

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

LEANDRO DE SOUZA ROCHA

Cadernos de África: Corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas

Niterói

2020

LEANDRO DE SOUZA ROCHA

Cadernos de África: Corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas

Trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Viviane Furtado Matesco
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Kiusam Regina de Oliveira

Niterói

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R672c Rocha, Leandro de Souza
Cadernos de África : Corporeidades e narrativas negras pelas
vias das encruzilhadas / Leandro de Souza Rocha ; Viviane
Furtado Matesco, orientadora ; Kiusam Regina de Oliveira,
coorientadora. Niterói, 2020.
150 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2020.m>.

1. Artes plásticas. 2. Produção intelectual. I. Matesco,
Viviane Furtado, orientadora. II. Oliveira, Kiusam Regina de,
coorientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD -

LEANDRO DE SOUZA ROCHA

Cadernos de África: Corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas

Trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes.

Aprovado em 30 de janeiro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Viviane Furtado Matesco – PPGCA/UFF
(Orientadora e Presidente da banca)

Prof^ª. Dr^ª. Kiusam Regina de Oliveira – USP
(Coorientadora)

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos – PPGCA/UFF
(Membro interno)

Prof^ª. Dr^ª. Elisa de Magalhães – EBA/UFRJ
(Membro externo)

Niterói

2020

Ofereço-te Exu
o ebó de minhas palavras
(Padê de Exu Libertador – Abdias do Nascimento)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Exu, quem primeiro me disse que esse trabalho seria possível e quem me leva aos lugares onde eu devo estar.

Aos meus ancestrais, aqueles que eu não vejo e aqueles que se mostram a mim quando necessário. Aos que morreram, aos que sobreviveram e aos que lutaram para que eu pudesse trilhar meu caminho.

À Prof^a. Dr^a. Viviane Matesco pela generosidade que dedicou a mim e ao meu trabalho durante esses dois anos de mestrado, pelo interesse que teve em compreender, junto comigo, a minha pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Kiusam de Oliveira, artista e intelectual negra, por quem tenho profundo carinho e admiração, que me orientou durante o trabalho de conclusão de curso da graduação em Artes Visuais e mesmo depois do primeiro ano do mestrado, aceitou meu pedido de coorientação.

Ao Prof. Dr. Marcelo de Campos e ao Prof. Dr. Luis Sérgio de Oliveira pela participação na banca de qualificação e pelas generosas contribuições que auxiliaram no desenvolvimento do trabalho.

Às professoras e aos professores do PPGCA/UFF, ao secretário Alessandro Patrício, às funcionárias e funcionários do IACS II, aos colegas de turma do mestrado.

Ao Paulo Nazareth, por seu trabalho de arte que me comove profundamente e por dispor de seu tempo para me apresentar sua espiral. À dona Ana, mãe de Paulo, por me receber em sua casa com um bom café e uma boa prosa. Ao Julio, por facilitar a incursão pelo Palmital.

Ao Renato Silva, diretor da Mendes Wood DM, por intermediar meu contato com Paulo Nazareth.

Ao meu pai Adiel que não se cansa de me estimular e acreditar em mim. A minha mãe, Ana Zilda, por me fazer artista. Ao meu irmão Adel por ter me ajudado a criar um ambiente propício para trabalho durante o segundo ano da pesquisa em nossa casa em Vila Velha. Ao cão Luther que vive conosco e tornou o último ano de escrita mais leve.

Às amigas Tawani Paiva, Ju Cancio, Mauro Pena e Eva, por terem me recebido em suas casas em Belo Horizonte, primeiro no Ouro Preto, depois na Rua dos Morangos. À Castiel Vitorino, Marcela Aguiar, Felipe Moreira e Victor Paiva pelas leituras críticas, atentas e afetivas em momentos diversos. Ao Felipe Nascimento pelo companheirismo, pela escuta e pela partilha, por criar comigo planos para o futuro e pela revisão da qualificação e do texto final. À Karenn Amorim pelas incontáveis conversas tão tranquilizadoras e motivadoras. À Kênia Pires,

Mariane Reghim e Raul Nunes por terem me recebido de corações abertos no Rio de Janeiro e terem sido companheiras de morada no meu primeiro ano na cidade. À Erika Villeroy pelas trocas e cervejas durante o primeiro ano do mestrado. Ao Lucca Nahuel pela tradução do resumo.

Às estudantes matriculadas na disciplina Imagens do Feminino e do Negro, oferecida no curso de Artes da UFF durante segundo semestre de 2018. À colega de mestrado e de orientação Ana Elisa Lidizia por compartilhar daquele trabalho.

À Capes pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Essa pesquisa tem por objetivo a reflexão teórica e crítica a respeito do projeto *Cadernos de África*, trabalho em processo do artista Paulo Nazareth. A análise explorou as relações entre corporeidades negras e narrativas visuais a partir de um exame de seus panfletos, cadernos de projeto, fotografias e vídeos que permitem interpretar os processos de criação de Paulo Nazareth como sujeito de arte e de sua produção narrativa fundamentada em caracteres oriundos das culturas africanas e afro-brasileiras. O posicionamento teórico e metodológico privilegia uma abordagem afro-referenciada e a noção de encruzilhada é elencada e desenvolvida como principal categoria de análise. Refletimos sobre a presença de elementos estruturantes de uma cosmovisão africana em *Cadernos de África*, sendo eles o tempo, a palavra, a ancestralidade e o mito como propriedades que orientam o trabalho do artista e que são ritualizados ao longo do seu percurso de criação. São esses também os elementos que dão ritmo à narrativa do trabalho.

Palavras-chave: Paulo Nazareth; *Cadernos de África*; Encruzilhada.

ABSTRACT

This paper aims to do a theoretical reflection and critique in respect of the project *Cadernos de África*, work in progress by the artist Paulo Nazareth. The analysis explored the relation between black corporeality and visual narratives by examining his flyers, project notebooks, photographs and videos which allows the interpretation of the creation processes of Paulo Nazareth as an art subject and his narrative production fundamented in characters from african and afro-brazilian cultures. The theoretical positioning and methodologic privileges an afro-referenced approach and the notion of crossroads is listed and developed as main analysis category. We reflect the presence of structuring elements for an african cosmovision at *Cadernos de África*, them being, time, word, ancestrality and the myth as advisors properties of the artist's work and which are ritualized by the creation's route. Are them, as well, the elements which gives rhythm to the work's narrative.

Key-words: Paulo Nazareth; *Cadernos de África*; Crossroads

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 (epígrafe) - Napê Rocha. Desenho digital sobre fotografia “CADERNOS DE AFRICA _vendo coca cola_ rio de janeiro – RJ / BRASIL” de Paulo Nazareth.	16
Figura 2 - Paulo Nazareth. "Aqui é arte".	20
Figura 3 - Faith Ringgold, "Woman Freedom Now".	22
Figura 4 - Frente 3 de Fevereiro. "Monumento Horizontal"	22
Figura 5 - Frente 3 de Fevereiro. “Zumbi Somos Nós”	22
Figura 6 - Lorna Simpson. "Untitled (a person is known for the company he keeps)”.....	24
Figura 7 - Livro manuscrito em tinta preta encontrado preso ao pescoço de um homem negro abolicionista morto durante a insurreição dos malês na Bahia em 1835.....	29
Figura 8 - Paulo Nazareth. “Cadernos de projetos dedicado a cidade de Veneza”	30
Figura 9 - Paulo Nazareth. “CA- projet:magez la terre - OUIDAH / BENIN - RJ / BRASIL”	33
Figura 10 - Paulo Nazareth. “Auto Declaração De Homem Negro Afro-Indígena / Afro-Borum Ao Olho Que Nada Veh.”.....	37
Figura 11 - Jaime Lauriano. “Calimba #2”	38
Figura 12 - The McPherson & Oliver. “The Scourged Back”.....	40
Figura 13 - Eustáquio Neves. "Sem título".....	40
Figura 14 - Paulo Nazareth. “Right to Funeral”	45
Figura 15 - Paulo Nazareth. “Right to Funeral”	46
Figura 16 - Arthur Bispo do Rosário. “Uma Obra Tão Importante que Levou 1986 Anos para ser escrita..”	47
Figura 17 - Arthur Bispo do Rosário. "Uma Obra Tão Importante que Levou 1986 Anos para ser escrita..”	47
Figura 18 - Janaina Barros. “Psicanálise do Cafuné: sobre remendos, afetos e territórios [Banho para o amor]”	48
Figura 19 - Janaina Barros. “Psicanálise do Cafuné: sobre remendos, afetos e territórios [Banho para o amor]”	48
Figura 20 - Paulo Nazareth. “Sem título”.....	50
Figura 21 - Paulo Nazareth. “Panfletos 03”	51
Figura 22 - Paulo Nazareth. “Panfleto 01”	54
Figura 23 - Paulo Nazareth. “Sem título”.....	55
Figura 24 - Maria Magdalena Campos-Pons. "Sem título".	56
Figura 25 (epígrafe) - Napê Rocha. Desenho digital sobre fotografia “CA -- rua - palmital - sant L - MG / BR” de Paulo Nazareth.....	62
Figura 26 - Paulo Nazareth. “CA _ c _ bola na rua Cruz Vermelha _ RJ / BRASIL”	65
Figura 27 - Paulo Nazareth. “CA - rua - rio de janeiro-RJ - BRASIL”	66
Figura 28 - Tiago Sant’ana. “Atravessando Estácio”.	67
Figura 29 - Jaime Lauriano, "Pontos"	68
Figura 30 - Maria Auxiliadora, <i>título não identificado</i>	69
Figura 31 - Paulo Nazareth. “CA -bon soir- cotonou / Benin”.....	73
Figura 32 - Paulo Nazareth. “Sem título”.....	74
Figura 33 - Paulo Nazareth. “Cara de índio”.....	76
Figura 34 - Paulo Nazareth. “CA -salao cris - rio de janeiro-RJ / BRASIL”.....	78
Figura 35 - Paulo Nazareth. “CA- salao bellos - cotonou / Benin”.....	79
Figura 36 - José Christiano Júnior. “Escravo de Nação Africana Cabinda”	80
Figura 37 - Paulo Nazareth. “Qué ficar bunito ?”	81

Figura 38 - Paulo Nazareth. “CA_ terreiro maria conga de aruanda_ estacio _ rj _ RJ / Brasil”	83
Figura 39 - Paulo Nazareth. “CA -jour de vodu- 03 - Uidá / Benim”	84
Figura 40 - Paulo Nazareth. “The Encyclopedic Palace”	86
Figura 41 - Paulo Nazareth. “CA- para eternizar a imagem de minha mae - belo horizonte - MG / BRASIL”	89
Figura 42 - Paulo Nazareth. “CA -white - belo horizonte-MG / BRASIL”	90
Figura 43 – <i>Sankofa</i> , símbolo <i>Adinkra</i>	92
Figura 44 - Paulo Nazareth. “Cine Brasil”	94
Figura 45 - Paulo Nazareth. “Cine África”	94
Figura 46 - Paulo Nazareth. “Ipê Amarelo”	95
Figura 47 - Paulo Nazareth. “L’arbre d’Oublier [Árvore do Esquecimento]”	95
Figura 48 - Processo de crescimento do <i>Òkòtó</i> , caracol símbolo de Exu.....	96
Figura 49 - Carrie Mae Weems. “The Kitchen Table Series”	98
Figura 50 - Rommulo Vieira Conceição, "O espaço se torna um lugar na medida em que eu me familiarizo com ele", 39'10".	103
Figura 51 - <i>Print-screen</i> do cabeçalho do <i>blog Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA</i>	105
Figura 52 - Linha do tempo do <i>blog Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA</i> organizada lado a lado pela pesquisadora	106
Figura 53 (epígrafe) - Napê Rocha. Desenho digital sobre fotografia “CA -goleiro – belo horizonte -MG / BRASIL” de Paulo Nazareth.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. PALAVRAS CRUZADAS: AUTOFICÇÕES NA TEXTUALIDADE DE PAULO NAZARETH EM <i>CADERNOS DE ÁFRICA</i>	17
Palavras de ordem em quatro proposições: Paulo Nazareth, Faith Ringgold, Frente 3 de Fevereiro e Lorna Simpson	18
O ânimo da palavra para as culturas africanas: o sopro e o sentido	25
“ <i>Antes de mim vieram muitos y depois de mim há outros tantos</i> ”: ancestralidade africana, continuidade e rupturas.....	34
“ <i>Eu preciso continuar com o funeral</i> ”: ritos de passagem e ritos de permanência.....	41
O <i>Direito ao Funeral/Right to Funeral</i> : Paulo Nazareth no Museu do Crime.....	42
Paulo Nazareth, Oxalá e duas atualizações do mito iorubá.....	52
A categoria <i>amefricanidade</i> como uma encruzilhada étnico-político-racial na trajetória de Paulo Nazareth	56
Uma escrita incorporada: entre a palavra e a imagem.....	58
2. A GRAFIA-DESENHO DA ENCRUZILHADA	63
Abre caminho: a encruzilhada nas fotografias de <i>Cadernos de África</i>	63
A encruzilhada e suas possibilidades, sentidos, trânsitos e disputas	68
Visualizando a encruzilhada como uma ferramenta de análise.....	72
Corpo-arquivo e corpo-arma e o corpo-encruzilhada.....	87
A espiral: um tempo de Brasil até África e de África até Brasil	91
Narrativas, narradores e modos de narrar.....	97
A possibilidade de uma <i>narrativa encruzada</i> através de <i>Cadernos de África</i>	101
3. PISTAS, RASTROS E VESTÍGIOS NA BUSCA POR <i>CADERNOS DE ÁFRICA</i> ...	111
Memorial inacabado.....	112
Diálogos na Encruzilhada.....	114
Espiral #1: Minas Gerais-Belo-Horizonte-Santa Luzia-Palmital	114
Espiral #2: Espírito Santo-Grande Vitória-Vitória-Centro.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é parte de um exercício crítico e de produção de sentidos a respeito de práticas e poéticas de artistas negros na contemporaneidade que considero serem pouco exploradas no campo da pesquisa, da teoria e da crítica das Artes Visuais. Um breve exame sobre a História da Arte oficial nos apresenta de saída a produção de uma narrativa que privilegia as produções e contribuições das sociedades ocidentais e silencia os feitos das sociedades não-ocidentais, como, por exemplo, dos povos africanos e de seus descendentes.

Dados do projeto *A História da Arte* (2017) apontam que nos 11 livros de História da Arte mais utilizados nas bibliografias de cursos de graduação em Artes Visuais nas universidades brasileiras, são mencionados um total 2.443 artistas. Desse total, 645 (26,3%) são não-europeus, 215 (8,8%) são mulheres e apenas 22 (0,9%) são negras/negros¹. Mesmo que não seja objetivo dessa dissertação discutir estes dados, o panorama que ele apresenta é um dos disparadores para o desenvolvimento da pesquisa.

Desde a década de 60, no Brasil, críticos como Clarival do Prado Valladares (1968) denunciam uma “modesta” presença de artistas negros no contexto das Artes Visuais em decorrência de barreiras sociais e raciais que dificultam o acesso aos espaços institucionais de arte. A teórica Renata dos Santos (2019) descreve uma “pálida” História das Artes Visuais no Brasil em que artistas negros não são inexistentes, mas são silenciados pela história oficial. Diante da urgência de reversão desse cenário, esperamos que essa dissertação possa ser útil – em coro com outras pesquisas e iniciativas – na produção de visibilidade das contribuições das culturas africanas e afro-brasileiras e das práticas e poéticas de artistas negros no contexto das Artes Visuais, a partir de um exercício teórico e crítico que privilegia não só as criações de artistas negros, mas também seu repertório cultural e referenciais teóricos afro-referenciados.

No contexto dos artistas negros brasileiros, a obra de Paulo Nazareth (Santo Antônio de Figueiras, Minas Gerais, 1977) se mostrou a que propiciava diálogos mais proveitosos com os conceitos e abordagem que a pesquisa demanda. Sendo assim, interessa-me investigar as relações entre as corporeidades negras e a narrativa presentes na obra de Paulo Nazareth, com específica atenção ao seu atual projeto: *Cadernos de África* (2012-).

Paulo Nazareth nasceu, cresceu e ainda vive em Minas Gerais. Como veremos em alguns dos seus trabalhos, a origem de Paulo Nazareth em Santo Antônio de Figueiras, atual

¹ Os dados e o material completo podem ser consultados na íntegra no site do projeto: <<http://historyof-rt.org/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

Governador Valadares², e sua base no bairro do Palmital em Santa Luzia na região metropolitana da capital mineira são indispensáveis para o desenvolvimento do seu trabalho. Paulo Nazareth frequentemente transita entre a periferia e os centros e sua trajetória é marcada pela proposição de grandes projetos que tendem a borrar esses limites, como veremos adiante.

Atualmente Paulo Nazareth é bastante conhecido por ser um “artista viajante”. Sua primeira viagem internacional foi em 2006, para Nova Deli (Índia), em situação de uma residência artística proposta pela Khoji Studios. Nessa ocasião, o artista fora indicado por Marco Paulo Rolla³ que havia participado da edição anterior da residência. Essa experiência lhe propicia o primeiro contato massivo com outros sujeitos que não brasileiros. As questões que mobilizam a criação do artista tornam-se globais, bem como os temas da racialidade. Exemplo é a performance *Uma rúpia por meu país* (2006)⁴ registrada em vídeo na qual o artista oferece uma rúpia – moeda local – para quem fosse capaz de adivinhar seu país de origem.

Em 2011, Paulo Nazareth dá início ao seu primeiro projeto de longa duração: *Notícias de América* (2011-2012). Para esse trabalho, o artista deslocou-se de Minas Gerais até os Estados Unidos da América por terra, a pé, de carro e de ônibus, passando por quinze países das Américas Latina, Central e do Norte. Nos Estados Unidos da América, Paulo Nazareth participou da feira *Art Basel Miami Beach* (Miami) com o trabalho *Banana Market / Art Market* (2011). Para a feira, o artista levou uma kombi repleta de bananas que foram vendidas com a assinatura do artista, além de outros trabalhos produzidos em sua longa viagem. Paulo Nazareth evidenciava, assim, as dinâmicas econômicas, os trânsitos migratórios entre América Latina e Estados Unidos da América bem como as relações de mercado presentes no sistema de arte. Grande parte do trabalho foi também veiculado na página virtual *PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA*⁵.

Enquanto experimentava a itinerância a caminho do norte, Paulo Nazareth já expressava seu desejo de percorrer os caminhos de África, como evidencia a transcrição de uma conversa que o artista teve com a crítica e curadora Janaina Melo (2012). Em uma troca de mensagens Nazareth diz: “Quero fazer o caminho da África... NOTÍCIAS DE ÁFRICA. [...] Desde África do Sul... a Londres... ANO QUE VEM TALVEZ... não piso na Europa sem passar por África.

² Quando Paulo Nazareth nasceu, em 1977, o município já se chamava Governador Valadares desde 1938. No entanto, o artista opta por afirmar seu gentílico figueirense em oposição ao projeto político valadarense. Essa questão será brevemente apresentada no capítulo que trata da entrevista que fiz com Nazareth.

³ Marco Paulo Rolla é um artista multidisciplinar, atua nos campos da pintura, desenho, escultura e performance. Assim como Paulo Nazareth, passou por formação acadêmica na Escola de Belas Artes (UFMG). Ver: <http://marcopaulorolla.com/>

⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/67646933>>.

⁵ Paulo Nazareth dispõe de diversos *blogs*, muitos deles com o mesmo título. Para o *blog* referente a *Notícias de América*, ver <http://latinamericanotice.blogspot.com/>.

[...]” (NAZARETH, 2012, n.p). Portanto em 2012, logo após a conclusão de *Notícias de América*, Paulo Nazareth dá início ao seu atual projeto, *Cadernos de África*. Bastante influenciado pela experiência anterior, dessa vez a empreitada é mais audaciosa e mais longa. O artista conta que é propulsionado por uma espiral que nasce na cozinha de sua casa no Palmital⁶. A espiral chega ao continente africano, que o fará percorrer os cinquenta e quatro países daquele grande território.

O projeto *Cadernos de África* trata-se de um trabalho de longa duração ainda em processo, pois até o momento de conclusão dessa dissertação, o artista ainda não cumpriu seu objetivo de percorrer todos os países do continente africano. A série compõe-se de fotografias, vídeos, objetos, instalações, panfletos, cadernos, gravuras e desenhos que têm sido expostos em ocasiões diversas, em exposições coletivas e individuais desde o início de seu percurso de criação. O trabalho acontece ao longo de cada viagem e também nos seus momentos de retorno ao seu ateliê no Palmital. As viagens de Paulo Nazareth não são apenas documentadas e expostas, são narradas pelo artista por meio das diversas mídias que dispõe.

Esses dados são úteis para anunciar alguns aspectos que se mostraram relevantes no decorrer da pesquisa e que estão reunidos na série *Cadernos de África*, objeto principal de análise nessa dissertação. Primeiro, o interesse poético, político e ético do artista em torno das questões étnico-raciais que encontra no contato com outros sujeitos, possibilidades de invenção artística, tendo como disparador sua experiência como estrangeiro na Índia. Segundo, os grandes deslocamentos geográficos que o artista empreende se transmutam em deslocamentos conceituais e epistêmicos, que puderam amadurecer em sua longa viagem pelo continente latino-americano. Como esses aspectos se organizam em *Cadernos de África*, veremos adiante.

A página *PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA*⁷ é o espaço virtual que reúne maior parte das obras que compõe *Cadernos de África* e desde o cabeçalho apresenta as motivações do artista e objetivos do projeto: 1) saber o que há de África em sua casa; 2) conhecer África antes de chegar à Europa; 3) saber o que há de sua casa em Europa; 4) saber o que tem de África em Europa; 5) saber o que tem de sua casa em África. Deste modo, Paulo Nazareth deixa explícito que sua ideia de África ultrapassa os limites territoriais do continente, sendo possível encontrar África também em sua casa no Brasil e mesmo na Europa. Além disso, considera África como um território móvel, isso quer dizer também que não é a presença física do artista no continente africano que caracteriza um trabalho como parte do projeto. Como

⁶ Diversas vezes Paulo Nazareth faz essa apresentação ao falar de *Cadernos de África*. Uma dessas falas pode ser vista em entrevista concedida ao Prêmio PIPA. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=j5LvmwDljDM>>.

⁷ Dessa vez, refiro-me ao blog em que constam os registros de *Cadernos de África*.

veremos ao longo da dissertação, muitos dos trabalhos analisados e que compõe o projeto foram criados no Brasil e em outros países da América Latina.

Em 2013, Paulo Nazareth expôs os primeiros trabalhos frutos de *Cadernos de África* na 12ª Bienal de Lyon (França) a convite do curador islandês Gunnar Kvaran. Na ocasião, o artista levou para o espaço expositivo o vídeo *L'arbre d'Oublier* (2013), gravado em Cotonou (Benim), ao lado de um conjunto de fotografias e objetos coletados durante a viagem ao país da África Ocidental. Na parede do espaço, Paulo Nazareth anuncia os objetivos do projeto, conforme descrito anteriormente. Nazareth faz dessa aparição pública em um evento internacional de grande projeção uma possibilidade de apresentar uma espécie de síntese ao mesmo tempo em que diz a que veio o projeto. É importante destacar que Paulo Nazareth não esteve presente na montagem da exposição e nunca esteve na Europa, afinal, esse é um dos parâmetros da sua empreitada.

Os deslocamentos já conhecidos na obra de Paulo Nazareth permanecem em *Cadernos de África*: mais uma vez vemos os grandes movimentos por terra que têm se repetido ao longo dos anos, como em *Notícias de América*, e os deslocamentos epistêmicos, visto que a intenção do artista é desvendar o continente africano em sua diversidade e complexidade. A escolha de não pisar em solo europeu antes de percorrer toda África também denota uma posição política frente ao sistema de arte, na medida em que intenta descentralizar os lugares de produção e difusão de arte e de conhecimento. A presença de Paulo Nazareth na Europa se dá por meio de seus trabalhos que não deixam de circular no continente, seja pela presença dos diretores da galeria que o representa – a Mendes Wood DM – ou pelas demais parcerias que constrói ao longo de sua trajetória.

Foi no percurso do seu projeto *Notícias de América* e início de *Cadernos de África* que Paulo Nazareth ganhou notoriedade do grande público e da mídia, sendo citado frequentemente em grandes veículos de comunicação. É nesse momento que tenho meu primeiro contato com Paulo Nazareth como artista – ou personagem. O contato também já anunciava um primeiro incômodo na abordagem que costumam fazer de seu trabalho e trajetória.

Em um texto publicado em 2013 e veiculado na seção de cultura do jornal *O Globo*, Paulo Nazareth é apresentado no título como “um artista exótico”⁸. O texto descreve brevemente a trajetória de trabalho do artista e de seu percurso em *Notícias de América*, apresentando também as exposições em que estava em cartaz naquele momento (12ª Bienal de

⁸ Ver FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth, um artista exótico. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 2013. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Lyon e 55ª Bienal de Veneza). A autora do texto se refere a Paulo Nazareth como “o queridinho esquisito da arte” ao mesmo tempo em que descreve seu trajado simples e seu cabelo crespo, traços que marcariam como incoerente e estranha a sua circulação no sistema de arte.

Naquele momento, estava nítido para mim a emissão de um discurso estereotipado em relação a um artista negro que, além de exaltar suas raízes negras e indígenas, ostenta cabelos crespos e traça roupas consideradas simples, caracteres aparentemente estranhos para um artista de notoriedade no circuito de arte.

Desde o início do meu percurso nas Artes Visuais, os modos de presença e as ausências dos artistas negros têm sido uma preocupação para mim. Em *Notícias de América*, Nazareth coloca à venda sua imagem de homem exótico⁹ justamente para questionar os estereótipos relacionados à sua corporeidade negra e indígena e as relações de exploração trabalhista e econômica dentro e fora do sistema de arte. O artista é consciente de sua imagem e nos leva a pensar de quais maneiras seu trabalho tem sido consumido e se de fato as questões em torno desse debate são compreendidas pelo público.

O desconforto causado pela leitura daquele texto me fez buscar outras referências que nem sempre me ofereciam abordagens que eu julgasse coerentes com o trabalho de Paulo Nazareth, especialmente no que diz respeito às questões raciais que, para mim, constituem uma matéria da maior importância em sua obra e aqui serão melhor exploradas. Por isso, as motivações para o desenvolvimento dessa pesquisa não estão somente nos meus interesses em relação ao trabalho do artista, mas também por identificar nas interpretações e produções acerca de sua obra uma série de lacunas que considero importantes de serem preenchidas.

Paulo Nazareth comenta que a primeira estratégia para tratar da racialidade em *Cadernos de África* foi fazer o uso exclusivo de fotografias em preto e branco¹⁰. Dessa maneira, o artista faz saltar aos olhos os contrastes de tonalidades de cor que podem ser imediatamente associados às discrepâncias sociais e raciais fundamentadas no racismo a partir da colonização do continente africano e do sistema escravista que produzem desigualdades estruturais ainda no presente. O artista opta por trazer à tona uma série de apagamentos históricos em torno dos saberes africanos, de sua história pré-colonial, de suas contribuições e do lugar em que se encontra o continente na atualidade. As motivações de Nazareth são, portanto, políticas, sociais e raciais.

⁹ Há uma fotografia em que Paulo Nazareth posa ao lado de outro homem e segura um cartaz que diz “*Vendo mi imagen de hombre exótico*”. A imagem é parte de *Notícias de América*. Ver: <<http://latinamericanotice.blogspot.com/2011/07/my-image-of-exotic-man-for-sale.html>>.

¹⁰ O artista comenta sobre esse aspecto do seu trabalho na entrevista que será compartilhada no terceiro capítulo.

Passado o primeiro contato com a crítica sobre Paulo Nazareth – o texto que o trata como “artista exótico” –, meu contato inicial com o projeto *Cadernos de África* se deu por meio de sua página virtual. Naquele momento muito me interessava o modo como o artista expunha seu trabalho de maneira direta e aparentemente simples. Em seu site, constam cerca de quatrocentas e vinte imagens entre fotografias, gravuras, projetos e textos narrativos publicados entre 2012 e 2014. Chamou-me a atenção o modo como Paulo Nazareth organiza sua linha do tempo narrando suas viagens. Entre tantas imagens – algumas repetidas – com datas, eventos e localidades nem sempre discerníveis, a temporalidade linear é esgarçada e a narrativa do projeto flui de maneira espiralada nas quais as camadas de eventos e acontecimentos sobrepõe-se e se combinam. O que é apresentado no *blog* são vestígios de suas viagens, que nós, espectadores, podemos acompanhar e especular.

No começo da pesquisa, ainda na fase de escrita do pré-projeto, esse espaço virtual foi o que mais me alimentou de referências e ideias, sendo parte importante do *corpus* da pesquisa. Entretanto, não levou muito tempo para que eu pudesse perceber que *Cadernos de África* ultrapassa os limites daquela plataforma, alcançando uma diversidade de espaços. Desde então, meu trabalho tem sido o de buscar os vestígios e pistas deixados por Paulo Nazareth em bibliotecas, catálogos, exposições e mostras. Nesse percurso de investigação, tive a chance de fazer contato com Paulo e entrevistar o artista no local de partida da sua espiral: o Palmital.

Diante da diversidade da literatura sobre os temas relacionados às culturas africanas transladadas para o Brasil, busquei aqueles que de alguma maneira fizessem uma reflexão teórica e conceitual afro-referenciada. Quero dizer: se em minha pesquisa as questões em torno das culturas africanas e afro-brasileiras são fundamentais, busquei aqueles que pudessem me contemplar e auxiliar em tal empreitada com um repertório coerente com os temas a serem explorados. O gesto poético de Paulo Nazareth em seu retorno à África influencia sobremaneira o modo como faço a abordagem dos sentidos do seu trabalho, provocando em mim uma gestualidade de produção de episteme coerente com suas proposições poéticas.

