente, Capital de Ficção Científica), Themepark Magazine, 2000. Fisher afirma que o futuro é uma *commodity*, bem como informações sobre o mesmo: fórmulas matemáticas, simulações de computador e vários outros modelos.

Aqui tomaremos como base o pensamento de Kênia Freitas, citada na seção anterior, e de José Messias, para elaborar sobre o afropessimismo e seu lugar nas artes visuais. O afropessimismo existe, de maneira análoga ao afrofuturismo, como maneira de fabulação do real numa esfera do porvir. Dito isto, essa tendência é ligada às previsões de futuro. O afropessimismo é espécie de ferramenta conceitual que relaciona passado e presente a partir dos dispositivos racializantes da sociedade ocidental. Freitas e Messias irão dispor esta corrente teórica da seguinte maneira:

Segundo Jared Sexton, afropessimismo é ao mesmo tempo uma corrente teórica, uma intervenção conceitual, uma leitura de mundo e um metacomentário feito por pensadores e pensadoras negros e negras sobre a negritude — ou mais precisamente sobre a experiência da negritude em um mundo organizado em torno da supremacia branca e da anti-negritude (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 414).

Como se pode ver, aqui nos encontramos com uma elaboração teórica que entende que o trauma da escravidão e as políticas raciais definem o mundo no qual vivemos. Apesar dessa certeza angustiante, o afropessimismo surge como maneira de pensar criticamente quais os efeitos deste trauma e como a população afrodiaspórica lida com ele. Na gênese desse pensamento podemos encontrar pensadores como Orlando Patterson e Saidiya Hartman, que irão elaborar sobre a condição da não-humanidade da pessoa preta no passado (a condição de escravo, isto é, propriedade), e a condição de sujeito racializado no mundo contemporâneo – ou seja, chão onde permanecemos subalternizados.

Se o afrofuturismo entende o futuro como tempo não linear, o afropessimismo entenderá o futuro como *cumulativo*, portanto, herdeiro dos traumas do passado (colonial) e das disputas do presente (solidariedade anti-negra do mundo branco). Guiados por Jota Mombaça, Kênia Freitas e José Messias irão sugerir ainda a criação de uma nova posição epistêmica diante do futuro; essa posição considera um lugar entre o pessimismo e o futurismo, e a partir disto haverá uma cadeia de elaborações que apontarão para um “pessimismo vivo”:

Se há um programa possível para o fim do mundo que sintetize (e também exploda) esses dois regimes de futuros negros, esse nos parece estar vinculado ao ‘pessimismo vivo’ de que nos fala Jota Mombaça. Pessimismo vivo que não aceita ‘uma imagem fixa do apocalipse universal como destino último de toda forma de vida’ e é capaz de ‘refazer indefinidamente as próprias cartografias da catástrofe, com atenção aos deslocamentos de forças, aos reposicionamentos e coreografias do poder.’ (Mombaça, 2016: 48). Nesse programa sem cartilha, é preciso ‘aprender a desesperar’ na construção de esperança ‘e esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível’ (Mombaça, 2016: 49). Abertura dos portões do

impossível para um futuro negro ou que não será. (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 422-423).

Essa construção de esperança é o ponto onde relacionamos afropessimismo e quilombismo: ambos territórios imagináveis, onde a imagem da Pessoa Preta não se extingue, contra-ataca, desenha o mundo. A partir desta breve contextualização, sugerimos aqui que essa é uma das ferramentas possíveis para o arranjo de quilombos e redes de afeto implicadas da semiótica do terreiro.

7.2.3 *Queerlombismo*

O queerlombismo tem sido pauta no movimento negro; seu caráter interseccional, que lida com questões de gênero, raça e sexualidades, aponta para formas de organização do povo preto e lgbttqia+ (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, intersexuais, assexuais e mais). Agregando ao quilombismo (que soma as teorias não só de Abdias Nascimento, como de Beatriz Nascimento), o conceito queer (ou ainda cuir, quír – grafia que também localiza o território, notadamente a América Latina) é adicionado para remeter às redes de afeto construídas pela população formalizada pelo aparelho hétero/cis/branco/masculino de nossa sociedade.

Em sua tese de doutorado, Fredda Amorim (2019) utiliza a noção de quilombo enquanto símbolo de resistência (NASCIMENTO, 1985) e fundamento teórico para fazer nascer uma rede de afetos, um queerlombo, no espaço geográfico (a cidade de Ouro Preto) onde habita. Inserindo sua “corpa negra bixa-travesti” (2019, p.101) na cidade, ela se posiciona e reafirma sua existência. Traz ainda a noção da ancestralidade preta que carrega em si e a organiza de forma coletiva – o terreiro é mais uma vez um referencial. O queerlombo é um quilombo queer, lugar de vida para “corpas dissidentes, desejantes, pulsantes” (2019, p.102), espaço onde a margem se organiza, cria linhas de fuga, projeta microrevoluções.

Torna-se necessário criar novos espaços onde se possa existir plenamente, para além das legitimidades e deslegitimidades produzidas por e em função da norma, além de ocupar os espaços que, por muito tempo, não foram habitados por nossas corpas marginais, como as universidades e órgãos de administração pública, “vilipendiando” os significados dados a estes espaços pela moralização patriarcal. Estamos frente a um momento de novas possibilidades de ocupação do mundo, em que essas corpas se reúnem e identificam que é possível, a partir de redes de afeto, ser e estar juntas e que é possível estabelecer novos processos e espaços de existência a partir do aquilombamento. (AMORIM, 2019, p. 100).

O queerlombismo é uma construção teórica e prática que têm emergido no mundo das artes (ou ainda: sido nomeada); é importante perceber que sua relação é não-exclusiva,

privilegia a cura, prepara a população preta e lgbttqia+ para assumir suas potencialidades e derrubar as formalizações impostas ao grupo. Aceitando o quilombismo como ferramenta de organização e atualizando a pauta dos corpos sexodiversos, o queerlombismo é um conceito que deveria ser estudado de maneira integral por aquelas e aqueles que pesquisam a arte da Pessoa Preta.

Ao lembramos que a sexualidade – e seus desdobramentos – dos Orixás é diversa e que tais forças não se enquadram na noção de controle dos corpos branco-ocidentais, o queerlombismo passa a ser uma extensão óbvia das práticas de aquilombamento. Se aquilombar significa *unir* para *libertar*, nada mais natural do que desenvolver uma teoria *queerlombística* que siga em paralelo às práticas do quilombismo.

7.3 Semiótica do Terreiro

A semiótica do terreiro não *nasce* aqui. Como sabemos, a escrita acadêmica é uma série de acúmulos. Buscamos, ao longo desta dissertação, elencar alguns pontos que poderiam fazer parte desta semiótica, bem como as razões para utilizá-la como um referencial. Barthes (1980) dirá que o detalhe que o interessa em uma fotografia, o *punctum*, esse algo que chama nossos olhos à imagem, nem sempre é intencional. Rigorosamente não o é. Seja no trabalho de Moisés Patrício ou Clébson Francisco, nas imagens das mulheres de Juh Almeida ou na composição familiar de Safira e seus movimentos de Orixá, não é a fotografia em si, o esforço de dar a ver *o terreiro*, *o feitiço*, *a negritude*, mas sim os elementos agenciados por esses elementos audiovisuais é que nos apontam um *punctum*. Há na mão que oferece Exu, em “Aceita?”, algo que, ainda na miudeza, nos traga o olhar para as maneiras de Exu, algo que aponta sua presença.

