

**NINA FERREIRA BARRETO**

**Dendê: partilha pedagógica e poética  
diaspórica em processo.**

Brasília, 2016

Nina Ferreira Barreto

Trabalho de conclusão de curso de  
Licenciatura em Artes Plásticas do  
Departamento de Artes Visuais do Instituto  
de Artes da Universidade de Brasília.  
Orientadora: Profa. Dr(a). Tatiana  
Fernandez

Brasília, 2016

## Agradecimentos

Primeiramente agradeço a meu Ori (cabeça-divindade), por que sem toda a sua perseverança em transformar os pensamentos em realização, nada seria possível: nem esta monografia, muito menos tudo aquilo sobre o que ela discorre.

Mas esse Ori ao qual agradeço não chegaria até aqui sem o axé próspero de Iroko, Orixá para o qual sou iniciada, e sem o axé pioneiro de Ogun. Portanto, agradeço a eles: Eró Iroko! Ogun Iê! À Oyá e Oxum, minhas águas primordiais sempre presentes: Eparrei Oyá! Ore Yeyê Ô! Ao Orixá Exú, grande comunicador, presente nas minhas primeiras pesquisas com dendê: Laroyê! A tod@s @s Orixás que realizam o mundo: Mojubá! Ao azeite de dendê, o amado epô, por existir e me encantar eternamente.

À minha mãe, Márcia, por ter me agraciado com a vida e com sua abundância dourada. Ao meu irmão mais novo, João, por ser meu exemplo de persistência e realização. Ao meu pai Jônatas e meu irmão mais velho Guido, por convictamente insistirem na idéia, da qual tanto duvidei, de que eu deveria terminar a graduação: aqui estou! Ao meu tio Marcelo e às minhas tias Miriam e Adelaide, ao meu tio Dinho, por todo apoio e carinho em momentos-limite. À minha avó, Maria Adail, que viveu sob uma das indignantes facetas da escravidão dos doze aos vinte anos de idade, me deixando a certeza de que há muitas palavras costurando os silêncios. À ancestralidade.

Ao Ogbe Ogun Egbe Axé Eko, comunidade de candomblé à qual pertenço. Especialmente, ao meu Babalorixá Falojutogun, que me iniciou para Iroko e abriu para mim as portas de um caminho de axé cheio de alegria, fora do qual eu não chegaria até aqui. À minha Iyá Laxé Oxum Okamby, que tanto me ensina e que me acolhe astuta e carinhosamente em suas águas e à minha Ojubonã Erinlê Dewy, pelo carinho, pela presença ativa e pelos ensinamentos.

À parceira Ana Carol, por insistir na pertinência da minha pesquisa no meio acadêmico. Por viver comigo momentos de bonança e perrengue, partilhando infundáveis gargalhadas e algumas lágrimas, além de revigorantes caminhadas noturnas em Taguatinga. À parceira Tauana, sempre atenta e presente (um presente!), por todas as longas e emocionantes conversas sobre realização e coerência. Pela leitura desta monografia, apontando questões críticas, parágrafos confusos e lacunas. A estas duas parceiras que, sob todas as penas, sempre colocaram fé nas empreitadas artísticas e epistêmicas em que eu me meti, meu mais sincero agradecimento!

À Naira, que sempre me agracia com sua escuta ativa e com a qual tomo intermináveis açaís, que ajudam a tornar nossos problemas menores.

À Tatiana Fernández, pela postura de contra-hegemonia epistêmica. Por sempre ter dado atenção às minhas reflexões em arte, por acreditar convictamente na educação e, finalmente, por ter aceitado me orientar neste trabalho de conclusão de curso. À Andrea Campos Sá, a querida Capi, por todo o incentivo na produção de *transfers* e gravuras e por todos os ensinamentos no ateliê de gravura e fora dele. Por ter um empirismo inspirador. Ao Gregório Soares, pelas instigantes pontuações acerca de minha pesquisa e pela forma sensível como lida com a alteridade no universo acadêmico.

Àquelas brilhantes, astutas e inspiradoras, que me mostraram ser possível produzir conhecimento diaspórico no universo acadêmico, mesmo sob engrenagens racistas e misóginas: Edileuza Penha, Tatiana Nascimento, Ana Luiza Flauzina, Anne Caroline Quiangala e Denise Camargo.

A tod@s @s acadêmic@s e artistas negr@s, indígenas e periféric@s que vieram antes, abrindo caminhos para novas epistemologias e formas de fazer.

## **RESUMO**

Neste trabalho apresento minha pesquisa em artes e suas possibilidades pedagógicas. São abordados temas e questões próprios à poética apresentada como a Diáspora Negra e o candomblé, a relação entre corpo e memória, entre imagem e identidade negra e a produção artística de imagens como uma forma de criar novas narrativas diante do terrorismo racial. A metodologia cartográfica utilizada nesta pesquisa é apresentada como uma possível metodologia para processos decoloniais de aprendizagem.

Palavras-chave: Arte; Aprendizagem; Candomblé; Decolonialidade; Diáspora.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. Primeiro havia Dendê.....	4
3. Ponto de virada: Dendê III. Atualizações.....	18
4. Imagens de terror: eu = nós.....	26
5. Coração: sístole e diástole, terror e celebração.....	45
6. Prática pedagógica: a partilha.....	51
7. Considerações Finais.....	57
8. Glossário.....	59
9. Lista de Imagens.....	63
10. Bibliografia.....	66
11. Referências audiovisuais e musicais.....	68

## Introdução

*Por isso eu, a que agora fala,  
Não encontrei em Libreville o caminho para a aldeia de  
[Juffure.  
Perdi-me na linearidade das fronteiras.  
(...)  
Eu que degluti a voz do meu primeiro avô  
que não se chamava KuntaKinte  
mas, talvez, quem sabe, Abessole.  
(Conceição Lima)*

O texto a seguir, é um apanhado de memórias e reflexões acerca da pesquisa que desenvolvo em artes. Mais especificamente, sobre as relações que teci entre o azeite de dendê como material pictórico e a reprodução (transferência) de imagens consideradas aterrorizantes.

Para elucidar o contexto específico da relação desta pesquisa com o que chamo de memória coletiva, é necessário apresentar a Diáspora Negra, pois a coletividade a qual me refiro são as pessoas negras e também as pessoas autóctones que vivem os efeitos deste evento histórico e do período de colonização do Continente Americano. Atento-me à Diáspora Negra, mais especificamente, por explicitamente vivenciar os percalços que ela criou.

Chamada também de Diáspora africana, Holocausto Africano ou Maafa (grande desastre, em suaíli) foi o processo de compra e captura de pessoas no Continente Africano, para trabalhar em plantações de café, cana, extração de minérios e trabalhos domésticos, etc. nas terras recém-invasadas de territórios mais tarde chamados América, em ilhas do Oceano Índico e para a zona do Mediterrâneo. Tal holocausto foi efetivo e legalizado entre os séculos XVI e XIX e a maior parte das pessoas escravizadas tinha como destino as Américas. Apenas para o Brasil, o número oficial contabiliza quatro milhões de pessoas sem, no entanto, registrar o número de pessoas trazidas ilegalmente, no período de tráfico clandestino. Apesar de inúmeros tratados terem sido feitos para abolir o tráfico, no Brasil as atividades de tráfico de pessoas continuaram efetivas até 1850 (SANZIO, Rafael. 2014 Pg. 342). Várias estratégias foram produzidas por parte daqueles que compravam e sequestravam as pessoas africanas para efetivar uma despersonalização das mesmas e para que não houvesse levantes e revoltas. Uma delas era separar pessoas pertencentes

aos mesmos grupos étnicos por falarem a mesma língua. Porém, nenhum das severas estratégias coloniais impediu que se organizassem produzindo manifestações culturais próprias e quilombos: territórios livres habitados por autóctones, african@s e descendentes de pessoas escravizadas durante o período colonial a exemplo de *Palmares* e *San Basílio de Palenque*. É importante pontuar que a Diáspora Negra tornou-se visível globalmente, a partir da década de 60, mediante a organização de grupos que defendiam os direitos civis nos Estados Unidos, como o Partido dos Panteras Negras, os pacifistas aliados a Martin Luther King, e os ativistas contra o Apartheid na África do Sul grupos que denunciaram os efeitos nocivos de tal evento histórico e a forma como o ideário racista continuava assassinando comunidades negras e autóctones de diferentes modos.

No capítulo *Primeiro, havia o Dendê*, apresento os trabalhos que fiz com o azeite e a forma como utilizei este material. Nele discorro não apenas sobre os trabalhos em si, mas sobre a forma como eles apresentam a memória, minha relação com a geografia e com o tempo.

Em *Ponto de virada: Dendê III. Atualizações*, que funciona como um interlúdio (a introdução a uma mudança, no campo da música), apresento as questões da performance *Dendê III. Atualizações*, trabalho que inaugura minha pesquisa com imagens dolorosas para a memória (imagens que categorizo como aterrorizantes), entrando mais incisivamente nas questões entre passado e presente, entre o ancestral e o atual e sobre a circulação das imagens.

No capítulo *Imagens de terror: eu = nós*, discorro atentamente sobre minhas estratégias diante de imagens aterrorizantes e faço um paralelo com estratégias e poéticas de outr@s artistas.

Em *Coração: sístole e diástole, terror e celebração*, apresento o momento atual de minha pesquisa, em que se interconectam as pesquisas com transferências de imagens de terror e o teor mais vívido e vinculado à celebração da pesquisa com o dendê. Nele, utilizo-me da imagem dos vagalumes, como a apresentou Didi-Huberman (2011) em “A sobrevivência dos vagalumes”, para explicar o movimento ou forma de pesquisar em que me encontro.

No último capítulo, *Prática pedagógica: a partilha*, apresento o caráter pedagógico de minha pesquisa e o possível aproveitamento de minhas

estratégias de artista no campo do que, segundo um prisma decolonial, considero educacional. Não tenho dúvidas de que há outras possibilidades pedagógicas para a pesquisa que apresento. No entanto escolhi discorrer sobre as possibilidades de um único contexto, menos comum e desvinculado de instituições, por considera-lo mais próximo às questões que impulsionam minha poética.

No decorrer do texto há muitas palavras próprias do contexto dos candomblés - parte imprescindível da pesquisa - e infelizmente pouco conhecidas. Por isso, ao final deste material há um glossário.

Pontuo ainda que usarei o sinal de @ no lugar dos artigos o e a, nas palavras que definem pessoas por gênero. O sinal de @, portanto, é uma forma de abrir espaço para que pessoas de ambos os gêneros ou de nenhum deles possam se sentir inclusas nas questões aqui presentes.

## Primeiro havia o Dendê

*Epô ni  
oju olojá  
epô*

*(cantiga de candomblé cantada ao usarmos o dendê)*

Ele age como um corpo vegetal ou uma espécie de ente, de *malungo*. Pensando em sua trajetória, encontro um parentesco com a minha própria e com a dos povos transplantados do Continente Africano para o que seria futuramente o Continente Americano. Conhecido como óleo de palma, dendê ou epô (nome originário da língua yorubá utilizado nos candomblés *ketu*), é um elemento crucial para a cultura afro-brasileira, trazido para o país nos tempos coloniais. Pelo fato de ter desembarcado em território ameríndio junto à tripulação europeia de colonizadores que trazia em seus porões pessoas africanas escravizadas, este azeite indicia a resistência cultural das comunidades negras brasileiras na frente (e *no front*) das manifestações religiosas de matrizes africanas, notoriamente dos *candomblés* e do *batuque*. Domina o território gastronômico popular, principalmente no estado da Bahia, ocupado por comidas de divindades africanas como o *acarajé*, pertencente à *Orixá Oyá (Iansã)*, o *abará*, o *omolokun*, o *amalá* e por comidas derivadas da cultura brasileira, como a moqueca. Os coquinhos do dendezeiro produzem o azeite; quando cortados pela metade, organizados no formato de um colar aberto, formam o Opelê Ifá, instrumento do processo oracular da divindade *Ifá*, utilizado pelo Babalaô (sacerdote de Ifá). A folha verde do dendezeiro, quando desfiada é chamada de Mariô e é a vestimenta do *Orixá Ogum* (CONDURU, pg. 84, 2007). Quando desfiada, ainda verde, e colocada nas portas dos terreiros, protege os espaços e serve como indicativo de que se trata de um espaço sagrado.

Desde a primeira vez que parei para olhar o azeite de dendê, tracei com ele um caminho pictórico, feito ele fosse uma tinta primordial da diáspora negra. De alguma forma, a minha primeira tinta.

Narro a seguir uma experiência decisiva para o início desta pesquisa, vivida em um terreiro em Goiás.

Era uma tarde ou manhã e o céu era de um azul bem chapado e sem nuvens, como se alguém o tivesse pintado e esquecido de adicionar uma segunda camada, como numa tela. Eu não era iniciada, então podia me dar ao luxo de simplesmente descansar sem que precisassem de mim. Estava exausta, pois àquela época havia um *barco* de quatro pessoas, e era nossa segunda semana de atividades ininterruptas. Quando sentei para descansar no batente do barracão, ao lado da casa onde fazíamos o culto de *Xangô* e em frente a uma pequena horta onde cultivávamos algumas ervas medicinais e hortaliças, vi Maria do Carmo, filha de *Xangô* das mais elegantes, de pele escura e brilhante que carregava enormes bacias de alumínio por todo o terreiro, estendendo os tecidos, lençóis e roupas brancas num grande varal de arame. Vários desses tecidos estavam manchados de dendê, já que usamos para quase tudo (fora da liturgia de *Oxalá*) no candomblé. Fiquei ali parada, olhando as manchas de dendê, quase apagadas, agora de cor amarela e não na cor viva de lava que tem o azeite. Eram dos mais variados tamanhos, em diferentes locais: alguns lençóis enormes e assustadoramente alvos tinham um pequeno trio de manchas arredondadas perto da costura das bordas; já alguns *camisus* tinham enormes manchas perto da manga, enquanto saias também tinham manchas enormes e *panos-da-costa* pareciam ter tido uma das pontas mergulhada por descuido em uma pequena poça de epô. Observando as manchas, imediatamente era levada às memórias da cozinha, onde a *Iya Gbase* coordenava o preparo das oferendas às divindades e por vezes, na pressa, limpava as mãos, besuntadas, na saia ou na barra do pano-da-costa. Também imaginava o momento ritual em que aquela mancha teria sido feita e se teria passado ou não despercebida pela pessoa a quem a roupa pertencia. Imaginava se quem derramou o dendê no lençol levou uma bronca de alguém mais velho ou se foi uma das pessoas mais velhas, ela mesma, quem por descuido haveria derrubado um pouco de azeite. Ainda, imaginava qual cantiga estava sendo entoada no momento da mancha e, se por um acaso, não seria a própria cantiga do dendê aquela que envolvia o momento sem que @s devot@s percebessem.