Para isso, a epistemologia das encruzilhadas (MARTINS, 1997) apareceu logo no início desta empreitada como ferramenta fundamental para as minhas análises, levando-me também a outros conceitos, categorias e possibilidades de entendimento que, entrecruzadas, auxiliam na constituição de um corpo teórico para essa pesquisa. Leda Martins (1997), pesquisadora das performances negras, em *Afrografias da Memória*, se propõe a ler e interpretar o Congado e o Reinado mineiro, manifestações culturais de origem bantu da ordem da corporeidade, da oralidade e do rito. A autora entende que para dar sentido a essas manifestações de raiz africana e para entender os movimentos de travessia desses fundamentos de África para o Brasil se fazia

necessário produzir ferramentas teóricas e conceituais que correspondessem a mesma matriz que seu objeto de pesquisa. Para a autora, a via da comunicação e do sagrado é que possibilitam a reorganização de uma experiência africana no Brasil, e nesta perspectiva, a comunicação é sintetizada na figura do orixá Exu¹¹ que possibilita que Leda Martins (1997) postule seu conceito de encruzilhada.

A encruzilhada será abordada nesta pesquisa a partir de duas vias de entendimento. Na primeira, a encruzilhada é compreendida como o espaço material e imaterial por onde se matizam as culturas negras no Brasil. Na segunda, ela se apresenta como um operador conceitual, uma ferramenta auxiliar que propicia múltiplas leituras dessas culturas e práticas de origem africana. Sua proposição é assentada no conhecimento tradicional africano propiciado por Exu que, a partir das suas encruzilhadas, mitos e orientações, atravessará grande parte deste trabalho.

Em *Cadernos de África* são inúmeras as referências diretas e indiretas ao orixá mensageiro. Em alguns de seus trabalhos Nazareth se apresenta como filho do orixá. Como veremos ao longo da pesquisa, o orixá está associado aos aspectos da comunicação e da mobilidade, elementos visíveis também na poética itinerante de Paulo Nazareth.

O que propicia essa caminhada ao encontro do pensamento negro a partir das encruzilhadas são teóricos que fazem uma imersão nas comunidades de matriz africana no Brasil e nos povos originários africanos. Juana Elbein dos Santos (2012), Síkírù Sàlámì (King) e Ronilda Iyakemi Ribeiro (2011) apresentam de dentro desses grupos os aspectos relevantes para a discussão, como a potência do axé, a dimensão da oralidade, a vitalidade da palavra. O diálogo permanece com Eduardo de Oliveira (2003; 2007; 2009) e Fábio Leite (1992; 1996; 2008) que em suas pesquisas investigam os elementos estruturantes das sociedades africanas.

Se a encruzilhada é o caminho que orienta minhas reflexões, o corpo é o lugar de encontro das minhas questões a respeito de *Cadernos de África*. Portanto, busco nas contribuições de Muniz Sodré (2017) e Julio Tavares (2012) as compreensões sobre corporeidades e produção de saber-corporal. Sodré (2017) resgata no Candomblé os modos de constituição coletiva da corporeidade com base nos aspectos sagrados da religiosidade africana e afro-brasileira. Em diálogo, Tavares (2012) aborda a produção do saber-corporal negro desde a diáspora como um repertório gestual agenciado de maneira a tornar possível a existência negra resultantes em duas gestualidades: o corpo-arquivo e o corpo-arma.

¹¹ Exu é o orixá da comunicação, responsável pela comunicação entre humanos e orixás. Seu lugar de domínio é a encruzilhada.

Ao longo da dissertação será possível elucidar os principais problemas de pesquisa, sendo eles: quais relações são possíveis de estabelecer entre as corporeidades e narrativas negras presentes em *Cadernos de África*? Observando a guisa com que Paulo Nazareth narra suas viagens, comecei a me perguntar de que maneira este modo está relacionado com a maneira que as culturas tradicionais africanas se relacionam com alguns elementos estruturantes de suas sociedades, tais como o tempo, a ancestralidade, a oralidade, e o mito. Como compreender a produção das corporeidades negras também a partir dessas proposições? Desse modo, organizei a dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo, *Palavras cruzadas: autoficções na textualidade de Paulo Nazareth em Cadernos de África*, ao apresentar Paulo Nazareth como um personagem de sua própria narrativa, será explorada a dimensão da ancestralidade africana presente no trabalho do artista a partir de leituras e análises dos seus textos publicados em forma de panfletos e cadernos de projeto.

No segundo capítulo, *A grafia-desenho da encruzilhada*, serão analisadas as fotografias da série *Cadernos de África* de modo a compreender como se elabora a estrutura narrativa deste projeto. Além da investigação da presença da encruzilhada no trabalho de Paulo Nazareth, a encruzilhada (MARTINS, 1997) será utilizada como operador conceitual para a interpretação dos trabalhos do artista e para a proposição de uma noção particular de narrativa. O corpo será também mobilizado como um lugar de encruzilhadas.

No terceiro, *Pistas, rastros e vestígios na busca por Cadernos de África*, será compartilhada e contextualizada a entrevista produzida com Paulo Nazareth. Nesse capítulo será possível produzir espelhamentos entre o trabalho do artista, seu discurso e as discussões mobilizadas ao longo dessa dissertação.

A partir dessa organização e com base na discussão feita a partir dos teóricos citados e das análises dos trabalhos presentes em *Cadernos de África*, esta pesquisa alcança o patamar de propor uma noção singular de narrativa, a qual chamarei de *narrativa encruzada*, que possibilita expressar as particularidades da obra em questão tendo em vista a necessidade de buscar em uma matriz afro-brasileira a possibilidade de leitura dos trabalhos de um artista negro que organiza em sua poética aspectos de sua cultura.



Figura 1 (epígrafe) - Napê Rocha. Desenho digital sobre fotografia “CADERNOS DE AFRICA _vendo coca cola_ rio de janeiro – RJ / BRASIL” de Paulo Nazareth, 2019.

1. PALAVRAS CRUZADAS: AUTOFICÇÕES NA TEXTUALIDADE DE PAULO NAZARETH EM *CADERNOS DE ÁFRICA*

Meu nome, Nazareth. Eu sou Paulo da Silva. Nazareth é minha avó, a mãe de minha mãe. Nazareth de Jesus, borun do Vale do Atu, do Rio Doce.

Paulo Nazareth

(Jornal dos 100 dias da 3ª Bienal da Bahia - 2014)

Diante da apresentação de alguns dados da trajetória de Paulo Nazareth apresentados na introdução foi possível começar a delinear o estado da obra do artista evidenciando a relevância de seu trabalho e a visibilidade que tem conquistado desde o começo dos anos 2000. Ficou nítido então a importância que sua obra tem para o cenário nacional e internacional de arte, na medida em que movimenta instituições e propicia reflexões teóricas e críticas em torno de seu trabalho. Nesse capítulo continuaremos a tratar da trajetória de Paulo Nazareth, mas o faremos em paralelo à análise dos seus trabalhos.

É comum que se apresente Paulo Nazareth como objeto de arte da firma *Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA*¹², razão social propriedade de Paulo Sérgio da Silva. O artista investe-se desse modo de estar no mundo não para fragmentar sua persona em três partes unívocas. Ao contrário, fundem-se sujeito, objeto de arte e instituição, que expressam três instâncias do sistema de arte: a figura do artista, a obra de arte e o mercado onde ocorrem as trocas comerciais e simbólicas. Por essa razão – bastante contaminado pelo gesto do artista –, em diversas ocasiões me interessei em pensar Paulo Nazareth não apenas como um artista ao qual direciono minhas considerações, mas como um personagem que é parte de seu próprio trabalho. Ao longo das análises perceberemos como esse personagem se apresenta para nós e ganha novos contornos à medida em que sua poética se desenvolve.

Diante disso, proponho leituras em torno da produção desse personagem por meio de seus próprios escritos publicados em forma de panfletos e cadernos de projetos que compõe a série *Cadernos de África*. O leitor poderá observar que os trabalhos apresentados a seguir constituem-se de duas modalidades de texto: por um lado, a narração de fatos, eventos ou trajetórias, e por outro, a escrita de projetos e proposições de ações. Ambos os tipos servem ao

¹² A firma Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA foi criada por Paulo Sérgio da Silva para enquadrar sua produção como parte do sistema de arte de modo a legitimar sua participação efetiva nas trocas comerciais e simbólicas desse campo. Em 24 de janeiro de 2006, a firma-artista registrou em cartório um decreto que, a partir daquela data, transforma em Arte todas as ações efetuadas por Paulo Sérgio da Silva/Paulo Nazareth.

propósito de produzir uma imagem¹³, a qual seja de uma ação ou de um evento. Por vezes, serão acionados projetos que ganharam corpo fora do texto, que foram executados em ações, ou passaram a constituir objetos concretos ou instalações, mas essa não é uma condição para minhas análises.

Ao longo da leitura, acredito ser possível perceber que os movimentos de criação do artista não obedecem a uma linearidade simples, em que um projeto necessariamente se concluirá em um objeto ou ação. Digo isso para afirmar que neste momento, mais importante do que visualizar uma imagem de uma ação sendo executada, de uma instalação ou objeto, interessa-nos a imagem que a narração da ação ou do relato propiciam. Ao longo do capítulo serão evocados trabalhos de outros artistas que também encontram no texto uma possibilidade de resolver suas questões e problemáticas diversas. Isso será útil para localizar o trabalho de Paulo Nazareth em um contexto mais amplo das produções de artistas negros.

Palavras de ordem em quatro proposições: Paulo Nazareth, Faith Ringgold, Frente 3 de Fevereiro e Lorna Simpson

Os escritos de Paulo Nazareth chamam a atenção pela amálgama entre a biografia do artista e seu próprio exercício poético. Histórias de vida do artista, de seus familiares e principalmente de seus antepassados são o motor de sua criação, produzindo uma obra que é simultaneamente autobiográfica e autoficcional. Em seus panfletos, há elementos que se repetem. A biografia coletiva de sua família, que se inicia com a trajetória de sua avó Nazareth Cassiano de Jesus, costuma desaguar em anúncios identitários que ressaltam sua condição mestiça de negro, indígena e branco, como no trabalho *Auto Declaração De Homem Negro Afro-Indígena / Afro-Borum Ao Olho Que Nada Veh* (figura 10) que discutiremos mais detidamente adiante. Ao mesmo tempo, Paulo Nazareth compartilha uma certa dificuldade em acessar esses arquivos devido a condição subalternizada a que foram submetidos os grupos

¹³ Há no *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, uma nota preliminar em que o autor afirma que um pensamento ou um estado de alma pode-se representar por uma paisagem, ou pode ser de fato uma paisagem como representação do mundo exterior. Por exemplo, quando alguém diz que “há uma nuvem em meus pensamentos”, podemos facilmente visualizar um estado de confusão ou incerteza. Diante disso, afirma que a eficácia do trabalho do artista está não só em produzir “paisagens exteriores” a partir de suas próprias “paisagens interiores”, mas em amalgamá-las. É desejável que o trabalho de arte seja uma exterioridade em relação ao artista, que passa a construir a interioridade – a paisagem-estado mental – de quem observa e participa do trabalho. Me parece também interessante explorar os usos e sentidos dos termos “imagem” ou “imagem mental” em lugar da “paisagem”, que, no entanto, servem ao mesmo propósito. Essa abordagem se justifica por um desejo de, ao longo da pesquisa, produzir conhecimento e exercitar a teoria a partir da poesia, como veremos adiante também, com o uso do conceito de escrevivência, da escritora Conceição Evaristo. Me parece coerente, haja vista que o objeto de análise é também um trabalho poético. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>>.

étnico-raciais nos quais se vê como parte – negro escravizado, destituído de sua memória, indígena reduzido a condição de “folclore” na história nacional. É produzindo e revirando os arquivos orais e da memória que o artista consegue criar as bases para a sua narrativa. O que veremos adiante são as maneiras pelas quais o artista escolhe fazer uso da palavra escrita em sua produção autoficcional.

Antes que buscase construir uma narrativa sobre si através do texto, Paulo Nazareth mobilizava em seu trabalho um discurso sobre a arte. Na série de decretos conceituais *Aqui é arte* (figura 2), Nazareth faz uso de uma suposta autoridade absoluta do artista como aquele sujeito legitimado capaz de estabelecer os limites e parâmetros do que pode ou não ser considerado arte ao transformar em arte coisas ou situações ordinárias da vida. Nesse panfleto, Paulo Nazareth eleva ao status de arte uma atitude que é tão comum – a pesca aos fins de semana – quanto subversiva – pois a água é imprópria para consumo. Mais do que isso, o artista transforma em arte não apenas o gesto da pesca, mas o resultante dessa situação, que é a manutenção da vida dos peixes e das pessoas que subsistem da atividade da pesca artesanal nessas condições improváveis. Desse modo, Paulo Nazareth faz ao mesmo tempo um discurso sobre a arte e sobre a vida comum.

Na série *Aqui é Arte*, Paulo Nazareth intenta solidificar a sua condição de sujeito de arte com plenos poderes para determinar o que pode ser identificado como tal. Essa parece ser uma questão importante para um artista que apesar da sua circulação pelo sistema de arte pode ainda ser caracterizado como “exótico” pela crítica superficial. O discurso sobre a arte de Paulo Nazareth encontra ressonância na produção de subversão dos lugares estratificados ao quais pessoas negras são submetidas.

A raça como aspecto individual ou coletivo a ser explorada é acionado por muitos artistas negros também por meio da palavra e em variadas linguagens, como veremos adiante. Os trabalhos que veremos são resultantes de dois recursos poéticos que, neste momento, nos são mais relevantes. A palavra escrita aparece como matéria de criação que possibilita uma comunicação direta com o observador e as identidades passam a ser politizadas de maneiras contundente.

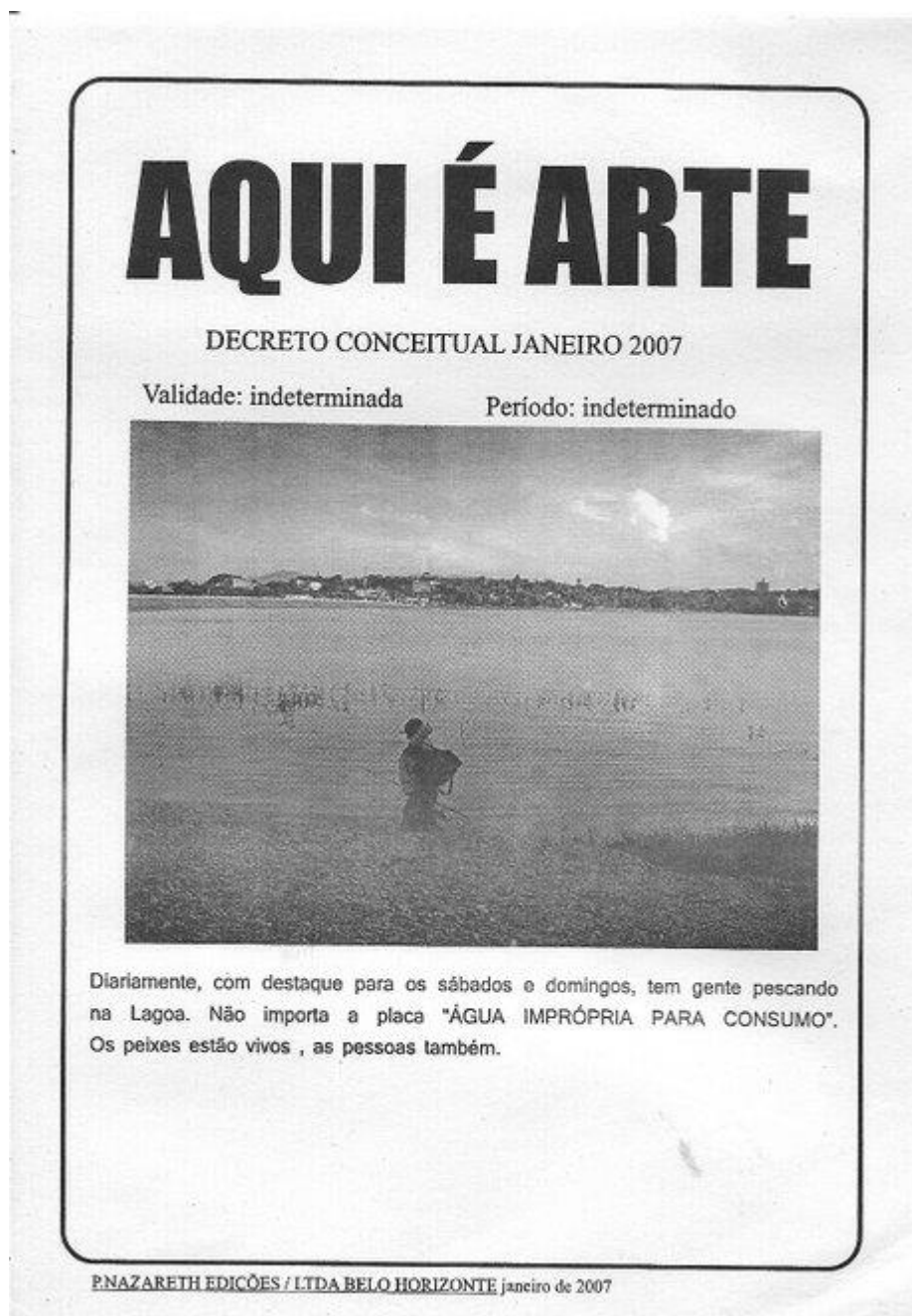


Figura 2 - Paulo Nazareth. "Aqui é arte", Belo Horizonte, 2007. Impressão sobre papel jornal. Disponível em: <<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>>. Acesso em: 03 out. 2019.

Faith Ringgold, artista norte-americana, desde a década de 1970 faz uso do texto como artifício para uma comunicação que objetivava uma mobilização coletiva carregada de proposições políticas bem demarcadas. O trabalho de Ringgold está imerso em um contexto de lutas pelos direitos civis da população negra norte-americana, de proeminência do movimento *Black Power* e também dos movimentos feministas.

A série de pinturas *Flag Story Quilt* apresenta textos da artista sobre imagens da bandeira estadunidense que refletem sobre questões políticas e sociais, convocam a uma consideração sobre o tempo presente e as posições dos sujeitos na política. No entanto, nenhuma delas funciona de maneira tão simples e direta como a pintura *Woman Freedom Now* (figura 3). A pintura segmenta e organiza os dizeres que respondem a dois movimentos: o primeiro, de convocação das mulheres a um posicionamento político orientado pela libertação individual e coletiva; segundo, anuncia a liberdade feminina como uma realidade presente no cotidiano.

Através da pintura, Ringgold exercita um jogo de composição que explora cores complementares – vermelho e verde – e cria oposições entre as palavras que aparecem circunscritas por formas triangulares. Nesse sentido, a forma captura a palavra, mas essa conquista autonomia, inclusive para se espelhar e ainda assim ser facilmente assimilada pelo observador. Mesmo diante de condições que impõe limites às vozes de mulheres negras, essas mulheres encontram suas próprias maneiras de se fazerem ouvidas. A violência que silencia as mulheres se metamorfoseia em formas diversas de violência, como a que motiva a criação da Frente 3 de Fevereiro.

Palavras de ordem são utilizadas também pelo coletivo de artistas da Frente 3 de Fevereiro¹⁴, grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta contra o racismo na sociedade brasileira. A criação do coletivo é uma resposta à violência policial direcionada a jovens negros e periféricos: no dia 3 de fevereiro de 2004, o jovem dentista Flávio Sant’ana foi assassinado por policiais militares em uma abordagem policial na Zona Norte da cidade de São Paulo. A Frente mobilizou-se para a criação de um *Monumento Horizontal* (figura 4) no local exato da morte do jovem negro, identificando não só o local do crime de Estado, mas também demarcando um foco de resistência e organização coletiva.

¹⁴ Fazem parte do grupo: Achilles Luciano, Adré Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoi Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D’Alva, Sato, Will Robson.

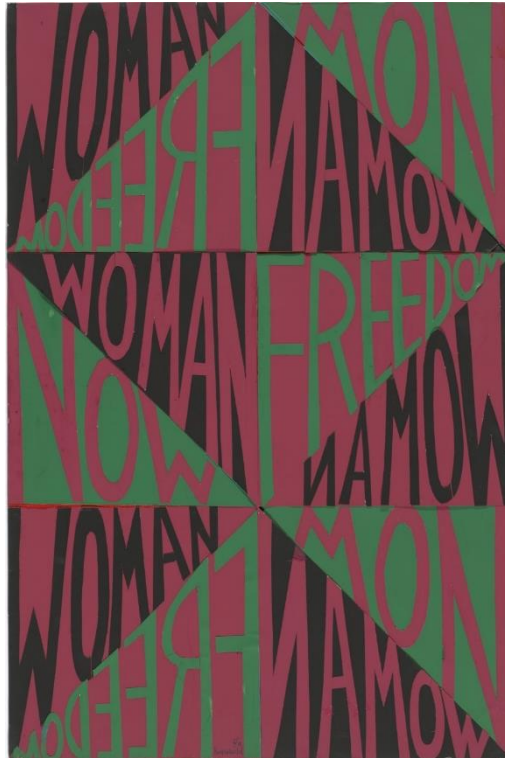


Figura 3 - Faith Ringgold, "Woman Freedom Now". 1971. Colagem sobre tela, 72,2 x 50,8 cm. Disponível em: <https://www.moma.org> >. Acesso em: 03 out. 2019.



Figura 4 - Frente 3 de Fevereiro. "Monumento Horizontal", 2004. Fonte: Casa da Lapa. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com> >. Acesso em: 22 out. 2019.



Figura 5 - Frente 3 de Fevereiro. "Zumbi Somos Nós", 2007. Disponível em: <http://www.danielcflima.com> >. Acesso em: 22 out. 2019.

O trabalho *Zumbi Somos Nós*¹⁵ (figura 5), ainda como desdobramento do caso descrito foi executado pela primeira vez em 14 de julho de 2005 durante a final do campeonato de futebol Taça Libertadores da América em uma partida entre os times São Paulo e Atlético Paraense. Valendo-se de uma prática frequente entre as torcidas, o coletivo mobilizou a torcida organizada presente nas arquibancadas do estádio e esticou três grandes bandeiras que questionam os lugares sociais dos negros no Brasil e anunciam um levante coletivo de resistência.

Mesmo que os artistas se identifiquem coletivamente como um grupo de ação direta, seu trabalho não deixa de participar do circuito de arte. A bandeira que questiona “Onde estão os negros?” (figura 5), por exemplo, esteve exposta nas fachadas do prédio do Museu de Arte de São Paulo e do Instituto Tomie Ohtake durante a exposição Histórias Afro-atlânticas em 2018. Como o panfleto de Paulo Nazareth, que determina o que é considerado arte, a ação da Frente é também um discurso sobre o sistema de arte, na medida em que incita a reflexão sobre as presenças e ausências das pessoas negras nas instituições. Não há, portanto, uma desarticulação das práticas consideradas ativistas em relação ao circuito de arte.

O trabalho da Frente 3 de Fevereiro tem a preocupação com a manutenção da vida das pessoas negras diante das violências racistas e a intervenção direta aparece como uma possibilidade de resolução dessa questão que é tanto política quanto poética. As complexidades que orbitam uma experiência marcada pela raça são expressas de maneiras diversas, como no caso de Lorna Simpson, artista norte-americana que objetiva a reflexão acerca dos estereótipos da negritude e da branquitude¹⁶.

A preocupação de Lorna Simpson em torno das identidades em *Untitled (a person is known for the company he keeps)* (figura 6) passa pela formação de estereótipos raciais que apresentam a raça como um dado relacional e o racismo como um problema coletivo. Ao contrário de Paulo Nazareth, Simpson não cria uma imagem autobiográfica; a artista não descreve o que é, para ela, ser uma mulher negra em uma sociedade desigual. No entanto, a artista destaca as desigualdades raciais por meio de dizeres banais que representam dois posicionamentos antagônicos direcionados a diferentes sujeitos em um jogo de

¹⁵ O documentário *Zumbi Somos Nós* apresenta os momentos de preparação e execução da ação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8>>.

¹⁶ “Branquitude” assim como “negritude” é uma categoria relacional, mobilizada com sentidos diversos. Os debates em torno da branquitude objetivam, entre outras coisas, a “racialização” do sujeito branco, que passaria a não mais se ver como norma – pessoa –, mas como sujeito que também carrega uma marca racial – pessoa branca. Neste texto o termo é utilizado no sentido de “qualidade de ser branco”.

heteroidentificação. Simpson está interessada no que “o outro” tem a dizer de modo a produzir uma coletividade.

As frases que a artista reproduz em seu trabalho podem ser melhor traduzidas como “me diga com quem andas e te direi quem és” no segmento preto da imagem e “o que os olhos não veem o coração não sente” no segmento branco. O que a artista busca evidenciar são as diferenças de tratamento direcionados a diferentes corpos, negros e brancos, que podem ser relacionados com a produção de estereótipos raciais que identificam sujeitos negros como potencialmente criminosos e brancos como vítimas inocentes. A resolução plástica da artista realça que tais produções discursivas podem incorrer em casos de violência extrema, como a que vitimou o jovem Flávio Sant’ana.

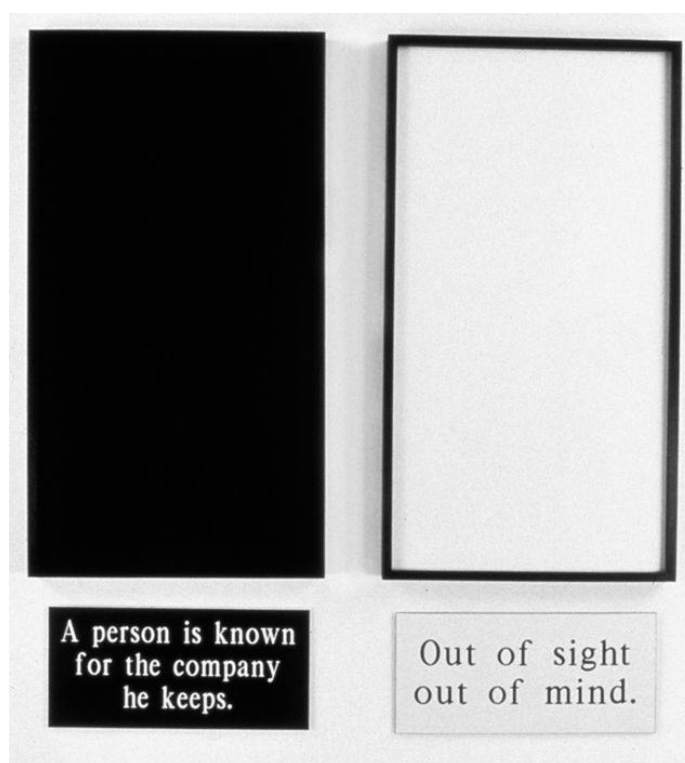


Figura 6 - Lorna Simpson. "Untitled (a person is known for the company he keeps)", 1989. Impressão e placas de plástico, 76,2 x 40,6 cm. Disponível em: <<https://lsimpsonstudio.com>>. Acesso em: 03 out. 2019.

Até aqui pudemos ver como trabalhos que se articulam através da palavra escrita podem resultar em diferentes meios e participar do circuito de arte de maneiras distintas. O panfleto de Paulo Nazareth, seu decreto conceitual (figura 2) opera de modo a circular entre os sujeitos de maneira orgânica, tal qual os panfletos da vida ordinária, sendo distribuídos ou vendidos pelo próprio artista. No entanto, eles também podem compor as exposições que Paulo Nazareth participa dentro das instituições. O termo “arte panfletária” é banalmente utilizado para

descrever proposições artísticas que, supostamente, acomodariam motivações estritamente políticas em detrimento da poética ou de aspectos formais já assimilados pelo sistema de arte. É nesse jogo que Paulo Nazareth se apropria dessa ideia e a subverte ao panfletar sobre o próprio estado da arte, o que não a descaracteriza como política, mas a insere numa crítica ao próprio meio.

Os trabalhos de Ringgold e Simpson são elaborados para ocupar a galeria e levam suas questões para o espaço expositivo. As duas artistas criam jogos de oposições entre cores e formas geométricas para expressar lógicas de exclusão e estratégias de organização política, tornando indissociável a relação entre forma do trabalho e seu conteúdo. Por outro lado, o trabalho da Frente 3 de Fevereiro, feito como uma forma de ação direta, pode também ocupar o circuito da arte mesmo que sua localização primeira seja no campo do ativismo político. Sua participação na exposição Histórias Afro-atlânticas, demonstra que seu discurso em relação as ausências e presenças das pessoas negras nos diversos espaços da sociedade serve também como crítica institucional ao sistema da arte, na medida em que também é atravessado por tais regimes de exclusão.

O ânimo da palavra para as culturas africanas: o sopro e o sentido

Vimos que artistas negros fazem uso da palavra como um eficaz mecanismo para uma enunciação coletiva. Se é por meio da palavra escrita que Paulo Nazareth produz sua biografia, considero pertinente explorar essa dimensão da vida que se expressa também na oralidade. Faremos, ao longo desta reflexão, transposições entre a palavra oral e o texto gráfico. O projeto *Cadernos de África* se constitui como uma investigação sobre o continente africano e por isso, examinaremos como a palavra estrutura uma cosmovisão africana.

Martins (1997) destaca que as sociedades africanas tradicionais são predominantemente ágrafas, portanto o uso da palavra dá-se de maneira oral, conferindo uma relação mais orgânica em sua propagação e difusão na medida em que, para se acessar os discursos, é preciso dialogar, estar aberto a ouvir do outro.

De acordo com Amadou Hampaté Bâ (2010), ao tratar da textualidade oral nas tradições africanas da savana ao Sul do Saara, observa-se um maior desenvolvimento da memória e coesão da sociedade, pois está relacionada à própria ligação entre o sujeito e a palavra que profere. Por esse motivo, a palavra recitada constitui parte do sujeito que enuncia, o que produz um maior comprometimento com ela (ibi., p. 168). Existe, dessa maneira, um aumento da

responsabilidade em seu uso já que, de alguma maneira, o que se diz será lembrado como parte de quem você é.