Tentamos, a um só tempo, expandir a noção de que a semiótica do terreiro passa por um exercício de vida da pessoa preta – qualquer uma –, apresentar quais os laços que as imagens estudadas aqui podiam ter com esse universo herdado dos yorubás, bantus, nativos indígenas, e, por fim, apontar essa semiótica como um referencial para a construção de um quilombo. Se o quilombismo de Abdias Nascimento é uma construção política e afetiva, implicá-la no estudo das artes é fundamental. Analisar uma fotografia pode nos parecer um exercício abstrato, quando, na verdade, não o é. Daí as inúmeras escolas que se debruçam sobre grãos e pixels em busca de compreender a ontologia destes objetos, exercício esse que nós também fazemos aqui. O que constitui uma fotografia *essencialmente* aquilombada? Se o *punctum* de Barthes nos punge, nos fere, é importante entender que essa fruição é da ordem

do afetamento passional: o quilombo, espaço de luta, é também espaço dentro da imagem – a luta é isto, um jogo de punções, feridas e suas cicatrizes, processo de cura. A semiótica do terreiro implica a imagem que se configura assim: aquilombamento imagético – como nos orienta nossos mais velhos, Abdias e Beatriz Nascimento.

Dessa maneira a semiótica que propomos se alicerça sobre a ancestralidade, de onde retira seus referenciais nos *itans* de Orixás, práticas de terreiro; se alicerça sobre o quilombismo e sua prática coletiva; se alicerça sobre a construção de uma arte em comum à Pessoa Preta. A construção de um cânone escurecido, afrocentrado, sensível à diáspora, aos movimentos tectônicos que separam África de América.

Durante a redação deste trabalho, muitos desafios foram encontrados pelo caminho; a pandemia de Covid 19 nos desviou de alguns objetivos e nossa metodologia foi afetada. Havia a dificuldade de acessar presencialmente obras artísticas e exposições. Museus e mostras cessaram atividades, eventos de toda ordem foram cancelados. Algumas entrevistas, pensadas para serem feitas presencialmente, ocorreram apenas de maneira remota. Mas ocorreram e surgiram como ponto de virada dentro desta dissertação.

Moisés Patrício e Clébson Francisco, dois dos artistas que aparecem neste texto, propuseram direcionamentos, abordagens e colaboraram com o pensamento por trás desta semiótica do terreiro. Aquilombaram com o autor desta dissertação. Destarte pudemos concluir a produção desta escrita com o atual corpo de pesquisa que apresentamos. Com o intuito de fazer uma cartografia de toda a arte visual da Pessoa Preta no Brasil (pretensão jovial, sabemos), esta pesquisa de mestrado se tornou curta, despreparada diante dos eventos de ordem mundial que a afetaram; simplificamos alguns trechos, evitamos nos estender além do necessário e, por vezes, optamos por uma abordagem panorâmica de certos temas (como a seção anterior, 7.2, que pode e deve ser explorada de maneira mais satisfatória com tempo, recursos materiais e preparo).

Também nisto nos apropriamos da semiótica do terreiro, que aplicamos aqui – este texto se estrutura como encruzilhada e não se detém em si mesmo. É preciso que se gaste um tempo observando as imagens de Safira Moreira e Juh Andrade, é preciso que se demore nas cartas de Clébson e que se aceite o que a mão de Moisés Patrício oferece. Poderíamos afirmar que este é o *ebó* para a leitura desse texto, a oferenda que pagamos a Exu nas encruzas. O terreiro enquanto matriz semiótica nos orienta a construir em comunidade, a destrinchar – até onde podemos – os mistérios dos Orixás, a perceber a temporalidade da casa de candomblé nos trabalhos que analisamos.

Esta dissertação tem como força a vontade de traçar uma caminhada entre artistas de territórios diferentes, experiências diaspóricas distintas, mas que possuem a mesma marca de cor. Se a arte afropindorâmica, afrodiaspórica, ou ainda arte da Pessoa Preta no Brasil, soa como *mais uma divisão*, apontamos aqui que na verdade é o oposto: organizamos esse modelo de saber-fazer artístico a partir de referenciais que convergem, unem, solidarizam. Escrevemos esse texto com o intuito de aquilombar. Como pudemos mostrar ao longo desta dissertação, o conhecimento produzido pelo povo preto tem a teimosia de perseverar, mesmo diante de processos de subalternização e aniquilamento.

E como arte é conhecimento, demarcamos aqui que a encruzilhada abriga saberes e práticas que são próprias da Pessoa Preta – essa categoria que, a despeito de território, centralizamos sob um único *alá*. Finalmente, podemos *tocar para Oxalá*. Podemos dizer: dissertação concluída, texto devidamente lido. Contudo, é nosso dever dizer que, como nos candomblés, há sempre uma outra reza, uma outra festa. E deveremos mais uma vez tocar a *avamunha* de Exu, seu ritmo acelerado que abre caminhos dentro da encruza. Essa pesquisa não pode se exaurir, porque é do seu método, a cartografia, caminhar de maneira rizomática, mesmo que definindo platôs; não pode se exaurir porque o movimento do terreiro é circular e contínuo. Nossa encruzilhada permanece aberta. Encontramos, mais uma vez, aquelas paredes que sugerem o fim de uma rua. Podemos ainda pular por cima do muro. Podemos desviar nossos caminhos e seguir em outras direções.

A semiótica do terreiro não *nasce* aqui. Também não se encerra.

REFERÊNCIAS

ACASAMATA. Sobre A CASAMATA. [s/d]. Disponível em: <https://acasamata.com/sobre/>. Acesso em: 06 abr. 2021

ALMEIDA, Juh. Instagram: @juh_fotografia. Disponível em: https://www.instagram.com/juh_fotografia/. Acesso em: 30 out. 2019.

AMORIM, Frederico (Fredda). **Gestos performativos como atos de resistência [manuscrito]**: corpos-monstro na cena contemporânea. 2019. Dissertação (Mestrado acadêmico) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma ideia. **Ensaio Filosófico**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 6-18, dez. 2016.

BARROS, Marcelo (Org.). **O candomblé bem explicado**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: Contribuição a uma Sociologia das Interpretações de Civilizações. Tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Kranhenbuhl. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.

BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe, a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BONGAR, Grupo. **Samba de Gira**. [s/l], 2016.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CANDIDO, M. R. *et al.* Gênero e Raça no Cinema Brasileiro. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 36, n. 106, e3610611, 2021. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092021000200508&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07 abr. 2021.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA. Quem somos. 2018. Disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1 (1972). Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIÁSPORA GALERIA. [s/d]. Disponível em: <https://diasporagaleria.com.br/>. Acesso em: 05 abr. 2021.

EGBÉ. 2021. Disponível em: <https://www.egbesergipe.com.br/>. Acesso em: 05 abr. 2021.

ESHUN, Kodwo. Outras considerações sobre o afrofuturismo. *In*: PEDROSA, Adriano *et al.* (Org.). **Histórias Afro-atlânticas**: volume 2 – antologia. São Paulo: MASP, 2018.

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

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 200p.

FLUSSER, V. Da Negritude. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 5, 1966. Disponível: <http://flusserbrasil.com/art328.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2020.

FLUSSER, V. **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

FRANCISCO, Clébson. Querid_ Fantasma © | A série de vídeos. **Clébson Francisco – artista visual multilinguagem**, 2016. Disponível em: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

FRANCISCO, Clébson. Querid_ Fantasma © As sete cartas que tenho pra te dar. **Clébson Francisco – artista visual multilinguagem**, 2018. Disponível em: <https://clebson.com/queridfantasma/assetecartasquetenhopratedar/>. Acesso em: 17 maio 2021.

FREITAS, K.; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente. **Revista de la Asociación Argentina de estudios em Cine y Audiovisual**, n. 17, 2018.

HOOKS, bell. **Erguer a Voz**. São Paulo: Elefante, 2014.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha (Org.). **(T)races of Louis Agassiz**: Photography, body and science, yesterday and today./Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010. 189p.

MANDARINO, A.; GOMBERG, E. Candomblé, Corpos e Poderes. **Perspectivas**, São Paulo, v. 43, p. 199-217, jan./jun. 2013.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENEZES NETO, H. S. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira.** 2018. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2018.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/2XJk7qR>. Acesso em: 1 jun. 2020.

MILEVSKA, S. Questionando o repositório imagético racista de Louis Agassiz no trabalho de Sasha Huber. *In*: MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha (Org.). **(T)races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today./Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje.** São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010.