Sujar a roupa, para nós do candomblé, é um excelente sinal de compromisso com a comunidade (CAMARGO, 2014), pois todas as atividades envolvem labor e movimento: desde a colheita das folhas para um banho ritual à limpeza dos objetos consagrados ou à preparação do alimento da comunidade, como um todo, e a limpeza dos cômodos do terreiro. Pessoas que têm suas roupas sempre limpas, provavelmente mal depenaram uma galinha d'angola, mal cuidaram dos bodes ou de outros bichos, mal comeram com a mão... Mal trabalharam. O candomblé é uma religião volumosa, cheia de elementos: roupas, objetos dos mais diferentes materiais (de ferro à madeira e ao barro), colares, comidas e seus ingredientes, folhas e animais, tintas, tambores.

Essas manchas amarelas se perderiam com a luz do sol, mas naquele momento ficavam ali não apenas como um rastro, mas como uma pintura: se, por um momento, levaram-me às memórias com e do azeite, por outro anunciaram que aquele varal iluminado era, em si mesmo, algo novo, algo presente. O varal ultrapassava minha lembrança e ultrapassava todos os varais anteriores; criava um novo momento, abria um novo terreno estético, redimensionava-se como objeto, pois era ali o ponto de virada entre o comum e o fantástico. Apresentava os lençóis, suas manchas, o dendê, a luz do sol intensificando o branco do tecido e também apresentava algo mais, algo que não pode ser descrito, apenas experimentado, vivido. Algo próprio da arte, algo próprio da cultura negra brasileira. Fiquei um bom tempo em uma espécie de transe, até que me gritaram lá da casa de *Omolu*.

Todo o tempo em que pesquisei o dendê busquei traçar caminhos e reativar a memória ancestral, coletiva.

### ***Dendê I***



**Figura 1: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 2: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 3: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 4: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 5: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 6: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 7: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira Fonte: Arquivo pessoal**



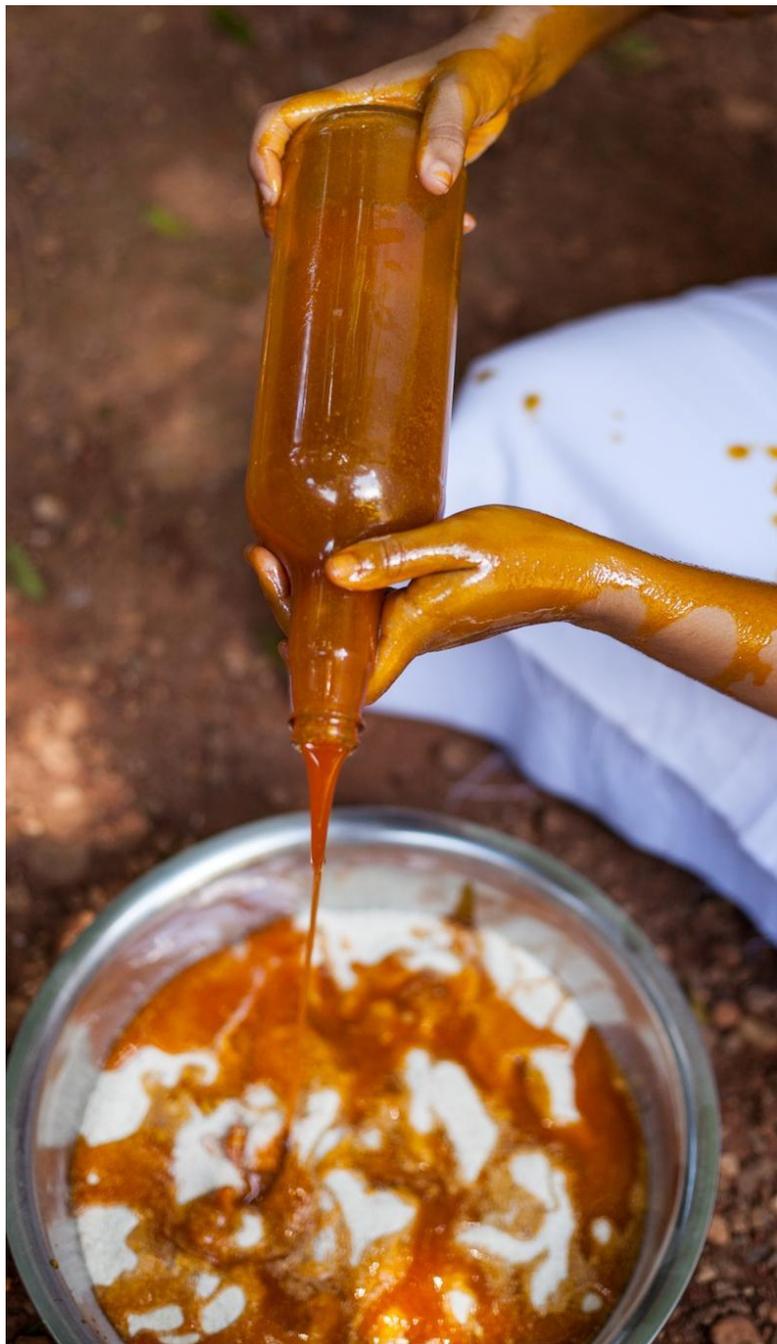
**Figura 8: Dendê I. Performance, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**

Essa performance aconteceu no Rio de Janeiro e foi meu primeiro trabalho com o azeite. Na ação eu estava vestida com uma camisa branca e um short da mesma cor, na beira do mar de Ipanema, com duas garrafas de dendê penduradas transversalmente no meu ombro por duas cordas de sisal e com uma pequena faca no cinto do short. Com os pés na água rasguei uma garrafa de dendê sobre meu corpo e caminhei para dentro do bairro, até uma das escadarias do Morro do Cantagalo. O trajeto da praia à escadaria foi conturbado: um homem me repreendeu e alguns garotos me seguiram, dizendo que eu era louca e insistindo para que minha amiga que fazia a filmagem para o registro parasse de fazê-lo. Ao chegar à escadaria, tiro a roupa branca manchada e coloco no degrau à minha frente. Rasgo a outra garrafa, untando meu corpo, e depois a coloco junto com as roupas, a outra garrafa, as cordas de sisal e a faca, como num *despacho*. Desço a escadaria; o dendê entre as roupas continua escorrendo.

Nessa performance, utilizei o dendê como agente que evidencia, por sua própria força estética, a historicidade desses espaços (mar, bairro de Ipanema e Morro do Cantagalo) e para, no ato de derramá-lo no meu corpo - negro -, evidenciar os corpos explicitamente implicados na historicidade desse trajeto. Tencionando às perguntas: quais e como são os corpos que fizeram

esse mesmo percurso do mar ao Morro? E *como* o fizeram? Ao traçar tal rota, a performance coloca em relevo as possíveis conexões entre a memória e a geografia, entre o passado histórico e suas reminiscências corpóreas no presente. Propõe a recriação ou a *recontação* da História das relações raciais sob a perspectiva de um trânsito geográfico (que explicita também um trânsito econômico).

***Dendê II. Uma reza para a boca do mundo***



**Figura 9: Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal.**



**Figura 10: Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 11: Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 12: Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 13: Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 14: Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Nina Ferreira. Fonte: Arquivo pessoal**



**Figura 15: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal**

Já “Dendê II. Uma reza para a boca do mundo” teve como mote para a sua feitura a pictorialidade do azeite e uma história mítica sobre o Orixá Exú, divindade masculina dona da comunicação, do mercado, das encruzilhadas e intimamente relacionado ao corpo.

Na história, Exú nasce e com muita fome e, aos poucos, vai comendo todos os seres vivos existentes no mundo, até que come sua própria mãe. O pai, ao ver aquela situação, decide por matar Exú, partindo-lhe ao meio com uma espada. Porém, ao invés de morrer, o filho se multiplica e vai comendo ainda mais coisas e, quanto mais o pai tenta mata-lo, mais múltiplos de Exú existem. Vendo o desespero do pai, o jovem guloso explica que não é necessário todo aquele ódio e que poderia vomitar todos os seres que comeu, inclusive sua própria mãe, caso ele fosse sempre o primeiro a comer (receber as oferendas) e explicou ainda que comeria de tudo (PRANDI, 2001). Esta história mítica é uma das histórias que tratam de como Exú ganhou o título de Boca do Mundo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Para conhecer mais profundamente o caráter de Boca do Mundo de Exú nos candomblés do Brasil, assistir o documentário A Boca do Mundo – Exú no candomblé.

Por ser da religião do candomblé há alguns anos, ter feito e entregado inúmeras vezes farofas de dendê à divindade citada e, depois de ler a história acima, imaginei como a Boca do Mundo gostaria de comer e cheguei à conclusão de que ela gostaria de comer com todo corpo. A partir dessa idéia, de comer com todo o corpo, elaborei a ação e pintura de Dendê II.

Nela, derramo alguns quilos de farinha de mandioca em uma bacia de alumínio e em seguida um litro de azeite de dendê sobre a farinha e sobre minha pele, misturando tudo, a farinha, o dendê e o meu corpo, que come a mistura durante esse processo. Neste trabalho, explorei a questão pictórica presente nas texturas do azeite sobre a pele, sua cor laranja em contraste com minha cor marrom; as texturas criadas a partir do encontro entre ele e a farinha de mandioca; a forma como a farofa, amarela, compõe diferentes texturas sobre a pele e sobre os cabelos.

Percebia que ao utilizar o dendê eu convocava quem se foi e o passado deixava de ser passado, porque se rerepresentava e na sua nova apresentação tudo mudava de lugar, todas as personagens envolvidas na jornada do azeite se reposicionavam: uma nova forma de fazer era proposta.

---

### **Ponto de virada: Dendê III. Atualizações**

Após os dois primeiros trabalhos com o dendê, comecei a elaborar a performance *Dendê III. Atualizações*. Neste momento, havia entendido de forma mais consistente o corpo como sendo um lugar atravessado pela memória e ao mesmo tempo como produtor da mesma, encarnando o passado e desviando-o de sua rota pré-estabelecida, porque em constante processo de criação.

A atualização em questão neste trabalho não é a modificação que simplesmente leva a um novo lugar, mas a mesma apontada por Deleuze e Guattari ao abordarem tal palavra segundo o pensamento do filósofo Michel Foucault:

para Foucault, o que conta é a diferença do presente e do atual. O atual não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, isto é, o nosso devir-outro”(FOUCAULT apud. DELEUZE e GUATTARI, 2010 p.135).

Portanto, não se trata de relocar as questões e imagens pertinentes a esta performance em lugar cronológico posterior, de reiterar o público algo novo sob a mesma lógica nas quais foram forjadas. Trata-se, ao contrário, de abrir às mesmas o espaço do vir-a-ser.

Na performance utilizo-me de elementos simbólicos para produzir, conjuntamente à atualização de um mapa litográfico e de territórios afetivos, um novo mapa que englobe a diáspora negra como processo e o meu corpo como efeito desse mesmo processo. Mapa cartográfico, em que se deixe observar simultaneamente o transplante de pessoas de África para o Novo Mundo e o momento atual.

Aqui há um novo elemento além do azeite de dendê: uma imagem litográfica do século XVIII, que exhibe a planta-baixa de um navio negreiro, encontrada por mim em um livro que compila imagens relativas à memória da comunidade negra do país e que tem como ponto de partida o tráfico de

peças e a diáspora negra, com relevo para a travessia do oceano atlântico. Na imagem do navio de nome “La Vigillant” estão as devidas indicações, segundo sua finalidade: como as pessoas escravizadas devem estar dispostas nos diferentes compartimentos do navio; a posição em que elas devem ser organizadas (sempre deitadas ou sentadas), quais cadeados utilizar para mantê-las presas e ainda como utilizar adequadamente cada cadeado, com suas dobradiças, fechaduras e respectivas chaves. Portanto, trata-se não apenas da imagem de um navio, mas de um mapa (ou um fragmento cartográfico) que revela a ossatura ideológica do processo diaspórico, estruturante no que diz respeito à construção das identidades negras. Expõe a forma como as identidades das pessoas negras começaram a ser construídas, a partir da nova relação de poder estabelecida pelas navegações que compravam pessoas, escravizando-as segundo ideais de *supremacia racial*, explicitados em textos de prestigiados teóricos do Ocidente como Kant e Marx, entre outros<sup>2</sup>. Diante de tal formação identitária, Stuart Hall indaga:

como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que a “identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2003, p. 28).

Diante da indagação de Hall, situa-se toda a produção poética apresentada no transcorrer desta escrita, pois não há resposta para tal questão que não seja viva, que não seja movente, que não irrompa em uma espécie de dança desobediente, como num dribble. Não se trata de pensar as relações de poder como quem se senta e reflete, com um pretense afastamento, sobre como resolver uma equação, mas de realizar jogadas dentro mesmo das

---

<sup>2</sup>Estes dois pensadores, muito conhecidos por suas produções intelectuais, possuem uma produção teórica explicitamente conduzida por ideários racistas. Obviamente, as pesquisas críticas em relação à presença do racismo na teoria destes e de tantos outros intelectuais são recentes. Para uma aproximação com essa questão, ver: O Marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão de Carlos Moore e Universalidade Exclusiva: o racismo em Immanuel Kant, de Pedro Gonçalves.

disjunturas nas quais essas identidades foram forjadas. Em todo dribble há a necessidade de medir aquilo estamos querendo não apenas contornar, mas expor ao público como algo vencível, sob todas as penas. É preciso calcular o espaço de distância entre este algo e nós para saber como encurtá-lo e, ao encurtá-lo, usar o movimento certo para passar por ele sem perder aquilo que disputamos, para vencê-lo. No caso de artistas negr@s, a produção e exibição de imagens é em si um dribble, uma exposição ao público das falhas do corpo de oposição (uma vez que este ainda tem por objetivo nos manter em suposta inferioridade), exhibe a astúcia e o poder de quem dribla, anuncia um momento de vantagem e, no entanto, não garante a vitória de uma partida.