É por meio da palavra prenhe de hálito e saliva que se funda o universo para o sujeito africano, que aparece nas narrativas mitológicas como a energia que cria e anima o mundo e os seres humanos (HAMPATÉ BÂ, 2010; LEITE, 1992, 1996; OLIVEIRA, 2003, 2007, 2009; SÀLÁMÌ e RIBEIRO, 2011). Há um mito-poema iorubá coletado por Luiz Marins (2012) cujo fragmento apresenta de maneira breve a presença da respiração no ato criador, gênese do cosmo e das pessoas:

É assim que Ifá ensina,
 Como Obàtálá recebeu o àse para criar o ayé
 Como ele criou todas as plantas,
 Como ele fez todos os tipos de seres humanos,
 E todos os seres vivos que habitariam o mundo.
 E porque Obàtálá é aclamado e respeitado
 Como Òrìsà Eléédá até hoje.
 Como o homem recebe o èmí e o èémí
 Ìtàn àtowódówó, ìtàn atenuđenu.
 História de mão-para-mão, história de boca-para-boca
 Onîwáádí àtúndá Ìtàn Isèdálè
 Onîwáádí recriou a história da criação da terra.
 Jogo para Obàtálá
 No dia em que ele estava vindo para criar o ayé
 Ifá disse que ele deveria ouvir suas orientações
 Para que ele pudesse ter sucesso
 Ele ouviu, cumpriu as prescrições de Ifá.
 Obàtálá recebeu de Olódùmarè
 O àse para criar o ayé
 Ele veio, ele criou o ayé.
 Ele criou os corpos,
 Olódùmarè deu a eles o èmí,
 E insuflou-lhes o Seu èémí
 Eles estavam felizes, eles estavam dançando,
 Eles estavam louvando Òrìsà
 Ifá diz assim.
 Ejiogbè é isso (MARINS, 2012, p. 120-121).

A conclusão do mito de origem descreve o sucesso na criação do mundo e dos seres humanos por Obatalá¹⁷, que passa a ser reverenciado como o orixá da criação. No entanto, os

¹⁷ Obatalá, que também recebe o nome de Oxalá, é o orixá mais velho do panteão iorubá. Participa da criação do mundo, moldando os corpos dos seres humanos em barro. De acordo com Sàlámì e Ribeiro (2011, p. 58-59), Oxalá dá aos seus filhos criatividade, paz e tranquilidade, mas também é exigente em relação ao senso de moralidade. Cobra que seus filhos sejam corretos e bondosos.

corpos humanos modelados por ele a partir da lama só adquirem vida quando Olodumaré¹⁸ – o ser preexistente – insufla-lhes o seu próprio *èmi* – sua própria respiração –, no interior do corpo humano, vitaliza-o e transforma-se no espírito – *èémí*. Desse modo, o corpo adquire vigor e personalidade. No pulmão e na boca dos mortais, a palavra ainda conservaria a energia fecunda do preexistente, tornando-se elemento sagrado e mágico da vida cotidiana.

Mais adiante, nesse mesmo capítulo, veremos como Paulo Nazareth reatualiza o mito de Oxalá por meio de seus panfletos, posteriormente, no capítulo terceiro, através das falas do próprio artista. Por enquanto, atentaremos-nos à palavra como propiciadora de vida.

Em outro fragmento que trata da respiração como contingências criadoras, Santos (2012) descreve a criação da primeira existência individual, o orixá Exu, em que o hálito também aparece como força animadora, evidenciando mais um compartilhamento dessa energia entre os humanos e as divindades:

O ar e as águas moveram-se conjuntamente e uma parte deles mesmos transformou-se em lama. Dessa lama originou-se uma bolha ou montículo, primeira matéria dotada de forma, um rochedo avermelhado e lamacento. Olórun admirou essa forma e soprou sobre o montículo, insuflando-lhe seu hálito e dando-lhe vida. Essa forma, a primeira dotada de existência individual, um rochedo de laterita, era Èsú, ou melhor, o proto-Èsú, Èsú Yangi [...]. Èsú é o primeiro nascido da existência e, como tal, o símbolo por excelência do elemento procriado (ibid., p. 61).

A palavra é geradora de movimento e por isso deve ter a sua potência regulada e seu uso orientado, pois, após ser proferida, ela desprende de seu locutor e sua energia passa a reintegrar a natureza e a participar da vida coletiva (LEITE, 1996). De acordo com Santos (2012, p. 46), a palavra para os nagôs ultrapassa a racionalidade semântica, atingindo uma dimensão energética propiciadora de axé¹⁹.

¹⁸ Na mitologia iorubá, Olodumare é o ser preexistente que origina os Orixás. Oliveira (2007, p. 141) diz que “[...] Olodumare deu vazão à forma conhecida de existência desse mundo. [...] Olodumare não precisa de corpo para existir pois ele é o criador do corpo. É o vazio criativo donde tudo que é, brota. É o nada de onde irradia luz. É o infinito donde nasce a positividade do mundo. Olodumare é criador por isso não tem forma. Ele dá a forma. Ele não assume o desenho da criatura. Não se confunde com a criatura. Ele é a possibilidade de qualquer criação. Puro fluxo, pura fruição, Olodumare prescinde de qualquer convenção e significado. Ele é o sentido pleno e o não-significado máximo. Não se pode falar de Olodumare, não se pode descrevê-lo. Não é possível agradar-lhe em cultos particulares, pois Olodumare é o coletivo máximo e não se prende a nenhuma convenção institucional, seja ela religiosa ou não. Olodumare é absoluto, não em si mesmo, pois não existe si mesmo para o absoluto. Ele é absoluto, pois tudo que é, é por causa dele. Mas Ele já não participa das coisas. Participar das coisas é da natureza das criaturas. Olodumare é o conjunto de tudo que existe. Ele é assim, o solo que recebe tudo e todos. E sendo assim, Olodumare não tem fora nem dentro. Não tem hoje nem amanhã. Não tem passado nem futuro. Não tem brecha nem parede. Olodumare não se confunde com o mundo. Ele é o Pre-existente. Ele é Primordial. Olodumare é um nome que faz ressoar a vibração primeira e última da existência. Olodumare é vibração”.

¹⁹ Segundo Santos (2012, p. 40), o axé é a energia vital da qual provém um poder de geração que pode ser acumulado, transmitido ou perdido. Encontra na palavra falada uma via de manifestação, posto que só pode ser transmitida por meio do contato, seja nas experiências ritualísticas, místicas ou iniciáticas. O que produz essa potência é a impregnação da carga emocional, história pessoal e do poder de quem a profere.

Leite²⁰ (1992, p. 36) associa a ligação da palavra ao conhecimento e perpetuação de dados históricos por meio dos arquivos orais, visto que o conhecimento é o elemento estruturador da realidade para o sujeito africano na medida em que está diretamente ligado às relações sociais orgânicas. Segundo Sálami e Ribeiro (2011, p. 227), atribui-se à palavra “a qualidade de possibilitar a articulação dinâmica de forças no interior de um sistema em que se associam elementos espirituais e materiais”. Dessa maneira, é possível perceber como a palavra não apenas viabiliza a vida no ato da criação, mas também estrutura as relações sociais, agindo na manutenção da vida comunitária.

Para Martins (1997, p. 146), o texto escrito conservaria em si uma certa estaticidade da palavra, na medida em que pode ser oferecida de maneira solitária ao leitor, entretanto o meio do qual Paulo Nazareth dispõe para proferir a sua palavra e torná-la dinamizadora contribui para que o texto adquira outros contornos. Por meio de panfletos e cadernos, a palavra de Paulo Nazareth pode viajar. Os panfletos e cadernos são distribuídos ou vendidos pelo artista em feiras livres e de arte, disponibilizados ao público em exposições ou vendidos por intermédio da galeria Mendes Wood DM²¹ ou pelo próprio artista. É por meio dessa performance panfletária que a palavra escrita antes individualizada e solitária ganha eficácia em sua propagação.

Vejamos a aproximação de um caderno de projetos de Paulo Nazareth (figura 8) com uma tecnologia de resistência utilizada durante a Revolta dos Malês (figura 7). A Revolta dos Malês foi um importante evento na história da resistência dos povos africanos no Brasil que marcou a luta pela abolição da escravidão. O episódio ocorrido na noite de 25 de janeiro de 1835 em Salvador foi protagonizado por africanos de origem muçulmana conhecido como “malês” que exerciam trabalho livre ou escravizado na zona urbana de Salvador. Em contato com africanos de outras etnias e origens, os malês se destacavam pelo fato de serem alfabetizados em língua árabe, o que contribuiu para a rápida organização entre este grupo e os demais africanos. Entre os abolicionistas durante e depois da revolta foram apreendidos diversos cadernos com escritos em árabe que eram portados pelos malês como amuletos (REIS, 2015?).

Os cadernos e panfletos de Paulo Nazareth funcionam também como uma tecnologia que possibilita uma organização ou instrumentalização dos sujeitos, visto que muitos dos seus

²⁰ Os estudos de Leite (1992, 1996, 2008) concentram-se em pesquisas em torno de três sociedades da África Ocidental: Yoruba, Agni (grupo Akan) e Senufo. Segundo o autor, de acordo com a bibliografia e os dados da pesquisa é possível atribuir a um número expressivo de sociedades africanas alguns elementos estruturantes comuns, como a palavra e a ancestralidade, foco deste capítulo.

²¹ Quando o artista efetua as transações, elas podem acontecer por meio de preços módicos - um real, por exemplo. A galeria, por sua vez, estabelece outros valores de acordo com sua valorização no mercado de arte. Sobre a postura de Paulo Nazareth frente ao mercado de arte no contexto de *Cadernos de África*, será destinado um outro capítulo.

trabalhos, como serão discutidos ao longo deste capítulo, não só sintetizam narrativas de vida do artista, mas apresentam instruções de ações que podem vir a serem executadas por aquele que porta o objeto.

Enquanto desenvolvia essa pesquisa, tive a chance de coletar diversos panfletos do artista disponíveis em exposições e também consultar seus cadernos disponíveis na Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG. Alguns panfletos analisados neste capítulo foram doados a mim por Paulo Nazareth enquanto produzíamos a entrevista que será compartilhada no último capítulo dessa dissertação. Digo isso para reforçar que o trabalho com os panfletos e cadernos de Nazareth é feito para circular entre o público nas exposições e pelas mãos do próprio artista. Não basta que o público apenas observe seu trabalho, mas é importante para o artista que o público detenha o objeto.

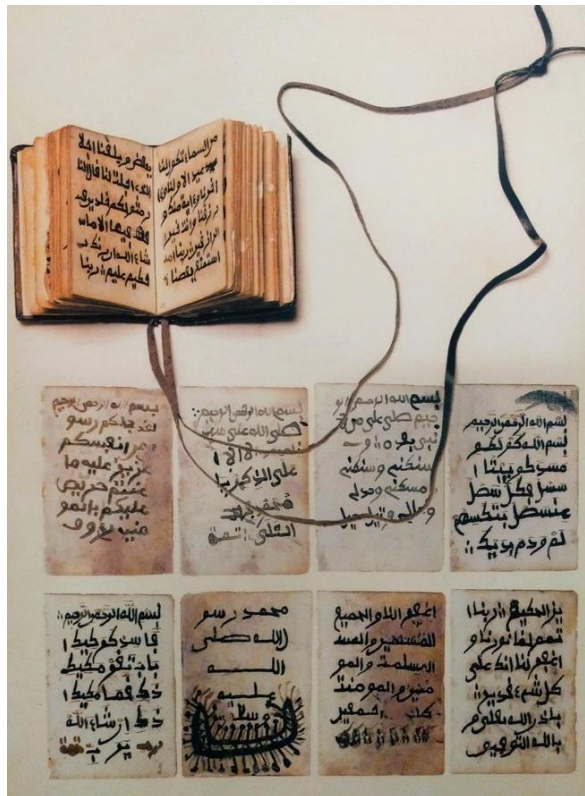


Figura 7 - Livro manuscrito em tinta preta encontrado preso ao pescoço de um homem negro abolicionista morto durante a insurreição dos malês na Bahia em 1835. Fonte: Museu Afro Brasil (2006).

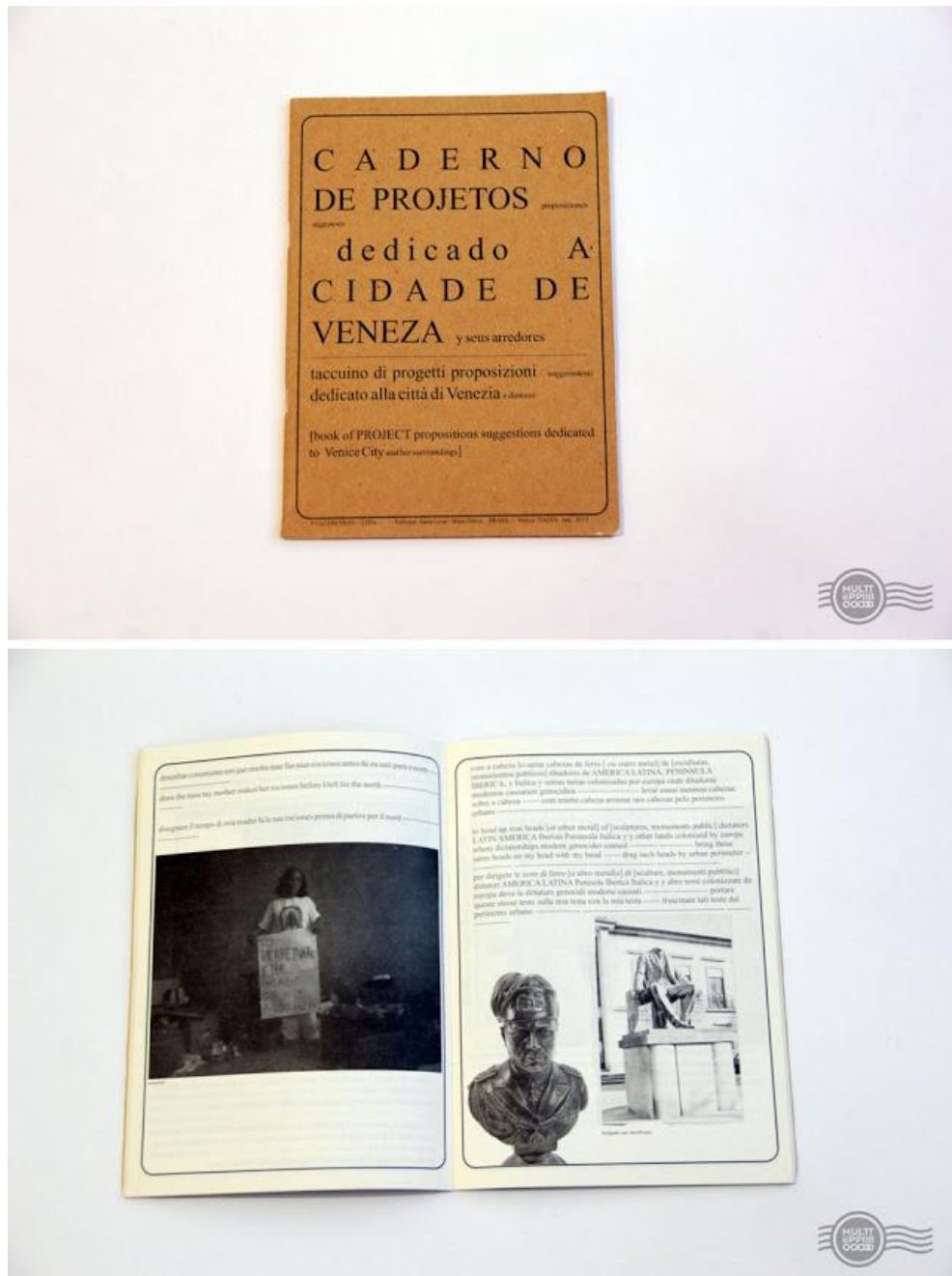


Figura 8 - Paulo Nazareth. "Cadernos de projetos dedicado a cidade de Veneza". 2013. Disponível em: <<http://projectomultiplo.blogspot.com>>. Acesso em: 22 out. 2019.

A estratégia de ampliar a comunicação com o outro através de uma performance panfletária é produzida também a partir de um manejo próprio dos idiomas que o artista utiliza para comunicar. Seria por demais simplório dizer que o artista “escreve como se fala”, mas o fato é que Paulo Nazareth articula sua escrita a partir de um repertório tipicamente oral. Em todos os panfletos e cadernos apresentados neste capítulo será possível perceber que aquilo que poderia ser considerado como “erros de português” passa pelo texto como palavras que, uma vez lançadas para o universo, não há como serem recuperadas. O artista não se preocupa em adequá-las às normas e essa característica se torna uma marca em sua textualidade.

O que está em jogo no linguajar de Paulo Nazareth não é algo que superficialmente poderia ser entendido como “licença poética”, mas sim a própria relação da língua portuguesa e das normas com os lugares sociais que o artista ocupa e os sentidos que por ela são produzidos. Trata-se de fazer o erro virar acerto na medida em que a escrita se torna um mecanismo de obtenção de uma enunciação individualizada ao mesmo tempo em que produz coletividade. Quer dizer, há uma maneira própria de escrever e que ressoa nos usos que diversos sujeitos das camadas populares fazem da língua portuguesa.

Essa performatividade da língua que se corporifica na trajetória de seu trabalho é a marca do processo de africanização da língua do colonizador português falada no Brasil: o pretuguês, teorizado por Lélia Gonzalez (1984; 1988). Apesar do genérico uso do termo “africanização”, de acordo com Gonzalez (1988), o pretuguês é evidência de um repertório linguístico de origem banto. A autora associa essa influência ao caráter tonal e rítmico das línguas bantas, e à ausência de consoantes como o L e o R (ibid., p. 70), por exemplo, que no processo de apreensão da língua do colonizador, o som do R – elemento novo – ganhou mais expressividade, originando palavras como *pranta*, *Framengo*, entre outras.

Adiante Paulo Nazareth descreve em três idiomas (figura 9) um *projecto* a ser executado na costa do Benim. Em português, francês e inglês o artista descreve a ação que consiste em “*comer um punho de terra diante da porta do não retorno em Africa*”. Note-se o uso da palavra inglesa “*earth*”, que no texto serve para descrever a matéria a ser ingerida, o barro, mas que literalmente traduzido para o português significa Terra, o planeta em que vivemos. Pois então, a eficácia poética na escrita de Paulo Nazareth, e de alguma maneira seu hálito animador, está presente nesse alargamento semântico em que se friccionam as palavras de modo a produzir sentidos diversos.

Importante notar também o uso do francês em um projeto que direciona sua ação para o Benim, país que foi colonizado pela França de 1892 até 1960. A colonização produz uma dominação mediante controle da boca do sujeito escravizado e, conseqüentemente, seu discurso

(KILOMBA, 2016). Por meio do uso da palavra, o colonizador impõe sua cultura, sua cosmologia, seus modos de viver, portanto, o uso não normativo da língua sugere a desestabilização da língua como dispositivo de controle.

Ao apropriar-se das línguas hegemônicas, Paulo Nazareth produz um gesto de subversão da linguagem que desloca essas línguas de seu estatuto universal e colonizador. Da experiência coletiva em que os sujeitos colonizados são desenraizados de suas línguas nativas, o artista encontra substrato para propor reorganizações da linguagem, dos corpos e das individualidades.

Como sujeito colonizado pela língua portuguesa, Paulo Nazareth recebe esse idioma como sua língua nativa, ao passo que é desestimulado de se comunicar por meio dos diversos idiomas originários no território brasileiro desde antes da colonização, e mesmo os idiomas africanos transplantados para o Brasil. O mesmo acontece com os demais: a língua inglesa que no processo de globalização se impõe como “idioma universal”; o espanhol que se apresenta como uma barreira linguística que impede nossa identificação total como América Latina e o francês que também participa dos processos de colonização no continente africano. A atitude é de se aproximar das línguas para desestabilizá-las de seu lugar de pureza e hegemonia. A escrita torna-se um espaço de disputa em que o artista se coloca como propositor.

projecto---- : comer um punho de terra diante da porta do não retorno em Africa
 project---: eat a handful of earth before the door of no return in Africa
 projet-----: mangez une poignée de terre à la porte de non retour en Afrique



RP, Topless Woman Doing Light Work, Pounding Grain & Nursing, Sierra Leone, Africa, 1920-1940s ---

P.NAZARETH EDIC. / LTDA, cadernos de africa – ouidah / BENIN ---- rio de janeiro - BRASIL — jan. 2013 ---AFTER [A PARTIR DE]: LIGHT WORK – A HEARTY LIFE , POUNDING GRAIN AND NURSING , SIERRA LEONE

“Antes de mim vieram muitos y depois de mim há outros tantos”: ancestralidade africana, continuidade e rupturas

Ao declarar “*Eu não ando sozinho, antes de mim vieram muito y depois de mim há outros tantos*” (figura 10) Paulo Nazareth expressa que a sua trajetória não existe sem aqueles que o antecederam, seus ancestrais, e que ele mesmo um dia se tornará ancestral daqueles que virão. Portanto, o artista compreende que é preciso reverenciar os ancestrais e, assim como a dimensão da palavra, a noção de ancestralidade também impõe uma responsabilidade com a vida coletiva.

De acordo com Oliveira²² (2003), a ancestralidade é um elemento criador de unidade nas culturas africanas atualizada nas culturas negras afro-brasileiras no processo que conhecemos como diáspora negra desde os empreendimentos coloniais e escravocratas datados do início do século XVI. Essa realidade cultural produz uma relação responsável pelo fortalecimento e continuidade da experiência negra fora do continente africano, que, configurando-se como arma política, forma um conjunto de representações constantemente acionadas para construções políticas e sociais (OLIVEIRA, 2007. p. 257). Como uma categoria universal compartilhada por todos os sujeitos e comunidades independente da origem (OLIVEIRA, 2009), privilegiarei a ancestralidade africana acionada como uma categoria analítica que possibilitará uma análise dos trabalhos de Paulo Nazareth e dessa marca em sua trajetória²³.

Oliveira (2009) observa que a categoria ancestralidade não está necessariamente relacionada aos aspectos de consanguinidade, visto que o escravismo europeu tratou de destituir os laços de parentesco originários em sua tentativa de apagar a memória e genealogia africana. É bem verdade que a ancestralidade se configura como um valor civilizatório que dá sentido à experiência negra em comunidade encontrando a memória coletiva como fio condutor. No

²² No livro *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente* (2003), Oliveira parte de uma análise macrosociológica de três grandes impérios africanos - Mali, Songai e Gana - a fim de identificar elementos estruturantes dessas sociedades, de modo a produzir a noção de uma cosmovisão africana que, mesmo em suas particularidades, atravessa a predominância das sociedades africanas e se reatualiza no Brasil.

²³ Há que se lembrar sempre da ancestralidade indígena-borun e também europeia de Paulo Nazareth, pois essas bagagens são constantemente rememoradas pelo artista. No entanto, diante das escolhas teóricas desta pesquisa, que privilegia em grande parte o pensamento afro-referenciado, a ancestralidade negra do artista será mais bem aprofundada e relacionada com as reflexões teóricas aqui apresentadas.

contexto das comunidades religiosas de matriz africana, por exemplo, o candomblé, ela se torna um princípio regulador de práticas e representações comunitárias²⁴ (SODRÉ, 2017).

Para Leite (1996, p. 110) a ancestralidade africana opera como um fundamento histórico material e concreto capaz de organizar a sociedade cuja ação realiza-se em torno da totalidade dos aspectos da vida cotidiana, sejam elas materiais ou imateriais, tais como as dinâmicas de espaço e tempo, produção de difusão de conhecimento, configurações parentais e comunitárias, relações entre as pessoas, natureza e sociedade, etc. A ancestralidade é, portanto, o território por meio do qual ocorrem todas as trocas, sejam elas de ordem simbólica, sígnicas, materiais, linguísticas, entre outras (OLIVEIRA, 2007, p. 257).

Diante de uma visão um pouco racionalista da ancestralidade, Oliveira (2003; 2007, 2009) observa que a experiência africana não fragmenta os diferentes aspectos da vida – o sagrado, o profano, o imaterial, o material, a comunidade, o indivíduo. Não existe distanciamento entre a condição humana e a natureza, o que promove uma interação constante entre todos os elementos que compõe o universo africano. A ancestralidade, ao mesmo tempo em que ocupa o espaço do sagrado, participa da vida dos seus descendentes e por isso manifesta-se também no mundo profano, demandando a necessidade de uma observação total da vida para a sua compreensão.

A ancestral Nazareth de Jesus é frequentemente evocada por Paulo Nazareth como a responsável por sua transformação em sujeito de arte e que auxilia o artista a fazer uma leitura do passado e do presente. Em uma dessas ocasiões ela é convocada para a criação de uma carta de “autodeclaração de homem negro afro-indígena/afro-borun” (figura 10). Antes que Paulo Nazareth apresente-se como tal, presta reverências a Exu e Oyá²⁵, divindades que no trabalho, passam a constituir sua personalidade e trajetória²⁶. A partir daí vão se delinear os outros sentidos que atribui à sua condição mestiça que se inicia com sua ancestral de linhagem materna. Ela é descrita como uma mulher indígena de origem borun²⁷ que teve seu percurso de vida interrompido diante de uma internação compulsória no Hospital Colônia de Barbacena,

²⁴ Com alguma frequência o candomblé será citado nessa dissertação, pois essa experiência do sagrado é uma das que sintetiza de maneira mais eficaz as relações comunitárias e a cosmovisão africana na diáspora. É também no repertório sagrado de origem nagô que Paulo Nazareth busca boa parte de suas referências.

²⁵ Oyá, também chamada por Iansã, é orixá de temperamento forte, dona dos ventos e tempestades. Segundo Sálami e Ribeiro (2011, p. 78), está associada a origem mítica do rio Níger, o mais longo do continente africano, atravessando Mali, Benim e Nigéria.

²⁶ Neste panfleto, Paulo Nazareth se apresenta como filho de Elegua (Exu) e também de Oyá. Ao longo do segundo capítulo retomaremos com mais atenção a relação do artista com Exu. Essa aproximação também será expressa no capítulo terceiro por meio de sua própria fala.

²⁷ Nome pelo qual se autodenominavam os indígenas que habitavam o entorno do Rio Doce, curso de água que banha os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Também são conhecidos como *krenak*.

parte de uma grande experiência de violência institucional e de Estado que ficou conhecida como “holocausto brasileiro”. Neste panfleto ele associa a internação compulsória da avó à perseguição religiosa que ela teria sofrido por ser candomblecista.

Em outros escritos, Nazareth de Jesus aparece como uma mulher insubmissa e por isso teria sido internada. Sua história é repetida diversas vezes, variando alguns elementos, como uma suposta promessa feita ao diabo, que posteriormente dá lugar a uma relação com Exu. A narrativa de Paulo Nazareth no trabalho *Auto Declaração De Homem Negro Afro-Indígena / Afro-Borum Ao Olho Que Nada Veh* (figura 10) produz uma imagem do que é ser um homem negro afro-indígena de acordo com as posições do artista. Essa imagem estaria atrelada a uma vivência com o sagrado de matriz africana, fundamental para o seu estar no mundo e também em seus laços de consanguinidade, marcados por uma violenta ruptura.

Os elementos da história de Nazareth de Jesus transformados e remanejados ao longo das narrações e buscas de Paulo Nazareth mostram a tentativa de criar uma história a partir de retalhos terceirizados de memória. Nazareth fora internada ainda nos primeiros meses de infância de sua filha Ana – mãe de Paulo – e o artista narra que o último registro que se tem da avó é o de entrada no Hospital (figura 14 e figura 15). Após isso, supõe que tenha falecido devido às condições desumanas às quais os internos eram submetidos na Colônia. Por isso, a história apresenta algumas contradições e disjunções na tentativa de Paulo Nazareth em escrever uma história que seja capaz de suprir a lacuna deixada pela ancestral. Tendo sua vida interrompida, Nazareth de Jesus também não teve a chance de ser velada por seus familiares e entes próximos, o que Paulo Nazareth tentará resolver em projetos posteriores.

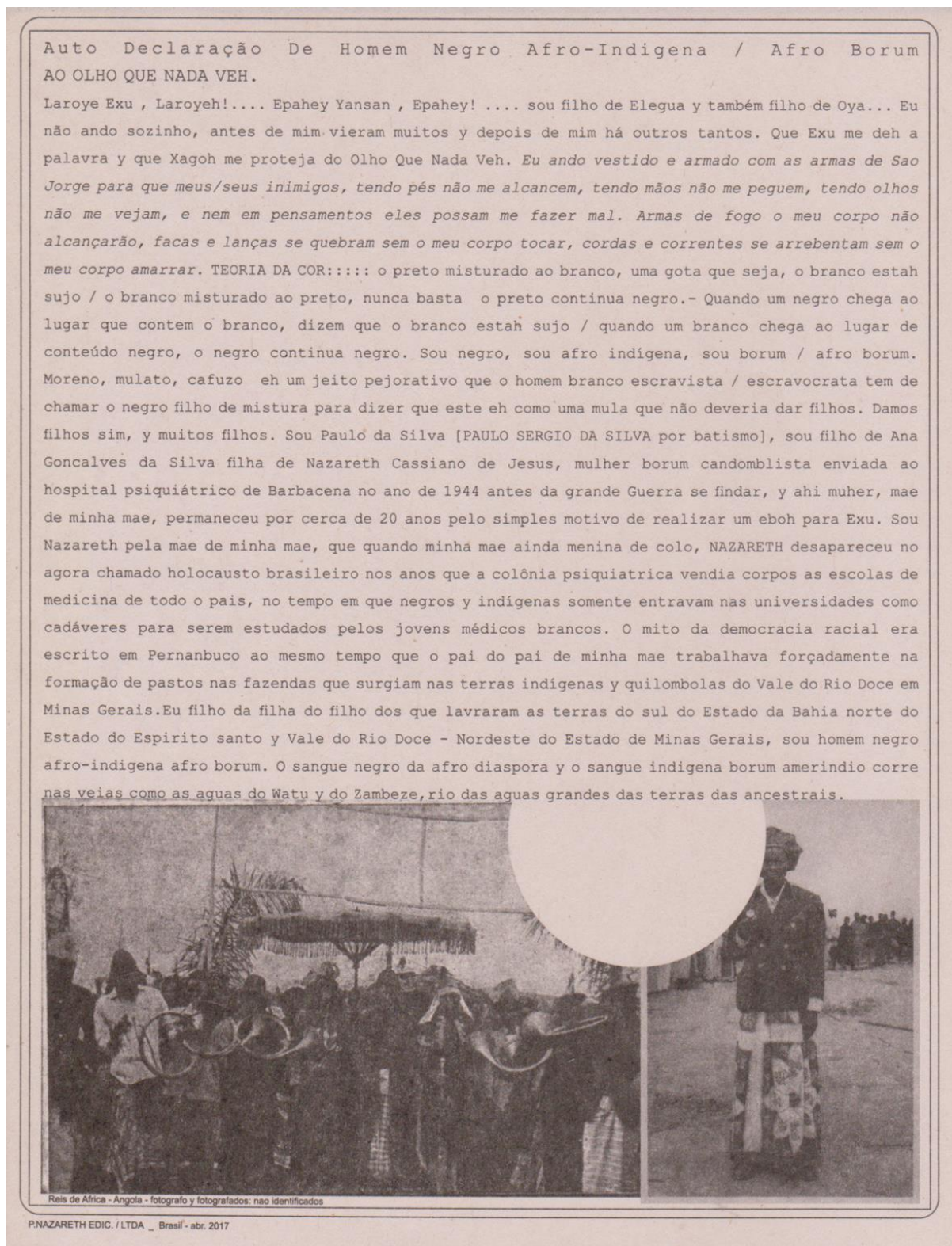


Figura 10 - Paulo Nazareth. "Auto Declaração De Homem Negro Afro-Indígena / Afro-Borum Ao Olho Que Nada Veh." Brasil, 2017. Impressão sobre papel jornal, 21 x 14,8. Acervo da pesquisadora (coletado em exposição).