MIMB. Quem somos. **Mostra Itinerante de Cinemas Negros – Mahomed Bamba,** [s/d]. Disponível em: <https://www.mimb.com.br/quem-somos>. Acesso em: 04 maio 2021.

MOREIRA, S. **Travessia.** 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 15 nov. 2020

MOREIRA, S. **Igbo.** 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/235544999>. Acesso em: 15 nov. 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo.** Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodiáspora – Revista do mundo negro,** Ipeafro, ano 3, n. 6-7, 1985.

NEGRITUDE INFINITA. Sobre nós. 2021. Disponível em: <https://negritudeinfinita.com/sobrenos/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

NISHIDA, Mieko. **Gender, ethnicity, and kinship in the urban African diaspora:** Salvador, Brazil, 1808- 1888. 1991. Tese (Doutorado) – Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1991.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira.** 2005. 353f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2005.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Filosofia africana,** [s/d]. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-diaspoacutericos.html>. Acesso em: 04 abr. 2021.

OLIVEIRA, Maria Inês Cortês. Viver e morrer no meio dos seus: nações e comunidades africanas no século XIX. **Revista da USP, Dossiê Povo Negro – 300 Anos,** n. 28, p. 175-193, dez. 1995/fev. 1996.

PATRÍCIO, Moisés. “**Aceita?**” Disponível em: <https://moisespatricio.weebly.com/about-the-artist.html>. Acesso em: 25 fev. 2019.

PINTO, C. **Saravá Jurema Sagrada**: as várias faces de um culto mediúnico. 1995. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17015>. Acesso em: 05 maio 2021.

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. **A família negra no tempo da escravidão**: Bahia 1850-1888. 2007. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2007.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia Visual**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

RUFINO, L.; SIMAS, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

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

SANTOS, Antonio Bispo. **Colonização, Quilombos**: Modos e Significações. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

SANTOS, D “Shell”; SANTOS, H.; SANTOS, Neri. **Ensino ditado no terreiro Ilê Ibá Asê Possun Aziri**. *Oralitura*. Fortaleza, 2020.

SILVA, D. F. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019

SLENES, R. **Na senzala, uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava — Brasil Sudeste, século XIX. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

SOMÉ, S. **O Espírito da Intimidade**. São Paulo: Odysseus, 2003.

SOUZA, N. **Ouçá os ancestrais**: Sabedoria da Ebomi Dona Cici. Transcrito por Camélia D. Lee. 2020.

VANDEZANDE, René. **Catimbó**: Pesquisa Exploratória sobre uma forma Nordestina de Religião Mediúnica. 1975. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1975.

VELECI, Nailah Neves. **Cadê Oxum no espelho constitucional?** Os obstáculos sócio-político-culturais para o combate às violações dos direitos dos povos e comunidades tradicionais de terreiro. 2017. 145 f., il. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

VITORINO, Castiel. **Castielvitorinobrasileiro**, [s/d]. Disponível em: <https://cargocollective.com/castielvitorinobrasileiro>. Acesso em: 30 out. 2019.

GLOSSÁRIO

- **Abebé:** Paramenta em formato de leque. Pode trazer um espelho no centro. O abebé de Oxum geralmente é dourado, enquanto o de Iemanjá é prateado.
- **Abian:** Pessoa não iniciada no candomblé, mas que participa ativamente das atividades de um terreiro.
- **Ajeum:** Comida, refeição.
- **Alá:** Pano branco que cobre o Orixá Oxalá, espécie de tenda. Usualmente carregada por outros Orixás ou filhos de santo.
- **Axé:** O conceito de Axé (ou ainda *Asè*) é complexo. Em linhas gerais, é a energia que está presente em todas as coisas do mundo. O Axé está presente nas folhas vivas e mortas, nos animais e nos seres humanos.
- **Ebó:** Oferenda para os Orixás. Os ebós têm diversas utilidades. Podem ser ofertados como agradecimento ou para prevenção de calamidades. São prescritas por quem “abre” o jogo de búzios (ou Ifá), e ditadas pelos Odús que surgem através dos búzios.
- **Egbé:** A comunidade do terreiro. Desde os mais velhos até os mais novos, todos fazem parte da *egbé*.
- **Egbomi:** Irmãos mais velhos em uma casa de candomblé, *yaôs* que completaram seu ciclo iniciático de sete anos.
- **Èmi:** Sopro de vida, aquilo que anima o corpo de tudo o que é vivo.
- **Exu:** Orixá da comunicação, da organização, das encruzilhadas. Exu é, provavelmente, o Orixá com mais atribuições dentro da filosofia do candomblé ketu. Por sua função (aquele que leva ao plano dos Orixás os *ebós* feitos no *Ayé*, onde vivemos), é o símbolo do dinamismo.
- **Iemanjá:** Orixá dos rios e dos mares (no Brasil), Iemanjá é a figura materna definitiva dentro do candomblé, aquela que gera muitos filhos e cuida das demais crianças de sua comunidade. Está ligada à saúde mental.
- **Ifá:** No contexto desta dissertação, Ifá refere-se ao oráculo desenvolvido na África Ocidental, pelo povo Iorubá. É sistema de divinação, mas também de prática filosófica.
- **Igbìn:** Igbìn é a palavra iorubá para “caracol”. É ainda o nome de um dos toques de Oxalá, marcado por seu ritmo lento, e dança cadenciada. O Igbìn representa a perseverança e o cuidado de Oxalá.
- **Ilá:** A voz do Orixá sendo expressa através daquela ou daquele que o incorpora.

- **Irunmolés:** Olodumare, ser que cria o mundo, também é responsável pela criação de várias entidades, os Irunmolés. Responsáveis por lidar com a obra de Olodumare, vivem no *Orun* (Òrun), ocasionalmente vindo ao *Ayé* (Áiyé), onde são chamados Orixás.
- **Itans:** Conjunto de narrativas da oralitura Iorubá. Contam, de um modo geral, como foram as vidas dos Orixás, bem como sobre a cosmogonia de nosso mundo.
- **Obaluayê:** O mesmo que Omolu. Orixá das pestes (principalmente das doenças ligadas à pele, como a varíola) e da saúde. Senhor da terra, é tido como grande feiticeiro.
- **Obatalá:** O mesmo que Oxalá. Orixá da ordem, da paz, da criação da humanidade. É o Orixá com maior autoridade dentro do candomblé ketu, sendo o mais velho dos filhos de Olodumare. Sua figura sincretiza-se com a de Jesus Cristo.
- **Odé:** Classe de Orixás, os caçadores. Existem muitos odés, sendo Oxóssi e Ogum os mais conhecidos deles.
- **Ofá:** Arco utilizado pelos odés.
- **Ofó:** Palavra encantada, envolta em axé.
- **Ogó:** Bastão de Exu. Remete ao pênis, à virilidade, à abundância.
- **Opaxorô:** Cajado sobre o qual o Orixá Oxalá (Oxalufã, seu aspecto mais velho) se apoia. Representa ainda a ligação entre Òrun (dimensão espiritual) e Áiyé (dimensão terrena); demonstra ainda a sapiência dos mais velhos, traço fundamental da cultura dos povos Iorubá.
- **Orí:** Orixá individual. Cada ser humano vem à terra com sua individualidade, seu destino. Orí é esta manifestação. Nada pode ser feito na vida de um ser humano se este não agrada a Orí.
- **Òrun:** Lar dos Orixás, onde vivem também nossas essências.
- **Orixalá:** O mesmo que Obatalá.
- **Orixás:** Entidades que são manifestações de nossa ancestralidade. Os Orixás são, ao mesmo tempo, entidades metafísicas e nossos ancestrais divinizados.
- **Ossain:** Orixá das matas, grande feiticeiro, o Senhor das Folhas. Ossain é aquele que conhece o segredo de todas as plantas, sendo fundamental no culto a Orixá. Há um ditado que diz “sem folha não há Orixá”, revelando a importância de Ossain.
- **Oxalá:** O mesmo que Obatalá.
- **Oxóssi:** Orixá da caça, das florestas e da abundância. Oxóssi é um dos mais conhecidos Orixás, estando muito presente na cultura popular brasileira.