No Ocidente e, por conseguinte, em algumas das sociedades ocidentalizadas, a figura paradigmática é sempre um homem branco, de poder aquisitivo alto, heterossexual, possuidor de um capital simbólico que reitera hierarquias. Essa figura referencia a construção das subjetividades no contexto ocidental e com ela minha realidade interior manteve (por vezes ainda mantém) uma relação de subordinação, uma vez que este outro refuta, de antemão, a legitimidade de minha existência plena em pele, cabelos, religiosidade e epistemologia<sup>3</sup>.

Assim, a construção da identidade de mulheres negras no contexto brasileiro se constitui majoritariamente de um ato contra-hegemônico de existir e se fazer visível apesar de todas as jogadas de invisibilização e a performance é uma poderosa ferramenta, mesmo sob todas as penas da exotização, pois com ela nos mostramos vivas, desafiamos conceitos pré-concebidos, recriamos nossa coletividade. Um jogo puramente racional de substituições (de pessoas negras por outros grupos minoritários) e relocações (de contextos) poderia levar à África (como uma referência antropológica, argumentando que a escravidão já era uma prática no Continente) e à mestiçagem (para supor uma aceitabilidade entre colonizador@s e escravizad@as), sempre subsidiado por regras colonialistas que naturalizam acontecimentos históricos, fogem de

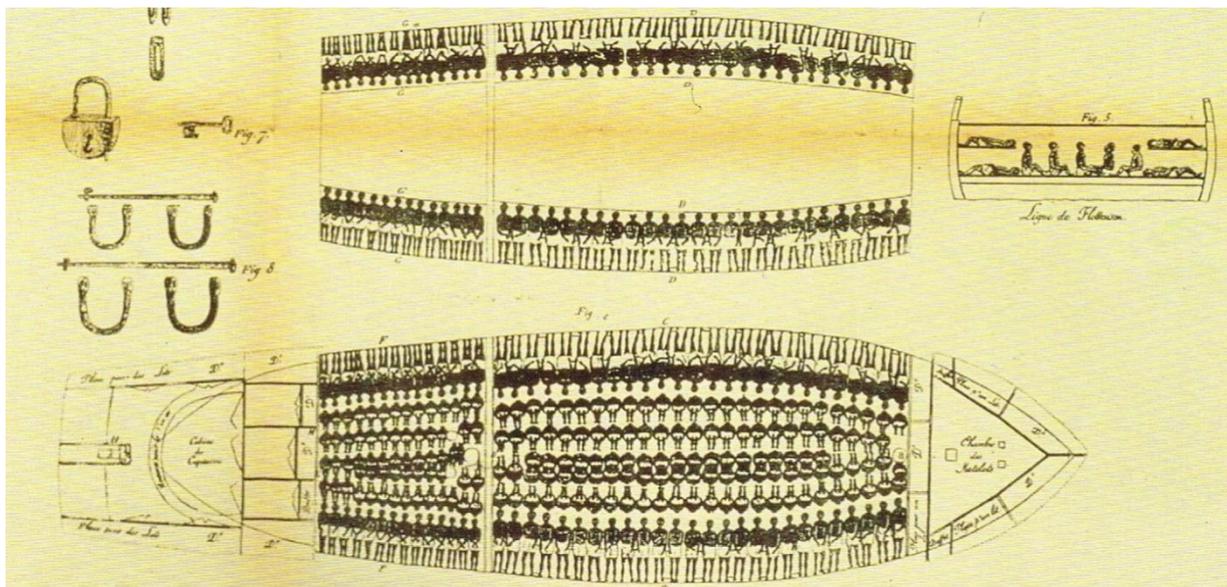
---

<sup>3</sup>O apagamento ou a engenharia de barrar o desenvolvimento de algumas epistemologias é tema recente, conhecido como epistemicídio. Sobre tal tema, ver: Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política, de Walter D. Mignolo.

qualquer debate aprofundado e incorrem à dessubjetivação, para clamar uma igualdade entre todas as pessoas, independentemente de qual seja seu contexto.

No espaço das histórias não ditas encontrei um lugar para tocar um órgão pulsante de minha própria identidade, sempre parcialmente velada. Foi na diáspora negra com suas produções materiais que encontrei uma maneira de me emparelhar ou espelhar, de tornar material parte da paisagem que compõe minha realidade interna e assim de poder fitá-la com legitimidade a partir de um lugar criado por mim e em conformidade com a memória coletiva. Por conformidade com a memória coletiva, quero dizer que minha cartografia não contempla apenas uma história pessoal, pois as produções de indivíduos pertencentes a grupos sistematicamente silenciados “fazem-se numa solidão anunciadora de controversa coletivização e também denunciam que a estratégia de segregação colonizadora falhou” (NASCIMENTO DOS SANTOS, 2014, p.5).

O processo histórico-ideológico que trouxe as pessoas de África para o Continente Americano tornou-se uma espécie de território transtemporal vertiginoso cuja espacialidade se dá pelo corpo daqueles que são, em parte, seu efeito e nos quais inculuiu um *banzo* perene irrefreável. Nesse território me aventuro não como quem passeia numa nova cidade, mas como quem reconhece um lugar ao qual nunca foi (*dejavù?*), no qual foram produzidos objetos que negam a História oficial (pela exposição de seus pormenores) e de onde emergem imagens que dão pistas sobre o hoje, que desvelam insurreições e possíveis versões de mim mesma.



**Figura 16: Planta e corte da La Vigilante. Navio negreiro do Porto de Mantos, França Século XVIII. Fonte: Negras memórias, memórias de negros. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Ministério da Cultura, 2002.**

A litografia estava projetada ao meu lado. De mim saía a imagem litográfica e vice-versa. Poderíamos nos desdobrar infinitamente sem nunca saber onde se originou uma ou outra. Ela causa vertigem: é um espelho embaçado e mesmo assim reflete. Imagem projetada e imagem encarnada, ambas de frente para outros sujeitos que pararam pra ver o que aconteceria ali e naquele momento percebiam-se também sujeitos, levados à própria reelaboração ou ao menos uma relação de alteridade diante de nossa presença. “Trata-se de um ‘ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro’” (LACAN *apud* RIVERA, 2013) enquanto tange o efêmero, uma vez que tal linguagem dialoga com o fantasmagórico, com o que não pode ser completamente capturado, com a natureza das coisas fugidias.

Este processo é característica da linguagem da qual lanço mão em “Atualizações” e que, se por um lado transforma quem executa a performance em um ser quase objeto, por outro relembra ao sujeito que a presença a sua própria existência:

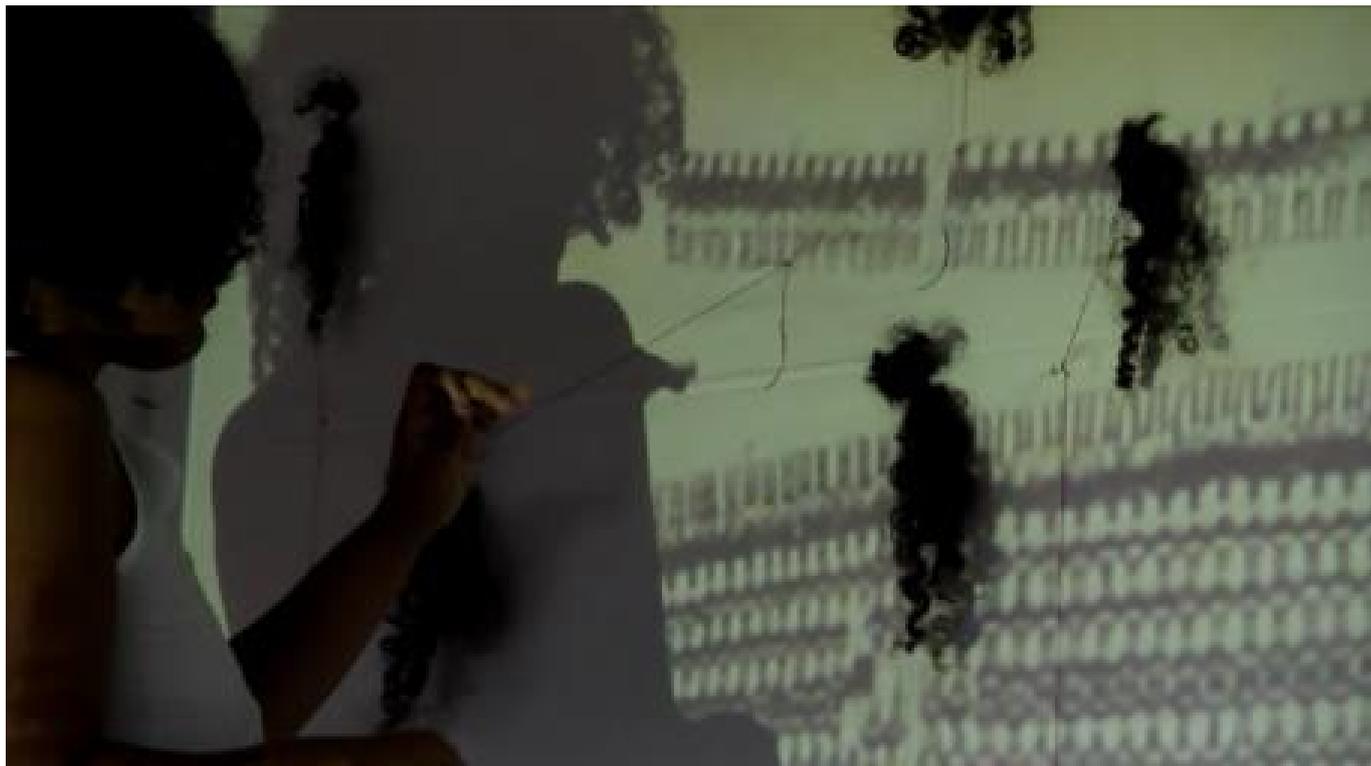
Resistente ao domínio da imagem, denunciadora da falácia do objeto per se, a performance não pode se definir pela presença do corpo, mas sim por uma realização que se inscreve em um momento temporal, para, em seguida, se perder. Ela é sobretudo ato (...) capaz

de recolocar em jogo as posições de eu e objeto, convocando o Olhar e fazendo surgir, em um átimo, o sujeito. (RIVERA, 2013, p.31)

Em frente a mim havia alguns objetos. Eram eles: oito agulhas, cada uma com um fio de linha vermelha de tamanho variado; uma tesoura de metal; uma garrafa de azeite de dendê. Sentei-me em frente aos instrumentos. Peguei a tesoura e busquei com as mãos uma mecha de cabelo que cortei em seguida e amarrei na ponta de uma das linhas vermelhas. Repeti essa ação, sem medir mechas, oito vezes, a fim de conectar as oito linhas às partes cortadas de cabelo. Tal ação transforma o que era meu em uma parte minha fora de mim (uma parte mórbida?) e dá a essa parte que já não sou eu a potência de me indiciar, aumentando os elementos de um possível jogo de desdobramentos. Como quem dobra, sobrepondo camadas de sentido, costurei a primeira linha vermelha sobre a parte da imagem do navio em que há um cadeado, expondo à lógica da despersonalização (evidenciada pelo cadeado) o crespo orgânico de uma cabeça negra e viva, portanto, sobrevivente<sup>4</sup>. Depois costurei a outra linha à imagem de uma das pessoas desenhadas no mapa. Essas pessoas provavelmente eram consideradas desprovidas de subjetividade aos olhos de quem produziu a litografia, pois foram desenhadas de maneira despersonalizada: os rostos com seus corpos eram iguais em altura e largura. Para mim, no entanto, eram espelhos dos mais fiéis.

---

<sup>4</sup>Para além dos riscos implicados pelas questões de classe, ser uma pessoa negra no Brasil implica em grande risco de letalidade. Para compreender melhor o processo de genocídio da população negra no Brasil, ver: Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro, de Ana Luiza Pinheiro Flauzina.



**Figura 17: Dendê III. Atualizações. performance.2013. Nina Ferreira. Fonte: arquivo pessoal.**

Se para os donos de navios negreiros aquela era a planta-baixa do transporte de suas mercadorias, que proviria o bem-estar e a segurança de suas famílias brancas e a evolução da civilização segundo a supremacia racial na qual piamente acreditavam, para mim ela tem a potência de uma imagem de parentes distantes que nunca tive a oportunidade de conhecer e que foi, por muito tempo, envergonhadamente omitida.

Após costurar meus cabelos sobre a tela, peguei a garrafa de dendê. Poderia o azeite africano ativar ou reiterar uma atualização? Essa era minha pergunta ao formular a performance. No processo de formular uma performance existe algo de espiritual, porque toda a força da ação depende da ação em si mesma no momento presente: não podemos prever, apenas supor... É uma ação arriscada que exige um tanto de fé naquilo que se propõe fazer.

Abri a garrafa e, em referência às práticas litúrgicas de candomblé, joguei um pouco de dendê no chão para honrar suas própria natureza e ativar sua potência mágica, uma vez que sou iniciada no culto aos Orixás. O azeite pe viscoso, a densidade com que escorre faz perceber que não se trata de uma

bebida líquida, mas sim de um denso óleo. Ponho-me de pé e derramo o dendê sobre minha cabeça. Ele escorre vagorosamente, tingindo meu rosto com sua cor de brasa e perfumando todo o ambiente.

Não se trata aqui de tingir meu corpo com o sangue vegetal africano, mas de me amalgamar a ele numa entrega mútua, de produzir uma “zona de indeterminação, de indiscernibilidade”, como se meu corpo e o azeite diaspórico chegassem a um “ponto (todavia infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural”(DELEUZE e GUATTARI, 1994, p.200), um *affecto*.