Figura 11 - Jaime Lauriano. "Calimba #2", Brasil, 2016. Manchetes de jornais eletrônicos brasileiros gravadas a laser e a fogo sobre chapa de compensado naval 30 x 260 x 4 cm (30 x 50 x 4 cm cada - total 5 peças). Disponível em: <jaimelauriano.com>. Acesso em: 21 out. 2019.

Paulo Nazareth ressalta uma ruptura violenta com sua ancestral como uma marca em sua trajetória que se expressa em sua corporeidade. Essa é uma questão cara também a artistas como Jaime Lauriano. A série *Calimba #2* (figura 11) apresenta narrativas de dor e violência para traçar um perfil que, neste trabalho, não é o perfil do homem negro, como no caso de Paulo Nazareth em *Auto Declaração De Homem Negro Afro-Indígena / Afro-Borum Ao Olho Que Nada Veh* (figura 10), mas o perfil ou o cenário da violência direcionada a corpos negros no Brasil. Lauriano se apropria de uma série de manchetes de reportagens que relatam situações de linchamentos cometidas publicamente por “populares” a homens negros identificados como suspeitos de crimes. O artista expressa que o Estado não detém o monopólio da violência, que na verdade seria capilarizada e compartilhada por toda a sociedade nesses frequentes episódios de linchamento público. A técnica de gravação a laser e fogo sobre a madeira remete também às marcações a ferro quente nos corpos de homens e mulheres escravizadas no período colonial. Não há como distanciar este trabalho de proposições como a de Lorna Simpson e da Frente 3 de Fevereiro, apresentadas no início deste capítulo.

Ainda sobre a violência como uma marca nas trajetórias negras, Eustáquio Neves, na série *Memória Black Maria* (figura 13) se refere as violências físicas sofridas pelas pessoas vitimadas pela escravidão. As marcas de açoite retratadas em fotografias como *The Scourged Back* (figura 12) convertem-se em marcas de resistência sem que haja qualquer romantização ou suavização das agruras do escravismo. Neves escolhe relembrar a memória mítica de Zumbi dos Palmares, líder da resistência quilombola no Quilombo dos Palmares por meio da manipulação de uma fotografia feita pelo artista. O fotógrafo intervém fisicamente na fotografia durante o processo de revelação e a palavra “Zumbi” aparece na pele do personagem fotografado como se fossem luzes projetadas. A marca do fotógrafo não é violenta, mas sutil ao apresentar a resistência, e não a violência, como determinante para a constituição de uma identidade negra pós-escravidão.

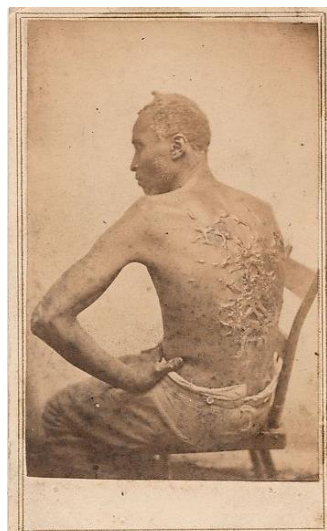


Figura 12 - The McPherson & Oliver. “The Scourged Back”. Lousiana, 1863. 8,7 x 5,5 cm. Disponível em <<https://www.metmuseum.org>>

Figura 13 - Eustáquio Neves. "Sem título" da Série Memória Black Maria, Brasil, 1995. Gelatina/prata tonalizada. 30,8 x 22,8 cm (37,5 x 27,8 cm). Disponível em: <<https://colecaoipirellimaspa.art.br>>. Acesso em: 22 out. 2019.

As memórias da escravidão são utilizadas como artifício por Neves e Lauriano para reverenciar os ancestrais, buscando nessas referências as possibilidades de compreensão das problemáticas do tempo presente e invenção de modos de resistência. Sacralizada e materializada, a ancestralidade é uma via de interpretação e produção da realidade, pois, ao mesmo tempo, é “enigma-mistério e revelação-profecia” (OLIVEIRA, 2007, p. 257). Por isso, a ancestralidade em sua relação com o sagrado demanda uma ritualização. Os ancestrais devem ser alimentados como se alimenta a terra, a natureza e as demais divindades. Sendo natureza divinizada, a comunidade se fortalece na medida em que fortalece seus ancestrais (ibid. p. 266).

Pedra fundamental da sua cosmovisão, o culto aos antepassados sintetiza os elementos estruturantes das sociedades africanas, já que é no passado “[...] que residem as respostas para os mistérios do tempo presente. É no passado que está toda a sabedoria dos ancestrais. Somente no passado o africano encontra sua identidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 47). Por meio do sacrifício – ou seja, da reverência –, as gerações passadas tornam-se contemporâneas (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p. 25). A preservação de sua memória e a constante reminiscência

materializa sua presença na vida dos descendentes. O olhar prospectivo orientado pelo passado cria as bases para a continuidade coletiva.

De acordo com a filósofa Sobonfu Somé (2003, p. 26), entre o povo Dagara²⁸, os ancestrais são também chamados de “espíritos” e, na sua condição, adquirem a capacidade de observar o mundo invisível imaterial e o visível material, podendo enxergar os/nos três regimes de tempo: passado, presente e futuro. Segundo a autora, os espíritos ancestrais servem como olhos para os descendentes, pois têm uma visão que cruza dimensões, capazes inclusive de enxergar a interioridade dos sujeitos. Esse poder dá-lhes a sabedoria necessária para ajudar a direcionar a trajetória de quem segue em vida.

***“Eu preciso continuar com o funeral”*: ritos de passagem e ritos de permanência**

Ao convocar o espírito de sua avó para a elaboração de sua biografia, Paulo Nazareth marca a presença constantemente atualizada do ancestral em seu cotidiano. Impossibilitado de dar as devidas condições para que Nazareth de Jesus pudesse fazer o trânsito para o tempo dos ancestrais, o artista eleva-a ao status de ancestral divinizado ao mesmo tempo em que incorpora uma identidade de sujeito de arte. Por meio do trabalho, Paulo Nazareth ritualiza sua relação com a ancestral, ao passo que sua energia diluída com a morte se organiza em torno de sua corporeidade na medida em que é constantemente alimentada pelo trabalho²⁹.

A morte para o africano representa uma condição de passagem tão importante quanto o nascimento (LEITE, 1992, 1996; SANTOS, 2012). De acordo com Sodré (2017, p. 116), a memória ancestral perpetuada possibilita que os ancestrais participem da corporeidade coletiva na medida em que sua identidade é partilhada pelo grupo a que pertence, repercutindo nos vivos como linguagem corporal. Por isso, a morte física não representa irreversibilidade ou estratificação, ainda que seja uma ruptura. Devido a sua importância, os ritos devem ser executados com cuidado e atenção, pois não representam mera despedida, mas a consolidação de uma nova condição.

Para Leite (1996) a morte significa uma ruptura e desestabilização, porém não é incontornável. É desestabilizadora, pois a energia vital onde se encontram os elementos constitutivos do ser humano no interior do corpo se dissolvem. Devido à participação da energia

²⁸ Os Dagara são um grupo étnico proveniente do norte de Gana e sul de Burkina Faso.

²⁹ A ritualização e a reverência aos ancestrais fortalece o axé comunitário e individual. De acordo com Sálámí e Ribeiro (2011, p. 43), a manutenção dessa energia é o que garante a existência saudável do sujeito e da comunidade. Seu acúmulo converte-se física e socialmente em poder, prosperidade e realização, ao passo que seu esgotamento significa doença física, espiritual e outras adversidades. Dessa maneira, tudo o que se faça e experimente demanda axé.

vital em todos os âmbitos da realidade, a morte exerce uma interferência na organização social, pois a perda de um ente pode demandar inclusive a reorganização de papéis sociais na comunidade (ibid., p. 109). De acordo com o autor, é necessariamente o rito fúnebre que virá a reorganizar e restabelecer o equilíbrio e que distribuirá a energia vital do falecido e passará a alimentar a comunidade.

Oliveira (2003) destaca a necessidade de execução do rito de passagem para que se efetive a condição de ancestral a um ente que faleceu. De acordo com cada tradição, esse rito é o que possibilitará o retorno do ente como novo membro da família em próxima geração, ou permanecerá no tempo do sagrado como ancestral divinizado presente na vida dos descendentes. Por este motivo as cerimônias são tanto ritos de passagem quanto de permanência, pois delas nascem os ancestrais (LEITE, 1996, p. 110).

De acordo com Nei Lopes (2005), entre os iorubás, os ritos funerários podem durar semanas e envolvem diversos membros da comunidade, principalmente a família do morto. O objetivo é produzir um estado de bem-estar para o ente que se foi, conseqüentemente, garantindo o bem-estar da família que ficou. Se o morto ficar satisfeito com as suas homenagens, ele não voltará para atormentar a família. Em sua complexidade, cada etapa do rito pode variar de acordo com as circunstâncias da morte ou da posição social do morto.

O Direito ao Funeral/Right to Funeral: Paulo Nazareth no Museu do Crime

Na primeira página do caderno *Right to Funeral* (figura 14) Paulo Nazareth reconhece a importância do rito mortuário, afirmando que após um parente, amigo ou ente querido ser levado pela morte, espera-se que sejam feitas cerimônias, religiosas ou não, para que haja uma despedida entre aqueles que foram e aqueles que ficaram³⁰. Esse trabalho começa na 3ª Bienal da Bahia (2014) e convém contextualizá-lo.

Em 2014, a convite da curadora Ana Pato, Paulo Nazareth ingressa no grupo de artistas que compõem o projeto curatorial *Arquivo e Ficção*, da 3ª Bienal da Bahia, realizada no Arquivo Público do Estado da Bahia. O grupo de trabalho ao qual Nazareth estava inserido esteve imerso no acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima em Salvador. De acordo com Pato, o encontro com o acervo da instituição revelou uma diversidade de objetos

³⁰ O texto original diz “it is expected that after death takes a relative, friend or other loved one, one makes this one a ceremony [religious or not] so that there is a farewell between those who remain alive and the deceased” (NAZARETH, 2015, p. 01).

apreendidos pela antiga Delegacia de Jogos e Costumes do Estado da Bahia, totalizando um conjunto de 600 objetos,

[...] (entre eles, armas, utensílios e roupas da Guerra de Canudos e do movimento do Cangaço no sertão do Brasil, objetos de arte popular, indumentária de vaqueiro, objetos do candomblé, objetos indígenas, um quadro do pintor Di Cavalcanti, esculturas, retratos, amostras de drogas, instrumentos médicos, fetos deformados e restos de corpos humanos *in vitro*, duas múmias, uma centena de caveiras e ossadas além de livros de registro, uma pequena biblioteca, fotografias, recortes de jornal, enfim, um vasto universo a esquadrinhar) (PATO, 2015, p. 126).

O acervo representou para Paulo Nazareth “[...] um campo rico para a pesquisa em andamento do artista, imbuído de problematizar temas como a exclusão e o racismo a partir de uma escritura que mistura fatos biográficos, como sua descendência indígena, negra e europeia, e fatos históricos, como a escravidão e a ditadura [...]” (PATO, 2015, p. 132). A partir daí, inicia-se a busca para propiciar os ritos mortuários necessários para a passagem e permanência de pessoas negras e indígenas, mortos e esquecidos no Museu que, destituídos de identificação, somavam apenas “corpos” no acervo: as múmias, caveiras e ossadas às quais Pato (ibid., p. 126) se refere. O artista comenta³¹ que sua intenção foi tecer um diálogo com aqueles mortos, personificá-los, respeitá-los e reverenciá-los. No caderno *Direito ao Funeral*, Nazareth descreve as ações que seriam executadas durante o trabalho na Bienal, algumas delas registradas em vídeos³² que passaram a compor as instalações na mostra.

Após a sua consideração sobre a importância do funeral, Paulo Nazareth prossegue destacando os aspectos políticos e históricos e os avanços industriais implicados nas mortes de grupos indígenas brasileiros: “*the construction of the vitoria do espirito santo [victory of the holy spirit] railroad, Minas Gerais (MG), caused the death of hundreds of kren [borun , bruns , krenacs , Aymorés] indigenous peoples, hit by the train*” (figura 14). A narrativa que evoca a imagem do avanço das ferrovias como causa de morte entre os indígenas é usada como artifício para novamente rememorar a internação de Nazareth de Jesus, possivelmente transportada pelo “*Crazy Train*”³³ ao Hospital Colônia de Barbacena.

³¹ Fonte: 3ª BIENAL DA BAHIA. Catálogo da 3ª Bienal da Bahia: **Jornal dos 100 dias**. Edição Única, Salvador: 3ª Bienal da Bahia, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/bienaldabahia/docs/jornal_100_dias_small>. Acesso em: 11 abr. 2019.

³² Reitero que a importância para a minha análise está nas imagens produzidas pelo texto do artista e não necessariamente nas imagens das ações do trabalho, visto que o texto não opera como mera descrição de ações ou roteiro a ser seguido, mas como produção narrativa autônoma. Para ver um destes registros, seguir: Paulo Nazareth, *Antropologia do negro I*, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/106514864>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

³³ “Trem de doido” é como ficou popularmente conhecido o trem que transportava os internos à Colônia de Barbacena.

Paulo Nazareth escreve que tratamentos similares a que Hitler impunha aos judeus nos campos de concentração ainda existem para “mulheres e homens indígenas, negros e outros grupos historicamente silenciados no Brasil” ao se referir às condições dos internos do Hospital (figura 14). As figuras que abrem o texto mostram o momento em que um corpo de um homem judeu é introduzido em uma fornalha de um campo de concentração nazista, produzindo um paralelo entre o holocausto na Alemanha e o “holocausto brasileiro”.

Não há qualquer outra menção a situação alemã no restante do caderno, mas o artista procura contextualizar a experiência brasileira para o público estrangeiro, como no fragmento que diz: “[*I think Lucy would have walked by where I live*]³⁴ *the Belo Horizonte, this capital would be born as Cidade de Minas, based in a transition zone between rainforest south and cerrado [like savanna] north where I stay different landscapes and very close to each other --* -----” (figura 15). O cerrado brasileiro e a savana africana são unidades biológicas distintas, mas que, aproximados no texto, podem oferecer ao estrangeiro uma noção equivalente da imagem que o artista pretende criar do contexto brasileiro.

Nesse e em outros textos de Paulo Nazareth, vemos a repetição de sinais gráficos como hifens, travessões e *underlines* conectando uma frase à outra. Tais sinais produzem uma sensação de continuidade e ao mesmo tempo, de interrupções no discurso, que podem ser mais ou menos longas, como uma fala embargada, pausada, de quem mobiliza uma narrativa com conteúdos difíceis de serem expressos.

³⁴ Fragmento de texto da página anterior do caderno.

RIGHT TO FUNERAL

it is expected that after death takes a relative, friend or other loved one, one makes this one a ceremony [religious or not] so that there is a farewell between those who remain alive and the deceased----- Goodbyes after the casket / urn is delivered to the ground / buried or

cremated according to the beliefs of the dead and / or his brothers. This ceremony is called funeral and each ethnic group or nation to realize following their traditional customs and / or values inherited from its predecessors ----- this does not preclude changes according to time and geographical and social place in which the dead and their fraternal lived ===== the construction of the vitoria do espirito santo [victory of the holy spirit] railroad, Minas Gerais (MG), caused the death of hundreds of kren [boruns, bruns, krenacs, Aymorés]indigenous peoples, hit by the train or electrocuted by electric cables, arranged alongside the railroad the highway, of which the boruns had been hitherto unaware -----

"Crazy train" is what they called it, in the city of barbacena / MG, the freight train carrying the psychiatric patients, victims of the colonia de barbacena hospital _ so named, the madhouse was founded in 1903, the period which also saw the construction of the railroad that cut the indigenous lands of the vale do rio doce [sweet river valley] / MG, accelerating the genocide process of the krenac people ---

ethnic group descended from Aymorés ===== maybe nazareth de jesus, a kren woman, my mother's mother, went to colonia de barbacena on one of these trains in the late 1944_ when the second great war was ending and nazi germany along with its ideology lost ground in EUROPE and AMERICA. ----- treatments similar to those of Hitler continued to exist, for indigenous men and women, blacks y other groups silenced throughout history of BRAZIL, which intensified during the Brazilian military dictatorship

----- before the state incentives to the auto industry in the country, conducted by the renowned president of the FEDERAL REPUBLIC OF BRAZIL, juceliono Kubitschek [JK] in the mid 1950s with tax incentives for implantacion of german manufactures [car factory] Volkswagen; the national territory was divided by a good railway network by which many railroads could reach the city of barbacena - taking crowded trains with human cargo in a codicion similar to cattle --- With an initial capacity of 200 patients at its opening, the psychiatric hospital barbacena exceeded the amount of five thousand patients in the years that preceded the dictatorial military coup in BRAZIL [a coup that began with a march of soldiers, a few miles away, in juiz de fora, towards to rio de janeiro]

----- in the years spanning the twentieth century, in our FEDERAL REPUBLIC OF BRAZIL, people whose behavior displeased traditional society are disciplined ::: insane and sent to colonia [psychiatric hospital barbacena city] : it is believed that more than half of the inmates did not have any diagnosis of mental disorder_ non submissive women, prostitutes, gays, lesbians, beggars, politicians insubordinate, disobedient civilians, non carriers of civil registration and countless others marginalized by the state-----the giving of one ebo for EXU [orixa = holy entity of camdoble brazilian religion] is enough for nazareth de jesus, kren woman, my mother's mother; be sent to psychiatric hospital, one ebo for EXU [orixa = holy entity of camdoble brazilian religion] is sufficient for men of this time to send nazareth de jesus, kren woman, my mother's

mother, to psychiatric hospital _ in this Catholic society whose early years built up under the shadow of the Inquisition [characterized by persecution and burning in the fire _ Jews, siganos and other socially maladjusted] it is documented that nazareth de jesus , my mother's mother, remained in the colony until the end of 1963 --- a decade in which the death toll grew absurdly, fueling the trade in bodies which were

sold to medical schools of the FEDERAL REPUBLIC OF BRAZIL .-----



the burning of a jewish victim in the nazi concentration _ photographer and photographed unidentified -----

P. NAZARETH EDIC. /LTDA_Berlin / Germany jun. 2015 [from 1 printed in portugues santa luzia / mg / BRASL 2014]

01

Figura 14 - Paulo Nazareth. "Right to Funeral". Berlim, Santa Luzia, 2014/2015 (detalhe do caderno). Acervo da pesquisadora (cortesia do artista).

the Belo Horizonte, this capital would be born as Cidade de Minas, based in a transition zone between rainforest south and cerrado [like savanna] north where I stay different landscapes and very close to each other ----- I carry a piece of SERTAO [backcountry] within me ---- for many years we live here carry the can of water on the head----- the water was a major problem, even living in a large Belo Horizonte, ----- today we do not suffer so much from lack of water _ the internet still does not reach the community easily, a problem between Telecomunicaco firms and social place..... == by name [nazareth de jesus] I carry, I think of the Right to Funeral ----- :::: a funeral to indiginated bodies that become museum pieces --- I seek help from acquaintances and unknown --- I seek someone to drive a hearse to the sertao [hinterland] of Bahia ... --- I seek someone one does not suspect One car with a truck driver - one driver ===== can go to the sertao [hinterland] --- follow antnio concelheiro's canudos ----- I need to continue with the funeral ... ----- [In building listed by the National Institute of Historical and Artistic Heritage_ a former monastery of the company of jesus in salvador da Bahia / BR _ on embalmed bodies and the bones of unknown I drop the lime OXALAH] I think of a lawsuit to defend the Right of Funeral --- I think the social place of the bones found in the basement of the Institute of Legal Medicine of the City of salvador Bahia / BR --this is my work, a commendation made to me by the mestizos y eguns :::: the bodies deserve tombstones for the rest of the souls --- their names can not remain unaccounted -----

to know about eguns [ancestral spirits] and me -----to know about eguns [ancestral spirits] of BAHIA and about enguns [ancestral spirits] coming home-----
 ---- to find eguns [ancestral spirits] of BAHIA and with eguns [ancestral spirits] talk of kin and counter kin ----- to know the masks eguns [ancestral spirits] and on masks I prepare at my home -----to note the meetings I have with eguns [ancestral spirits] - to record images and to sounds of conversations I have with eguns [ancestral spirits] -----to meet eguns [ancestral spirits] and know about the death that these portend for me -----to know about the colors that carry the eguns [ancestral spirits] -----to know if one day I become an egun [ancestral spirit] -----to know the day that I become an egun [ancestral spirit] -----



wooden urn with bones and no unidentified bodies belonging to the collection of the museum of crime of city the Salvador / BAHIA [museu do Instituto de Medicina Legal - IML / museu Estácio de Lima]-PNAC/LTDA exhibition in the Municipal Archives of the City of Salvador. dururig BIENNIAL ART OF BAHIA , section : AQUIVO e FICÇÃO

Figura 15 - Paulo Nazareth. "Right to Funeral". Berlim, Santa Luzia, 2014/2015 (detalhe do caderno). Acervo da pesquisadora (cortesia do artista).



Figura 16 - Arthur Bispo do Rosário. “Uma Obra Tão Importante que Levou 1986 Anos para ser escrita..”, sem data. Tecido, linha e madeira, 256 x 75 cm. Disponível em: <https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_jundiai_os_penelope_bispo_do_r>. Acesso em: 03 out. 2019.

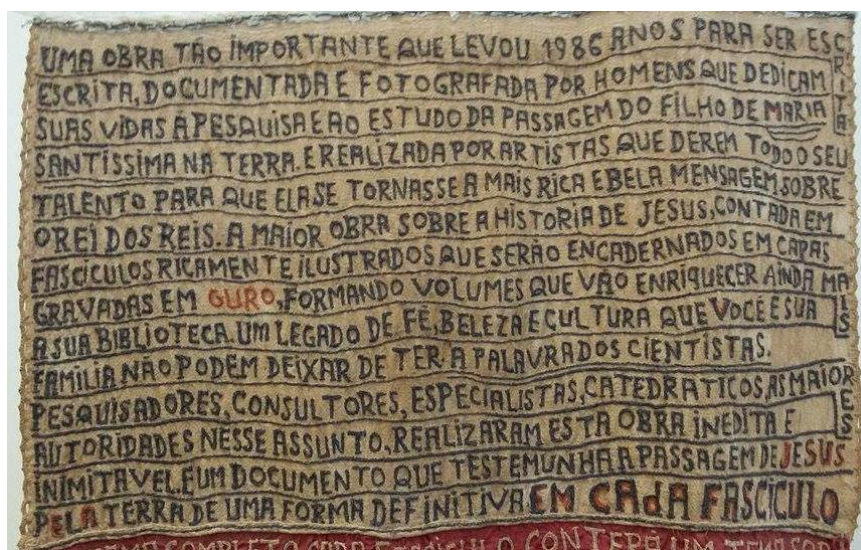


Figura 17 - Arthur Bispo do Rosário. "Uma Obra Tão Importante que Levou 1986 Anos para ser escrita.." (Detalhe), sem data. Disponível em: <<http://rpmcriticando.blogspot.com>>. Acesso em: 03 out. 2019.

Vale a pena olhar para o texto de Paulo Nazareth ao lado de trabalhos como o de Arthur Bispo do Rosário que, assim como Nazareth de Jesus, também foi interno de um hospital psiquiátrico, desta vez, no Rio de Janeiro. No objeto *Uma Obra Tão Importante que Levou 1986 Anos para ser escrita..* (figura 16) Bispo do Rosário apropria-se do texto de uma peça publicitária que anuncia o lançamento de uma obra literária que conta a história de vida de Jesus Cristo. Ao reescrever o anúncio e bordar o texto em tecido, a obra que levou 1986 anos para ser escrita se confunde com o trabalho do artista elaborado a partir de uma escrita e composição minuciosas que, assim como a textualidade de Paulo Nazareth, apresenta repetições e interrupções, mesmo que deem a sensação de maior velocidade da narrativa. A técnica utilizada por Bispo do Rosário é uma possibilidade de incorporar o gesto da escrita no trabalho.

O bordado como forma de escrita está presente também no trabalho de Janaína Barros que desenvolve pesquisa sobre as interseções entre gênero e raça e constrói seus “bordados afetivos” que expressam suas interpretações a respeito da condição de vida das mulheres negras no Brasil. Na série *Psicanálise do Cafuné* (figura 18 e figura 19), Barros investiga as relações domésticas de cuidado que conformam as mulheres negras ao estereótipo “mãe preta” que zelam principalmente pelos filhos do senhor ou do patrão em detrimento da própria prole. Essa

é uma herança colonial que a artista tensiona e busca rever em sua pesquisa. No trabalho que vemos, a artista refaz a narrativa sobre o cuidado e centraliza a atenção para as necessidades das mulheres negras. O cuidado direcionado ao outro converte-se em um cuidado de si. Janaína borda na barra de um vestido rosa uma receita de banho para o amor, que pode muito ser para o amor próprio, ao invés do amor do outro. Assim como Paulo Nazareth em *Direito ao Funeral*, Janaína Barros atribui ao ritual uma possibilidade de cuidado e manutenção do bem-estar e da vida do sujeito.



Figura 18 - Janaina Barros. “Psicanálise do Cafuné: sobre remendos, afetos e territórios [Banho para o amor]. Objeto. Costura e bordado, tecido em malha e renda. 36 x 53 x 88 cm. Fonte: Viana (2018)



Figura 19 - Janaina Barros. “Psicanálise do Cafuné: sobre remendos, afetos e territórios [Banho para o amor]. Objeto. Costura e bordado, tecido em malha e renda. (Detalhe) 36 x 53 x 88 cm. Fonte: Viana (2018)

Entre as maneiras de produzir a passagem e permanência aos mortos, Paulo Nazareth propõe a indenização dos parentes daqueles que se encontravam como peça no museu; levar os corpos dos indígenas para serem enterrados no sertão; derramar sobre os espaços do museu 3.700 quilos de sal grosso proveniente do Golfo do Benim e recomenda também lavar os ossos encontrados nas coleções, rezar e enterrá-los em concreto. Exu aparece como divindade ancestral que poderá auxiliar nos ritos. O orixá é solicitado para mostrar os caminhos para os

espíritos que vagueiam no museu. O movimento é algo semelhante a uma tentativa de reparação histórica em que o artista tenta restituir o bem-estar dos mortos.

Ao pensar os “lugares sociais dos ossos encontrados no Museu”, Paulo Nazareth diz que o trabalho foi uma encomenda feita pelos *eguns*³⁵ e espíritos dos mestiços presentes naquele espaço (figura 15). Nesse texto Nazareth apresenta um conjunto de ações que podem ser lidos como a articulação de um posicionamento ético em relação ao espaço. Descreve: “*to note the meetings I have with eguns [ancestral spirits] - to record imagens and to sound of conversations I have with eguns [ancestral spirits] -----to meet eguns [ancestral spirits] and know about the death that these portend for me*” (figura 15).

O trabalho de investigação ocorre tanto no Brasil quanto no continente africano. Sua busca pelos mortos resulta em um projeto no qual o contato físico abre a comunicação: “*projeto: deixar que meu corpo tombado se encoste nos fosses de pretos novos nos cemiterios de valas comuns no bairro de Gamboa - cais do Valungo - cidade do Rio de Janeiro / Brasil*” (figura 20). O caso é de produção de um paralelo desta que é uma realidade presente também no continente africano: “*deixar que meu corpo tombado se encoste nos fosses de pretos escravizados nos cemiterios de valas comuns na cidade de Lagos / Nigeria*” (figura 20). A descrição segue também em inglês e francês.