- **Oxum:** Orixá dos rios, Oxum é a senhora da magia, da beleza e do encanto. Entidade muito difundida na cultura popular brasileira, Oxum é também fundamental no culto a Orixá. A pena que os neófitos levam à testa quando iniciados representa a ligação que possuem com a Senhora do Mel.
- **Oxumarê(é):** Originalmente um Vodum, Oxumarê tem origem nos cultos Jeje. É a grande cobra, o arco-íris que desponta no céu. Orixá das chuvas e da fertilidade do solo, tudo o que é alongado está em seu domínio. Divindade híbrida, é mulher, homem e bicho.
- **Oyá (Iansã):** Oyá é a Orixá das tempestades, das grandes paixões,
- **Paó:** Ato de bater palmas em reverência. O paó *acorda* a energia ao redor de quem o pratica. É modo de dizer “aqui estou”.
- **Voduns:** São energias similares aos Orixás, mas com diferenças fundamentais. Cultuados no candomblé Jeje.
- **Xirê:** Roda inicial das cerimônias de candomblé. Usualmente as mulheres da casa giram ao redor do Axé da casa (centro do salão de um terreiro), dançando algumas cantigas para cada Orixá.
- **Yaôs:** Iniciados no candomblé que entram em transe.

ANEXO A – TEXTOS DA OBRA “QUERID_ FANTASMA”, DE CLÉBSON FRANCISCO

CARTA 1

querid_ fantasma #1 – a despedida
vídeo-carta. 3’25”. Clébson Oscar. 2016.

SINOPSE

A gente nunca mais vai se ver. “Eu sempre vou lembrar de você como alguém que conheci e depois esqueci”.

Esse vídeo parte do desejo de endereçar uma carta filmica a alguém ou a algo que aparenta estar próximo e ao mesmo tempo distante. Querid_ fantasma fala sobre uma despedida, um distanciamento de duas pessoas que outrora foram próximas e que mantinham algum tipo de relação, mas que agora se distanciam ao ponto de não se conhecerem mais.

Texto do vídeo

A gente nunca mais vai se ver/ já faz tempo que não conversamos direito. E isso é bom. Foi diminuindo gradativamente dum jeito/ que nem sabemos mais como voltar a falar "oi". A distância veio para fazer isso com a gente. Então nem sei se adianta puxar assunto, / peço que não insista mais/ Nós vamos um dia nos encontrar na rua/ e eu não vou reconhecer seu rosto e nem o seu cabelo em volta dele/ passarei direto de você/ E você terá a impressão de que me conhece de algum lugar, / mas não conseguirá lembrar. Vai talvez chegar em casa pensando/ que já viu meu rosto antes, / de algum outro lugar ou momento/ mas irá esquecer esse pensamento/ assim que beber o primeiro copo d'água. Vai assistir TV, tomar banho, comer. Vai esquecer de mim. / Talvez eu leve essa karma por outras vidas: é triste pensar que foi a gente que fez essa coisa com nós mesmos. Eu indo embora e você indo embora. Nós não vamos ter mais aqueles abraços de 1 minuto de duração - E para onde você vai? / Para canto nenhum. Vou continuar aqui/ tu também, / mas nós dois iremos sumir um do outro. / E hoje é o último dia, / se você tem algo pra dizer diga logo, / ou não diga/ não temos mais tempo/ a gente vai embora para sempre. A gente se colocou no ar. E o ar levou. Não deixou. A gente é da terra e não do ar. Não aperte mais a minha coluna. / Com saudades.

querid_ fantasma

CARTA 2

hoje eu sonhei contigo – o sonho
vídeo-carta. 2’04”. Clébson Oscar. 2017.

SINOPSE

Comecei usando vírgulas e pontos finais, mas depois percebi que o que importava era mesmo falar de nós dois

Texto do vídeo

Hoje eu sonhei contigo/ de início, não achei que fosse você, parecia um pouco diferente/ mas quando eu acordei/ percebi que realmente era você no sonho, e que éramos nós os personagens. Começou que estávamos do lado de fora de um banco recém assaltado, a polícia estava lá, alguns amigos nossos também/ saímos todos dali conversando pelas ruas/ estávamos alegres e cantávamos sobre outros sonhos. Sentamos numa calçada e continuamos cantando/ até que uma moça abriu a janela e disse que ali agora era uma cinema/ e que deveríamos fazer silêncio/ alguns amigos foram embora, mas nós dois continuamos/ lembro de você sempre em silêncio, calad_/ quando pegamos o ônibus, você apontou na janela alguns lugares que eu não conhecia/ mas você continuava triste/ e eu sabia que estava prestes a chorar/ lembrei que algo havia morrido em você/ e que você sabia que só tinha a mim/ eu era, a partir daquele momento o único a estar ao seu lado. Vi alguns machucados em seu braço/ lembrei do que havia acontecido/ mas o que importava era que a partir daquele momento/ nós seríamos um só abraço. Eu sempre irei lembrar de você segurando minha mão e apertando contra seu corpo.

CARTA 3

sexo – fluxo

vídeo-carta. 2'15". Clébson Oscar. 2017.

SINOPSE

Eu equilíbrio meu corpo sobre minhas pernas numa forma incrível. Se não fosse por isso, eu não saberia como andar.

Texto do vídeo

Não há texto

CARTA 4

você – ausência

vídeo-carta. 0'50". Clébson Oscar. 2017.

SINOPSE

Entardecer como quem amanhece e joga e cai e levanta e entra na água gelada do mar amarelo de algas.

Texto do vídeo

Você

CARTA 5

demora não – ausência 2

vídeo-carta. 2'23". Clébson Oscar. 2017.

SINOPSE

Entre nós, eu fui o que mais demorou a ser

Texto do vídeo

Demora não que eu não posso ir com calma/ tenho que fazer antes que caia tudo novamente/antes que a semana apague/ antes que a gente desapareça/feito fumaça quente/daqui a dois meses queria estar lá/ mostrar que foi tudo demorado e rápido, /e o que ficou para trás levantaria feito poeira jogada para você/ demora não fica aqui/ volte como... como um som de rodas de um carrinho de rolimão (sic)/ deita comigo como uma pedra que limpa o disco/ que eu prometo não morrer no fim do dia/ aqui já estamos em outubro/ o ano passando tão rápido/ disseram que quem ocupa a mente os dias logo chegam/ o importante é que setembro passou/ feito amarelo-roxo/ demora não/ fica aqui/ deixa eu te ouvir.

p/ querid_ fantasma

CARTA 6

correr, correr, e não mais cair – pressa

vídeo-carta. 3'13". Clébson Oscar. 2017.

SINOPSE

Corra, corra, não caia mais. tentei te achar numa praia.

Texto do vídeo

Correr e não mais cair/ segunda feira/ algum mês de maio qualquer. A gente imerge, mesmo com medo das ondas/ E parece que vai caindo, caindo/ Mergulhando fundo/ Como se o chão fosse tão longe/ Como se a gente não tivesse na verdade caminhando/ Como se tudo fosse um mar/ Mas é só o asfalto/ Vem, vem comigo/ Me abraça como se fosse a chuva/ Me obrigue a chorar e desabar de vez/ Como nunca mais fiz/ Vem, vem comigo/ E permanece aqui/ ...mas,/ O que parece, aqui comigo,/ é que esse mar é feito de borra de café amargo/ recém feito numa chaleira de alumínio/ Ai então eu fui pra outro lugar/ Vi tantos corpos/ Outro mar/ Achei que você poderia estar ali também/ Tentei filmar algo que pudesse ter você no meio/ Ou algo que se parecesse com você./ E não tinha.

CARTA 7

encontro – distância

vídeo-carta. 2'43". Clébson Oscar. 2017.