**Figura 18: Dendê III. Atualizações. performance.2013. Nina Ferreira. Fonte: arquivo pessoal.**

Àquela altura eu havia me transformado, cortado meus cabelos, parte da minha identidade, para transformá-la em mapa. Havia me tornado fitomórfica, com uma cabeça de azeite africano. Em seguida, caminhei até a tela onde se encontravam as mechas de meus cabelos costuradas à planta-baixa do navio negreiro e pressionei meu rosto contra ela, imprimindo no mapa uma nova camada de tempo e cor e, ao mesmo tempo, inserindo a mancha com dendê no interior do navio negreiro como se ali na tortura já habitasse a insurreição de nossas vidas fortuitas.

## Imagens de terror: eu = nós

*Meus fantasmas não se foram  
Eles dançam na sombra  
E beijam o núcleo negro do meu coração  
fazendo palavras,  
fazendo sons,  
fazendo cantigas*

*Agora você pode sentir meu coração  
disparando  
(Ibeyi – livre tradução)*

*Do tipo sem caôs  
só boa imagem.  
Um descendente dos Palmares  
é, você sabe  
(Sabotage)*

Desde que encontrei a litografia do navio La Vigilant, no livro “Para nunca esquecer: memórias de negros, negras memórias” passei a colecionar imagens aterrorizantes. O terror em questão, na coleção dessas imagens, é diferente do terror referente ao cinema. Compreendendo o aterrorizante como algo que está na mesma casa do que seria demoníaco, do que explicita imagens de mortes, sangue, monstros. Trata-se do que, nos Estados Unidos, denomina-se terrorismo racial. Para termos uma dimensão do significado desta expressão, vejamos o significado de terrorismo segundo o dicionário online Michaelis:

ter-ro-ris-mo

sm

1 Sistema governamental que se impõe por meio do terror, sem respeito aos direitos e às regalias dos cidadãos.

2 Uso sistemático da violência como meio de repreensão.

3 Ato de violência contra um indivíduo ou uma comunidade, com o objetivo de provocar transformação radical da ordem estabelecida: “Num segundo movimento, a Operação Condor passou a limpar não apenas o terreno da subversão e do terrorismo, mas o próprio terreno, numa operação de queima de arquivo que atingiria a polícia e os serviços secretos dos três países” (CA).

4 por ext Atitude de intolerância por parte de indivíduo ou grupo de indivíduos com aqueles que não compartilham suas convicções políticas, artísticas, religiosas etc.

ETIMOLOGIA *der* de *terror+ismo*, como *frterrorisme*. (MELHORAMENTOS, EDITORA. 2016)

Portanto, o terror ao qual me refiro está relacionado, de uma forma geral, às práticas terroristas empreendidas especialmente pela mídia e pelo Estado brasileiro na produção de imagens de pessoas negras e seus efeitos em nossa sociedade.

Estudiosos da comunicação também já explicitaram, a partir de análises de imagens midiáticas, que as imagens produzidas e divulgadas de pessoas de grupos subalternizados têm como característica a depreciação e/ou objetificação dest@s sujeit@s, a anulação de suas subjetividades, em prol de um discurso pedagógico em relação a seus papéis. Em “Crítica da Imagem Eurocêntrica”, @s autor@s afirmam:

"qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque do que resume uma comunidade vasta, mas homogênea." (SHOHAT e STAM, pg. 269, 2006).

A partir dessas imagens, são criadas realidades, ações: efeitos de uma construção iconográfica do imaginário coletivo que criam novas associações a partir das imagens por ele já conhecidas.

Imagens que reproduzem momentos de tortura, genocídio e de depreciação das comunidades negras e indígenas sem nenhuma reflexão, independentemente do veículo ao qual estejam vinculadas, podem ser consideradas imagens de terror racial: aterrorizam pessoas negras e indígenas (diante da idéia de que não possamos escapar à desumanização e seus processos genocidas) e, para as pessoas consideradas brancas em seus contextos, são imagens pedagógicas – ao reforçarem indígenas e negr@s como figuras vinculadas àquelas situações. Também amedrontam essas pessoas contextualmente brancas, mas esse medo tem como objetivo reforçar a idéia de que pessoas negras seriam naturalmente perigosas, violentas, primitivas ou intelectualmente inferiores. Muito importante se faz,

principalmente no contexto acadêmico, pontuar que as primeiras imagens depreciativas produzidas em relação a grupos não hegemônicos foram contemporâneas às teorias e suposições racistas de pensadores consagrados do Ocidente. Assim, o sistema de terror dessas imagens trata-se não apenas de uma reverberação natural delas juntamente com as teorias feitas nos períodos de colonização de sociedades ameríndias e africanas, mas de escolhas epistêmicas as quais funcionam como uma espécie de fundação de nossa sociedade ou, ao menos, daquilo o que ela considera canônico. Imagem e pensamento, então, retroalimentam-se.

Diante das encruzilhadas do terror racial, artistas como Paulo Nazareth, James Luna e Kara Walker provocam tencionamentos com suas obras ao colocar em xeque, ora com sua própria imagem, ora com imagens produzidas por outros para identificar suas comunidades, os efeitos destas imagens no imaginário coletivo e explorar as possibilidades de criação.

Durante um trabalho continuado e nômade de performance, executado em 2011, Paulo Nazareth fez uma série de fotografias junto a pessoas que encontrava na rua, tencionando sentenças pré-estabelecidas de modo irônico. Em uma de suas performances, dentro da galeria onde expunha os registros de seu percurso, o artista coloca-se à frente de uma kombi verde lotada de bananas maduras, que transbordam o automóvel, como que por excesso, confecciona para si uma placa semelhante àquelas de anúncio informal de prestação de serviços com os dizeres: “ my image of exotic man for sale” (vendo minha imagem de homem exótico) e permanece em frente à Kombi, no local onde estavam todos os seus objetos produzidos durante a viagem, para a feira de arte Miami Art Basel. Durante a performance vende as fotografias por um dólar e cada banana a dez dólares. Em uma entrevista cedida à página online do jornal Folha de São Paulo o artista declarou: "Cobrava pelo jogo da imagem e uma suposição do que o outro pensa dessa imagem, o exotismo da América Latina. O índio, o negro, o outro"<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Conferir entrevista em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/41135-monica-bergamo.shtml>



**Figura19: BananaMarket/ArtMarket.Performance e Instalação. 2011. Paulo Nazareth. Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br/>**

Neste trabalho, temos uma referência a duas práticas interconectadas de produção de imagem: às primeiras expedições coloniais, em que ilustradores e fotógrafos captavam os modos de vida e a fisicalidade/corporalidade de pessoas autóctones e pessoas escravizadas e também ao turismo atual. Aquelas foram cruciais para a produção de imagens-síntese de grupos hoje subordinados. Inúmeras fotografias foram feitas para estudos científicos a fim de comprovar a inferioridade primitiva de pessoas africanas, medindo seus crânios e comparando com crânios de primatas, observando a movimentação corporal que culturalmente desenvolveram. Exibições dos zoológicos humanos de países europeus no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, os quais exibiam pessoas ameríndias, africanas, orientais e com diferenças físicas, deixam evidente que a escravidão vigente não se tratava de um sistema estritamente econômico, mas de uma convicção radical de superioridade e uma completa ausência de empatia. A nova versão destas expedições é justamente o consumo de imagens no turismo, em que pessoas

geralmente e/ou contextualmente endinheiradas visitam comunidades tradicionais em busca do exótico ou simplesmente de novas imagens: tiram fotografias de e com pessoas destas comunidades, mas não vivenciam nenhuma aproximação de fato com elas, apenas consomem sua imagem. Não se conscientizam das inúmeras relações que de fato existem, inclusive como humanidade, entre as duas partes, apenas acabam ali: comprando suas bananas, suas roupas, seus colares, sua música, sua comida... Não escutam suas vozes, apenas consomem as exóticas imagens e voltam para suas casas, cidades ou países.

Nazareth, portanto, joga com essa relação. Segurando a placa na qual coloca à venda sua própria imagem ele atenta às consciências de ambas as partes: da pessoa que sabe que sua própria imagem, ainda que seja o Sol de seu próprio sistema, é exótica como um planeta tão distante quanto Plutão, aos olhos alheios e da pessoa que afirma que a imagem deste outro é exótica e deseja consumi-la, mas por muitas vezes não parece saber estar consumindo a imagem de alguém (ou alguém como imagem?), não age conscientemente. A performance brinca com o pré-estabelecido e, acidamente zombeteira, deixa evidente que a pessoa exótica não é tão exótica assim que não perceba as artimanhas da engenharia iconológica na qual sua imagem-corpo está envolvida.



**Figura 20: Artifact Peace. Performance. 1987. James Luna. Fonte: <https://nihilsentimentalia.com/>**

Com uma jogada semelhante à de Nazareth, James Luna executa em 1987 a performance *Artifact Peace*, no San Diego Museum of Man, em uma ala dedicada ao grupo indígena Kumeyaay, que habitaram o que hoje se conhece por San Diego. Ele entra em uma caixa de vidro - onde são expostas peças, objetos arqueológicos, ossaturas, utensílios – forrada de areia. Ali permanece deitado, apenas com um pano (espécie de tanga) cobrindo seus genitais. Ao redor dele, pequenas placas, como aquelas com legendas relativas aos objetos, indicam as marcas de seu corpo, contam as histórias de suas cicatrizes. Luna apresenta-se como fóssil, como uma espécie de fantasma, imóvel dentro da caixa. Assim o artista musealiza seu próprio corpo a fim de apresentar sua morte antecipadamente anunciada devido aos processos de invisibilização dos povos autóctones da América do Norte. Afirma que sua existência, sua relevância, paradoxalmente, dá-se pela premissa de que, como boa parte dos indígenas norte-americanos, ele deveria estar morto. Então se auto sacraliza ironicamente, conta a história de seu corpo por meio de placas. Paradoxalmente põe em relevo sua história pessoal, suas cicatrizes, sua intimidade ao mesmo tempo em que objetifica a si mesmo. Estando vivo,

respirando sobre a fina camada de areia dentro da caixa de vidro, no entanto, afirma que apesar do esmero das placas e da suposição de sua morte, é sua própria vida que anuncia seu valor. Anuncia que o genocídio tem falhas, que seu corpo está presente, e espanta: o passado está vivo!? Apresenta a pergunta: o passado é algo que fica para trás?

Já a artista Kara Walker faz uso de imagens típicas da mídia norte-americana, produzidas para caracterizar a comunidade negra, a fim de trazer e criar novas narrativas não oficiais da história dos Estados Unidos. Em grande parte de seu trabalho Walker constrói imagens a partir de desenhos caricaturais, sob o quais a população negra estadunidense foi divulgada como bestial e intelectualmente incapaz. Apesar de também fazer desenhos, a parcela mais conhecida de seu trabalho é composta por silhuetas feitas com papel adesivo preto, em que o rosto das personagens não aparece. Esta escolha, ao mesmo tempo em que não apresenta personagens como individualidades, não deixa de explicitar quem são as figuras envolvidas nas ações: diferenciamos facilmente a raça e classe das mulheres, homens e crianças, graças à produção imagética da qual até hoje nos alimentamos. As meninas negras, por vezes têm o trançado característico de negr@s norteamerican@s, composto por duas tranças grossas, uma para cada metade da cabeça, algumas vezes com um laço finalizando cada ponta de trança. Outra característica que podemos ver é a vestimenta das personagens, que se tornam evidentes pela técnica da silhueta.



**Figura21: Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart. Instalação. 2007. Kara Walker. Fonte: <http://www.artroadshowmag.com>**

Na obra *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, a artista apresenta seis situações com silhuetas adesivas. Da esquerda para a direita podemos ver personagens com roupas de época em uma cena romântica em frente a uma árvore sob o luar e, logo atrás deles, uma figura pequena e diabólica segurando um frango pelo pescoço. Uma mulher negra, que podemos ver em seguida sentada no chão, aponta para este pequeno demônio. É possível perceber que se trata de uma mulher negra por causa de seu penteado típico evidenciado pela silhueta da roupa do casal já apresentado. No centro da imagem vemos uma espécie de morro ou plano inclinado coberto de grama onde um homem com roupas semelhantes àquele primeiro está com os braços erguidos e o pênis ereto, na boca de uma personagem negra, ajoelhada à sua frente, com o tronco levemente inclinado para trás. Em seguida, uma personagem negra de pernas e braços abertos parece expelir, ao invés de parir, duas crianças. À extrema direita da imagem, em frente a uma árvore, o tronco de um homem com as mesmas roupas dos personagens masculinos anteriores tem, na região onde seria a cabeça, uma mulher negra de pernas abertas, com um pano usado por escravas domésticas, segurando uma vassoura de palha e expelindo algo pequeno e redondo pela boca. Acima, em direção à esquerda da imagem, o corpo de uma personagem negra parece ter sido lançado como um projétil, pois está inclinado no ar com os braços e as pernas pendentes, o vestido em movimento.

Neste trabalho, as silhuetas parecem ativar a memória para várias narrativas. É possível combinar todas as personagens em uma única narrativa linear ou ainda identificar diferentes práticas inter-raciais da época em cada parte da imagem. Mais pontualmente, Walker nos conta outra história acerca das relações sexuais entre mulheres e homens, escravizad@s e escravagistas nos Estados Unidos da América. Parte fundamental da construção imagética de homens negros como criminosos nos EUA é baseada na idéia do homem negro como o grande estuprador de mulheres brancas<sup>6</sup>. A artista apresenta,

---

<sup>6</sup>Essa idéia do homem negro como um estuprador das mulheres brancas foi popularizada durante muitos anos nos Estados Unidos, formando parte do ideário nacional. Teve seu

portanto, de forma impactante e dramática, como podemos perceber pelas gestualidades d@s personagens, as conturbadas relações de desejo sexual, exploração e violência entre mulheres escravizadas e colonos brancos ocultadas do conhecimento popular por se oporem à figura positiva e civilizatória do homem branco norte-americano.