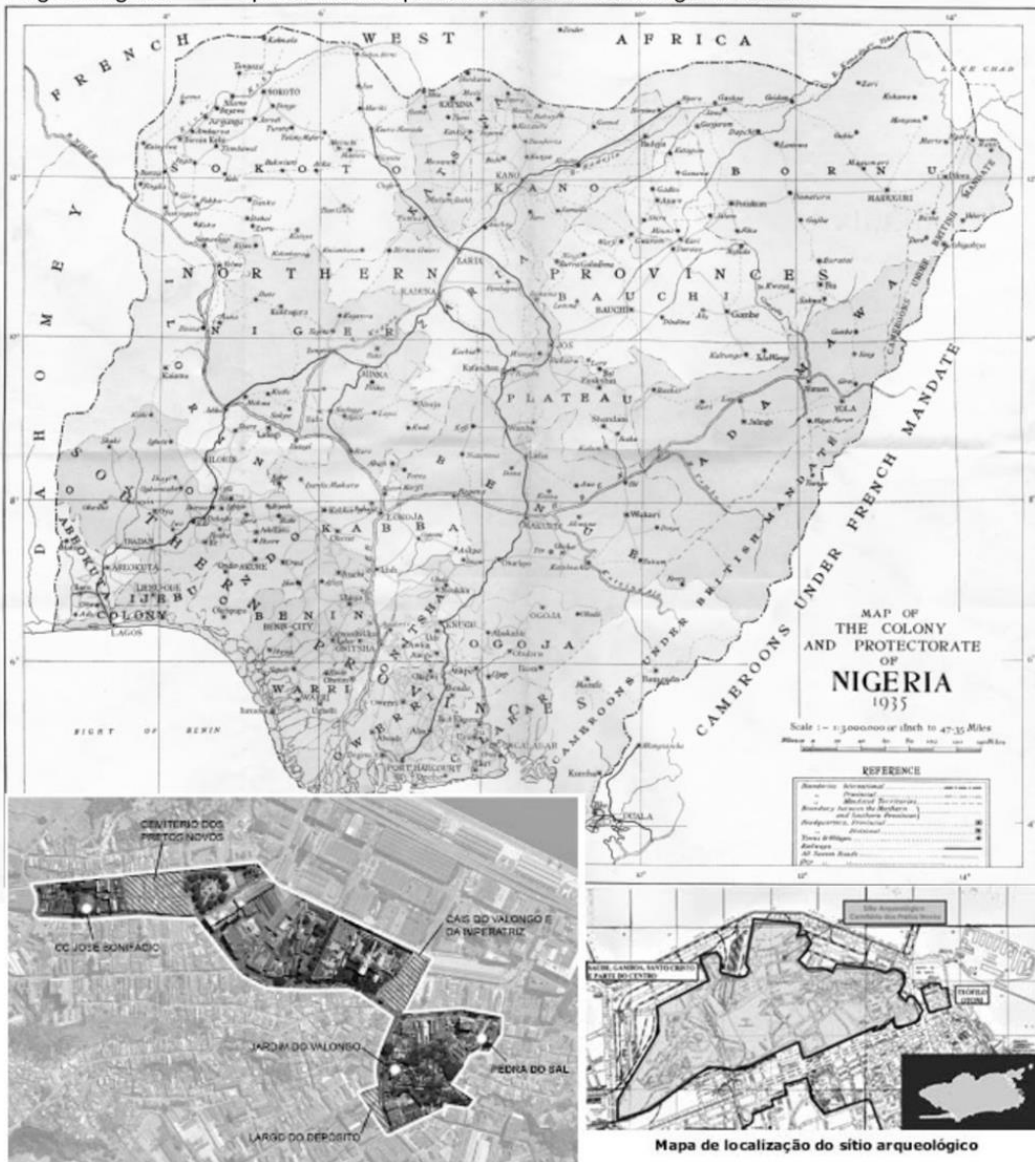
O trabalho conduz o artista para a criação de outro, dessa vez destinado ao Museu Estácio de Lima (figura 21). O projeto de ação que sugere empilhar sobre a sua cabeça os crânios dos mortos negros e nordestinos encontrados no museu aponta essa tentativa de comunicação que extrapola o verbo e sucede a presença corporificada no espaço. “*levar em minha cabeça as cabeças dos negros de Africa e Bahia*” (figura 21) significa também carregar em sua consciência a memória daqueles sujeitos. Se o corpo é o lugar da violência máxima que resulta em interrupção da vida, parece ser ele também uma via possível de emancipação. O corpo do artista apresenta a possibilidade de descarregar os fósseis e o espaço positivando a energia vital outrora diluída. Juntos, os trabalhos apresentam uma ligação traumática que tem seu lugar no corpo e nos trânsitos atlânticos.

³⁵ Para os nagôs, *eguns* são os espíritos desencarnados.

projeto: deixar que meu corpo tombado se encoste nos fosséis de pretos novos no cemiterio de valas comuns no bairro de Gamboa - Cais do Valungo – cidade do Rio de Janeiro / Brasil -----deixar que meu corpo se encoste nos fosséis de pretos escravizados no cemiterio de valas comuns da cidade de Lagos / Nigeria ----- deixar meu corpo ahi parado absorvendo a energia da terra.

project: let my tumbled body lean in fossils of young blacks in the cemetery of mass graves in the neighborhood of Gamboa - Pier Valungo - city of Rio de Janeiro / Brazil ----- let my body lean in fossils of enslaved blacks mass graves in the cemetery of the city of Lagos / Nigeria ----- leave my body standing there absorbing the energy of the earth.

projet: laisser mon corps chuté maigre dans des fossiles de noirs nouveaux dans le cimetière de charniers dans le quartier de Gamboa - Pier Valungo - ville de Rio de Janeiro / Brésil ----- laisser mon corps maigre dans les fossiles des noirs esclaves des fosses communes du cimetière de la ville de Lagos / Nigeria ----- quitter mon corps debout absorber l'énergie de la terre.



P.NAZARETH ED. / LTDA — cadernos de africa — cotonou - BENIN_ Gamboa / RJ_ BRASIL – jan.. 2013

Figura 20 - Paulo Nazareth. “Sem título”. Cotonou, Rio de Janeiro, 2013. Imagem digital. Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

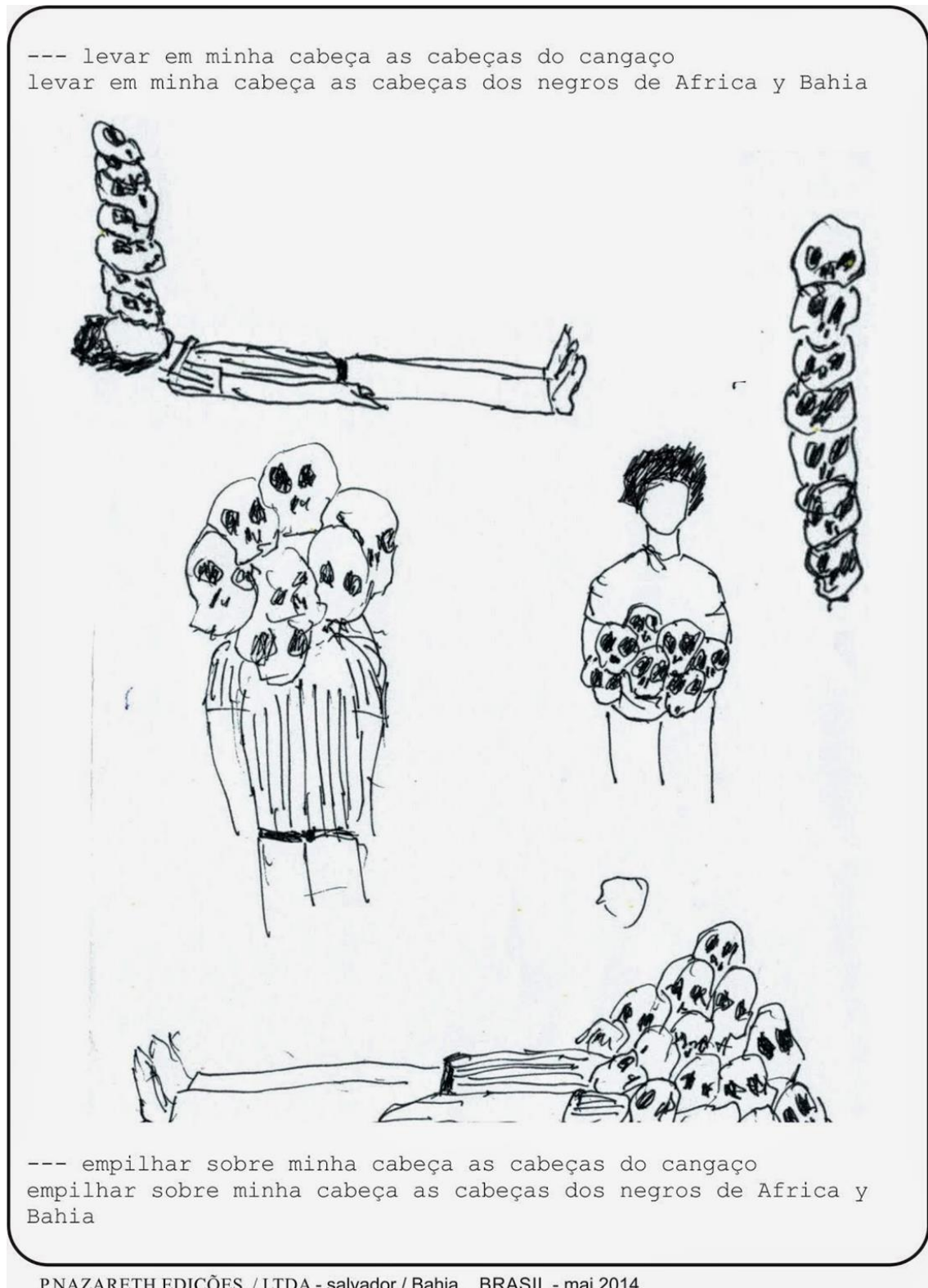


Figura 21 - Paulo Nazareth. "Panfletos 03". Salvador, 2014. Imagem digital. Disponível em: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com>. Acesso em: 12 abr. 2019.

Paulo Nazareth, Oxalá e duas atualizações do mito iorubá

Paulo Nazareth mistura em sua biografia elementos constitutivos dos repertórios culturais indígenas e afro-brasileiros. Ao seu lado transitam instâncias do universo sagrado nagô³⁶ em sua relação com as culturas indígenas e europeias matizadas no Brasil de maneira particular pela via das encruzilhadas (MARTINS, 1997). Nesse percurso, o mito iorubá, como veremos adiante, frequentemente aparece nos escritos do artista em forma de projetos.

Nos panfletos que seguem, o artista faz direta referência a Oxalá, orixá da criação. No primeiro (figura 22), Paulo Nazareth retoma o mito que narra a resolução de um conflito entre Oxalá e Iku³⁷ para propiciar a passagem e permanência dos *eguns* do Museu do Crime. Paulo Nazareth deixa evidente neste trabalho a desestabilização coletiva que a morte causa, que, na contemporaneidade, ganha diferentes contornos, como a violência estatal e policial direcionada principalmente aos corpos negros e marginalizados, como aqueles que ocuparam o acervo no museu. O texto se organiza de maneira simples, no qual o mito é apresentado e descreve a ação de Oxalá, como se costuma apresentar seus projetos, com frases curtas e diretas. A descrição do seu projeto de ação aparece imediatamente à narração da ação de Oxalá como sugestão de uma continuidade gestual, mimese de uma atitude divina.

O antropólogo Mircea Eliade (1972) postula que o “mito vivo” é aquele capaz de fornecer modelos para a conduta, ordenando assim, um conjunto de atitudes cotidianas. O mito é responsável por contar uma história sagrada de um tempo fundacional, o princípio, onde e quando habitavam apenas os Entes Sobrenaturais, seres que têm nos mitos suas histórias narradas. É tamanha a importância do mito para as sociedades tradicionais que “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” (ibid., p. 14).

No segundo panfleto (figura 23), ao propor que se pinte olhos por todo o corpo e se enxergue o mundo por todos os olhos – logo, por todo o corpo –, Paulo Nazareth sugere a desestabilização de um regime de visualidade que elenca o olho como o órgão principal de percepção da realidade, algo que a cubana Maria Magdalena Campos-Pons realiza por meio da

³⁶ A designação brasileira “nagô” define diversos grupos provenientes como os *Kétu*, *Sabe*, *Òyó*, *Ègbá*, *Ègbado*, *Ijesa*, *Ijibu*, do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, uma região conhecida como “Yoru baland” (SANTOS, 2012). De acordo com Santos (2012, p. 28-29), “o termo *Nàgô* no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculador por uma língua comum [...]. Do mesmo que em suas regiões de origem todos se consideram descendentes de um único progenitor mitológico *Odùduwà*, emigrantes de um mítico lugar de origem, *Ilé Ifè*” (grifos da autora).

³⁷ Iku é a representação da Morte para os iorubás.

litografia (figura 24). O projeto descarrega o corpo do sujeito das mediações simbólicas em torno da experiência corporal que regula os sentidos e suas apreensões a partir da linear relação entre olho e cérebro e que se materializa em um discurso de representação que sustentam as dicotomias sujeito/objeto, corpo/alma, corpo/sujeito (SODRÉ, 1997). Mesmo que Paulo Nazareth não se coloque como personagem no trabalho, ele reconhece no mito uma possibilidade de entendimento e apreensão do mundo e mostra a sua preocupação em buscar no mito, na divindade e, portanto, na ancestralidade uma via de fortalecimento do sujeito.

Em ambos os casos, o mito e, por conseguinte, a ancestralidade aparecem como um “regime geral de referenciação” (OLIVEIRA, 2007, p. 256) que oferece mecanismos de produção de potência de vida assentada em ensinamentos ancestrais, posto que reveste de sentido os seus projetos. De acordo com Oliveira (ibid., p. 277), o mito oferece para os descendentes de africanos um manancial para a reestruturação das diversas formas de vida e produções identitárias encontradas e possibilitadas pela diáspora. É uma busca também por aprendizado e autonomia, afinal, o encontro de Paulo Nazareth com o mito de Oxalá produziu um repertório que propiciou criar uma estratégia de recuperação da própria trajetória e daqueles que necessitavam de sua assistência: os espíritos do pátio do Museu do Crime.

Leite (1996, p. 110) postula que como um princípio histórico, a ancestralidade alcança amplitude necessária para explicar as relações dos sujeitos com o sagrado e as divindades. Além dos homens e das mulheres que viveram em terra – os ancestrais históricos –, as divindades sagradas estão intimamente ligadas à vida material e à organização da realidade. Uma via de revelação da presença das divindades como ancestrais está nos mitos. De acordo com Oliveira (2009), é na forma narrativa dos mitos que as culturas africanas encerram seus conhecimentos. Segundo o autor, o mito representa uma cosmogonia e uma cosmologia, posto que não explica apenas a origem do universo – a cosmogonia –, mas também sintetiza sua cosmologia na medida em que organiza um repertório cultural e produz significado sobre ele.

um conto de África diz que a morte, num tempo antigo, se parou sobre uma cidade de pretos e ahi ficou sem sair por um longo tempo ---a cada hora um negro caia morto e ja não tinha o que fazer-----a gente do lugar andava desesperada com tantos mortos a enterrar-----
 -----pra morte não importava se levava homem, mulher, jovem, velho, doente ou são ---- então Oxala interviu, depois das preces de quem andava vivo,-----
 polvilhou galinha preta com farinha de maniva [mandioca, macacheira, aipim] ----- polvilhou galinha preta com cal e gesso --- polvilhou galinha preta com efum ---- no mercado soltou galinha preta polvilhada de efum ---- e a morte assustada com o canto de cascata de galinha preta polvilhada de efum _ coisa que nunca viu_ foi-se embora de ahi

 projecto: deixar que galinhas de angola invadam o terreiro do museu do crime [antropologia do negro/antropologia do cangaço] cidade de salvador/ BA
 ___que inumeras galinhas de angola se espalhem pelo terreiro do museu do crime.....
 ___levar a viver 5 mil galinhas de angola ao patio do museu do crime na cidade de salvador / BA



PNAZARETH EDIÇÕES / LTDA - salvador / Bahia _ BRASIL - mai 2014

Figura 22 - Paulo Nazareth. "Panfleto 01". Salvador, 2014. Imagem digital. Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

desenho de olhos por todo o corpo ---- observar o mundo pelo desenho dos olhos —desenhar olhos-----
 descrever o mundo pelo desenho dos olhos — interpretar o mundo pelo desenho dos olhos ----
 entender o mundo pelo desenho dos olhos — fazer do corpo o desenho dos olhos — olhar tocando —
 olhar encostando — ver com todo o corpo — encher com todo o corpo ---- conhecer o mundo com o
 desenhar dos olhos por todo o corpo.--fazer que o observe o mundo--fazer que o corpo aprenda com o
 mundo ---- deixar que o corpo sofra o prazer e a dor de existir no mundo — que todo o corpo seja olhos-

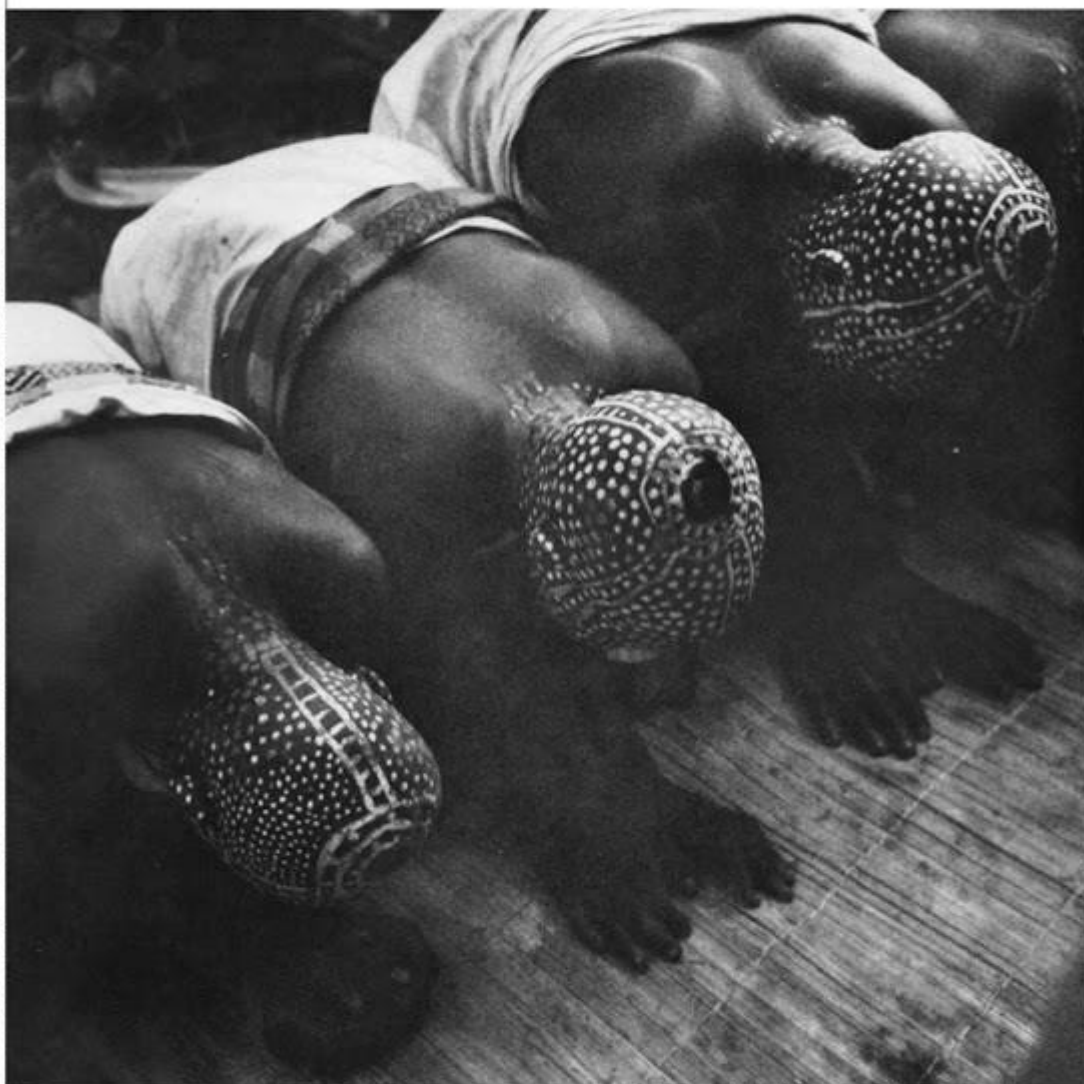


imagem a partir de --l'images apres-- images after : pierre verger

iniciandos pintados com pontos brancos como mandam seus orixás. assim como Obatalá pegou Efun e pintou a galinha d'angola---Salvador, primeira metade do sec. XX.

P.NAZARETH EDIC. / LTDA, cadernos de africa – belo horizonte--- sao paulo ---- rio de janeiro - BRASIL — jan. 2013 ---

Figura 23 - Paulo Nazareth. “Sem título”. Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, 2013. Imagem digital. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>>. Acesso em: 12 abr. 2019.



Figura 24 - Maria Magdalena Campos-Pons. "Sem título". 1999. Litografia e pasta de papel. Dimensões não especificadas. Disponível em: <<https://www.moma.org>>. Acesso em: 03 out. 2019.

A categoria *amefricanidade* como uma encruzilhada étnico-político-racial na trajetória de Paulo Nazareth

Até agora vimos como Paulo Nazareth se forja como personagem de seu trabalho por meio da escrita. Sem qualquer tentativa de fixidez ou aprisionamentos, é possível elaborar quais identidades são resultantes dos processos que o artista compartilha em suas narrativas. No texto *A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade*, Gonzalez (1988) propõe essa que é uma categoria importante para interpretar a formação histórico-cultural brasileira, sem se distanciar das conexões existentes com o continente africano nem subestimar sua localização no continente americano.

A autora argumenta que a categoria amefricanidade tem a possibilidade de diluir as fronteiras territoriais, linguísticas e ideológicas entre as Américas do Sul, Central e Norte, sem deixar de lado suas bases referenciais africanas que formam cada território – como o caso dos iorubá, banto e ewe-fon³⁸ no Brasil – bem como os povos originários ameríndios, cuja consequência está na construção de uma outra identidade étnica. Quando Paulo Nazareth escreve sua “Auto Declaração De Homem Negro Afro-Indígena / Afro-Borum” (figura 10) é disto que se trata, da construção de uma identidade amefricana que está inserida nesta

³⁸ Refere-se aos povos que no Brasil passaram a constituir o grupo jêje. Seus antecedentes ocupavam as regiões de Togo, Gana e Benim, referentes ao antigo Daomé.

encruzilhada entre África, América e também Europa. Como vimos em seu panfleto, o artista relembra sua filiação espiritual ao reverenciar os orixás Exu e Oyá para resgatar sua ascendência indígena por meio da avó borun. Esse movimento faz com que Paulo Nazareth ocupe, simultaneamente, posições diversas e que podem ser mais ou menos marcadas a medida em que o artista se desloca.

Mesmo Nazareth de Jesus é uma personagem em contínua tessitura. Ela, frequentemente assinalada como uma mulher *indígena-borum-krenak*, também foi descrita por Paulo Nazareth como uma mulher mestiça ao ser questionado, “Mas Nazareth era negra?” (NAZARETH, 2019, p. 23). O artista passa a descrevê-la como filha de uma mistura, de um lugar não definido (*ibid.*) que a ele é permitido investigar e especular. Ambos são simultaneamente refeitos no processo de criação de Paulo Nazareth. As origens do artista, acionadas de maneira mais genérica ou específica do que outras, indicam diferentes modos de pertencimento que, difusos, são parte da produção coletiva da diáspora negra e dos trânsitos migratórios. São experiências que só fazem sentido nas particularidades latino-americanas e negras, encontrando lugar na proposição de Gonzalez (1988).

Como já apresentado anteriormente, as reflexões em torno do pretoguês (GONZALEZ, 1988; 1984) encontram na obra de Paulo Nazareth uma possibilidade de expansão do conceito, ao passo que o pretoguês deixa de significar apenas uma característica de produção coletiva da linguagem do colonizador e passa a ser incorporado como uma estratégia de produção de narrativa. Gonzalez (1988; 1984) nos apresenta essa possibilidade de alargamento do pretoguês usado como uma ferramenta de comunicação que propicia uma ruptura com as normas da linguagem e viabiliza o alcance do discurso para diversos estratos sociais.

A autora contextualiza a produção de uma neurose cultural brasileira (GONZALEZ, 1984 p. 214) que tem o racismo como sintoma que, por meio desse, estabelece lugares sociais estratificados. Fazendo um exercício paralelo à Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo*, a autora afirma que diante dos processos de exclusão, os negros se encontram na lata de lixo da sociedade brasileira (*ibid.*, p. 225) para logo em seguida anunciar categoricamente que agora “o lixo vai falar, e numa boa”³⁹ (*ibid.*).

³⁹ Em apresentação no IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais (ANPOCS) de 1980, Gonzalez relata um caso que foi disparador para a proposição de sua comunicação. No relato da autora, as tensões raciais na academia se tornaram mais uma vez evidentes em um episódio em que um grupo de pesquisadores e ativistas negros são convidados “[...] por uns brancos muito legais [...]” (GONZALEZ, 1984, p. 223) a participar como espectadores em uma festa, um “[...] negócio de livro sobre a gente [...]” (*ibid.*). O episódio termina em violência simbólica, verbal e física quando as pessoas negras presentes resolvem desalojar-se do lugar de observação passiva e, de maneira autônoma, tomar para si o poder da fala.

Nos trabalhos discutidos neste capítulo, Paulo Nazareth “fala numa boa” ao lançar mão das estratégias de comunicação oriundas do interior dos grupos negros aos quais pertence; ao escrever, por exemplo, em inglês para alemães – como no caso do caderno *Right to Funeral* – sem qualquer rigidez gramatical, preocupando-se apenas com os sentidos que a sua escrita produz. Paulo Nazareth traz no gesto da escrita as marcas de sua origem e ancestralidade, o poder animador da palavra.

Uma escrita incorporada: entre a palavra e a imagem

A escritora Conceição Evaristo (2005) costuma dizer que sua escrita é um acúmulo de tudo o que ouviu desde a infância, entre palavras, histórias, sons e murmúrios que habitavam sua casa e o entorno. A autora traz a imagem de infância em que sua mãe, escrevendo-desenhando um sol com um graveto sobre o barro do quintal, marca o solo com uma solicitação e escrever se torna um gesto que mobiliza todo o corpo e também o espírito. A grafia passa a ser uma incorporação que atinge dimensões ritualísticas. Nesse movimento, a palavra reivindica uma imagem.

Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (EVARISTO, 2005, n.p)

O que há de aparente na escrita de Paulo Nazareth, observável nos trabalhos até então discutidos, é a produção de uma reminiscência em que as memórias partidas pelas violências coloniais, de Estado e pela diáspora produzem uma nova teia de realidade, que, no lugar da autoficção, resultam em uma narrativa autoral que confere autenticidade ao seu discurso, na medida em que produz uma imagem coerente, não como verossimilhança, mas em seu valor de poesia na criação de paisagens no interior do observador. Um exemplo é a mobilização constante da história de vida e morte de Nazareth de Jesus que se refaz a cada vez que é relatada.

Se as memórias são terceirizadas e fragmentárias, o artista faz o esforço poético de combinar os retalhos para criar uma colcha narrativa que seja coerente para si. O artista se apropria de histórias individuais e coletivas de dores e violências que poderiam causar imobilidade, mas, como dito por Oliveira (2003), a relação privilegiada com o ancestral produz

no descendente a capacidade de inovação e transformação, visto que é nas experiências antepassadas que busca sabedoria para trilhar novos rumos.

Ao remontar a história de sua família para produzir sua biografia, Paulo Nazareth sugere que sua história não é sua somente. A noção de ancestralidade pode ser entendida também junto à ideia de herança, algo que o descendente recebe e passa a carregar consigo. A herança de Nazareth de Jesus deixada para Paulo transforma ambos em personagem, obra e sujeito de arte. A adoção do nome da ancestral o coloca em um movimento de permanente transformação em que reorganiza em si e em seu entorno, elementos que o caracterizam como borun, negro, amefricano e também aqueles que qualificam Nazareth de Jesus como passamos a conhece-la.

Ao elaborar a o conceito de escrevivência como a produção de uma escrita a partir das experiências vividas no interior das trajetórias negras (EVARITSTO, 2017a; 2017b), Evaristo possibilita também o entendimento da criação coletiva que a escrita comporta. A autora sugere que escrever é modelar com as palavras a matéria vivida e incorporada e, por ser coletiva, carrega consigo algumas responsabilidades. A escrevivência, como a palavra para os africanos, comporta uma dimensão transformadora, viva e que ritualiza a relação com os ancestrais. No romance *Ponciá Vicêncio* a personagem Luandí

descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser (EVARISTO, 2017a, p. 110).

O tempo do “antes-agora-depois-e-do-depois-ainda” serve-nos para iniciar os primeiros traços da grafia-desenho da espiral como uma figura auxiliar para explorar a encruzilhada como chave conceitual no capítulo seguinte e identificar também sua ocorrência nos trabalhos de Paulo Nazareth. Até aqui, vimos que as relações que os africanos constroem com o tempo são plásticas. Os entes que, em uma visão ocidental, deveriam permanecer nos arquivos da memória no tempo do passado em decorrência de sua passagem para outra condição de existência, continuam como contemporâneos dos descendentes e da comunidade.

A orientação do olhar volta-se ao passado em busca de indicações para elaborar um futuro comum. Há nessa concepção, um dinamismo mais vivo e autônomo do que a suposição de uma linha reta da temporalidade. Por isso, explorar o tempo espiralar como uma figura conceitual parece-nos pertinente para entender de que modo se comporta a narrativa de Paulo Nazareth, que busca no passado seus modelos de ação.



Figura 25 (epígrafe) - Napê Rocha. Desenho digital sobre fotografia “CA -- rua - palmital - sant L - MG / BR” de Paulo Nazareth, 2019.

2. A GRAFIA-DESENHO DA ENCRUZILHADA

Neste capítulo serão exploradas duas importantes figuras conceituais: a encruzilhada e a espiral. Para tanto, faremos um exame sobre as fotografias de Paulo Nazareth que compõe sua série *Cadernos de África* publicadas em sua página virtual⁴⁰. O objetivo primeiro é identificar a presença desta primeira instância da encruzilhada no trabalho do artista e, desse modo, construir os traços dessa figura a partir de uma discussão teórica que passa por questões filosóficas orientadas pelo universo cosmológico afro-brasileiro.