SINOPSE

Tuas pernas, é o que eu quero, no balanço desse carro, na ginga dessa estrada.

Texto do vídeo

Pelos finos, peles negras/ coxas, pantorrilhas (sic), joelhos./ a minha bermuda curta/ a tua pouco acima do joelho/ olhos que não se cruzam/ não se olham/ e sabem que estão sendo vistos/ olhos operários/ que dançam/ que olham pelas janelas/ que tremem/ o carro virou uma curva/ minha perna encostou na tua/ o carro virou noutra curva/ tua perna colou na minha/ e ficaram ali/ presas [como era gostoso sentir isso]/ esse prazer de te roçar a perna e sentir de volta o calor/ o peso da tua sobre a minha/ sentir de volta esse calor/ a minha se abrir para encontro da tua/ vice-versa /vice-ser/ os pelos formando uma trança entre nós dois/ esse afago que me deu um acelerado no peito/ esse afago/ esse afago/ a estrada faz desse tempo de duas horas algo eterno/ vivo, sóbrio, ilusório, lúcido/imaginário, latente, urgente, sonhador, viajante.

ANEXO B – ENTREVISTAS

Entrevista 1 – Clébson Francisco. Realizada através de videochamada no ano de 2020.

George Ulysses: Você poderia se apresentar um pouco?

Clébson Francisco: Eu trabalho com artes visuais, eu tento compreender isso de forma expandida, enxergo o cinema como uma possibilidade dentro das artes visuais. Me enxergo como artista visual, mas também com montador, meu trabalho no cinema é mais com montagem. No meu trabalho em si, me interessam muitas questões, como memória, tempo, território, arquivo e o que vai se atravessando com isso - e montagem, necessariamente. Acabo atravessando esses lugares e pensando outros lugares a partir desses.

GU: Essa sua primeira resposta já me deu algumas ideias. Você fala das possibilidades do cinema dentro das artes visuais. É normal que em programas de pós-graduação nós encontremos cursos mais separados: quem estuda cinema acaba indo para programas como a pós-graduação em Multimeios, na Unicamp, ou PpgComunicação, na UFC, e quem estuda as diversas expressões visuais, como bordado, pintura, acaba indo para as pós-graduações em artes visuais (por exemplo, a pós-graduação em Artes Visuais na Unicamp e o programa EmArtes, na UFC). Quando você falou sobre cinema enquanto arte visual, quis saber mais sobre sua relação com cinema e artes visuais. Vejo que sua linguagem é híbrida, pode ser tanto exposta em uma video-instalação, como numa sala de cinema. Como você vê essa conversa? Como você institui essa linguagem que caminha entre cinema e as artes visuais.

CF: Eu penso sempre em borrar as bordas que separam as categorias "cinema" e "artes visuais". Se vemos que as artes visuais já se distanciaram das "artes plásticas", a pintura, por exemplo, eu tenho a impressão, principalmente percebendo o trabalho de outros artistas, ou mesmo na tal "história da arte", é de como as artes visuais incorporam outras linguagens, outros formatos, que não se encaixam nas artes plásticas. A academia ainda mantém alguma estrutura, nós podemos ver que existem programas de pós-graduação em artes visuais que ainda são presos às artes plásticas. Eu acredito que as artes visuais são mais ampliadas, que é possível dentro desses cursos pensar cinema, e vice-versa. Minha formação é idêntica à sua (Cinema e Audiovisual, UFC), e ela é precária em relação ao que faço hoje, é precária nessa relação entre arte e cinema. O que eu faço hoje não tem muito a ver com o que eu fazia na universidade; só exercitei essa relação entre as duas linguagens após minha saída do curso de graduação.

Eu meio que ignoro esse período às vezes, mas sei que isso interfere muito na pessoa, a formação mexe com a gente, a formação interfere na produção das pessoas, apesar de que a minha formação não interferiu diretamente na minha (hoje).

Mas é isso, eu acabo pensando as duas linguagens juntas, já que trabalho com as duas linguagens. Empresto questões de um lugar para o outro. O pensamento de Montagem está nos dois lugares. O Arquivo está nas duas linguagens. A Memória pode ser pensada nas duas linguagens. Eu acabo concebendo as duas coisas juntas.

Meu próprio site acabou ficando organizado dessa forma: obras audiovisuais somam trabalhos em cinema e em artes visuais. Acho que é mais coerente assim. As mantenho assim enquanto formulação. O que está em jogo não é a técnica, mas a obra em si, o objeto, as questões que estão sendo comunicadas, o que pode ser transmitido. A plataforma em si não me interessa, mas sim o que é sentido, o que é experienciado. Posso comunicar através de uma bandeira, de um vídeo. Não existe uma hierarquia entre essas linguagens, por isso gosto de borrar essas fronteiras. Cada obra tensiona uma questão, cada forma tensiona uma questão, mas eu estou interessado no conteúdo da obra.

GU: Você fala de borrar fronteiras. Eu soube de uma história curiosa onde chamaram você para uma exposição de bordado, e você respondeu que não era um artista do bordado. Quando é que a pessoa que produz arte entende qual é a sua linguagem? Você em seu site afirma ser um "artista multimídia", ou seja, você tem suas questões e as opera em diversas linguagens. Entendo que seu trabalho é sobre isso, sobre essa operação.

CF: Sim, é sobre isso. Me interessa não limitar minhas possibilidades de uso da arte. Não gosto quando me enquadram como um artista do bordado, eu não trabalho com bordado. A minha questão com aquele convite da exposição sobre bordado é que ele focava essencialmente na técnica bordado. As questões da minha obra, o que ela comunica, isso se tornava menor dentro dessa perspectiva. Evidenciava apenas a técnica, e isso passa por um processo de silenciamento. Há um discurso sobre memória, sobre história, sobre colonialismo no meu trabalho: eu poderia ter feito minhas bandeiras em serigrafia? Sim. Mas não é sobre isso, e sim sobre evidenciar o que eu quero falar.

Como o convite partiu dessa função do bordado na minha obra, não achei interessante, já que o que me interessa é tratar das minhas questões para além da técnica.

GU: Você falou de cinema e arte visual, agora falamos de bordado, e então você trouxe a questão do discurso. Na minha análise da sua obra eu faço uma abordagem afetiva, afeto enquanto desejo, enquanto aquilo que nos consome mesmo... e cruzo essa sua referência com a figura de Oxum, Orixá da Beleza e do Amor. Quando analiso "Querid_ Fantasma", analiso o

discurso, não apenas a linguagem ou o dispositivo, me preocupo com o contexto da obra, afinal quero falar desse homem preto que escreve cartas de amor para outra pessoa. Quero elaborar um pouco sobre sua obra dentro do espelho de Oxum, propondo uma análise de si. Como você lida com essa marca? Enquanto você fala de Memória, você também lida com ataque, com compor um arsenal, ter munição? Vejo o "Querid_ Fantasma" como uma obra que apesar de tratar de temas caros ao debate racial, ele também fala de afeição, de sexualidade.