Alguns trabalhos de artistas como estes aqui apresentados funcionam como a apresentação de uma nova profundidade diante do que parecia liso, como quando mergulhamos no meio do mar e vemos apenas fundura, sem perspectivas de chão. Lá, no entanto, encontramos vidas novas, novas histórias e imagens, as quais ignoramos pelo medo de perdemos o ar sem saber que podemos respirar melhor durante o mergulho, ainda que não tenhamos terra firme para pisar. Este mergulho é semelhante ao que dei no processo de criação do trabalho que narro a seguir.

### **Tudo Aquilo**

Certa vez trabalhando em uma exposição sobre a fotografia no Brasil<sup>7</sup>, deparei-me com a imagem de uma menina loira montada em uma menina negra um pouco mais velha, certamente escravizada. Era uma imagem aterrorizante, sem dúvidas. Diante dela eu sentia um enorme incômodo, principalmente pelo olhar da garota negra, focado na câmera, criando uma nítida cumplicidade entre ela e a pessoa que vê a fotografia. Pensei em como uma imagem tão potente pôde não ser um estandarte de nossa história, uma anunciação sobre tod@s nós? Agora, quando escrevo tod@s nós, quero dizer todas as pessoas do Ocidente e de sociedades colonizadas, porque estamos tod@s implicad@s nas dinâmicas de dominação e, tacitamente, porque

---

auge com o filme “Nascimento de uma nação”, dirigido por D. W. Griffith, em 1915. Para entender melhor a formação da imagem de pessoas negras, em especial homens negros nos Estados Unidos, assista o documentário “A 13ª Emenda”.

<sup>7</sup>A exposição em questão era a Um olhar sobre o Brasil, de Boris Kossoy, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Distrito Federal, em 2013.

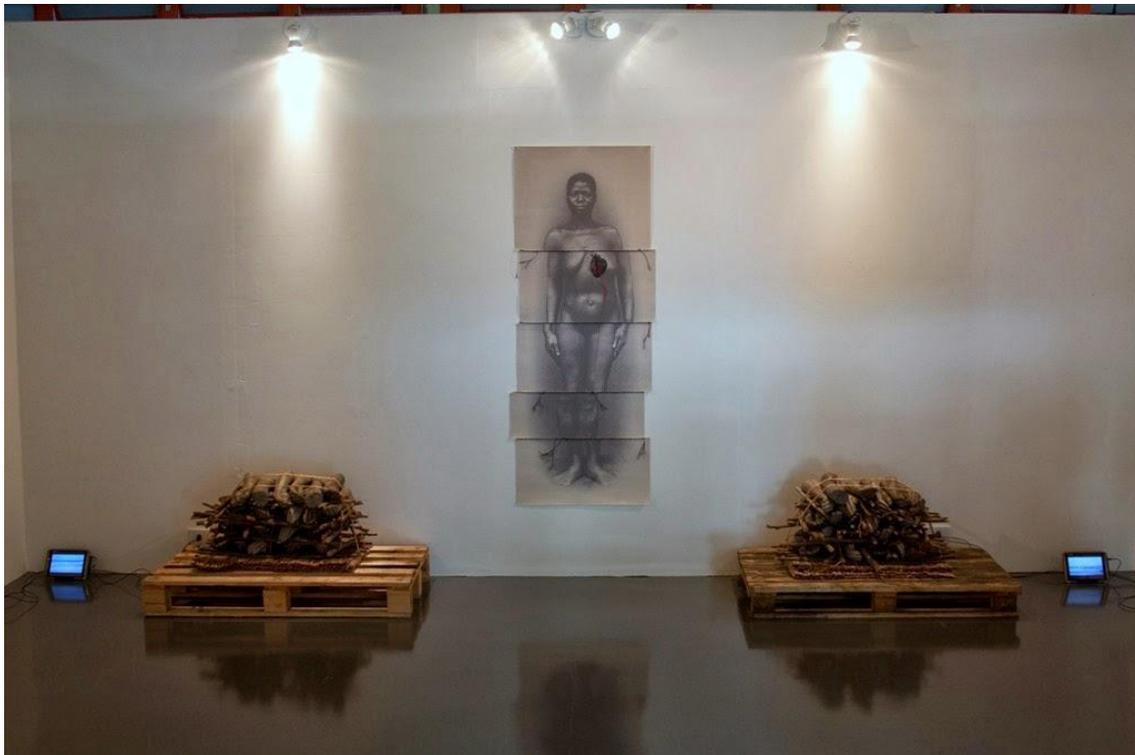
qualquer um@ de nós que acesse a imagem pode olhar nos olhos dessa personagem. Olhando diretamente para a figura anônima em situação de submissão quase pude perguntar a ela: “o que eu posso fazer para mudar isso?”. Quase pude tirar a garota loira de suas costas e levá-la para uma caminhada num espaço arborizado, onde respiraríamos muito bem, um ar limpo... Quase.

Todos os dias em que trabalhava na galeria onde a foto estava exposta, eu passava alguns minutos olhando para aquela imagem. Desejava que se movesse, como quando estamos olhando para um artista de rua que faz estátua viva e, mesmo sabendo que ele deve continuar parado, desejamos ver algum mínimo movimento ou espasmo muscular que confirme que se trata de uma pessoa viva, livre. Ansiava para que a garota negra se levantasse e saísse daquela situação - imaginava o que ela diria, imaginava quais vértebras de sua coluna estavam sendo pressionadas e o quanto de ódio ela retinha, imaginava uma explosão. Durante as visitas que eu conduzia, passava pela foto e perguntava o que as pessoas achavam, mas ninguém gostava muito de olhar para ela. Não estavam necessariamente aterrorizadas, mas visivelmente perturbadas.

Capturada pelo incômodo, guardei uma cópia da imagem e coleí com fita adesiva na parede do meu quarto. Eu precisava, de algum modo, modificá-la. Ela era como um enigma a ser desvendado. Algo dizia que aquela imagem ainda não havia sido utilizada em toda a sua potência, que ela precisava ser vista mais uma vez, pra que eu pudesse enxergá-la e finalmente dizer: é isso! Precisava que ela se tornasse outra coisa, mais que um registro do passado, porque, de fato, ela não era apenas um acontecimento passado, mas algo presente, um fantasma muito vivo, a espera de uma nova apresentação. Comecei então a fazer transferências da imagem sobre papel e sobre tecido no ateliê de gravura, apesar de ainda não saber o que fazer com a imagem.

Diretamente me conectei à produção de Rosana Paulino, em especial à instalação “Assentamento”. Nela, a artista utiliza uma imagem fotográfica que fazia parte de um estudo etnográfico elaborado no período da escravidão colonial no Brasil. Trata-se da fotografia de uma mulher africana em pé, com os braços estendidos ao longo do corpo, como aquelas clássicas imagens em que

a mesma pessoa encontra-se de frente, de costas e na lateral do olhar do fotógrafo.



**Figura 22: Assentamento. Instalação. 2013. Rosana Paulino. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br>**

Na referida obra, Rosana amplia a fotografia e a transfere para um tecido apenas a imagem da mulher. Este tecido está dividido em três partes, costurado pela artista com uma linha preta. A mulher está partida. Na região perto do seio esquerdo, Rosana imprime a imagem xilogravada de um coração e, sobre ele, elabora um bordado que nos remete às veias e artérias, ao sangue, diretamente.

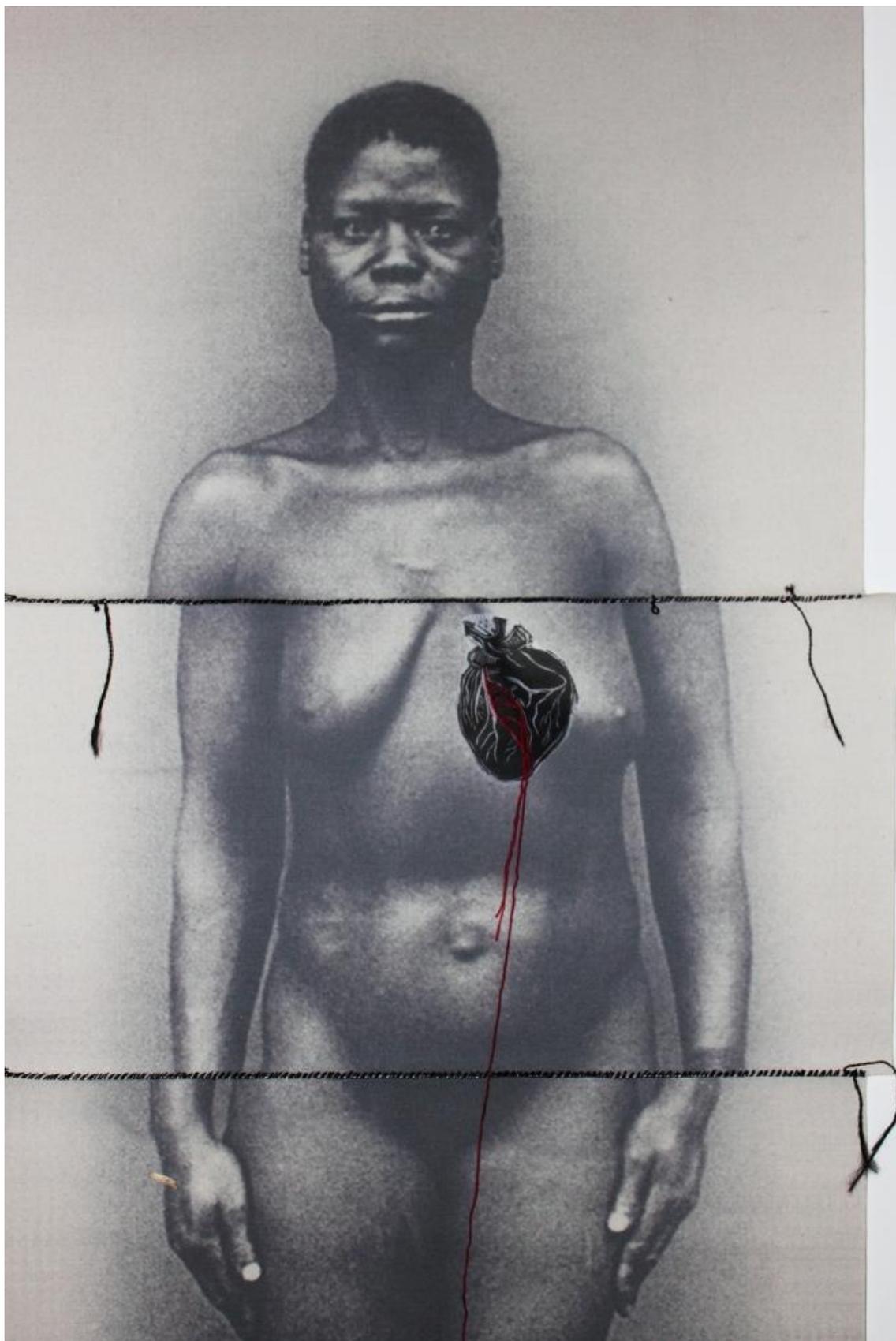


Figura 23: Assentamento. Instalação. 2013. Rosana Paulino. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br>

Nesse movimento de apropriação de uma imagem esquecida, classificada como coisa, a artista imprime humanidade ao plano da desumanidade colonial. Evidencia pela costura que, para que aquela figura esteja novamente completa, inteira, curada, é preciso atenção, é preciso empregar energia é preciso um ato quase cirúrgico e ao mesmo tempo mágico: de costura, de dar sentido a algo que parecia descartável, e não de dar, mas de fazer ver o coração daquela personagem anônima que, no entanto, anuncia multidões de mulheres negras, mulheres do Continente Africano, mulheres descendentes de outras mulheres escravizadas. É preciso *assentar* a memória, pois se trata de uma memória que deflagra as lógicas do presente.

Ao decidir atualizar a imagem que me confrontava, precisei estabelecer a forma pela qual ela seria rerepresentada. Qual seria o veículo pelo qual a ação de apresentar a imagem seria mais efetiva? Para responder a essa pergunta tive de pensar porque aquela imagem me causava tanto horror. Após um tempo compreendi que o horror vem do fato de que as coisas ainda são muito parecidas, de que a fotografia não parece, em absoluto, algo tão absurdo que chegue perto do impossível. Na verdade é possível que esteja acontecendo agora mesmo. Essa característica dúbia da imagem, que gera um desejo pelo esquecimento por parte do público que insiste em não colocá-la em debate e que, ao mesmo tempo, é extremamente atual, conduziu o trabalho final que chamei *Tudo aquilo*.



Figura 24: Tudo Aquilo. Objeto. 2013. Nina Ferreira. Fonte: arquivo pessoal.