A encruzilhada é um elemento fundamental da experiência africana e afrodiaspórica, em sua relação com o sagrado e em sua viabilização da organização do real para os africanos na diáspora. A partir de um conjunto de reflexões, a encruzilhada passa a ser compreendida como uma categoria de análise, cuja principal contribuição teórica, até então, é da autora Leda Martins, em seu livro *Afrografias da Memória* (1997) e outros escritos de sua autoria. No entanto, pela compreensão que define a encruzilhada como um lugar de dialogia e abertura de possibilidades, serão também apresentados posicionamentos de outros autores e teóricos que, combinados, auxiliarão na tessitura dessa ferramenta.

Outro ponto de partida, dessa vez, do projeto *Cadernos de África*, é a figura da espiral. Paulo Nazareth descreve que é este o lugar de onde o seu trabalho é propulsionado: a espiral é materializada em sua casa, no bairro do Palmital, na periferia de Belo Horizonte. Não coincidentemente, a espiral é também uma figura que passou a ter importância para a pesquisa diante das suas relações com a encruzilhada e com o orixá Exu, visto que ela ilustra sua dinâmica e ritmo em expansão. Será uma ferramenta auxiliar no exercício de reflexão a respeito do tempo e da posição narrativa que orienta o trabalho de Paulo Nazareth.

Abre caminho: a encruzilhada nas fotografias de *Cadernos de África*

A extensa série de fotografias de Paulo Nazareth, publicada no *blog PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA*⁴¹, revela o apreço e pertencimento do artista pela rua. Os registros passeiam entre os autorretratos, fotografias de transeuntes, bares, mercados, feiras, aeroportos e salões de beleza e, por vezes, a própria rua ganha autonomia como um personagem. Essas imagens são algumas evidências das viagens do artista. Para os corpos marginalizados, negros e empobrecidos, a rua pode ser um lugar de exclusões e

⁴⁰ Ver: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>>.

⁴¹ Aqui, refiro-me à página do projeto *Cadernos de África*. Ver: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>>.

violências, mas para Paulo Nazareth a rua é um lugar de potências e representa uma escolha poética que viabiliza o encontro com o outro.

A fotografia *CA _ c _ bola na rua Cruz Vermelha _ RJ / BRASIL* (figura 26) revela a rua como esse campo de possibilidades. Na fotografia, vemos uma das vias de acesso à Praça da Cruz Vermelha no Centro do Rio de Janeiro que, comumente tomada de carros, dá espaço ao jogo e transforma-se em campo de futebol, lugar de disputa e palco da ginga dos meninos jogadores. A chuteira nos pés do menino em primeiro plano e a bola nas mãos do garoto ao fundo da fotografia são pontos de ancoragem que se conectam. O tracejado branco, como ponto riscado de giz de pomba⁴² conduz o olhar à praça central, imponente encruzilhada no Centro da cidade, no limite do bairro da Lapa, lugar esse que representa uma grande mística em torno do que se conhece nas religiões afro-brasileiras como “o povo da rua”⁴³, entidades da umbanda que têm sua história ligada ao orixá Exu. A partir de então, a encruzilhada, que não pode mais ser vista pelo observador, passa a ser uma especulação que ocupa o lugar da imaginação e da imaterialidade.

Nas fotografias presentes em *Cadernos de África*, as encruzilhadas posam, protagonistas ou coadjuvantes, nas cenas. A fotografia *CA - rua - rio de janeiro-RJ – BRASIL* (figura 28) demanda que a observadora complete seu traçado. No entanto, existe de maneira independente a quem olha. A encruzilhada é autônoma. Pois bem que nessa fotografia temos a encruzilhada em dupla dimensão: a visível, com aquilo que podemos ver na configuração espacial das ruas e calçadas, e a não visível, que nos coloca como agentes criadores da imagem. Adiante veremos também como essas duas instâncias – o material e o imaterial – participam na formulação desse conceito.

⁴² O giz de pomba é um material mineral utilizado em ritos de candomblé e umbanda. Sua utilização varia de acordo com as necessidades litúrgicas e tem sido apropriada por artistas contemporâneos como Jaime Lauriano (1985-) em sua série de grandes desenhos em que cartografa a violência colonialista europeia em África e no Brasil.

⁴³ De acordo com tradição das macumbas brasileiras, o chamado “povo da rua”, são aquelas entidades, espíritos desencarnados que trabalham com os médiuns e tem sua história e origem relacionadas à Exu, divindade dos candomblés de nação Ketu, pois este orixá também está associado às ruas e encruzilhadas. Por vezes, compartilha o nome, como Exu Caveira e Exu Tranca-Rua, mas também se personificam em entidades femininas, as conhecidas Pombogiras.



Figura 26 - Paulo Nazareth. “CA _ c _ bola na rua Cruz Vermelha _ RJ / BRASIL”, Rio de Janeiro, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>> Acesso em: 12 jul. 2019.



Figura 27 - Paulo Nazareth. "CA - rua - rio de janeiro-RJ - BRASIL", Rio de Janeiro, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>> Acesso em: 12 jul. 2019.

A rua é palco e a encruzilhada é local de compartilhamento, amistoso ou não. Sendo a cultura negra uma cultura das encruzilhadas (MARTINS, 1997), não é surpresa que outros artistas negros a elejam como matéria e lugar de criação. É o caso de Tiago Sant'ana em seu rito poético *Atravessando o Estácio* (figura 27). Trajado de branco e com cabaças cobrindo a cabeça, Sant'ana faz uma peregrinação por todas as encruzilhadas do bairro Estácio no Rio de Janeiro. É um trabalho ritual o qual a motivação é despertar e abrir os caminhos da criação e vivenciar no corpo o bairro e a rua como lugares de trânsitos e partilha de diversos sujeitos e tradições ao invocar os espíritos que ali habitam.

Jaime Lauriano, por sua vez, representa a encruzilhada por meio de seus fluxos através das rotas marítimas de navios negreiros durante o período colonial como podemos ver no trabalho *Pontos* (figura 29). O artista expressa os movimentos forçados de dispersão dos povos africanos para as Américas com giz de pomba, substância comumente utilizada em ritos afro-brasileiros para convocar entidades ou limpar o ambiente. Curioso pensar que, até então, a encruzilhada de Paulo Nazareth não parece chegar ao mar. Seus deslocamentos de Brasil até África certamente atravessam o atlântico, mas as águas marítimas não chegam a ser mostradas como uma evidência em seus trabalhos. Entre tantos traumas mobilizados por Paulo Nazareth, o trauma da travessia atlântica pelo mar ainda é algo a ser explorado.

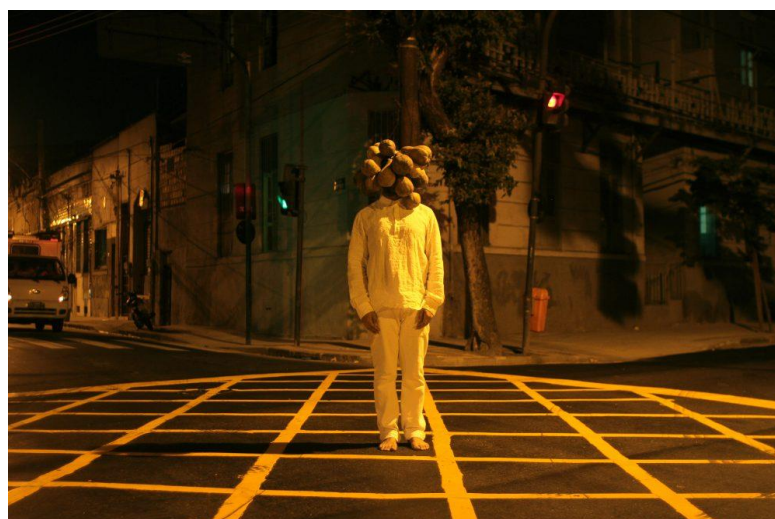


Figura 28 - Tiago Sant'ana. "Atravessando Estácio", Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2016/08/15/atravessando-estacio/>> Acesso em: 18 jul. 2019.



Figura 29 - Jaime Lauriano, “Pontos”, 2015. Desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pemba branca (giz usado em rituais de Umbanda), dimensões variáveis. Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/pontos>>. Acesso em: 02 out. 2019.

A encruzilhada e suas possibilidades, sentidos, trânsitos e disputas

A encruzilhada representa um importante aspecto para as culturas transladadas do continente africano. No vodu caribenho, a encruzilhada, conhecida por *poto-mitan* – o ponto médio – traduz um espaço neutro, o centro onde dois mundos se unem e divindades e humanos compartilham o mesmo habitat (FUENTES, 2018, p. 301). No entanto, essa condição meridiana e neutra não supõe um não posicionamento, pelo contrário, tem em sua natureza o acolhimento a posições diversas. A disputa e o dissenso não são apenas tolerados, mas desejáveis e estimulados, afinal, são essas as condições para as transformações radicais que traduzem a multiplicidade como condição para a vida.

Entre os praticantes de religiões afro-brasileiras, a encruzilhada representa um dos lugares de domínio e culto a Exu em suas variadas manifestações. A obra da pintora Maria Auxiliadora é preenchida de referências das religiosidades afro-brasileiras e ao longo de sua trajetória a artista representou imagens de orixás, entidades da umbanda e cenas de cerimônias e culto. A pintura de Maria Auxiliadora (figura 30) expressa os usos e sentidos da encruzilhada como local de culto e reverência. Nela vemos devotos ofertando comida ao orixá, que observa a ação e recebe o axé.

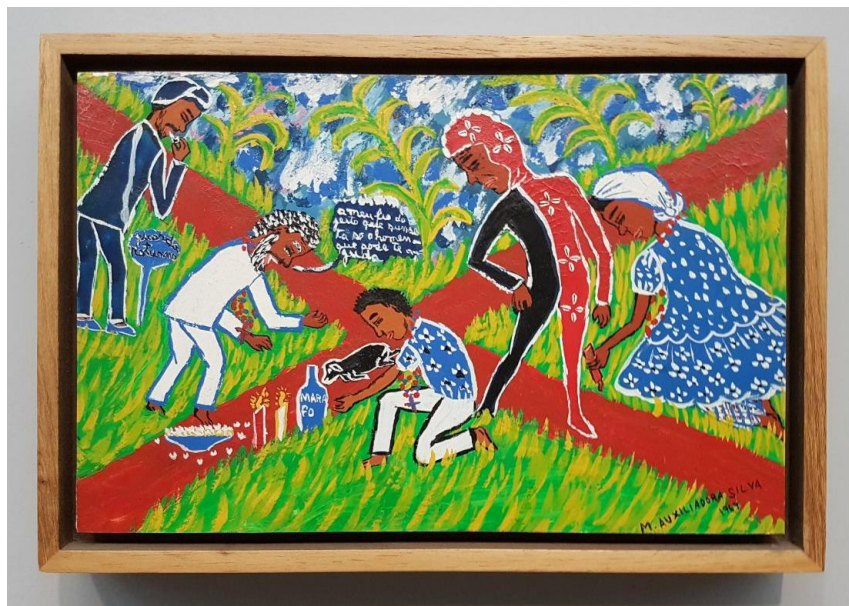


Figura 30 - Maria Auxiliadora, *título não identificado*. 1969, dimensões não identificadas. Autoria: Moisés Patrício. Imagem cedida pelo autor.

De acordo com Santos (2012, p. 191), Exu coordena à esquerda dos caminhos controlando a entrada e saída de todo os tráfegos. Sem que seja necessário adentrar em aspectos práticos das diferentes liturgias que se ancoram no culto a Exu – pois não é este o objetivo dessa dissertação –, vejamos um mito iorubá que permite-nos compreender o porquê desta relação entre a devoção ao orixá e a arquitetura da encruzilhada, que levará também a um entendimento da relação da fotografia de Paulo Nazareth com essa espacialidade.

Conta-se⁴⁴ que Exu perambulava pelo mundo sem afazeres, ao que passou a ir à casa de Oxalá, o criador dos seres humanos. Enquanto Oxalá fabricava os humanos, Exu observava e aprendia, sem nada perguntar. Durante dezesseis anos aprendeu, em silêncio, tudo o que pode. Oxalá estava muito ocupado esculpindo, mas recebia muitas visitas que iam entregar-lhe oferendas e, por esse motivo, pediu para que Exu se colocasse na encruzilhada e recebesse os ebós em seu nome. Em troca, poderia ficar com uma parte daquilo que deixassem. Por isso, ninguém pode passar pela encruzilhada sem prestar reverências à Exu.

Esse mito descreve como Exu passou a receber a primazia das oferendas, tornando-se o responsável por fazer a transposição do ebó entre o *ayié* e o *òrun*. O ebó é uma das maneiras de estabelecer contato com as divindades, por isso Exu é responsável pela comunicação entre os planos materiais e imateriais da existência. Se, como dito por Santos (2012), o ebó é a maneira pela qual a dinâmica do sistema nagô se mantém em movimento, a comunicação parece ser um aspecto fundamental para a continuidade coletiva e individual.

⁴⁴ *Ìtàn* coletado no livro *Mitologia dos Orixás* (PRANDI, 2001).

As fotografias de Paulo Nazareth ao se fazerem nas ruas e encruzilhadas são também prestações de reverência a Exu, conforme orienta o mito. O trabalho do artista apresenta um gesto de justaposição entre o sistema de arte, no qual circulam os seus trabalhos, e o sistema nagô, de onde partem suas referências e desejos ao buscar compreender o que constitui África. Evidente também que a fotografia de Paulo Nazareth existe para o sistema de arte, logo necessita comunicar com o observador e com seus pares, para além do jogo simbólico com o mito ou a divindade.

Conforme apresenta Martins (1997, p. 26), Exu possibilita e interpõe todos os atos de comunicação, criação e interpretação do conhecimento. Nesse sentido, ele propicia as condições para que as culturas africanas se reorganizem na diáspora. Segundo a autora, a encruzilhada é a forma pela qual as culturas negras puderam se refazer no Brasil por meio de disputas e negociações com as culturas originárias locais e com as culturas europeias, apesar das tentativas do colonizador europeu em apagar do corpo africano sua cultura e cosmologia. De acordo com Simas e Rufino (2018, p. 20), diante das inúmeras violências colonialistas, “a encruzilhada é o tempo e o espaço onde se desferem os contragolpes do homem comum”.

Isso quer dizer que, primordialmente, o que marca a encruzilhada como território é o conflito como possibilidade de continuidade e resistência. De acordo com Sodré (2002), o território é um lugar marcado por um jogo que, por sua vez, é todo o sistema de regras que estabelece a movimentação de um grupo e suas interações com o real. Necessariamente, o que o autor chama de jogo, ancorado na linguagem, acontece quando o território consegue criar um espaço de inventividade e movimentação. Para isso, é preciso certo nível de descontinuidade e heterogeneidade.

A fotografia *CA _ c _ bola na rua Cruz Vermelha _ RJ / BRASIL* (figura 26) apresenta este jogo que traduz os movimentos de sobrevivência e disputas, mas denota também a ludicidade que reside nas negociações que viabilizam o estar no mundo. Como fala a tradição popular, é preciso fazer uso da ginga para se manter no jogo, seja o jogo de futebol ou o jogo da vida. A lógica da encruzilhada sugere sempre este jogo, uma dialogia que tem a sua motricidade na assimetria constante dos caracteres e sujeitos que a coabitam. É interessante pensar esse território como um lugar que é primordialmente inclusivo, posto que é na produção do dissenso que ele se estabelece e se recria.

Para Simas e Rufino (2008, p. 22) a encruzilhada é uma zona fronteira que abriga corpos, sons e palavras, onde, diante da polifonia que lhe é característica, emerge um

pluriverso⁴⁵ que traduz possibilidades diversas de invenção da vida, alicerçada na diversidade de saberes e transformações. Portanto, as encruzilhadas são perspectivas de mundo, na medida em que podem ser entendidas como entidades organizadoras de uma visão de mundo, de acordo com os termos do antropólogo Clifford Geertz (2008).

Exu e, portanto, a encruzilhada, condensam a forma cultural africana no Brasil (OLIVEIRA, 2003; 2007) na medida em que representam a multiplicidade, a polifonia e a dinamicidade instituídas pelas culturas africanas como formas primordiais de ser e estar no mundo. Segundo Oliveira (2003), a forma cultural é o que possibilita a manutenção da ética e da coletividade; é uma categoria mobilizada para a compreensão dos modelos nos quais as diversidades se exteriorizam. De acordo com o autor, a encruzilhada é a síntese da forma cultural de matriz africana em razão do seu cruzamento entre fronteiras que acabam por diluí-las (OLIVEIRA, 2007, p. 116).

A encruzilhada, em seus múltiplos caminhos, é um lugar de trânsitos e encontros. Oferece numerosas vias de entrada e saída e os referenciais alternam-se conforme a localização dos sujeitos em suas veredas. É possível, então, atribuir a essa espacialidade, ao mesmo tempo, uma condição material e imaterial. Martins (1997) atribui a essa zona as características dissonantes e contraditórias referidas à divindade que a governa, Exu. Com isso podemos aludir a presença de Exu na encruzilhada como a contingência criadora desse território. Nesse sentido, a encruzilhada para nós é espaço imaterial de criação,

[...] lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentido (MARTINS, 1997, p. 28).

No entanto, interessa também pensar a encruzilhada como uma ferramenta teórica e metodológica e, com isso, diluir mais ainda suas fronteiras. Para Martins (1997, p. 28), a utilização da encruzilhada como operador conceitual “oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos”.

Essa concepção sugere a encruzilhada como um conceito, uma lente por meio da qual é possível observar a realidade das manifestações culturais negras e africanas. Será

⁴⁵ Mogobe Ramose (2011) traz a noção de “pluriversalidade” em oposição à ideia de “universalidade” da filosofia ocidental, que se pretende unívoca e totalizante. Para o autor, a ideia de pluriversalidade compreende a elaboração filosófica e discursiva de diversos pontos de vistas em que não há uma centralidade ou primazia de posições.

frequentemente evocada como ferramenta analítico-metodológica na medida em que, nos jogos de negociação em seu interior, os caracteres ou sujeitos implicados, aparelham-se, o que permite “[...] um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar no novo sítio de significância, não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente” (MARTINS, 1997, p. 31).

Visualizando a encruzilhada como uma ferramenta de análise

Ao traçar como seus objetivos “saber o que há de Brasil em África, e o que há de África em Brasil”, Paulo Nazareth exercita a alteridade na medida em que coloca estas duas paisagens para agir simultaneamente de modo a construir as imagens duais a que Martins (1997) se refere. Por isso, o espelhamento dá a tônica do seu trabalho. Nesse jogo de posicionamento de imagens, saltam não só as similitudes, mas também as contradições. A encruzilhada como ferramenta de análise nos permite construir aproximações e distanciamentos, ao passo que as contradições não são um risco, mas uma possibilidade de invenção e produção de deslocamentos perceptivos.

Na fotografia *CA -bon soir- cotonou / Benin* (figura 26), Paulo Nazareth posa ao lado de um homem sentado em uma motocicleta, provavelmente um de seus guias-informantes na cidade de Cotonou, no Benim. O que dá indícios dessa colaboração são os registros em movimento nos vídeos *trois personne -- pnacltda*⁴⁶ (2013) e *agudah : paulo nazareth - arte contemporanea / ltda*⁴⁷ (2013). Na imagem seguinte (figura 31) o artista posa junto de outros homens em uma borracharia no bairro São Benedito, na periferia de Belo Horizonte. O ambiente adornado por calotas de carro e o veículo da primeira foto sugerem a transitoriedade e os fluxos que promovem os encontros registrados em fotografia.

Na fotografia *CA -bon soir- cotonou / Benin* (figura 31), vemos a combinação de múltiplos contrastes que se agregam: as vestimentas claras e escuras de Nazareth e seu informante se ajustam e se opõe. Da mesma maneira, o céu, profundamente escuro, faz saltar aos olhos as edificações e o chão em primeiro plano. Neste lugar estrangeiro, de fato, os contrastes estão em evidência e as diferenças parecem ser algo que o artista escolhe valorizar.

⁴⁶ Nesse vídeo, Paulo Nazareth faz um passeio com mais duas pessoas em cima de uma motocicleta, na cidade de Cotonou. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=kuJqC1Jqvdw>

⁴⁷ Nesse vídeo, Paulo Nazareth executa a ação “comer um punho de terra na porta do não-retorno”. Para ler a discussão sobre o trabalho, conferir o capítulo 1. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rxERsxeILfQ>



Figura 31 - Paulo Nazareth. “CA -bon soir- cotonou / Benin”, Cotonou, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>> Acesso em: 25 jul. 2019.



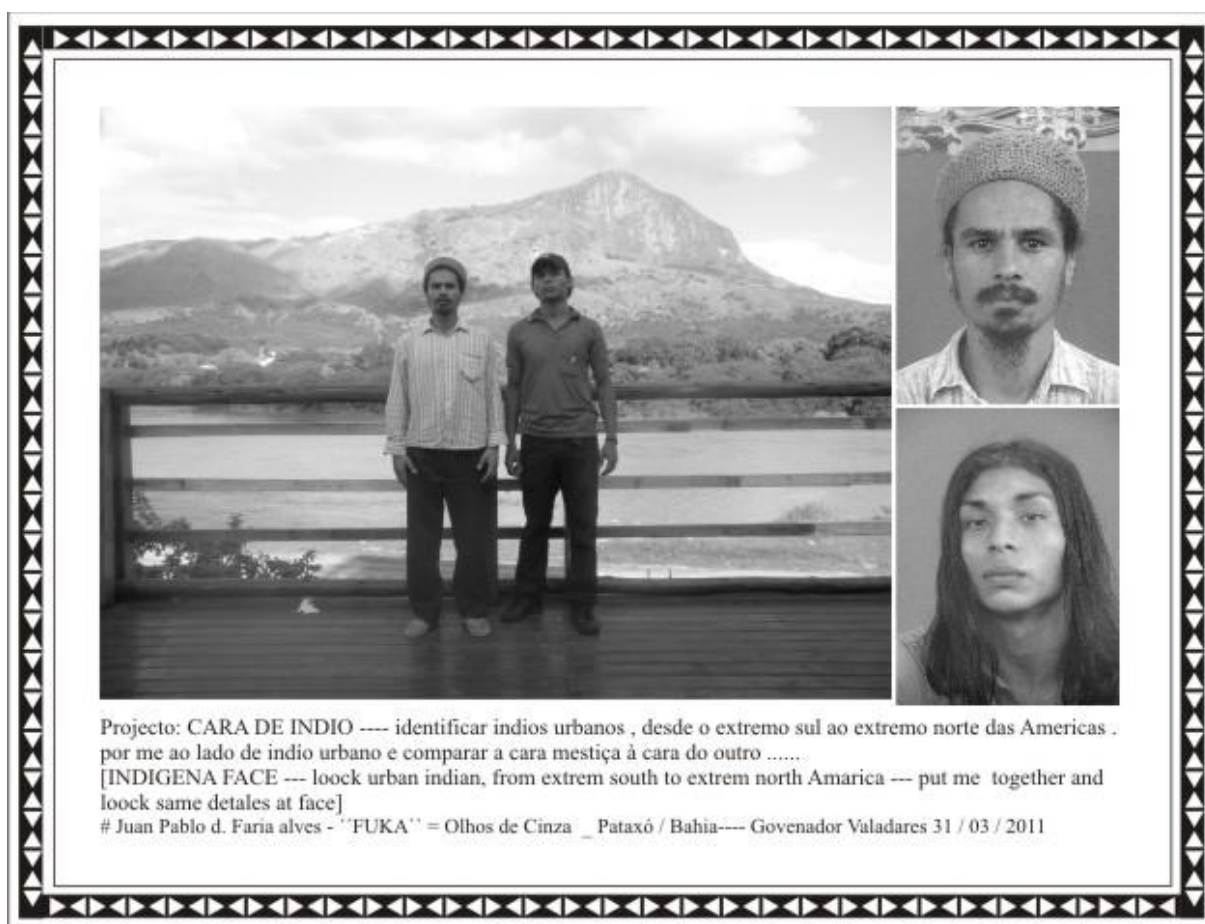
P.NAZARETH EDIC. / LTDA - sao benedito , Belo Horizonte / MG - BRASIL — jun. 2012

Figura 32 - Paulo Nazareth. "Sem título", Belo Horizonte, 2012. Disponível em:
<<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>> Acesso em: 25 jul. 2019.

Na fotografia em que Paulo Nazareth está “em casa”, no São Benedito (figura 32), vemos a uniformidade dos tons de cinza, e o conforto também se traduz pela familiaridade com que os homens da borracharia encaram a câmera que registra a cena; ambos sorriem em direção a lente. Essa imagem não sugere qualquer estranhamento entre o artista e o ambiente ou entre os sujeitos fotografados.

Se uma das estratégias colonialistas de dominação dos povos colonizados é atribuir-lhes uma falsa homogeneidade e desfazer as singularidades – os diversos povos originários do continente africano tornam-se, genericamente, “africanos” e as diferentes nações diluem-se em uma “África” descaracterizada –, as fotografias de Paulo Nazareth ressaltam a multiplicidade dos homens negros no Brasil e no continente africano. O corpo de Paulo Nazareth surge como um ponto fixo onde a condição relacional das corporeidades negras pode ser percebida sem que o corpo do artista seja fixado como modelo ideal.

Essa é uma preocupação de Paulo Nazareth desde *Notícias de América*, como vemos em seu projeto *Cara de índio* (figura 33) em que, durante sua viagem pelo continente latino-americano, o artista se coloca a buscar feições indígenas e mestiças que pudessem ser comparadas com a sua, de modo a elaborar aproximações e distanciamentos, produzindo um olhar sobre si e sobre o outro.



P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA -- Governador Valadares - MG / BRASIL abril 2011

Figura 33 - Paulo Nazareth. "Cara de índio", Minas Gerais, 2011. Imagem digital. Disponível em:
 <<http://latinamericanotice.blogspot.com/>>. Acesso em: 23 out. 2019.

Um tema que se repete entre as fotografias da série *Cadernos de África* são as imagens de salões de beleza. Os salões afro representam um lugar de retomada das identidades negras, na medida em que o cabelo constitui uma marca da diferença racial e passa a ser controlado por meio de tentativas de adequação à padrões estéticos de beleza euro-referenciados. O penteado *black power* ou a popularização das práticas de transição capilar entre mulheres negras corporificam uma tomada de atitude frente a este regime estético.

De acordo com a pesquisadora Nilma Lino Gomes (2011), essas práticas revelam a articulação do que a autora chama de “saberes estéticos/corpóreos”, fruto dos debates e formulações dos movimentos negros organizados. Os saberes estéticos/corpóreos são pensados a partir das potencialidades do corpo em movimento e da superação das visões exóticas e eróticas em torno dos caracteres que marcam os corpos das pessoas negras, como os cabelos crespos, por exemplo. Nesse bojo, o cabelo *black power* engendra questões estéticas e políticas.

A composição das fotografias *CA -salao cris - rio de janeiro-RJ / BRASIL* (figura 34) e *CA- salao bellos - cotonou / Benin* (figura 35) mostram uma despreocupação formal do artista. O ponto de vista do fotógrafo na primeira imagem e a ausência de foco na segunda evidenciam a fugacidade no ato do registro presentes na fotografia amadora, por exemplo. As imagens apontam para a velocidade de um transeunte que passa em frente ao objeto a ser fotografado, mas não parece ter tempo para adequar suas imagens a certos parâmetros estéticos, ou os ignora. Essa é uma característica que aproxima seus registros das fotografias de viagem como artifício para narrar seus deslocamentos. Há uma tensão entre a velocidade do ato fotográfico e a permanência do registro. A preocupação de Paulo Nazareth parece mais a de tornar visível e narrar do que construir uma imagem que obedeça a qualquer parâmetro ou convenção da linguagem fotográfica tradicional. A tensão que se evidencia, desta vez, não é entre as duas imagens, mas entre sua fotografia e os parâmetros normativos do que se esperaria de um registro bem-sucedido.



Figura 34 - Paulo Nazareth. “CA -salao cris - rio de janeiro-RJ / BRASIL”, Rio de Janeiro, sem data informada.
Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>> Acesso em: 11 ago. 2019.



Figura 35 - Paulo Nazareth. “CA- salao bellos - cotonou / Benin”, Cotonou, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>> Acesso em: 11 ago. 2019.

Os regimes estéticos também são antigas preocupações de Paulo Nazareth, como revela o panfleto *Qué ficar bunito ?* (figura 37) de 2005 que, apesar da temática, não compõe o projeto *Cadernos de África* que só teve início em 2012. Neste trabalho, mais do que discutir a produção de padrões estéticos, o artista descreve um processo de embranquecimento, a começar pelo cabelo e que culmina em uma aniquilação do sujeito negro ao tornar-se “*bunito*” nos parâmetros europeus, afastando-se o máximo possível daquilo que o caracterizaria como sujeito negro e apagando sua memória de origem. A questão não está apenas em uma mudança de aparência, mas na própria possibilidade – ou impossibilidade – de existência em um território hostil e em uma sociedade desigual. Sendo o negro um elemento indesejável, “*manda-se para fora*” como descreve o anúncio do salão de beleza “*DE BÉsTI BIRiFUU*”.

Neste panfleto Paulo Nazareth apropria-se de uma foto de estúdio feita pelo fotógrafo açoriano José Christiano Júnior que descreve um “escravo de nação africana Cabinda” (figura 36) mas que não o caracteriza como sujeito singular, apenas como objeto; não sabemos seu nome. A fotografia de Christiano Júnior ficou conhecida no Brasil e ao redor do mundo por representar os tipos sociais e raciais presentes no Brasil oitocentista. Em seu estúdio o fotógrafo fez uma série retratos de africanos de diferentes nações e explorados como escravos de ganho que trabalhavam na cidade do Rio de Janeiro, todos como modelos sem qualquer singularidade; objetos como eram assim considerados.



Figura 36 - José Christiano Júnior. “Escravo de Nação Africana Cabinda”, 1865. Albúmen e cartão de visita. Sem dimensões especificadas. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em 23 out. 2019.



Figura 37 - Paulo Nazareth. “Qué ficar bunito ?”, 2005. Imagem digital. Disponível em: <<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>>. Acesso em: 23 out. 2019.