CF: Eu vejo muitas pessoas repetirem que Oxum é uma Orixá de vaidades, né? Acho que é uma ideia precipitada. Isso que você trás do espelho é interessante, o espelho não é apenas para você se ver, mas também ver o que há por trás. Nós caminhamos para frente, para trás, para os lados. Acho uma visão limitada sobre a Orixá. Acho bonita essa relação que você faz; sempre achei o "Querid_ Fantasma" uma obra incompleta, nunca consegui finalizar. Os vídeos estão lá, fisicamente os sete vídeos estão bem-apresentados, a instalação em si (exposta no Valongo) têm uma função estética, cumprem sua função enquanto forma. Mas agora, quatro anos depois de ter feito os vídeos, eu juntei algumas imagens e passei a juntar a partir de uma publicação, assim como o *Cajú* (livro). E a sensação que eu tive é de um lugar meio incompleto, estou juntando as imagens a partir da primeira versão, mas é como se faltasse dados, ou coisas que eu consiga tocar e sentir. Não sei exatamente o que são. Mas agora, desde que comecei a juntar as imagens e transformar num livro, sinto que falta a Palavra. O vídeo é conduzido a partir da palavra escrita e da imagem, mas no livro eu sinto que a imagem se destaca. Se faltam palavras, sinto um vazio. Acho que é isso que passa a sensação de incompletude. Não é necessariamente um problema, mas é algo que eu não consigo resolver. E isso é um problema, prático, já que quero finalizar, imprimir e vender! Tem um pouco disso. Hoje eu não consigo pensar muito no que eu estava pensando quando lancei a série de vídeos. A gente vai caminhando e coisas vão ficando pelo caminho, mesmo que não abandonadas totalmente, mas você vai participando de outras formações, eu faço uma coisa, faço outra coisa, então isso (o afetamento da obra) vai ficando mais para quem vê. Como a obra me chega, isso mudou ao longo dos anos. Os trabalhos em si não são localizados no tempo, não são limitados a isso. As obras transcendem a relação do tempo, acho que isso é bom, são trabalhos que não são datados, eles atravessam o tempo.

GU: Me parece que é difícil puxar da memória o que sentíamos no momento de criação das obras.

CF: Tem a ver com a percepção, tem a ver com sentido; o ato de lembrar te coloca num lugar. Mas lembrança é diferente de memória, lembrança é mais sensível, mais rápida;

memória é mais profundo, você pensa a memória de lugares diferentes. Você pode dizer "eu lembro de um fato x, num lugar y" e a gente interpreta isso em "bom" ou "ruim". Memória, não, é a partir de dados, de informações, aconteceu ou não aconteceu?, se existe um fato exposto, se existem vestígios, se existe um arquivo da coisa? A Memória está em vários campos do conhecimento, dentro da História, da Sociologia, da Pintura, da Arqueologia, está em campos diversos, memória enquanto produção de conhecimento. E aí acho que isso é uma coisa que me interessa, pensar memória não apenas enquanto lembrança, enquanto história familiar, mas enquanto trauma, enquanto violência, enquanto história, criação de um arquivo, memória enquanto furacão; enquanto coisas que são muito mais duras e complexas.

GU: Como sua localização age sobre seu estudo da memória? Como esse espaço geográfico e social influencia na sua produção? Como suas relações influenciam seu trabalho?

CF: Eu tenho tentado pensar as coisas para além da geografia. Os arquivos que eu acesso são arquivos públicos: Biblioteca Nacional, bancos de dados nacionais. Bancos de imagem, texto, enfim, arquivos sobre o que aconteceu. E há muita falta de informações sobre os corpos fotografados, sobre alguns territórios, como o sertão. Então sempre tem muito de falta de informação. E quando isso acontece, ou você vai atrás da informação ou você fabula uma informação. Isso é uma coisa. Por outro lado, quando eu entro em um arquivo procurando um lugar específico, Baturité (interior do Ceará), por exemplo, nem sempre você encontra o que você quer encontrar. Quando se procura um termo específico e não encontra o que quer, você tem que fabular, recompor isso de outra forma. Pensar memória é pensar essas coisas que são apagadas, é trabalhar com fragmentos, esses textos e imagens que não tem informação. Quando eu trabalho com fragmentos é preciso abandonar a geografia, abandonar o território. Eu não tenho informações sobre o corpo, o lugar, o espaço, então a geografia não me interessa. Não é tão importante pra mim saber se essa fotografia foi feita no sul do Ceará ou no noroeste da Bahia; é outra forma de pensar o território. Uma coisa do território é pensar a vida além do território criado pela colonialidade. O que tem me interessado é isso, formular coisas a partir de fragmentos, entendendo que o Arquivo é um fragmento.

GU: Nós falamos de muitas coisas aqui. Para finalizar, podemos falar sobre espaços de arte? Você acha que espaços abertos e atentos às produções artísticas das pessoas das pretas, como a mostra Negritude Infinita, pode contribuir para a melhor compreensão da arte produzida pelo povo preto? É necessário ter essa compreensão? O Quilombismo de Abdias Nascimento fala muito sobre essa possibilidade de construção coletiva do povo preto. Como você encara essa perspectiva?

CF: Minha pesquisa de mestrado é sobre a produção artística contemporânea do povo preto no Ceará. Tenho lido o "Genocídio do Negro Brasileiro", do Abdias Nascimento, e uma das formas de praticar um genocídio é eliminar a memória e destruir qualquer elemento cultural; se você apaga essas possibilidades, você também pratica um genocídio. Embora eu seja muito pessimista, eu consigo enxergar alguns espaços que têm uma iniciativa de quilombamento (outra teoria de Abdias Nascimento), que aí eu acho que é muito mais no lugar de se aquilombar mesmo do que criar uma micro-comunidade apartada das outras, do mundo. Não é mais possível apartar todo mundo. Eu acho que é possível pensar a partir dos conceitos de Quilombismo formas de quebrar o mundo que está posto e formular outros lugares: uma mostra de cinema negro, um museu dentro de comunidades quilombolas, um grande curso de formação dentro das periferias, ou seja, em espaços culturais mesmo. Há um processo de aquilombamento, mas também há o perigo de criarmos espaços que só levam o nome de quilombo, mas que na verdade levam os mesmos formatos coloniais de organização. Pensar o formato, mas pensar a ideia sobre a coisa, não adianta aquilombar e manter um pensamento eurocêntrico - isso talvez seja mais violento que a falta de existência de um lugar. Não é nada fácil criar um espaço de aquilombamento dentro de uma cidade capitalista, colonial, que mantém a mesma estrutura social há cem anos; não é fácil tocar projetos de transformação real, na prática, se continuarmos presos a certos discursos e práticas que não estimulam os movimentos pretos a caminhar pra frente. É muito fácil cairmos num discurso de hegemonia, "ah, se não é assim não é preto", isso é muito perigoso. É possível criar espaços aquilombados, mas com atenção em não criar espaços de hegemonia, espaços de violência. O próprio Antônio "Nego" Bispo traz esse pessimismo "vivo", que analisa o mundo de olhos muito abertos e não cai em armadilhas. As identidades são armadilhas, a representatividade é uma armadilha, e nós caímos nessas armadilhas. Acho que existem espaços que são armadilhas e aí acredito que há duas posturas em relação a eles: ir sabendo que é uma armadilha e se aproveitar disso, ou ir sem saber que é uma armadilha, cair nela e não se dar conta disso. É preciso ter cuidado. Eu acho também que não é sobre "ocupar", mas sobre "permanecer": o museu, como é que essas exposições funcionam? Quem é que está no acervo? Quem está no fio da História, quem será lembrado? Se um artista preto não entra no acervo, se ele é apenas exposto, que espaço é esse?

Entrevista 2 – Moisés Patrício. Realizada através de videochamada no ano de 2020.

Pergunta: Você pode falar um pouco da sua origem e do seu terreno?

Moisés Patrício: Eu nasci em São Paulo, minha família é de Minas Gerais, mas o meu terreiro, a minha raiz comunitária é de Salvador, o *Ilê Ase Oxumare*, onde nasce meu terreiro, esse é meu contato com a Bahia, a casa principal do meu terreiro nasce na Bahia.

GU: Como os espaços de arte em SP influenciam na sua produção?

MP: Bom, eles influenciam de todas as formas, primeiro porque que aqui estão concentrados os principais equipamentos culturais do Brasil. Por um lado, é bom, mas também é algo ruim, há um monopólio, né? Os museus importantes, grandes coleções, muitas coisas estão concentradas em São Paulo, e isso me motiva. Porque me interessa questionar esse monopólio, me interessa ouvir outras vozes e esse monopólio impossibilita. E meu trabalho é movido por essas questões.

GU: Como você percebe sua arte dentro da atual conjuntura no Brasil? Sabemos que os museus, galerias e espaços de arte seguem uma programação ocidental – que acaba sendo racista. Qual seu nível de entrada nos museus? Como você tem visto a ocupação nesses espaços?