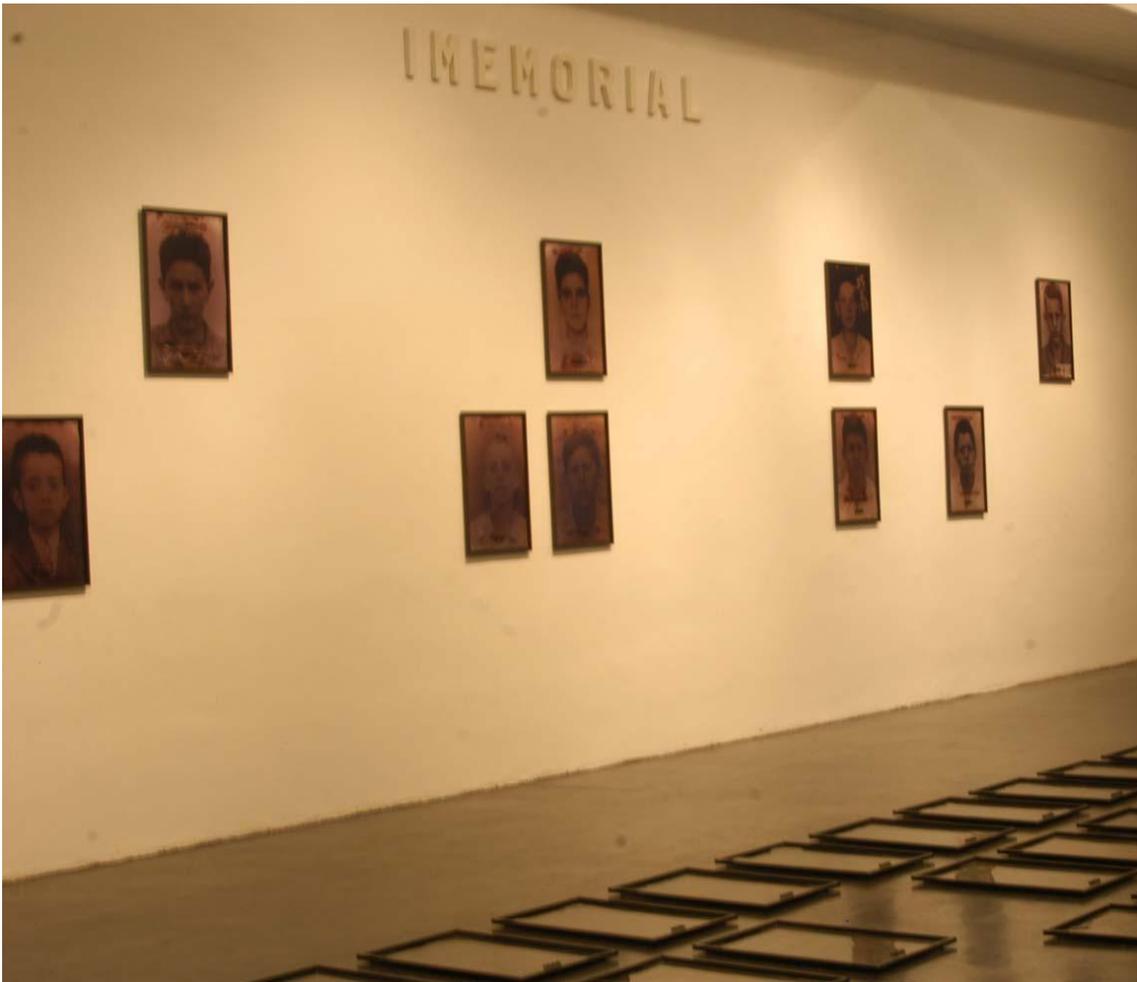
**Figura 25:Tudo Aquilo. Objeto. 2013. Nina Ferreira. Fonte: arquivo pessoal.**

Transferei a imagem impressa para o tecido geralmente utilizado para confeccionar panos de chão junto com a frase: Tudo o que não rompe sofisticado.

O pano de chão foi escolhido não apenas por tratar diretamente da flagrante racialização da mão-de-obra doméstica em nosso país. Ele é um instrumento para limpar o que é sujo, para apagar, para ocultar uma mácula sobre uma superfície limpa. *Passar pano*, no contexto popular de algumas periferias de metrópoles brasileiras, é sinônimo de tentar perdoar, esquecer ou fazer esquecer algo negativo, mas que todas as pessoas, exceto aquela que passa o pano, não esquecem nem perdoam. Fiz algumas peças e, em um supermercado em Brasília, inseri as peças dobradas. Algumas junto ao kit de panos de chão, outras avulsas, de forma que algumas pessoas veriam a imagem no caixa do supermercado ao tentarem encontrar uma etiqueta com o código de barras e outras apenas veriam em casa, ao separar os panos do kit.

A partir da confecção deste trabalho comecei a colecionar imagens incômodas com alguma compulsão e a guardá-las no computador, impressas em gavetas e deixando as mais incômodas na parede, até que pudessem ser resolvidas. As imagens incluem desde fragmentos de obras de artistas e reportagens de jornais impressos e virtuais a frames de obras áudio visuais: ficções e documentários.

Neste aspecto, observo uma proximidade da minha metodologia de trabalho à da artista Rosangela Rennó, que também coleciona diversas fotografias em seu ateliê para exibi-las em um outro contexto. São fotografias e filmagens feitas por outras pessoas, encontradas aleatoriamente ou em arquivos, memórias particulares e coleções. Algumas vezes, Rennó faz uma única intervenção em todas as imagens para reapresentá-las. Em outros momentos, é da expografia juntamente com o título das imagens que surge sua poética. Na instalação *Imemorial*, a artista mescla uma interferência em cor, junto com a disposição das imagens no espaço e com o título da obra para criar diálogos com o público e tencionar questões relativas à memória.



**Figura 26: Imemorial. Instalação.2006. Rosângela Rennó. Fonte: IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. Estudos de Sociologia, v. 1, n. 17, 2013.**



**Figura 27: Imemorial. Instalação. 2006. Rosângela Rennó. Fonte: IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. Estudos de Sociologia, v. 1, n. 17, 2013.**

As imagens expostas pela artista foram encontradas nos arquivos da empresa do governo brasileiro, Companhia Organizadora da Nova Capital (Novacap), que contratou muitas das pessoas que vieram para o Distrito Federal, a fim de construir Brasília. Trata-se de cinquenta retratos de homens, mulheres e crianças fotografad@s de forma a evidenciar ser um documento arquivístico. Estão na parede e no chão, em linhas horizontais. No chão, lado a lado, fotografias de operários mortos durante a construção. Na parede, de cor mais clara, fotografias de crianças operárias que não morreram durante o processo (GONDIM, 2011). Imemorial, portanto, atua com o que fica mais turvo e o que fica mais aparente. Com aquilo que de alguma forma apagamos e com aquilo que iluminamos. Espelha escolhas históricas deliberadas, de apenas iluminar a construção da cidade moderna e apagar as mortes necessárias à rapidez de sua construção, aos agenciamentos por vezes inconscientes da memória.

Sobretudo, a poética da artista se afirma ao apresentar novas questões a partir de imagens já fabricadas, na crença de que elas têm algo mais a dizer, de que precisam ser vistas uma vez mais. Aqui, nossas metodologias caóticas

e orgânicas se encontram: certa vez, apresentando-se num encontro da *Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap*, no ano de 2013, no Rio de Janeiro, Rosângela mostrou algumas fotos de seu ateliê, abarrotado de fotografias e rolos de filme, imagens colecionadas que a instigavam e com as quais ela declarou não saber o que fazer.

**Coração: sístole e diástole, terror e celebração.**

sístole/diáspora  
 caixatorácic  
 agua(r)da melhor tecnol  
 ologi(v)a: deriva táti(l)ca(rdíaca)  
 (Tatiana Nascimento)

Existe uma diferença muito grande, de quase oposição, entre a produção de trabalhos com o dendê e a elaboração de possíveis imagens diante daquelas de terror que eu colecionava. Diante disso, eu vivia uma espécie de trânsito de um lugar a outro, de uma sensação a outra, de um movimento a outro. Não havia deixado a pesquisa com dendê para trás. Pelo contrário, estava em pleno turbilhão de ideias, pensando em como poderia expandir a presença do azeite em toda sua potência em instalações. Desejava que toda a força estética, toda textura, toda cor do daquele elemento permanecesse no espaço, ao invés de aparecer e desaparecer conforme minha ação performática. Apesar de ter colocado dendê na tela onde projetei a imagem do navio negreiro em “Dendê III. Atualizações”, não era aquele tipo de presença que eu precisava, mas algo mais imponente, menos indicial, onde o dendê pudesse dizer, ele mesmo, ao que veio. Ao mesmo tempo, continuava transferindo incessantemente cópias das imagens aterrorizantes no ateliê de gravura da universidade, sem saber o que fazer com elas. Comecei a experimentar fazer impressões transferidas (*transfers*) em cores e continuava a transferir imagens de cópias e impressões em papel para o tecido. Ficava animada com a possibilidade de mudar aquelas imagens de lugar, criando para elas uma nova fonte que não fosse documental, um novo percurso sem, no entanto, saber que percurso seria esse. Havia dois lugares: o da celebração vívida, junto ao dendê, que levava a uma expansão e o do terror, uma espécie de encolhe-se, de contração, no colecionamento e na cópia das imagens de despejo, assassinato, agressão, genocídio. Um dia, no entanto, esses dois

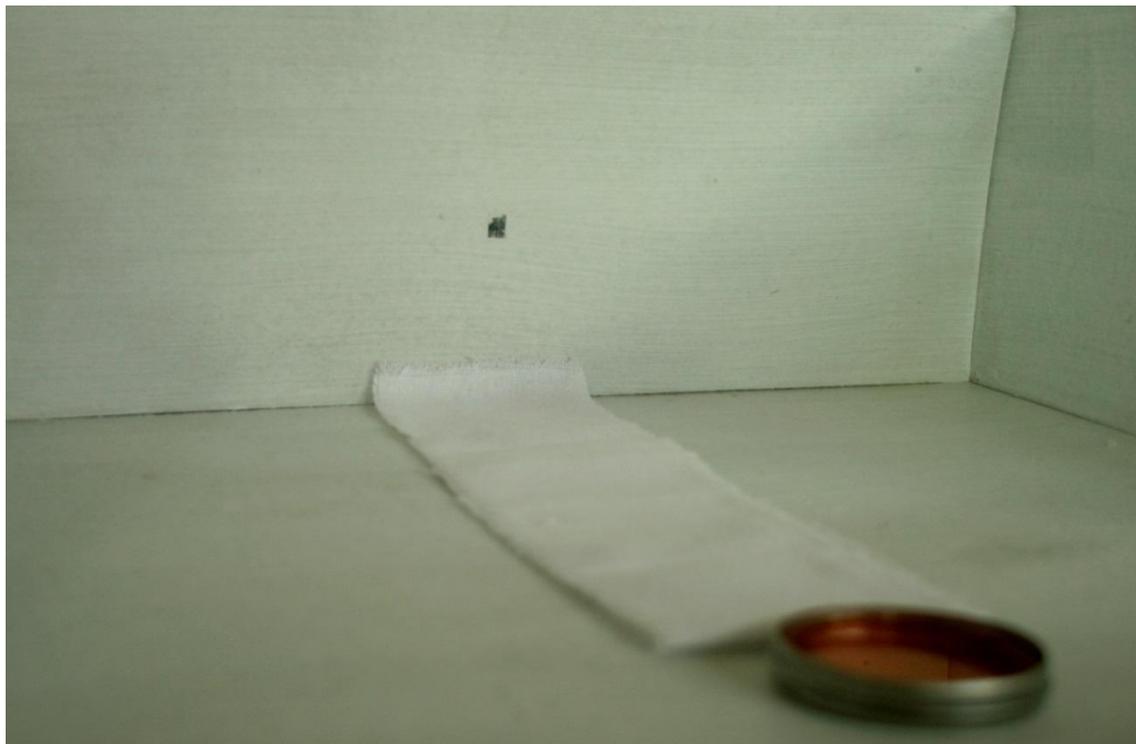
lugares se encontraram enquanto eu experimentava fazer fotografias na maquete que construí para as aulas da disciplina Ateliê 1 (VIS/IdA/UnB).

Pela primeira vez experimentava projetar instalações. A princípio não pensava em usar as transferências no trabalho, apenas o azeite e outros elementos como tecido, sal, algumas bacias e *alguidares*. Porém houve um momento em que coloquei uma tira de tecido no chão da maquete e uma pequena bacia de alumínio com dendê numa ponta desse tecido - imediatamente percebi tratar-se de um caminho, de um trajeto. Olhei por muito tempo aquela imagem que parecia não levar a lugar algum, como se na outra ponta do tecido estivesse um grande vão cheio de possibilidades soltas. De uma forma intuitiva me veio à mente uma imagem que eu havia transferido dias atrás, para um papel envelhecido. Era um frame do documentário “Let the fire burn”, de Osder Jason (2013) - que conta a história de uma pequena comunidade que vivia em uma casa na Flórida, EUA, nos anos 70 e que foi destruída pela polícia militar que incendiou a casa, alagou os porões com a ajuda dos bombeiros, matando uma parte da comunidade (entre pessoas adultas e crianças) e prendendo outra.



**Figura28: Let the fire burn. 2013. Jason Osder. Frame do documentário. Fonte: arquivo pessoal.**

Então coleí um pequeno quadrado de papel na face da maquete que simulava uma parede, na outra ponta do tecido, e decidi que aquela seria uma instalação. Parecia um projeto pronto aos meus olhos. Tempos depois, dei à instalação o nome de “A Travessia”, sem saber exatamente que tipo de travessia estava em questão.



**Figura 29: Projeto da instalação A Travessia. 2014. Nina Ferreira. Fonte: arquivo pessoal**

Mais tarde, cursando a disciplina Ateliê 2(VIS/IdA/UnB)., decidi fazer a instalação e várias outras questões vieram. Era preciso dar corpo e dimensões reais àquele projeto. De início achei que seria simples, já que eu tinha feito a transferência de xerox – o que eu pensava ser o elemento mais complicado. Comprei então o tecido branco para fazer o caminho da instalação mas percebi que o branco iluminava demais o espaço e eu não queria trazer essa qualidade de luz para a instalação. Quando experimentei o algodão cru, percebi que ele também não me satisfazia, pois ele não me parecia de forma alguma uma estrada, um caminho que se pudesse percorrer. Eu precisava de duas coisas: de peso visual e de um peso que desse sentido de caminhada para o tecido, que humanizasse aquela faixa para que ela deixasse de ser uma tira industrial comprada em metros e passasse a ser um caminho de caminhada mesmo, de atividade humana. Então eu decidi colocar duas faixas, uma embaixo da outra, e costura-las com uma linha branca, que ficasse visível, mas não muito destoante. Depois de costurar o tecido um pouco mais, ainda precisava de peso e fiquei alguns dias pensando nisso e nada me vinha à cabeça até que decidi meditar, como quando estava aprendendo a interpretar imagens de tarô,

muitos anos atrás. Coloquei a imagem no meu armário e a bacia na porta da varanda o meu quarto, de modo que fiquei sentada entre os dois, justamente onde seria o tecido.