O sagrado também é constante nas fotografias de Paulo Nazareth em *Cadernos de África*. Como já vimos, Paulo Nazareth direciona detida atenção ao ritual. Na fotografia *CA_ terreiro maria conga de aruanda_ estacio _ rj _ RJ / Brasil* (figura 38) as duas personagens trajadas de acordo com o culto da umbanda estão diante de duas imagens de São Jorge, santo católico muito popular no Brasil e associado à duas divindades do candomblé nagô: Oxóssi⁴⁸ e Ogum⁴⁹. No entanto, as devotas olham para baixo, provavelmente reverenciando uma terceira imagem que permanece oculta. O oculto nesta imagem é tanto aquilo que não se vê na fotografia, quanto o que deve permanecer em segredo.

Na fotografia *CA -jour de vodou- 03 - Uidá / Benim* (figura 39), em que Paulo Nazareth registra a tradicional festa dos Voduns do Benim⁵⁰, quem está no chão é o fotógrafo observando as devotas que olham para cima em direção à um microfone e cantam para saudar as divindades. O direcionamento das mulheres ao microfone faz pensar sobre as relações e tensões entre tecnologia, sagrado e perpetuação das tradições, bem como a atualização dos saberes e práticas originárias do continente africano. Não há na imagem um recurso visual ao qual as devotas se ancoram, como as umbandistas da fotografia anterior, no entanto elas estabelecem conexão com as divindades sagradas por meio do contato com a terra e ao entoar os cânticos⁵¹.

Ao registrar a tradicional festa dos Voduns do Benim e um terreiro de umbanda no Rio de Janeiro, Paulo Nazareth revela a atualização dos saberes filosóficos e cosmológicos africanos que, em sua transfiguração no Brasil, “[...] se recria[m] no movimento que mantêm ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade” (MARTINS, 1997, p.36).

⁴⁸ De acordo com Sálâmì e Ribeiro (2011, p. 67), Oxóssi é um orixá caçador, intimamente ligado às matas e, por isso, associado às capacidades de intuição, percepção e estratégia.

⁴⁹ Ogum, de acordo com Sálâmì e Ribeiro (2011, p. 65), é “a divindade do ferro, da guerra e da caça, é patrono de ferreiros, caçadores, agricultores, guerreiros [...]. É também um orixá que defende os homens e lhes dá o senso de autodefesa”.

⁵⁰ Festa de culto aos Voduns que ocorre anualmente. Voduns são divindades do povo do Daomé que se atualiza no Brasil como candomblé de nação Jeje. A festa anual dos Voduns no Benim é uma tradicional celebração que reúne famílias e seus ancestrais divinizados – os Voduns – em uma celebração pública que acontece principalmente na cidade de Ouidah. Martins (1997) recorda que os africanos não vieram sós para o Brasil. Com os ancestrais, vieram divindades, modos diversos de visão de mundo, cosmologias, alteridade religiosa e diferentes formas de simbolização do real. Note-se que a ideia de uma “matriz africana” nos cultos não indica que as práticas são as mesmas, aqui e lá. A diáspora criou nos africanos e em seus descendentes necessidades particulares de organização de seus cultos. A umbanda é uma manifestação da religiosidade afro-brasileira, isto é, é resultado do cruzamento de práticas religiosas originárias do Brasil e também do catolicismo – por isso, sintetiza bem a noção de encruzilhada.

⁵¹ A cena também é registrada em movimento, no vídeo *chanson de vodou* (2013) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R7XnFcu9Zvc>>.



Figura 38 - Paulo Nazareth. "CA_ terreiro maria conga de aruanda_estacio _rj _RJ / Brasil", Rio de Janeiro, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>> Acesso em: 11 ago. 2019.



Figura 39 - Paulo Nazareth. “CA -jour de vodu- 03 - Uidá / Benim”, Ouidah, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>> Acesso em: 11 ago. 2019.

Em 2013, no início do seu percurso em *Cadernos de África*, Paulo Nazareth expôs na 55ª Bienal de Veneza o trabalho *The Encyclopedic Palace* (figura 40) que contava com a instalação *Santos de Minha Mãe* (2013) e com a exibição do vídeo *Aprender a rezar Guarani e Kaiowa para o mundo não acabar*⁵². O primeiro é um inventário de produtos de consumo cujas marcas têm nomes de santos católicos. No vídeo gravado no escuro dentro de uma casa de reza conseguimos visualizar apenas uma escuridão total e o responsável por criar uma imagem para o observador é o som de chocalhos e vozes em coro de uma reza no idioma Guarani Kaiowá. Também no espaço expositivo estavam os líderes indígenas cacique Genito Gomes e o pajé Valdomiro Flores, oriundos da reserva de Ponta Porã no Mato Grosso do Sul, onde Paulo Nazareth esteve durante um período de tempo para aprender a rezar como os Guarani Kaiowá e receber seu nome indígena determinado após um rito iniciático⁵³. O papel das lideranças indígenas neste trabalho era relatar para o público da Bienal o processo de genocídio ao qual estão submetidos os indígenas no Brasil desde o colonialismo. Vale lembrar que Paulo Nazareth não esteve presente na ocasião da Bienal, visto que seu trabalho atual o orienta a pisar no continente europeu apenas depois de percorrer todo o continente africano.

⁵² Disponível em: <<https://vimeo.com/84143141>>.

⁵³ Paulo Nazareth comenta essa experiência em entrevista a TV Folha, disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/artista-paulo-nazareth-sera-batizado-por-indios-0402CC183568D0B14326>>.



Figura 40 - Paulo Nazareth. "The Encyclopedic Palace", Veneza, 2013. Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com>. Acesso em: 07 nov. 2019.

Corpo-arquivo e corpo-arma e o corpo-encruzilhada

Os trabalhos analisados na seção anterior dão a primazia ao corpo em sua elaboração. Primeiro, o corpo é destacado por Paulo Nazareth como um veículo de produção de alteridade na medida em que promove encontros com outros corpos, sujeitos e identidades. Mais adiante os regimes de regulação das marcas raciais encontram possibilidades de subversão a partir do uso estético e político do cabelo e dos salões de beleza como espaços de sociabilidade. Posteriormente, as fotografias evidenciam ressonância do sagrado nos corpos das devotas das religiões de matriz africana traduzindo a conexão entre os dois planos da existência: o *òrun* e o *aiyé*.

Sodré (2017) afirma que a corporeidade é resultante de um processo de tessitura coletiva orientada a partir dos aspectos constitutivos da cultura própria em que o sujeito é oriundo em um processo contínuo de formulação. No caso de sua teoria, o autor busca nas comunidades tradicionais de terreiro de Candomblé os sentidos atribuídos ao corpo. Segundo Sodré (ibid., p. 118), a concepção nagô confere ao corpo uma condição de integralidade e complementaridade entre os diversos elementos que compõe a natureza, sejam animais, vegetais ou minerais, e também com as divindades, pois essas compartilham dos mesmos elementos em sua constituição. O autor separa o corpo de sua pura materialidade – a carne – e atribui à essa expressão da cultura uma série de atributos ao mesmo tempo materiais e abstratos. Assim, Sodré afirma que corporeidade

[...] não se refere à substância da carne humana como entidade pessoal e interiorizada, mas como uma "máquina" de conexão das intensidades num plano imanente ao grupo. Num sujeito coletivo, como é o caso do grupo, corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos (SODRÉ, 2017, p. 106).

Sodré (2017, p. 118) descreve que nessa visão sistêmica o corpo apresenta seu duplo em outra dimensão da existência. Para a concepção nagô, os seres que vivem no mundo visível – o *aiyé* – têm sua contraparte no mundo invisível – o *òrun* – onde vivem todos os seres que também existem no mundo material, porém destituídos de corpo. Essa duplicidade nos interessa pelo o que já elaboramos a respeito da produção de imagens duais que o olhar através da encruzilhada possibilita e também pelo binômio arquivo-arma postulado pelo antropólogo Julio Tavares (2012).

Para Tavares (2012, p. 17), a corporeidade é entendida como um “conjunto de dispositivos disparados na constituição da consciência e da ação dos sujeitos”. Segundo o autor, o corpo negro mesmo diante dos processos desumanos de exploração, conserva-se como um

condensador de sabedorias e tecnologias ancestrais atualizadas em movimentos e ritmos que possibilitam a continuidade da vida em meio a diáspora forçada. Nesse argumento, o saber-corporal é “o núcleo de um conjunto de atitudes configuradas enquanto estratégia, cuja finalidade é a edificação de espaços por onde a identidade sociocultural seja preservada” (ibid., p. 26). Não basta apenas que o corpo exista no espaço, mas é preciso que o território, uma vez hostil, seja transformado para abrigar e preservar essas existências. Essa tecnologia se expressa a partir de duas gestualidades: o corpo-arquivo, que preserva e transmite os elementos da cultura originária, e o corpo-arma, cuja finalidade está em resguardar e organizar a resistência física, individual e comunitária (ibid.).

Podemos examinar essas duas gestualidades em *Cadernos de África* analisando um par de fotografias publicadas na página virtual do projeto. Em *CA- para eternizar a imagem de minha mãe - belo horizonte - MG / BRASIL* (figura 41), dona Ana, mãe de Paulo e filha mais nova de Nazareth de Jesus posa no centro da imagem como o corpo-arquivo que aglutina e corporifica a existência da ancestral de Paulo Nazareth, sua avó outrora compulsoriamente internada e desaparecida. A fotografia, evidentemente, também eterniza a imagem de dona Ana, para que não se perca como a de Nazareth de Jesus. Em *CA -white - belo horizonte-MG / BRASIL* (figura 42) o próprio corpo do artista é o corpo-arma utilizado para denunciar a estratificação social e o *apartheid* racial. Influenciado pelas imagens e táticas de resistência das lutas pelos direitos civis dos negros norte-americanos e sul-africanos coagidos pelo *apartheid*, Paulo Nazareth impõe-se como sujeito negro ao recriar com uma placa o que seria um espaço supostamente destinado exclusivamente aos brancos.

Ambas as fotografias e os corpos das duas imagens podem ser lidos simultaneamente em sua dimensão arquivo-arma. A estratégia de eternizar a imagem de dona Ana a configura como arma, na medida em que a posiciona como meio de resistência diante das mortes físicas e subjetivas que vitimam negros e indígenas continuamente. O corpo de Paulo Nazareth é também arquivo na medida em que recupera uma estratégia de resistência que permite que se mantenham a memória daqueles que lutaram – e lutam – pela manutenção dos direitos civis das pessoas negras.

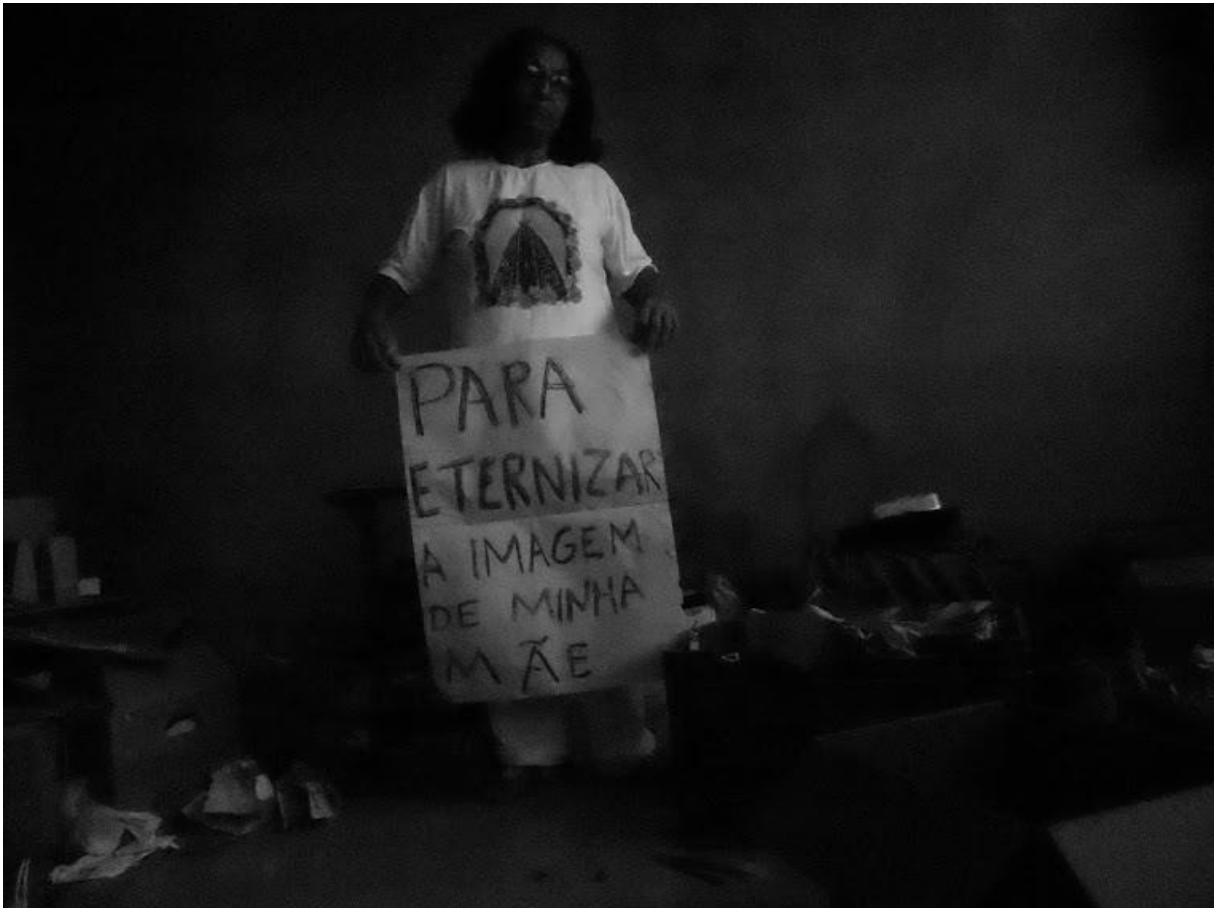


Figura 41 - Paulo Nazareth. “CA- para eternizar a imagem de minha mae - belo horizonte - MG / BRASIL” Belo Horizonte, sem data informada. Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com>> Acesso em: 07 dez. 2019.



Figura 42 - Paulo Nazareth. "CA -white - belo horizonte-MG / BRASIL" Belo Horizonte, sem data informada.
Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>> Acesso em: 07 dez. 2019.

Assim como Exu habita a encruzilhada e desta maneira, ativa esse território a partir de seus próprios caracteres, Ifá (SANTOS, 2012, p. 141) afirma que cada sujeito no mundo tem seu próprio Exu individual em seu corpo, pois se não tivesse não poderia existir como sujeito, não teria ciência da própria individualidade. O que tivemos a chance de explorar até então, como características da encruzilhada, seus aspectos dissonantes, conflituosos e disjuntivos, expressam-se também na corporeidade de Paulo Nazareth, na medida em que seu corpo é atravessado por origens diversas que se aglutinaram a partir do conflito de diferentes proveniências.

No capítulo anterior vimos como o artista articula suas origens europeias, negras e indígenas para a elaboração de uma identidade amefricana que continua a ser inacabada mesmo em sua aparente “resolução”. Nesse sentido, o corpo-arquivo se expressa na corporeidade do artista que, por meio da sua poética, mantém e reatualiza os aspectos das culturas originárias nas quais o artista está inserido e que, como estratégia de resistência política e física, expressam-se também na dimensão bélica do corpo.

Martins (1997, p. 28), ao descrever a encruzilhada como um operador conceitual, afirma que ela evidencia os cruzamentos discursivos intertextuais e interculturais que resultam nas noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar. Ao colocar seu corpo em paralelo a outros corpos, olhar suas feições através de outras feições, como nas imagens capturadas no Benim (figura 31), São Benedito (figura 32) e no projeto *Cara de Índio* (figura 33), Paulo Nazareth assume que sua corporeidade pode ser constantemente reelaborada por meio do contato com o outro e que essa é, de fato, uma contingência necessária para sua criação contínua.

Essa trama de constituições é descrita por Martins (1997) como resultado da diáspora negra em que se inscreveram nos corpos africanos os códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais e visões de mundo do colonizador europeu. No entanto, em vista da dinâmica da encruzilhada, tais códigos entrecruzaram-se com os dos africanos, anteriores à colonização e também com os dos povos originários no Brasil. Incapaz de apagar a multifacetada constituição simbólica instauradora da alteridade do corpo africano, ela torna-se visível no trabalho de Paulo Nazareth e nas corporeidades que o artista mobiliza em sua poética.

A espiral: um tempo de Brasil até África e de África até Brasil

[...] e aí começa uma espiral na cozinha de minha casa, né. Palmital, São Benedito, descobrindo a existência dessa África que começa na cozinha, né. E aí vai nessa espiral pelo Palmital, São Benedito e a região de Santa Luzia, Lagoa Santa.

[...] é uma espiral que vai se agrandando até o continente africano. Aí descobrindo essa relação, né. Uma das questões: o que existe de África em minha casa e o que existe de minha casa em África.

O fragmento que apresento acima é uma pequena porção da conversa que tive com Paulo Nazareth em novembro de 2018. De saída, ao ser questionado por mim sobre o que motivou o início de seu percurso em *Cadernos de África*, o artista apresenta sua ideia de uma espiral como um local de partida e de chegada, bastante relacionada à noção que elaboramos da encruzilhada como um lugar de trânsitos e convergências. O continente africano e a sua casa no Palmital são pontos conectados por essa espiral.

Há um provérbio iorubá que diz: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Esse aforismo serve-nos para pensar na possibilidade de uma quebra da crença na linearidade absoluta do tempo e que também explora, em alguma medida, uma mobilidade poética e filosófica de trânsito nos regimes de tempo. De acordo com Sodré (2017, p.187), a ação de Exu, ao lançar a pedra de hoje no pássaro de ontem, força o presente para transitar em direção ao passado. A pedra e também aquele que a jogou estão posicionados no meio da ação entre os dois tempos. Para o autor, uma interpretação que supõe como possível essa articulação só existe em uma concepção de tempo em que o passado, o presente e o futuro não se contradizem e, por força de uma ação, podem vir a ser simultâneos.

Essa ideia pode também ser representada pelo *Sankofa* (figura 43), símbolo *Adinkra*⁵⁴, em que sua representação gráfica é a de um pássaro cuja cabeça volta-se para trás e pega um ovo posicionado em suas costas. A figura-provérbio sintetiza um ensinamento que diz que não devemos nos constranger em voltar uma parte de caminho para buscar algo que foi esquecido e, a partir de então, seguir em frente. Mais uma vez, a ancestralidade como elemento que orienta um modo de ser e estar no mundo africano parece possibilitar a coexistência entre os tempos. De acordo com Martins (2002, p.82), “[...] a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de uma perene transformação”.



Figura 43 – *Sankofa*, símbolo *Adinkra*.

⁵⁴ O *Adinkra* é um complexo sistema simbólico de origem *Akan*, grupo étnico proveniente do Gana e da Costa do Marfim. Este sistema organiza uma série de ensinamentos morais e filosóficos em formas de provérbios sintetizados em símbolos gráficos.

Durante as viagens que compõe o projeto *Cadernos de África* Paulo Nazareth executou uma série de ações em quatro vídeos que mostram sua relação cíclica e mítica com o tempo registrados em Belo Horizonte (figura 44 e figura 46) Maputo (Moçambique, figura 45) e Cotonou (Benim, figura 47). A motivação do artista parte da história contada de que, durante os sequestros, os africanos vitimados pelas empreitadas escravagistas eram forçados por seus captores a andar repetidas vezes em volta de uma árvore – conhecida como Árvore do Esquecimento⁵⁵ – para que, dessa maneira, os africanos se esquecessem o caminho de casa e seus nomes – pois seriam batizados com nomes cristãos –, destituindo-se de suas memórias de origem. A ação ritual do artista, que consiste em dar repetidas voltas de costas em uma árvore é uma tentativa de reaver as memórias perdidas, recuperar suas origens e genealogia, lembrar o caminho de casa. A ação representa também uma busca do artista por este lugar mítico e de alguma maneira, irrecuperável.

Sodré (2017) salienta que essa atitude retrospectiva em relação ao tempo não indica uma orientação moral ao passado, mas sugere que há sempre uma abertura de possibilidades nas narrativas que podem ser desencadeadas por meio de uma ação que promove uma transformação: a pedrada de hoje que altera o ontem. Desse modo, acredita-se na reversibilidade das coisas, “isso quer dizer que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospecto (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no ‘tornar possível’” (ibid., p. 187). A ação de Paulo Nazareth não altera materialmente o passado, tampouco apaga as marcas do sequestro, mas é parte de um gesto de transformação sua biografia que consiste na recuperação da memória orientada para o futuro em sua busca por suas origens africanas.

⁵⁵ Na localidade conhecida como “Costa dos Escravos” de onde foram sequestrados milhões de africanos, foi inaugurado em 1995 pela Unesco no Forte São João de Ouidah (Benim) um memorial com monumentos que representam as marcas do tráfico negreiro, como uma escultura da Árvore do Esquecimento e do Portal do Não Retorno voltado para o oceano Atlântico. Atualmente o Forte abriga o Museu Histórico do Benim.



Figura 44 - Paulo Nazareth. "Cine Brasil", Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012. Frame de vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QthqlXMRHlk>> . Acesso em: 07 dez. 2019



Figura 45 - Paulo Nazareth. "Cine África", Maputo, Moçambique 2012-2013. Frame de vídeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/199739736>>. Acesso em: 23 out. 2019.



Figura 46 - Paulo Nazareth. “Ipê Amarelo”, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012-2013. Frame de vídeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/199738536>>. Acesso em: 23 out. 2019.



Figura 47 - Paulo Nazareth. “L’arbre d’Oublier [Árvore do Esquecimento]”, Cotonou, Benim, 2013. Frame de vídeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/199736235>>. Acesso em: 23 out. 2019.

Para seguir o traçado da espiral como figura conceitual, analisaremos brevemente uma imagem do interior do *Òkòtó* (figura 48), espécie de caracol a qual Exu está associado no culto ao orixá. De acordo com Santos (2012, p. 143), o *Òkòtó* simboliza um processo de crescimento, na medida em que sintetiza uma evolução constante e proporcional em uma cadência harmoniosa, evidenciada em sua história calcificada. Na imagem observa-se, não uma sobreposição das camadas que constroem as espirais, mas uma combinação que edifica sua estrutura.



Figura 48 - Processo de crescimento do *Òkòtó*, caracol símbolo de Exu. Fonte: Santos (2012).

Nesse sentido, pode-se aferir que a espiral e a encruzilhada atuam como impulsos combinados. Ilustrado pelo *Òkòtó* e narrado pelo provérbio de Exu, vemos que os elementos que compõe a trajetória, os eventos, não se sobrepõem uns aos outros e a tendência é a abertura ao infinito. Em sua vocação ao perene, contraditoriamente, a espiral apresenta também uma condição inacabada em elaboração contínua em direção à permanência.

A espiral, portanto, pode ser entendida como o modo sob o qual o tempo e a narrativa se comportam no interior da encruzilhada. Ajustadas, elas possibilitam a criação de uma diegese maleável, fruto dos tempos do “antes-agora-depois-e-do-depois-ainda” (EVARISTO, 2017a), afinal, Exu, como resultado, “[...] representa o passado, o presente, e o futuro sem nenhuma contradição” (SANTOS, 2012, p. 185). A espiral gestada na encruzilhada a escapa; a

encruzilhada é seu domínio, mas não impõe limites. Sem começo ou fim facilmente discerníveis, presta-se à comunicação e criação de uma forma terceira de narrar. Não parece equivoco dizer que a ponte que leva Paulo Nazareth do Palmital até o continente africano e de lá, até o Palmital novamente, é uma linha sinuosa e vertiginosa do tempo, em sua potência poética de reinvenção do passado.

Narrativas, narradores e modos de narrar

Katia Canton (2009) propõe as narrativas enviesadas como o conceito para compreender as proposições de artistas a partir da década de 1990 cuja produção narrativa elabora-se a partir de composições fragmentárias que operam influenciados por diferentes regimes de tempo e recusam resoluções e linearidade absolutas.

As práticas contemporâneas, segundo Canton (2009, p. 35), estão preenchidas dos aspectos totais da vida, como as relações com o corpo, o tempo, a memória, o lugar, e a tônica reside na produção de espelhamentos entre essas questões cotidianas e a arte. Os jogos de relações desses diferentes aspectos tendem a esfacelar as noções rígidas de linearidade, dando lugar ao que chama de narrativas enviesadas.

A autora prossegue com seu argumento e diz que diante das exposições a exaustivos estímulos e mídias, incorporam-se “[...] sobreposições, fragmentações, repetições, simultaneidade de tempo-espço – enfim, todo o jogo que pode fornecer elementos para criação de uma obra de sentido aberto, que se constrói durante a relação com o outro, com o público, com o leitor, com o observador” (CANTON, 2009, p. 37).

Nesse bojo estão trabalhos como o de Carrie Mae Weems que, na série *Kitchen Table* (figura 49), trata da rotina íntima de uma mulher negra ao narrar situações cotidianas colocando para apreciação pública elementos da vida privada. O conjunto de imagens trazem momentos particulares dessa mulher com seu companheiro, sua filha, suas amigas, e consigo mesma. Mesmo que a disposição das imagens lado a lado insinue uma linearidade na narrativa, existem vácuos, lacunas a serem preenchidas pelo observador.

A organização e alterações dos elementos que compõe o cenário da cozinha, como a gaiola de pássaro, a fotografia de Malcom X e os quadros nas paredes, todos nos planos de fundo, induzem o observador a imaginar uma temporalidade mais alongada do que supõe a organização ligeira quadro a quadro e que sugere também transformações no cotidiano doméstico de Carrie Mae. O que aparece centralizado são os personagens, mas eles não acomodam toda a narrativa, por isso cada evento parece autônomo; não há nitidez sobre o que leva um acontecimento ao outro. O que vemos são resoluções inacabadas.



Figura 49 - Carrie Mae Weems. “The Kitchen Table Series”, 1990. Disponível em: <<http://carriemaeweems.net>> Acesso em: 11 ago. 2019.

Ao olhar para a literatura de Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1987), no amplamente revisado, *O Narrador*, afirma que o narrador não está de fato presente entre nós, ele nos é distante e se distancia ainda mais; admite que sua reflexão é, ela mesma, uma produção de novos distanciamentos (ibid., p. 197). Seu argumento gira em torno da possível extinção da atividade de narrar e, portanto, do narrador.

Se na Europa de Benjamin a narração via seus últimos respiros, na África vivenciada e descrita por Hampaté Bâ (2010), a narração, em sua relação com a transmissão oral de conhecimentos, a vitalidade mística da palavra e manutenção da história é o que mantém a coesão das sociedades africanas, sendo ainda, uma presença constante na vida comunitária. Para

pensar a constituição do narrador tomemos, portanto, a figura do tradicionalista da palavra como análoga ao narrador de Benjamin. Nesse caso, o tradicionalista-narrador é ainda uma presença viva; não é de modo algum distante.

Entre os dois autores, o narrador e o tradicionalista são profundos conhecedores em suas atividades. Para Benjamin (1987, p. 205), a narrativa que prosperou no meio artesão é uma forma artesanal de comunicação, ela é um artefato que reflete o interior da vida do narrador, resultante do seu próprio gesto. No que chama de “verdadeira narração”, a mão – o gesto – do artesão intervém diretamente no objeto narrado, que passa a dizer tanto sobre si mesma quanto sobre o narrador.

O tradicionalista, depositário da tradição oral africana, por sua vez, é alguém iniciado nos segredos da palavra, que tem com ela, um vínculo espiritual (HAMPATÉ BÂ, 2010). Seu ofício também está relacionado ao de outros iniciados, como os conhecedores das artes do fogo ou da ciência das plantas. No entanto, as ligações espirituais com a palavra não permitem que o tradicionalista imprima as marcas da sua mão na narrativa sob o risco de provocar novas intensidades que podem distanciar a narrativa de sua autenticidade.

Segundo Benjamin (1987, p. 205), a qualidade comum a todos os narradores é a facilidade de trânsito entre os diferentes lugares da experiência. Dessa maneira, o narrador cria um inventário de experiências próprias e alheias, individuais e coletivas, que possibilitam produzir uma narrativa geradora de alteridade e coletividade. De acordo com Hampaté Bâ (2010, p. 202),

O homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de sua compreensão. Onde quer que vá, toma parte em reuniões, ouve relatos históricos, demora-se com um transmissor de tradição especializado em iniciação ou em genealogia, entrando, desse modo, em contato com a história e as tradições dos países por onde passa.

O narrador torna-se um sujeito privilegiado, apropria-se de repertórios culturais a sua disposição, de modo que os organiza, reinterpreta e transmite os enunciados à medida que o ouvinte se dispõe a trocar. Para Sodré (2017, p. 228) a temporalidade da narrativa é necessariamente lenta, uma vez que a interiorização e decantação das experiências para o ouvinte demanda um intervalo entre os relatos e, para o narrador, a lentidão denota prudência como critério de sabedoria.

Conta-se⁵⁶ que, desejando conhecer as demandas e problemas dos humanos, Oxalá pediu aos orixás que saíssem dos seus reinos de domínio e se colocassem a viajar pelo mundo

⁵⁶ Este *itàn* me foi narrado pela primeira vez pela coorientadora desta pesquisa, a *iyalorixá*, educadora e contadora de histórias Prof^a. Dr^a. Kiusam Regina de Oliveira no dia 27 de fevereiro de 2019 em uma reunião de orientação.

para, desse modo, fazer um inventário das necessidades humanas. Oxum⁵⁷, no entanto, não quis sair da cachoeira, Iemanjá⁵⁸ sequer pensou na possibilidade de ir pra longe das águas salgadas do mar, Ossain⁵⁹ permaneceu recolhido nas matas e, assim por diante, nenhum dos orixás aceitou a tarefa dada por Oxalá, apenas Exu. Exu, habitante das ruas, colocou-se a viajar por todo o mundo, conversando com cada humano que encontrava pelo caminho. Durante a longa viagem, com o passar dos tempos, percebeu que as queixas humanas já começavam a se repetir, o que indicava que seu trabalho havia sido concluído. Assim, voltou ao encontro de Oxalá e narrou toda sua viagem.