MP: Eu venho trilhando um caminho que já foi aberto por outras pessoas. Rosana Paulino, Mestre Didi, Abdias Nascimento. Meu trabalho tá muito ligado à memória e história. Meu tema é esse. Tá muito ligado, é um tema intrínseco às instituições, já que elas vão cristalizando uma verdade. E eu venho nessa contra-narrativa. Cada vez mais as instituições tem se sentido constrangidas em manter uma narrativa única, algo que elas vinham mantendo nos últimos 500 anos. Esse tempo todo de história escrita está sendo questionado. Há duas maneiras [para esses espaços] de reagir: ou você se defende e assume o conservadorismo, ou você tenta mudar a estrutura. Alguns museus tentam se abrir e outros se fecham, reforçando essa origem do museu, essa origem conservadora. E meu trabalho vem costurando esse diálogo, buscando essa conversa, questionando, tentando colaborar contra esse imaginário coletivo empobrecido do negro no Brasil, né. A gente colaborou de infinitas formas, tanto intelectual quanto materialmente falando. São infinitas colaborações do povo preto no Brasil. Mas aí existe uma defasagem na História que não narra, não dá esse protagonismo, não fala dessa autoria. A série “Aceita?” é muito sobre isso. Quando a gente pensa a autoria a gente pensa na *mão*. Embora essa ideia chapada de autoria, essa ideia branca de autoria seja muito empobrecida também, ela se resume a uma *superfície*. Mas assim o mais próximo que eu encontrei ao pensar numa autoria foi imaginar a mão preta; essa mão preta está ligada a uma identidade. No Brasil nós estamos em todos os lugares. A gente originou movimentos inteiros, estamos hoje produzindo. A gente vê muitos intelectuais bacanas, artistas, pesquisadoras, pensadores - e sempre foi assim. Nem o cenário conservador nem o nosso cenário criativo

mudou, então eu me sinto disputando essa narrativa, e nós estamos disputando várias frentes. Mesmo nas artes, nas linguagens, nos espaços de decisão, de produção, nós estamos lá os disputando.

GU: Como você associa o candomblé e seu trabalho artístico? Existe uma imersão no universo sógnico do candomblé? Além dessa associação, a sua metodologia é influenciada? Sabemos que artistas como Mestre Didi se utilizavam do *saber-fazer* do candomblé para construir suas peças (paramentas de Orixá que serviam ao propósito sagrado, mas que também eram expostas em galerias de arte).

MP: Então, não é nem *inspiração*. Minha família é de uma casa tradicional. A gente entende que a religião é uma parte pequena do candomblé. O candomblé é uma filosofia de vida, é uma cosmovisão, é uma forma como a gente percebe o mundo. A gente sabe que o ocidente percebe o mundo de forma muito chapada, bidimensional. Relações binárias. Sim ou não, bem ou mal. A cosmovisão iorubá é tridimensional. A gente sempre tá olhando as várias camadas da mesma coisa. Quando eu estou produzindo, a gente tá atualizando a tridimensionalidade da prática. Meu pai sempre fala que enquanto a gente reza a gente vai fazendo. Alinhar o pensamento com a prática. Eu nunca estou fazendo algo que é só estético, algo que é só poético, algo que é só conceitual. É uma *gira*, tá tudo junto. É isso que move o meu trabalho. No caso da série “Aceita?”, ela está fundamentada em Exu, que é meu orixá de cabeça. Exu é o Orixá que está ligado à reciprocidade, às trocas, ao mercado, ao movimento, à comunicação, expansão. Uma das partes do corpo dele que o representam é a mão. Tem a boca, as mãos, o pênis, os pés, o coração. Tem algumas partes do corpo que estão ligadas a Exu e estão relacionadas à nossa transmutação, nossa evolução, de muitas formas.

Eu vou indo por aí. Eu quero entender as relações de troca a partir de uma história da escravidão, que foi uma relação de um furto de um povo: não teve troca, houve roubo, um roubo histórico que não é reparado e as pessoas tentam deixar essa história simétrica como se as coisas estivessem 0 a 0... e isso não é verdade, essa coisa não é possível. Tem que ter uma reparação histórica. E o trabalho vai falando sobre isso. O que as pessoas aceitam e não aceitam nessa relação de troca com o mundo. Eu vou meio que invocando elas pelo meu gesto, esse gesto de reciprocidade, então quando eu estou com a mão aberta, ela é uma oferenda mesmo, uma benção, um pedido de diálogo, um convite para a responsabilidade, porque também é uma sentença, porque quando você aceita alguma coisa ou não aceita, você está sentenciando. E meu trabalho vai desdobrando, desdobrando... cada dia eu faço uma foto, já são mais de 1100 fotos, é tipo uma reza, que também as repetições são muito ligadas a exu, mas a gente passa pelo mesmo lugar numa outra camada, é uma repetição espiralada, você

passa pelo mesmo lugar numa outra consciência, então eu vou repetindo, repetindo, e pra mim é uma reza no final. Todo dia eu estou fazendo e perguntando e tensionando: Aceita? Aceita? Aceita? (risos). E eu trabalho assim, é um processo, e vai ficar aí até alguma coisa virar, até alguma chave social virar e que isso não faça mais sentido. E isso depende mais do outro do que de mim.

GU: Desde quando você faz parte do candomblé? Como essa relação entre magia e arte se faz presente no seu trabalho?

MP: Desde sempre. Nasci no candomblé. Na minha família, meu avô tem 90 anos, o terreiro dele tem 70 anos, e até hoje está aí. E eu estou indo. Minha mãe grávida estava no terreiro... minha sensibilidade está ligada, minha cosmovisão está ligada ao candomblé. Existe um achatamento da realidade (principalmente na academia), uma forma de organizar as realidades que é muito empobrecedora. No meu processo as coisas estão muito ligadas, eu sou muito orgânico, eu estou muito liado à terra, aos orixás mesmo. E é isso mesmo, eu entendo muito bem e assumo (a ligação). A gente vem de um povo bem velho; nossa relação é mais complexa com o mundo porque também nós somos mais velhos, temos uma forma mais antiga de relação com o mundo - que se liga à essa sabedoria [de terreiro]. As coisas pra mim tão muito ligadas. Não consigo falar "agora estou fazendo arte, agora estou fazendo magia", é um modo ancestral.

GU: Você falou de Abdias Nascimento mais cedo. A partir do Quilombismo, como você percebe esses espaços emergentes que tratam da arte do povo preto no Brasil? Como você vê o diálogo entre esses espaços e o público?

MP: Tem uma coisa importante de entender, é que os povos africanos foram os primeiros povos a desenvolver as primeiras tecnologias sociais. A gente fala de agrupamento, os primeiros povos a pensar técnicas e formas disso foram os povos africanos. Eles chegaram à conclusão de que "juntos" a gente evolui, cresce mais rápido, vai mais longe. Juntos você dilui a tensão. Sozinho você pode até chegar mais rápido em algum lugar, mas sua vida não é longa. A inteligência é coletiva. A gente se contamina com o outro. Você é porque seu pai te passou uma visão, sua mãe te passou outra, seus amigos te passaram outras visões: isso vai compondo a gente. Isso são junções. Não é diferente hoje, muito do que há de tecnologia social aqui no Brasil foi pensado pelos povos pretos e indígenas. Rodas de samba, rodas de capoeira, todo tipo de manifestação, ela parte do princípio da coletividade. Existe uma inteligência nesse lugar [coletivo]. Essa inteligência é africana, é ancestral. Então assim, eu acredito que ainda mais nesse cenário político no qual a gente vive, que a gente se entender - e isso não quer dizer de se formar em um só bloco - é reconhecer os nossos parentes, a nossa

mesma origem. Como patrícios. Isso é se organizar pra se defender contra todo esse sistema que nos adocece, apodrece, que não abre espaço pra nada, nem para as novas ideias nem para as novas potências, nem repara, nem sai de cima. Se a gente não se organiza - não se ajunta, se aquilomba - as coisas não avançam. O problema não é do indivíduo, é de todos. Todos passam pelas mesmas questões: adoecimento mental, restrição de comunidade, enfim, por uma estupidez de um grupo que é inseguro, que não consegue lidar com a diversidade, com a generosidade, que não consegue lidar com a abundância. Então se acumula, acumula, estraga, estraga... então assim, é importante que a gente reaja em grupo pra poder usufruir - a gente sabe que a alegria se multiplica, quando você divide uma alegria com seu amigo ela não se perde, ele ganha a mesma quantidade, aí fica feliz. Tristeza a gente a dilui, você compartilha com seu amigo e ela se divide, você fica mais leve e ele te acolhe. Qualquer resposta que a gente for buscar, ela está no coletivo. A gente vê toda a natureza se comportando assim. Não é possível que a natureza, que a vida, seja estúpida. Você vê os bichos, você vê os cardumes de peixes, as manadas, eles vão indo, eles sobrevivem porque aprenderam que juntos eles vão mais longe. Não é diferente: nós passamos por grandes atrocidades e os povos indígenas também, se nós estivéssemos sozinhos a gente não estaria aqui, conversando.