Foi uma técnica inusitada e importante no sentido de mudar a forma como eu vivo meus processos de criação visual. Eu pensava que escolhas sobre o trabalho deveriam ser racionais, no sentido comum da palavra, escolhas deliberadas que fizessem um sentido discursivo à priori, mas aquela forma de decidir, meditando, funcionou: vi que era um tecido remendado, como as várias vezes em que as conexões são feitas, desfeitas e refeitas e que tinha sal grosso, que brilhava e machucava os pés. Esse condicionamento de pensar que escolhas sobre um trabalho visual teriam de acontecer a partir de uma racionalidade mais objetiva, ou de uma forma justificada logicamente, me lembrou de um texto que está na publicação “Pedagogia no Campo Expandido” (HELGUERA e HOFF, 2011), feita a partir das questões presentes na oitava Bienal do Mercosul. Nele a diretora de educação do Museu de Arte Moderna de Nova York relata duas conversas com desconhecidos e acabam conversando sobre como Einstein criava suas teorias a partir de imagens, simplesmente imaginando certas situações no espaço-tempo – o que muitas pessoas, como eu, não sabem já que fomos ensinad@s a crer, de uma maneira geral, que só cálculos levam a novos cálculos, dada nossa experiência escolar. O texto chama-se “Aprendendo com imagens e conversas no ‘Entre-espaço’” de Wendy Woon.

Depois de montar a instalação, no momento final da disciplina Ateliê 2, percebi que continuava insatisfeita: é como se não houvesse densidade suficiente e outras necessidades, como expandir a presença do tecido e do azeite, apareceram. No entanto, não me ateno aqui à instalação em si, mas ao lugar em que cheguei por meio dela, o território poético em que me encontro.

Não é mais como no início, quando eu parecia andar de um lugar a outro, desconexamente experimentando o dendê e a transferência, a celebração e o terror. Agora experimento esse tipo de movimento orgânico, semelhante àquele apontado por Didi-Huberman quando descrevia a forma comunal de ser dos vaga-lumes:

“é preciso opor a esse desespero ‘esclarecido’ o fato de que a dança dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma *dança do desejo formando comunidade* (...) Os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de ver melhor, não” (DIDI-HUBERMAN, pg. 55. 2011)

Este movimento de acender e apagar, brilhando rapidamente enquanto dança para chamar seus pares à celebração e, logo em seguida, apagando-se, perdendo-se ou simplesmente diluindo-se na escuridão é uma boa forma de descrever o momento atual desta pesquisa. Como os vaga-lumes, esta pesquisa não tem o objetivo de iluminar algum objeto, mas de, ao brilhar, chamar seus pares (possíveis e ainda não mapeados, porque muitos e dispersos). A separação entre os dois momentos não é brusca ou dura, não é sequer uma separação real, mas uma distinção dentro do mesmo.

Ao colocar-me no meio da travessia, entre terror e celebração, percebo que estão engendrados: o vigor da celebração pode ser percebido como brilho por estar imerso numa paisagem cinza, aparentemente sem solução, das milhões de imagens aterradoras cujos efeitos não podem ser completamente mapeados e sobre as quais não há nenhum controle. Também é possível ver tal movimento inversamente quando, em um contexto que deseja a pura amnésia histórica para com os episódios de dor, impedindo-nos de ver seus efeitos no presente, apenas há espaço para a celebração como se ela fosse o indício de que o tempo de penúria ficou completamente para trás. Essa amnésia que deseja apenas homogeneidade, pela ausência de genealogias da celebração ou de desobediências, é desestabilizada pelas imagens de terror que emergem dela mesma como um espasmo, como a luminescência verde dos vagalumes na noite calma ou como ranhuras em um disco; como uma mácula vermelha misteriosamente presente em lençóis limpos. Sob este prisma, o movimento de apagar e brilhar é como o de esquecer e lembrar, ambos necessários para viver. Aceitando que o incômodo e o gozo são como sístole e diástole (contrações cardíacas que fazer com que o sangue circule pelo corpo levando oxigênio), passo a experimentar livremente aproximações, conexões e jogos de oposições entre esses dois espaços com seus respectivos materiais.

### **Prática pedagógica: a partilha**

Todo processo de pesquisa baseada em artes tem um potencial pedagógico, assim como as demais áreas de pesquisa. Ao observar e analisar as estratégias e táticas adotadas por artistas é possível criar práticas de pesquisa com estratégias similares para diferentes grupos: públicos interessados em artes, grupos de artistas interessados em dialogar com outras metodologias e/ou materiais, os públicos escolar e universitário, de forma geral.

Não raro, equipes de programas educativos de exposições utilizam-se de estratégias mais ou menos evidentes nas pesquisas dos artistas expositores e nas linguagens utilizadas nas obras para criar oficinas e tecer diálogos com os mais variados públicos, sem, no entanto, objetivar um resultado semelhante ao do artista, mas aproveitando de sua gama de estratégias para que as pessoas que participam de tais oficinas possam criar, elas mesmas, suas narrativas sobre o que lhes for necessário ou conveniente.

Algumas vezes, no entanto, as propostas pedagógicas em arte têm como finalidade simplesmente apreender algum conhecimento técnico ou teórico que diz respeito apenas à obra, à exposição em questão ou à História da Arte, fechando-se no sistema de arte. Não afirmo, com isto, que não seja possível criar uma zona de contato entre o sistema de arte e a vida dos públicos, das pessoas que entram em contato com os trabalhos de arte. Porém, tampouco é impossível criar a mesma zona de contato com as rígidas metodologias e os abstratos conteúdos do ensino formal das escolas brasileiras e mesmo assim elas não parecem suficientes sob uma perspectiva emancipatória de educação.

Há uma diferença nítida entre uma proposta que se volta para si mesma e uma que é colocada às pessoas e comunidades como uma ferramenta a ser utilizada por elas. Uma proposta voltada para si mesma não ouve o público a quem é destinada, quanto menos se abre para modificar e sofrer modificações. Um simples exemplo disso são as *leituras* de imagens feitas em exposições cujos programas educativos visam atender um grande número de pessoas, de

diferentes espaços e com diferentes aspirações, em suas visitas às exposições em museus e galerias. No caso de visitas mediadas com grupos escolares, o tempo médio de uma visitação é de cerca de uma hora. Normalmente é vista a exposição inteira, por uma exigência não apenas da instituição que a sedia, mas pelas instituições escolares em visita. Assim, salvo algumas exceções, a estrutura das visitas de antemão deixa evidente que o objetivo da atividade é informar acerca da exposição como evento e ver tudo o que for possível dentro do tempo previsto. A experiência de visita está voltada para a própria exposição, para o evento. Por mais que possa haver um bom diálogo entre as partes, muitas vezes ele se volta para as necessidades da exposição e não do público. Principalmente, está voltada para a idéia da arte como uma ferramenta civilizatória sob a falsa idéia de ser a arte a mais complexa, completa e legítima experiência estética.

Em contraposição, projetos artísticos pedagógicos que se propõem como ferramentas para as comunidades e pessoas dessas comunidades, voltam-se para as necessidades do público que o acessa, por meio de seu próprio processo de produção, e não para um produto. Acredito que a metodologia cartográfica por meio da qual pesquiso, é um exemplo prático de proposta pedagógica emancipatória<sup>8</sup>.

"A idéia de cartografia como uma prática do conhecer é deleuziana. Deleuze se apropria de uma palavra do campo da Geografia para referir-se ao traçado de mapas processuais de um território existencial. Um território desse tipo é coletivo, porque é relacional; é político, porque envolve interações entre forças; tem a ver com uma ética, porque parte de um conjunto de critérios e referências para existir; e tem a ver com uma estética, porque é através dela como se dá a fora a esse conjunto, constituindo um modo de expressão para as relações, uma maneira de dar forma ao próprio território existencial." (FARINA, pg. 8. 2008)

Para cartografar é preciso debruçar-se sobre um território existencial e conhecer, por aproximações de toda a sorte, os jogos de força nele envolvidos. Ainda, para identificar esses jogos de força e poder é necessário caminhar

---

<sup>8</sup> A noção de uma pedagogia emancipatória aqui descrita tem como base o pensamento de Paulo Freire, especialmente aquele que o autor desenvolve em Pedagogia da Autonomia.

livremente pelo território em que você se encontra. Para isso, é preciso ter uma liberdade temporal para além dos limites e prazos estabelecidos por uma força alheia à própria composição, como uma instituição, por exemplo. A cartografia não prevê disciplinas separadas, mas uma forma orgânica de mapear lembranças, imagens, conhecimentos técnicos sem restrições. É uma metodologia que prioriza o processo e forma-se de maneira não linear.

O trabalho apresentado nesta monografia atravessa cerca de cinco anos e ainda segue sendo feito. Escrever sobre ele, como faço, é possível, mas não seria possível avaliá-lo com notas de zero a dez - tampouco compartimentá-lo em disciplinas e currículos de um ciclo da educação formal. Na cartografia é a temporalidade e não a determinação de um tempo (uma duração) que importa e ajuda a criar. Uma cartografia pode durar o tempo de uma viagem, de um semestre, de um casamento ou de uma década. No entanto, não é da natureza dos prazos ou das notas (de zero a dez) como o são as instituições escolares: é "um modo de fazer pesquisa que se inventa enquanto se pesquisa, de acordo com as necessidades que surgem (FARINA, pg.10,2008)

Apesar de reconhecer que seria possível desmembrar as partes de meu trabalho para abordar diversas questões relativas às identidades negras e àquelas subalternizadas, dentro de espaços formais, proponho a aplicação que considero ideal da metodologia cartográfica e das estratégias que uso em minha própria pesquisa.

O que julgo ideal, aqui, está associado à minha trajetória como estudante do sistema formal escolar, como arte educadora e à perspectiva decolonial. Por decolonialidade, pode-se entender uma série de ações coletivas que visam criar novas formas de fazer e pensar, a partir de uma perspectiva crítica dos efeitos da colonização (MIGNOLO, 2010). Como apresentado no documentário *Escolarizando o mundo: o último fardo do homem branco*, de Carol Black (2010), o período colonial e a dizimação de povos autóctones e de suas práticas nos países e continentes colonizados estão intimamente ligados à estrutura do que hoje chamamos escolas. A serviço de um propósito civilizatório a educação escolar levou e ainda leva, inúmeras vezes, ao abandono de práticas tradicionais de manutenção de comunidades autóctones; fortalece impulsos de consumo de produtos industriais, a hierarquização de conhecimentos (estando o conhecimento escolar acima dos modos e fazer e

conhecimentos populares comunitários) e o comportamento militarizado/bélico, devido à presença do pensamento nacionalista.

Sob este prisma propostas educacionais decoloniais, artísticas ou não, devem apresentar ferramentas que permitam às pessoas construir uma relação saudável de vínculo e participação com seu próprio contexto. Estas propostas estariam distantes tanto de uma forma tecnicista das práticas artísticas tradicionais quanto das metodologias utilizadas no que conhecemos por educação formal, apresentando metodologias próprias de criação que dialoguem com diferentes linguagens.

. Para apresentar possíveis usos de minhas estratégias, faz-se necessário um breve resumo delas. A pesquisa apresentada nesta monografia tem como força propulsora a busca incessante pela composição de novas narrativas a partir da memória. Serve explicitamente às comunidades negras, uma vez que a memória pela qual me interesse é a do corpo, sendo o fenótipo o grande mote das sociedades racializadas de uma forma geral, especialmente o Brasil. Assim como escolhi o azeite de dendê, a diáspora negra e as imagens de genocídio em comunidades periféricas para cartografar as comunidades das quais faço parte, é possível que qualquer pessoa utilize a mesma metodologia junto à sua comunidade e para si.

Ao encontrar elementos que contem a história de sua comunidade, por metáfora ou não, e relacioná-lo com a forma de estar no mundo seria possível criar novas formas de ocupar espaços e criar relações.

Para supor uma possível prática, gostaria de usar como exemplo uma comunidade assentada no sertão do Ceará, o Ciclovida Barra do Leme. Escolho esta comunidade porque faço parte de sua rede de apoio sendo uma situação menos hipotética ou baseada apenas em um senso comum ou uma idéia generalizada de sertão ou de coletividade.

A Ciclovida é uma pequena comunidade dentro do assentamento Barra do Leme, que se norteia politicamente como anarquista e não se organiza a partir das diretrizes estatais direcionadas às comunidades assentadas (como o plantio de sementes específicas fornecidas pelo Estado), nem emprega energia em atividades de fins lucrativos. A organização da Ciclovida, portanto, dá-se de forma horizontalizada, a partir das necessidades da comunidade em si e do

contexto onde está inserida: o assentamento Barra do Leme e a Caatinga (bioma predominante na região). Um dos principais objetivos da Ciclovida é a autonomia alimentar. Para isso, todo ano realizam encontros com uma extensa rede de apoiador@s para criar soluções temporárias ou permanentes para a manutenção da água e para o armazenamento de sementes, diante da seca e do desaparecimento de sementes crioulas (sementes não modificadas geneticamente), os maiores impeditivos para este objetivo da Ciclovida.

No contexto dessa comunidade, a estratégia de pesquisar imagens históricas e traçar relações com o presente, poderia trazer pistas de como as pessoas lidavam com a seca e com as intervenções do Estado. Ainda, observar ilustrações e imagens em geral de outras populações que ocupavam o mesmo território anteriormente (como populações indígenas) e traçar suas rotas de migração pode dar pistas sobre como essas comunidades conviviam com a Caatinga. Fazer uma coleção de imagens das plantas cultivadas anteriormente e daquelas cultivadas hoje, apresentando comparações visuais entre essas plantas pode abrir caminho para entender não só como o bioma se comportava junto às populações, mas de ver quais são as ausências presentes no cultivo das plantas hoje.

Também as imagens, memórias coletivas e documentos sobre rios e açudes comparados com mapas hídricos atuais podem apontar caminhos para a criação de tecnologias de cultivo da água. Como um exemplo, na agroecologia, algumas pessoas fazem o que chamam *colchões d'água*. Ao plantar uma árvore de eucalipto em um local onde haja fonte de água subterrânea, esta planta puxará uma enorme quantidade de água, formando um grande bolsão. Enquanto ela cresce, é possível plantar ao seu redor outros vegetais que precisam de bastante água. Quando a árvore atinge um pequeno porte, corta-se ela para que fique apenas o colchão de água, abastecendo todas as outras plantas por um bom tempo.