GU: Já que você tocou nesse ponto, como você vê essa mistura cultural entre povos indígenas e afrodiaspóricos? De certa forma é uma maneira de aquilombamento, não é?

MP: Quando chegamos aqui quem cuidou dos povos africanos foram os povos indígenas. Essa parceria sempre aconteceu e acontece. Existe um apagamento disso. Existe uma prática que até hoje é exercida, que é a de colocar um contra o outro para poder facilitar a dominação da supremacia branca. Você divide os grupos pra poder facilitar o domínio. Quando os primeiros africanos chegaram aqui, doentes, machucados, quem ensinou os remédios, quem indicava quais eram as plantas [medicinais] eram os povos indígenas. Porque eles já haviam passado por um massacre, lembrando que quando os africanos chegaram no Brasil os indígenas já haviam passado por um grande genocídio; não só pela doença, mas por conta de sua resistência, ninguém cedeu, né? Sempre foi uma briga por todos os lados. Por exemplo, nós temos o Mestre Irineu, que difundiu a Ayahuasca, na forma do Daime, para o mundo inteiro. Só para vermos a profundidade desse encontro entre o povo preto e indígena. A gente tem as festas de candomblé de caboclo, que é esse respeito devido aos donos da terra.

Pra você ver como esse conflito que venderam pra gente não condiz com a relação entre os povos. Sempre houve respeito. Hoje o que há de conflito é induzido o tempo inteiro, estão sempre nos colocando um contra o outro. De todas as formas. E a gente tá inventando o tempo inteiro, criando tecnologias que possam reverter, driblar, manter o que a gente

construiu, porque foi muito caro para os nossos ancestrais para construir. O colorismo, por exemplo, tem essa função. Tem várias ferramentas que são postas em prática e hoje elas foram atualizadas no colorismo. Todas as formas de união como nós nos reunimos no passado começam a se diluir. Colocaram pretos e os ditos "pardos" para brigar: enquanto isso os caras começam a roubar o entorno, cada narrativa, cada produção intelectual. Roubam tudo se a gente não é atento.

GU: Para o futuro, o que você espera da arte da Pessoa preta? Que tipo de previsão você faz a partir do ânimo das e dos artistas?

MP: Eu espero que o futuro seja bem preto. A resposta tá nesse DNA. De muitas formas. Tem esse grupo que teve todas as oportunidades, mas que faliu, não deu certo. É super importante então que as pessoas pretas que hoje demonstram uma potência mesmo, porque reagiu a uma escravidão de 500, continuam bonitas, reluzentes, lindas, rompendo todas as bolhas. O pessoal pira mesmo, eles perdem o controle. [A branquitude] "nossa, como assim, enterramos 500 anos esse grupo", e a gente responde que a gente era semente, o que você enterrou cresceu, nós estamos aqui, viemos com a força toda. É importante que a gente se organize cada vez mais, que a gente construa um lugar que a gente entende que é ideal; a gente carrega uma ética e uma estética que é diferente, as coisas não estão só limitadas à arte. A arte [enquanto conceito ocidental] já nasce pra legitimar uma violência de um grupo sobre o outro. O grupo lá de cima, da Itália, ele vai indo e se coloca como matriz da arte, eles assumem esse nome e se consolida enquanto consolidam a escravidão - no mesmo período histórico. Uma coisa legitimava a outra: "esse grupo é superior, esse grupo é inferior, esse grupo tem alma, esse grupo não tem alma". Sabe? O que é arte? Eu tô num lugar que é pra explodir esse conceito que é de um mundo velho, caquético. Pra que a gente apresente o que a gente sempre fez, magia, a gente é feiticeiro! A gente transita entre todas as dimensões. Uma só não é suficiente. Eu não quero usar a estética pela estética. Eu quero alterar a química das coisas, eu quero produzir cura. Eu quero reestruturar a malha energética que tá adoecida. Por aí eu vou. O que a gente vê no ocidente é que o olho monopoliza, eu falei então "ah, então eu vou ser artista", se o olho monopoliza o meu *ebó* é visual. Eu vou captar as pessoas pela imagem. Depois que eu as captar, eu vou caminhar dentro da cabeça delas, como meu Pai Exu faz. Vou lá, dou uma voltinha na cabeça dela. Ela vai pensar "nossa, que incrível, não tinha pensado nisso", ela dá um nó. E a magia vai acontecendo. Pra mim isso é magia. Quando a gente pinta o corpo com o *efun* [tintura branca utilizada em rituais de candomblé], isso é a magia da pintura. A gente avançou tanto nesse assunto e o grupo [a branquitude] não acompanhou, né?

Aí subestima toda uma potência, uma sabedoria, que ela é coletiva, então a gente tem um papel importante de reconfigurar a história, a produzir uma ética e estética que é nossa, mesmo, sem pedir licença, sem passar pela peneira do colonizador. Faz sentido pra ti?

GU: Bom, para finalizar, eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa fundamentação em Exu que você citou mais cedo. Muitas pessoas afirmam que Exu é uma espécie de *trickster*, divindade brincalhona. Como isso se coloca na organização do seu pensamento? Por fim, gostaria de te agradecer pela entrevista. Sua benção?

MP: Que Exu te Abençoe, benção? Exu não é bagunça! Exu é um Orixá que está ligado à ordem! Uma coisa tá ligada à outra. Alegria tá ligada à dor, a vida está ligada à morte, o dia tá ligado à noite. A ordem está ligada à desordem. Exu é o patrono da ordem. Para que as pessoas entendam o valor da ordem, ele bagunça mesmo! Só assim as pessoas se organizam!

As pessoas se desorganizam e colocam a culpa em Exu. Quando Olorum trouxe Exu ao mundo, ele o trouxe pra organizar as coisas aqui. Por isso que ele é responsável pelos primeiros passos. Quê que é o primeiro passo? É quando você aprende a se organizar, aprende a colocar um passinho na frente do outro e aí seguir em frente. Como a planta cresce? Como é esse movimento? É uma dando espaço para a outra, e aí elas vão crescendo. Exu é o patrono da paciência, patrono da organização. Quando as pessoas esquecem desses valores, ele aparece pra lembrar que mais importante que esse esquecimento é a organização. Que nem Omolu, seu pai [do entrevistador], que é maravilhoso, ele é o Orixá que previne a vida. Se não tem a doença, as pessoas morreriam logo. Ele é um Orixá da prevenção. Quando você fica doente, você para, decide olhar o que não estava olhando, busca medicar o que está errado. Omolu é esse Orixá generoso, se não fosse a doença a gente iria perder a vida precocemente! Tá tudo aí, os Orixás são fundamentais. Não tem nenhum bom, nenhum mal. Nenhum melhor ou pior. É magia. É um quilombo gigante! Funcionam juntos. Como Exu me trouxe para você, Omolu lhe trouxe para mim.