Muitas outras possibilidades podem surgir a partir de uma cartografia da coletividade da Barra do Leme. O exercício de recriar histórias sobre o lugar que se habita ou de contar uma história sobre sua própria coletividade evidencia ausências e protagoniza diferentes questões, anteriormente menosprezadas. Ao traçar novas perspectivas para si, de ocupar e se apropriar da terra que, de fato, não pertence a ninguém senão àquel@s que com ela

vivem, as comunidades subalternizadas pela política da seca<sup>9</sup> empoderam-se e educam-se, mais uma vez.

---

<sup>9</sup>Para compreender melhor como a construção histórica da comunidade sertaneja cearense se deu por meio de políticas estatais que se utilizavam da seca e do isolamento de pessoas marginalizadas, ver: Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932, Kênia Souza Rios.

## Considerações Finais

Ao apresentar estes quatro momentos da minha pesquisa em artes: a pesquisa com o dendê, a performance *Atualizações*, a pesquisa com imagens de terror e o atual momento de conjunção entre terror e celebração, pude perceber que criei um processo reflexivo e investigativo. Este processo se torna pedagógico na medida em que traço paralelos entre ele e outras produções artísticas e, ainda, na medida em que apresento a investigação como um processo cartográfico.

Ao me ater à cartografia como metodologia, foi possível não apenas vislumbrar possíveis ações a partir de minha metodologia de pesquisa, mas exemplificar uma prática comunitária dessa aplicação fora do contexto formal das artes visuais, servindo a propósitos que comumente seriam buscados de outras maneiras. Este exemplo satisfaz mais plenamente o uso da cartografia e atende mais radicalmente ao prisma decolonial sob o qual vejo a educação. Possivelmente novas práticas serão propostas por mim a partir desta reflexão, não apenas em relação à coletividade do Ciclovida Barra do Leme, mas a outras coletividades que se estruturam de forma semelhante.

Durante a escrita de *Imagens de terror: eu = nós, percebi* com nitidez que é urgente a criação de novas imagens sobre velhas histórias; é preciso criar novas versões e abrir espaço para que todas as subjetividades possam existir, livrando-se parcialmente de um sufocamento histórico, imagético, físico. Ao criarmos espaço para a existência de nossas subjetividades nas histórias e imagens que criamos, ouvimos, vemos, criamos soluções coletivas; soluções para o mundo como ele é e não para o mundo que nos disseram existir.

Ao refletir sobre o processo de criação de imagens pude observar que uma poética só se forma e com o tempo e que é necessário, acima de tudo, fazer enquanto se pensa e, algumas vezes, agir intuitivamente.

Ainda que não sejam numeros@s, artistas que abordam o universo diaspórico e imagens relacionadas aos processos de colonização estão produzindo, criando. Portanto este Trabalho de Conclusão de Curso, apesar de

ter apenas cinco anos, é fruto de um conjunto de esforços muito anteriores aos meus.

## Glossário

*Abará*: alimento sagrado semelhante ao acarajé, porém, ao invés de frito no azeite de dendê, a massa de feijão fradinho é cozida dentro de uma folha de bananeira dobrada em formato piramidal.

*Acarajé*: alimento pertencente à divindade Oyá. Trata-se de um bolinho feito com feijão fradinho e frito no azeite de dendê, muito popular na Bahia e em algumas regiões do Brasil onde há a presença do candomblé. Além de ser utilizado em espaços religiosos, é vendido na rua por mulheres chamadas “Baianas de acarajé”, recheado com outras iguarias.

*Alguidar*: recipiente afunilado feito de barro, semelhante a um prato fundo. Muito utilizado para depositar alimentos para divindades específicas no candomblé. Pode ter ainda, outras finalidades na mesma religião.

*Amalá*: alimento pertencente principalmente ao culto do Orixá Xangô, apreciado também pelo Orixá Iroko (responsável pela energia de prosperidade da terra, por todas as árvores e pela energia masculina da reprodução). Este alimento é feito com quiabo, dendê e camarão refogados e é servido em um recipiente de madeira com formato ovalado (gamela).

*Assentar*: Fixar ou condensar liturgicamente um axé (energia) específico.

*Banzo*: palavra de origem bantu utilizada para designar uma espécie de depressão que assolava pessoas negras e africanas escravizadas. Diz-se que as pessoas tinham uma imensa saudade da vida anterior à escravidão e morriam: a esse processo deram o nome de banzo.

*Barco*: assim são chamados os grupos de pessoas que são iniciadas concomitantemente, na religião do candomblé.

*Batuque*: Hoje designa uma religião muito similar ao candomblé, mais concentrada na região sul do Brasil. No entanto anteriormente à nomenclatura “candomblé”, grande parte das manifestações culturais feitas por pessoas em situação de escravidão era chamada batuque.

*Camisus*: camisas grandes que fazem parte do traje tradicional usado por noviças e noviços no candomblé. Ficam, no caso de noviças do sexo feminino, debaixo dos panos-da-costa.

*Candomblés*: Candomblé é uma religião brasileira de matriz africana. Quando se escreve candomblés, faz-se referência ao fato de que nesta religião há três grandes grupos (chamados nações), com algumas diferenças entre si por cultuarem distintas divindades devido às suas matrizes étnicas. Por exemplo: candomblé Ketu/Yorubá, candomblé Angola/Bantu, candomblé Jêje/Fon.

*Despacho*: nome genérico dado a qualquer conjunto de objetos e/ou alimentos que anteriormente faziam parte de um ritual ou oferenda.

*lansã*: uma forma de nomear a Orixá Oyá. forma abreviada do título IyáMesaaOrun (Mãe dos Nove Céus).

*Ifá*: Orixá dono destino, dos caminhos oraculares. Aquele responsável por apresentar o destino e suas facetas.

*Iya Gbase*: no candomblé, posto ocupado por uma pessoa identificada como de sexo feminino, responsável por todos os alimentos oferendados aos Orixás.

*Ketu*: cidade no Continente Africano que dá nome a um grupo específico de candomblé, cujos cultos têm origem nesta cidade, chamada de nação no candomblé. Diz-se Candomblé da nação Ketu ou Candomblé Ketu.

*Malungo*: como se chamavam as pessoas que foram trazidas no mesmo navio negreiro; uma forma de pessoas contemporâneas na militância negra chamarem umas às outras.

*Ogum*: Orixá dono da tecnologia e das guerras, do metal e das estradas. Tanto para vencer uma guerra (de qualquer natureza), quanto para fazer uma viagem segura, candomblecistas rogam pela presença positiva desta divindade.

*Omolokun*: alimento pertencente ao culto da Orixá Oxum (senhora dos rios e das águas uterinas), feito com feijão fradinho, dendê, cebola e camarão e enfeitado com cinco ovos cozidos.

*Omolu*: Orixá relacionado à terra, às doenças e à cura das mesmas, aos cemitérios. Um de seus nomes é Obaluaiê, de OgbaOluAiye, que na sua tradução significa *rei senhor da terra*.

*Orixá*: nome de divindades de origem yorubá, cultuadas nos candomblés desta matriz, cujas atribuições estão ligadas principalmente às forças da natureza. Como deuses, têm cultos específicos e devotos que são iniciados nestes cultos entrando em conexão direta com a energia próspera (chamada Axé) de cada uma destas divindades.

*Oxalá*: Orixá mais velho do panteão, associado à cor branca, às nuvens e a um tipo de caracol (o igbin). Os demais Orixás prestam reverência a esta divindade, sendo ele um dos criadores de nossa dimensão (Aiyê).

*Oyá*: Orixá ligada aos ventos e às águas tempestuosas e violentas. Por vezes chamada Iansã, forma abreviada de IyáMesaaOrun (Mãe dos Nove Céus).

*Palmares* : Quilombo localizado em Palmares, na região de Alagoas, Brasil. O maior quilombo brasileiro, cujo líder, Zumbi, ficou nacionalmente conhecido.

*Pano-da-costa* : tira larga de tecido que compõe algumas vestimentas do candomblé. Pode ser usado ao redor do tronco (amarrado logo abaixo das axilas) ou sobre os ombros, a depender da posição de quem veste na hierarquia da religião.

*San Basilio de Palenque*: Quilombo Colombiano. Primeiro território livre oficialmente conhecido durante o período da escravidão na América do Sul.

*Xangô*: Orixá dono dos trovões e do fogo, associado à justiça, muito cultuado no Brasil. Em casos relacionados a qualquer um de seus elementos, candomblecistas rogam para que esta divindade interceda positivamente.

### **Lista de Imagens**

Figura 1: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 2: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 3: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 4: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 5: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 6: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 7: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8: Ferreira, Nina. Dendê I. Performance, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 9: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 10: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 12: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 13: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 14: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 15: Ferreira, Nina. Dendê II. Reza para a Boca do Mundo. Performance Pintura, 2012. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 16: Planta e corte da La Vigilante. Navio negreiro do Porto de Mantos, França Século XVIII. Fonte: Negras memórias, memórias de negros. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Ministério da Cultura, 2002.

Figura 17: Ferreira, Nina. Dendê III. Atualizações. performance.2013. Fonte: arquivo pessoal..

Figura 18: Ferreira, Nina. Dendê III. Atualizações. performance.2013. Fonte: arquivo pessoal..

[Figura 19: Nazareth, Paulo. BananaMarket/ArtMarket. Performance e Instalação. 2011. Fonte: \[http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar\\\_Biografia\\\_Artista.asp?idArtistaBiografia=9708\]\(http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar\_Biografia\_Artista.asp?idArtistaBiografia=9708\).](http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=9708)

Figura 20: Luna, James. Artifact Peace. Performance. 1987. Fonte: <https://nihilsentimentalgia.com/2013/10/18/%D9%A0-authenticity-as-a-category-of-euro-american-invention-%D9%A0/>

Figura 21: Walker, Kara. Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart. Instalação. 2007. Fonte: <http://www.artroadshowmag.com/photomoma.html>

Figura 22: Paulino, Rosana. Assentamento. Instalação. 2013. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/?s=Assentamento>

Figura 23: Paulino, Rosana. Assentamento. Instalação. 2013. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/?s=Assentamento>

Figura 24: Ferreira, Nina. Tudo Aquilo. Objeto. 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 25: Ferreira, Nina. Tudo Aquilo. Objeto. 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 26: Rennó, Rosangela. Imemorial. Instalação.2006. Fonte: IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. Estudos de Sociologia, v. 1, n. 17, 2013.

Figura 27: Rennó, Rosângela. Imemorial. Instalação.2006. Fonte: IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. Estudos de Sociologia, v. 1, n. 17, 2013.

Figura 28: Osder, Jason. Let the fire burn. 2013. Frame do Documentário. Fonte: arquivo pessoal

Figura 29: Ferreira, Nina. Projeto da instalação A Travessia. 2014. Fonte: arquivo pessoal

## Bibliografia

ARAÚJO, Emanuel et al. Para nunca esquecer: Negras memórias, memórias de negros. **Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Ministério da Cultura**, 2002.

CONDURU, Roberto. **História da arte afro-brasileira**. Editora C/Arte, 2007.

DE CAMARGO, Denise Conceição Ferraz. **Imagética do candomblé: uma criação no espaço mítico-ritual**. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix; MUÑOZ, Alberto Alonso. **O que é filosofia?**. Editora 34, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. **Revista brasileira de educação ed**, 2008.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro**. 2010. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5117>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONDIM, Rosemary Monteiro. IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. **Estudos de Sociologia**, v. 1, n. 17, 2013.

GONÇALVES, Pedro Augusto Pereira. **Universalidade Exclusiva: o racismo em Immanuel Kant**, 2015. Disponível em [https://www.academia.edu/19894739/Universalidade\\_Exclusiva\\_O\\_Racismo\\_em\\_Immanuel\\_Kant](https://www.academia.edu/19894739/Universalidade_Exclusiva_O_Racismo_em_Immanuel_Kant). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Cidade: Editora UFMG, 2006.

ILLICH, Ivan. **Sociedade sem escolas**. Cidade: Vozes, 1982.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do Micondó: poesia**. Cidade: Editorial Caminho, 2006.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Cidade: Ediciones del Signo, 2010.

NASCIMENTO DOS SANTOS, Tatiana. “O meu desejo é que o seu desejo não me defina’ (Metáforas em Ellen Oléria e Lucille Clifton)”. **Entremeios: revista de estudos do discurso. n.8, jan/2014.**

\_\_\_\_\_. Em **Palavra, Preta! Poesia di dendê**, ano? Disponível em <https://palavrapreta.wordpress.com/>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

PRANDI, J. Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. Cidade: Editora Companhia das Letras, 2001.

RIVERA, Tania. “O retorno do sujeito. Sobre performance e corpo” In: **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. Cidade: Editora Cosac Naify, 2014.

RIOS, Kênia Souza. **Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932**. **Cidade:** Biblioteca de Ciências Humanas, 2014.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Cidade: Editora Cosac Naify, 2006.

BERGAMO, Mônica. Era uma vez na América. Folha de São Paulo. Ilustrada. Domingo 06 de maio de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/41135-monica-bergamo.shtml>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

### Referências audiovisuais e musicais

**A Boca do Mundo- Exú no Candomblé.** Direção: Eliane Coster. Produtor Executivo e Editor: Rogério Zagallo. Produtora: Oka Comunicações. Rio de Janeiro .Documentário, 2009. Duração: 26".

**A 13ª Emenda** Direção: Ava DuVernay. Estados Unidos.Documentário, 2016. Duração: 100 minutos. Disponível na Netflix.

**Escolarizando o mundo: o último fardo do homem branco.** Direção: Carol Black. Estados Unidos e Índia. Documentário. 2010. Duração: 66 minutos.

**Let the fire burn.** Direção: Jason Osder. Estados Unidos. Documentário. 2013. Duração: 88 minutos.

**The Very Best of Nina Simone.** Nina Simone, 2006. Gravadora: Sony BMG

**Ibeyi.** Ibeyi, 2015. Gravadora XL.

**Rap é Compromisso.** Sabotage, 2000. Gravadora: Cosa Nostra. CD.