Esse mito traduz a narração como proveniente de um exercício de coleta e a atividade de narrar que consiste na faculdade de intercambiar experiências. Daí, vemos a eficácia da mobilidade exercida por Paulo Nazareth em sua elaboração narrativa, produto de suas próprias andanças pela América Latina e por África. A série de fotografias publicadas em *PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA*⁶⁰ reúne registros de Benim, Zimbábue, África do Sul, Brasil, Moçambique, entre outros países pelos quais passou. O gesto artesanal empreendido pelo artista que consiste na coleta e reorganização dos elementos coletado de forma a compor sua própria narrativa é também uma via reatualização do mito.

Para a cultura nagô, a forma narrativa, intrinsecamente relacionada com as dimensões físicas e imateriais da palavra e da oralidade, representa uma via de manutenção da memória, bem como de perpetuação de conhecimentos ancestrais. O *itàn*⁶¹ que acabo de narrar traz a ideia do deslocamento como fundamental para a atividade do narrador; é preciso colher histórias para narrá-las. Essa forma narrativa é também o modo pelo qual se mantém o dinamismo dos ensinamentos ancestrais. Afinal de contas, “a relação [...] entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1987, p. 210).

⁵⁷ De acordo com Sálámí e Ribeiro (2011, p. 76), “Oxum é a Senhora dos rios, dos metais nobres, da fertilidade, da prosperidade, da sensualidade, da sexualidade e do amor”.

⁵⁸ De acordo com Sálámí e Ribeiro (2011, p. 75), senhora das águas, *Mãe dos filhos-peixes*, Iemanjá está relacionada ao poder genitor e à gestação.

⁵⁹ Ossain é o orixá que representa as folhas sagradas. Segundo Sálámí e Ribeiro (2011, p. 70), Ossain é “guardião do axé da flora e seu patrono, detém a força de preservação do axé do mundo vegetal e torna efetivo seu poder de ação”.

⁶⁰ Refiro-me ao *blog* que corresponde ao projeto *Cadernos de África*.

⁶¹ De acordo com Santos (2012, p. 57), “A palavra *Nàgô itàn* designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente, os *itàn àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração à outra, particularmente pelos *babaláwo*, sacerdotes do oráculo *Ifá*. Os *itàn-Ifá* estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis “volumes” ou signos, chamados *Odù*, divididos em “capítulos”, denominados *ese* (grifos da autora)”.

O *corpus* literário de Ifá⁶² condensa as narrativas que organizam o sentido e o meio deste sistema. De acordo com Sàlámì e Ribeiro (2011, p. 225), o *Odù Corpus* exibe função integradora na sociedade iorubá, posto que estabelece regras e orienta ações por meio de um conjunto de conhecimentos esotéricos e históricos.

O *corpus literário* de Ifá reúne um total de 256 capítulos ou categorias denominados *Odù* (odu), sendo 16 odus “maiores”, chamados *Ojú Odù*, e 240 odus “menores”, chamados *Omo Odù* ou *Amúlù Odù*, compondo um total de 4.096 (16 x 16 x 16) poemas, que cumprem função oracular, entre outras. Cada um dos 256 odus - os 16 “maiores” e os 20 “menores” se compõem de narrativas de acontecimentos míticos e históricos, denominados *itàn* (itan) (grifos dos autores) (SÀLÁMÌ & RIBEIRO, 2011, p. 228).

Cada *Odù* significa, então, um “capítulo” deste vasto corpo literário. Associados a eles, estão os *èse*, pequenos poemas onde residem os conhecimentos diversos, entre história, geografia, filosofia e política, parâmetros éticos e morais, valores e virtudes a serem consultados (SÀLÁMÌ e RIBEIRO, 2011). No entanto, o domínio destes conhecimentos demanda uma especialização. Os *babaláwo*⁶³, iniciados nos conhecimentos de Orunmilá, são aqueles preparados tanto para a consulta, quanto para a interpretação das narrativas.

Sàlámì e Ribeiro (2011, p. 230), admitem que o *Odù Corpus* é um sistema aberto e em contínua expansão, visto que agrega os eventos ocorridos nas trajetórias dos grupos ou indivíduos que se organizam em torno do sistema. Os fatos ocorridos passam a ser narrados como metáforas que, novamente, servem de substrato para a organização coletiva e conhecimento individual. Nesta lógica há um jogo de mediação entre as normas ancestrais e os eventos contemporâneos. Em igual sentido, importa também esse temperamento inacabado, agregador e particular que essa condição narrativa contém.

A possibilidade de uma narrativa encruzada através de Cadernos de África

Neste momento, parece ser possível articular a produção de uma noção particular de narrativa que, influenciada pela proposição acerca das narrativas enviesadas de Canton (2009) e após estabelecer diálogo entre Benjamin (1987) e Hampaté Bâ (2010), aproxima-se do mito e do ritmo das narrativas tradicionais, como o *Odù Corpus*.

⁶² De acordo com Sàlámì e Ribeiro (2011, p. 60), Òrúnmilà, Òrúnmilà-Ifá, Ifá, a divindade oracular dos iorubás, é respeitado por sua sabedoria. “A palavra *Òrúnmilà* designa a divindade, enquanto a palavra *Ifá* designa, simultaneamente, a divindade e o sistema divinatório a ele associado” (grifos dos autores).

⁶³ Segundo Sàlámì e Ribeiro (2011, p. 225) os *babaláwo* são os “pais do segredo”, sacerdotes de Orunmilá, preparados desde a infância para consultar, interpretar e transmitir os conhecimentos de Ifá.

De acordo com Maria Eliza Borges (2011, p.88), “os relatos de viagens nos remetem ao tema da construção da memória coletiva, no qual os pares lembrar/esquecer e identidade/alteridade funcionam como janelas a orientar o olhar do viajante”. A partir desses modelos de orientação o viajante-narrador será capaz de articular e organizar os fragmentos das viagens de modo a compor sua narrativa de maneira coerente com seus interesses.

Os interesses do narrador fazem parte do repertório cultural e afetivo que o viajante carrega consigo; são as suas bagagens. Borges (2011) nomeia este repertório de “espelho cultural”, ou seja, o modo como o viajante olha para a sua cultura e para a cultura do outro. A partir destes valores é que o viajante narra sua viagem. Há que se pensar que, diante do espelho, o viajante olha sempre a si mesmo em diferentes paisagens, sejam as quais é originário sejam as estrangeiras.

A atitude de Paulo Nazareth parte da produção de uma operação lógico-comparativa entre Brasil e África que privilegia seus interesses por meio da prática comum dos viajantes-narradores: coleta, seleção, classificação e organização (BORGES, 2011) de eventos, casos, objetos, histórias, lugares etc. Nesse percurso, o artista elabora seu jogo de identificações à medida que “incorpora o imprevisível e o assimila desde o ponto de vista da cultura observada” (ibid., p.89). No entanto, ao olhar para o continente africano, Nazareth parece não olhar apenas “o outro”, mas a “si mesmo”; a viagem à África não lhe parece uma ida a um lugar estrangeiro, mas um retorno ao lugar originário.

Em *Elogio aos Errantes*, Paola Berenstein Jacques (2012), diz que os errantes, ao errar pelas cidades, têm como único destino e objetivo a produção de alteridade; o encontro com o outro. Dessa experiência errática tomada como uma ferramenta, em vez de repetir qualquer norma de reprodução das experiências vividas e coletadas, surgem outras possibilidades narrativas; formas diversas de compartilhar experiências que dão primazia ao corpo e a vida coletiva. Segundo a autora,

As narrativas errantes foram escritas nos desvios da própria história do urbanismo. Elas constituem outro tipo de historiografia, ou de escrita da história, uma história errante, não linear, que não respeita a cronologia tradicional, uma história do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, não está fixo, mas sim em movimento constante (JACQUES, 2012, p. 24).

No trabalho *O espaço se torna lugar na medida em que eu me familiarizo com ele* (figura 50), Rommulo Vieira Conceição narra por meio do vídeo uma série de viagens em que o artista se coloca a ocupar paisagens até então desconhecidas, mas que, ao longo de sua interação com o espaço, esse se torna familiar e passa a compor sua trajetória íntima. A narrativa do trabalho

passa pelo compartilhamento das fotografias do artista nos diferentes espaços, bem como a utilização de dados que evidenciam a passagem do artista pelos lugares, como prints do *Google Maps*, imagens de bússolas, coordenadas e curvas de níveis que atestam a presença de Rommulo nos pontos de paragem de sua viagem. Assim como Paulo Nazareth, Rommulo Vieira Conceição usa tais elementos de modo a fornecer dados e pistas, sem, no entanto, entregar a história inteiriça de sua errância. Não sabemos exatamente como o artista chegou em cada lugar, mas temos as evidências de sua presença.

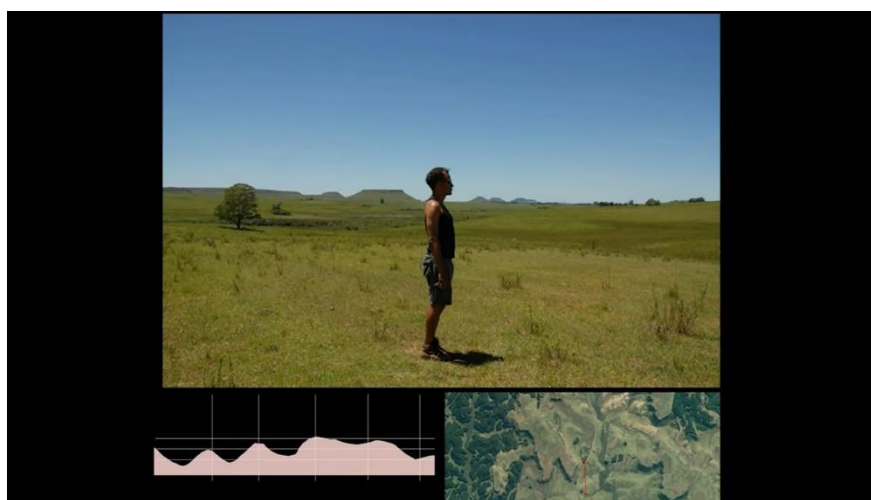


Figura 50 - Rommulo Vieira Conceição, "O espaço se torna um lugar na medida em que eu me familiarizo com ele", 39'10", 2015-2017. *Print-screen* de vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kKZKcsUsWE8>>. Último acesso em: 02 out. 2019.

A página virtual onde Paulo Nazareth reúne grande parte de sua série *Cadernos de África* conta com um *layout* simples padrão da plataforma *Blogspot* em que está hospedado. Há o título da página, um cabeçalho com uma fotografia e dizeres que descrevem os objetivos de *Cadernos de África* e, em seguida, publicações de imagens, entre fotografias e gravuras organizadas em linha sequencial (figuras 51 e figura 52) em que algumas delas se repetem. Por vezes as imagens estão acompanhadas por legenda ou título, mas nem todas possuem identificação e a maioria não possui data.

O fato de organizar sua “linha do tempo” em linha reta, certamente não quer dizer que o artista invista em uma linearidade cronológica. No entanto, parece ser importante para o artista indicar o local – cidade ou país – em que é feito cada trabalho, já que seu interesse é fornecer para o público um relato visual das suas viagens pelas Áfricas e também catalogar os países pelos quais passou antes de finalmente pisar em solo Europeu, afinal esse é um de seus objetivos principais.

Após um exame das fotografias e panfletos publicados e os dados que Paulo Nazareth disponibiliza no *blog*, foi possível identificar que, no período de 2012 a 2014, o artista esteve pelo menos nos seguintes cidades: Lusaca (Zâmbia), Harare e Bulawayo (Zimbábue), Windhoek (Namíbia), Maun (Botswana), Maputo (Moçambique), Lagos (Nigéria), Uidá, Abomei e Cotonou (Benim), Cidade do Cabo e Joanesburgo (África do Sul) e Nairóbi (Quênia). No Brasil, esteve em Salvador (BA), Belo Horizonte (MG), São Luiz (MA), Belém (PA), Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Santa Luzia (MG), Ribeirão das Neves (MG), Santo André (SP), Venda Nova (MG), Braganza (SP), São José (TO). No restante da América Latina, passou por Pedro Juan Caballero (Paraguai) e Buenos Aires (Argentina). No entanto, o projeto segue em andamento e certamente este não é o número total dos lugares por onde Paulo Nazareth passou.

Reproduzi adiante uma sequência de quatro *prints* da tela do blog de Paulo Nazareth de modo a ilustrar a linha do tempo (figura 52) de *Cadernos de África* que, ao longo da leitura da página, apresenta a sinuosidade característica de seu trabalho. Devo dizer que, evidentemente, o projeto do artista não se encerra no *blog*. Há muitos outros trabalhos, entre desenhos, panfletos, cadernos, objetos, vídeos e instalações que não estão publicados na página virtual. No entanto, ela apresenta um interessante panorama do trabalho do artista em um período específico – de 2012 a 2014 – e que em sua forma, ajudam a sintetizar a narrativa de *Cadernos de África*.

Como na série *Kitchen Table*, a trama das viagens de Paulo Nazareth não está resolvida. Na verdade, o artista parece mesmo dificultar qualquer tentativa de apreensão totalizante; a única certeza que temos de seu ponto de partida é o relato que apresenta o Palmital como início-fim da espiral. O gesto fotográfico de Paulo Nazareth é um gesto de deriva, errante, e a organização da narrativa segue o mesmo rumo. Suas imagens sugerem trânsito; muitas delas parecem cortadas, outras estão fora de foco ou pouco iluminadas. O fio pelo qual percorrem os registros de Paulo Nazareth é fragmentário e vertiginoso. Muito se assemelha à sua escrita e fala. São composições de pausas, repetições, interrupções, voltas e desvios.

PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA

projeto _ cadernos de africa [project_ notes from africa] projet _ cahies d' afrique :::::

SABER O QUE TEM DE AFRICA EM MINHA CASA [KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME]- PALMITAL A, setor 7 - SANTA LUZIA / MG - BRASIL-CONHECER AFRICA ANTES DE CHEGAR A EUROPA - SABER O QUE HA' DE MINHA CASA EM EUROPA - SABER O QUE TEM DE AFRICA EM EUROPA [KNOW AFRICA BEFORE TO GO TO EUROPA- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME -KNOW WHAT IS IN EUROPA FROM MY HOME - KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN EUROPA - KNOW WHAT THERE IS IN AFRICA FROM MY HOME]SABER O QUE TEM DE MINHA CASA EM AFRICA ____ (Savoir ce qu'il AFRIQUE DANS MON CHEZ- Palmital A, Secteur 7, Santa Luzia / MG - BRÉSIL ____ CONNAITRE AFRIQUE AVANT D'ARRIVER EN EUROPE - SAVOIR CE ont en europe DE Mon chez - SAVOIR CE ont en europe D'AFRIQUE- SAVOIR CE ont DE MON CHEZ en AFRIQUE)



P. NAZARETH EDIC./ LTDA - Palmital - San. Luzia - MG / BRASIL jan. 2012 - eu nato vou te roubar

contaci[o]



[paulo nazareth- arte contemporanea/ltda](#) 21/11 - [Notizen anzeigen](#)



Arquivo

▼ 2013

▼ Abril

► Fevereiro

► Janeiro

► 2012

PAULO NAZARETH-
ARTECONTEMPORA
NEA / LTDA

[página principal](#)
[\[página principal\]](#)

[grato \[thanks\]](#)

3º Biennial de
Sã Paulo / SP
Biennale de Lyon
2013

Exhibition de
Brasilia
Cultura / Brasilia
44º Festival de
Artes de SP/SP
Biennale regard
Sã Paulo 2012
MENDEL WOOD
artista - mais arte

[paulo nazareth- arte contemporanea/ltda](#) 20/11 - [Notizen anzeigen](#)

Figura 51 - Print-screen do cabeçalho do blog Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Os registros publicados em sua página virtual são pistas e rastros deixados em suas viagens. Os regimes de tempo se embaralham de modo a produzir uma dialogia contraditória, muito mais do que uma continuidade. Desde maio de 2012, foram publicadas 428 imagens que, juntas, dão um tom relacional, na medida em que são resultado de aproximações e distanciamentos; as fotografias e panfletos agem entre si.

A narrativa que Paulo Nazareth informa em *Cadernos de África* é um corpo aberto em contínua expansão que não se deixa capturar. Ao colocar as imagens para agir conjuntamente, produzindo aproximações e distanciamentos, elas nos permitem também enxergar suas contradições. É, portanto, uma *narrativa encruzada* que atua não apenas em regimes diferenciados de tempo, mas que se sustenta em formas de narrar e experienciar o real que são próprias dos trânsitos divergentes da encruzilhada.

Como *narrativa encruzada*, a narrativa em *Cadernos de África* compõe-se também nos tempos vivos e dialógicos, nos quais “em seu universo narrativo-textual[-visual], narra-se um saber que traduz o negro como signo de conhecimento e agente de transformações” (MARTINS, 1997, 41). O objetivo de Paulo Nazareth em buscar a alteridade se concretiza ao mostrar diferentes modos de ser negro, dentro ou fora do continente africano. Uma *narrativa encruzada* não pretende contar a história do mundo ou a história do continente africano a partir da colonização, mas objetiva produzir movimentos de reenraizamento que atravessem as corporeidades negras e o pensamento. A narrativa e o movimento são “[...] um ato de constituição e contribuição simbólicas de uma identidade coletiva, na medida em que reagrupa os sujeitos e os investe de um ethos agenciador” (ibid., p. 49).

Como experiência criativa da ordem do pensar-agir, o movimento-pensamento de Paulo Nazareth e suas ações empreendidas podem ser observadas em sua complexidade além de uma relação de causa e efeito, mas como algo que se desenvolve no interior da vida, como “[...] um fluxo que 'veste' o movimento das intensidades a ela inerentes. O pensamento deixa de ser uma especulação amorosa e crítica sobre a vida para tornar-se vivido como vida, numa espécie de transformações de relações lógicas em movimentos do desejo” (SODRÉ, 2017, p. 58).

Será possível continuar a investigar as relações que Paulo Nazareth estabelece com *Cadernos de África* e os temas apontados nessa dissertação no capítulo que segue, em que compartilho e contextualizo a entrevista produzida por mim com Paulo Nazareth em novembro de 2018.



Figura 53 (epígrafe) - Napê Rocha. Desenho digital sobre fotografia “CA -goleiro – belo horizonte -MG / BRASIL” de Paulo Nazareth, 2019.

3. PISTAS, RASTROS E VESTÍGIOS NA BUSCA POR *CADERNOS DE ÁFRICA*

Nesse capítulo eu compartilharei e contextualizarei os resultados da entrevista concedida a mim por Paulo Nazareth durante o primeiro ano de elaboração dessa pesquisa. Ao longo da transcrição do material, contextualizarei aquilo que considerar pertinente de modo a localizar minimamente o leitor no tempo-espaço em que a conversa aconteceu, no entanto não me furtarei de deixar ainda algumas lacunas e disjunções para propiciar uma interpretação aberta ao leitor.

Se ao longo da dissertação me dispus a investigar criticamente o trabalho de Paulo Nazareth em seu percurso de *Cadernos de África* de modo a identificar e avaliar as presenças da palavra, da ancestralidade, do tempo, do mito e da encruzilhada na poética do artista, neste momento teremos a possibilidade de buscar essas evidências também em seu discurso. Esse é um exercício que utiliza a encruzilhada como uma ferramenta de produção de sentidos, na medida em que coloco os meus questionamentos e as falas do meu interlocutor para agir conjuntamente, produzindo espelhamentos e imagens duais que estarão disponíveis para investigação.

Conversar pessoalmente com Paulo Nazareth já estava em meus planos desde o início da pesquisa. A entrevista aconteceu por intermédio de Renato Silva, diretor da galeria Mendes Wood DM. Em certa ocasião, já na metade do segundo semestre de 2018, devido a algumas dificuldades de fazer contato diretamente com Paulo Nazareth, mandei um e-mail para Renato na esperança de que ele pudesse fazer a mediação e, assim, marcar um encontro com o artista. Na mensagem, apresentei-me a Renato Silva como pesquisadora, falei brevemente sobre o projeto, do meu interesse em entrevistar Paulo Nazareth e sondei a agenda do artista, perguntando se era possível marcar um encontro mesmo que breve. Renato prontamente me respondeu, encaminhando minha mensagem para Paulo Nazareth e imediatamente combinei com o artista de encontrá-lo em Belo Horizonte, inicialmente, na Escola de Belas Artes da UFMG.

Sabendo que Paulo Nazareth havia se graduado na EBA, conclui que era uma boa oportunidade de buscar os vestígios do artista na universidade que o recebeu nos seus primeiros anos de formação como artista. Já em Belo Horizonte, aproveitei para consultar os catálogos de exposições que Paulo havia participado e que compõe o acervo da Biblioteca da EBA bem como um de seus cadernos de projetos que faz parte do acervo de livros de artista da Biblioteca Central da UFMG, o *Catálogo de Projetos & Realizáveis* (2006).

Compartilho também, em seguida, um breve comentário de Paulo Nazareth feito a partir de uma questão que o fiz após a exposição de uma fala sua em um evento ocorrido em Vitória, cidade onde iniciei minha formação acadêmica, onde tenho realizado alguns trabalhos, capital do Espírito Santo, meu estado de origem. A Região Metropolitana da Grande Vitória⁶⁴ compreende, entre outros municípios, Vila Velha, cidade em que tenho vivido a maior parte da minha vida e onde residi durante o segundo ano de escrita dessa dissertação. Por isso considero esse local como uma das minhas espirais.

Memorial inacabado

O começo da entrevista com Paulo Nazareth em Belo Horizonte não ocorreu exatamente como eu havia idealizado. Como falarei adiante, a conversa ocorreu durante o percurso do local onde eu me encontrava hospedada em Belo Horizonte até o Palmital e depois no ateliê do artista. Por estarmos em movimento, andando na rua, os primeiros dez ou quinze minutos da conversa não foram gravados em áudio, o que me fez tentar reproduzir esses instantes perdidos em forma de memorial assim que a entrevista se encerrou e eu cheguei na casa dos amigos que me abrigavam na cidade. Essa tentativa de capturar um instante e transpor em texto é sempre falha, evidentemente, já que a memória é feita, além dos eventos ocorridos, de lacunas, substituições e sobreposições.

Compartilho o texto com todos os desvios da primeira escrita por acreditar que ele expressa bastante da energia que se movimentava em mim naquele momento imediato. A intenção no ato da escrita era registrar tudo o que estivesse fresco na minha memória e depois refinar, no entanto, o texto nunca foi de fato editado por acreditar que essa edição o contaminaria ainda mais com a minha própria ficção. Passei a achar certa graça no inacabamento. O texto também dá conta dos momentos da entrevista que haviam sido gravados e que estão transcritos adiante, então o leitor não terá dificuldades em se localizar no espaço-tempo em que as coisas ocorreram. Reproduzo a seguir a memória, então, recente.

Belo Horizonte, Minas Gerais, 12 de novembro de 2019

Digo para mim e para quem mais perguntar, que havia pouca crença na efetividade desse encontro, mas mais uma vez, o Tempo me mostrou que pouco importam as minhas tentativas de gerenciá-lo.

No dia anterior fiz contato com Paulo e seu irmão Julio, que também trabalha como seu produtor. Eu estava completamente sem voz (escrever sobre esse dia depois)

⁶⁴ A Região Metropolitana da Grande Vitória é formada pelos municípios de Cariacica, Fundão, Guarapari, Serra, Viana, Vila Velha e Vitória.

Hoje (12/11) acordei muito cedo e pouco animada. Ainda sem muita consistência na voz, ainda sem a certeza de que encontraria com Paulo. Coisas que me fizeram pensar em desistir por hora e tentar em uma próxima. Com o passar das horas da manhã, sem receber retorno de Julio, me perguntava o que fazer. Estou muito próxima à Santa Luzia - bairro em que Paulo Nazareth vive - e diante disso, mesmo que não me encontrasse com Paulo, seria possível que eu fizesse uma incursão solitária pelo bairro como parte de meu exercício de buscar os vestígios de Paulo Nazareth e de Cadernos de África por aí. Pesquisadora stalker? Verifiquei a possibilidade de chamar um Uber e tomada a decisão - ainda pouco segura -, comecei a me organizar. Almocei e enquanto começava a mudar de roupa recebi ligação de Julio, que dizia estar com Paulo próximo ao bairro onde estou e que viria até onde eu estava. Passei o endereço e fiquei na espera, ainda sem saber como seria, se conversariamos onde eu estava, ou iríamos para Palmital. O tempo passava, eu me arrumava em minha inquietude e ansiedade.

Julio me manda mensagem avisando que já estão na portaria da casa, na Rua dos Morangos. Me encaminho e encontro os dois. Vi Paulo Nazareth usando camisa amarela e calça azul. Chinelo havaiana de cores diferentes, duas faixas laterais e um cordão de um material que se assemelha a corda de capoeira. Pergunto o que faremos, se conversamos na Rua dos Morangos ou vamos ao Palmital. Paulo diz que para minha pesquisa seria ótimo que eu conhecesse o bairro. Confirmo e expresso meu desejo. Como Paulo e Julio estavam de moto, Julio vai sozinho, enquanto Paulo e eu nos encaminhamos de ônibus.

Já no começo da conversa me coloco em uma espécie de estado de alerta, na tentativa de apreender cada palavra, ao mesmo tempo em que espero o momento ideal para de fato começar a entrevista. Mais uma vez o Tempo diz que esses desejos pouco importam.

Paulo começa me apresentando o entorno - ainda em Vila Clóris - que conhece bastante. Conta da experiência de um espaço de cultura BUSCAR NO AUDIO O NOME DO ESPAÇO bastante importante para as pessoas daquela região, pois deslocava as atividades culturais do Centro de BH. É também no contexto DESTA ESPAÇO que Paulo conhece Mestre Orlando. Neste período estava tentando ingressar na EBA. Falhou na primeira tentativa, mas deu prosseguimento nos seus estudos com Mestre Orlando.

Nesse percurso estamos nos encaminhando para o ponto de ônibus MOVE para seguir até o Palmital.

Chegar no Palmital de ônibus é relativamente simples, mas Paulo descreve algumas dificuldades desse empreendimento, que alterou a rotina dos moradores das regiões periféricas de BH.

Já nesse momento começamos a conversa sobre Cadernos de África, em que Paulo descreve suas motivações iniciais, seu local de partida. Seu desejo de descobrir o que há de África em sua Casa, e o que há de sua casa em África. Logo no começo da conversa, apresenta a grandiosidade e amplitude do projeto, como essa espiral de vai se agrandando. Diz de um trabalho em processo feito com imigrantes haitianos.

Desde o começo da conversa, destaca o caráter PROCESSUAL de Cadernos de África, não só a respeito dos percursos de criação, mas deixando explícito o INACABADO. Neste momento consigo consolidar algo que já vem pairando as minhas reflexões a respeito do projeto: não é possível apreender Cadernos de África. Não digo nem das classificações em categorias ou linguagens, mas no simples fato de tentar compreender onde começa e onde termina. A espiral é por demais complexa.

Nesse momento da escrita eu faço o esforço de tentar rememorar cada detalhe da fala de Paulo Nazareth, pois os primeiros momentos não foram gravados. Por estarmos dentro de um ônibus, em trânsito, não sabia se era o lugar ideal, até perceber que aquele era o tempo e o lugar. Me pus a gravar a entrevista com autorização de Paulo.

Prosseguimos com a viagem e com a conversa. Ao mesmo tempo que falava de seu trabalho, me apresentava também o caminho, as histórias envolvidas naquela região. Tudo está conectado, afinal não há Caderno de África sem o Palmital, sem o ponto de onde parte a Espiral. No caminho de casa conversamos sobre a presença de Exu, que aparece outras vezes na conversa, assim como a presença de Mestre Orlando, de sua avó Nazareth. Nesse momento percebo que as reflexões que tenho feito desse trabalho encontram grande coerência e, na

minha ansiedade e desejo por respostas, não preciso necessariamente direcionar questões sobre o meu trabalho para que Paulo responda. Não é um jogo de certo e errado, com resposta simplistas de sim ou não. Acho que nesse momento encontro certa segurança.

O caminho segue e Paulo continua contando as histórias do Palmital, que se confundem com a sua história e com a de sua família.

O ônibus chega no nosso ponto, endereço onde localiza-se a firma (DÁ PRA ENCONTRAR NO GOOGLE MAPS). Uma casa de muro azul, onde vive a mãe de Paulo. Entramos e Paulo me apresenta. Paulo pede benção e eu também recebo benção. Dona Ana me recebe com café e queijo. Me oferece uma diversidade de alimentos, de modo a me fazer sentir a vontade. Conversamos sobre suas rezas, muitas delas direcionadas a Paulo, para que tenha sucesso, para que tenha segurança em sua viagem. Me sinto em um espaço seguro, protegido. Conversamos longamente sobre o atual contexto político. Dona Ana teme por todos e reza bastante para deus, para os santos e para as almas.

Paulo me apresenta ao Barrão (porco) que está anunciado na placa afixada no muro de sua casa. Um grande porco com grandes presas que já foi exposto em ocasião de uma mostra organizada pelo artista.

ENTREVISTA CORRE

SANTA LUZIA - LUZIA PRIMEIRA MULHER DO MUNDO ENCONTRADA NAS AMÉRICAS.

Diálogos na Encruzilhada

Encontrei com Paulo e Julio na Vila Clóris, bairro de Belo Horizonte relativamente próximo a Santa Luzia. Como nos deslocamos até o Palmital, a entrevista aconteceu nos diversos ambientes que compõe este percurso até a chegada em sua casa-ateliê e, nesse espaço, também em diferentes compartimentos. Contextualizarei cada espaço e momento a medida da necessidade, mas me interessa que o leitor possa criar sua própria imagem do percurso a partir da transcrição da entrevista. Como dito por Janaina Melo (2012, n.p.) ao compartilhar suas próprias conversas com Paulo Nazareth, os diálogos que seguem podem ser “[...] descontínuos, vacilantes, duvidosos e móveis [...]”.

Espiral #1: Minas Gerais-Belo-Horizonte-Santa Luzia-Palmital

Dentro do ônibus que nos levaria ao próximo terminal, Paulo Nazareth comenta sobre o início de seu percurso em *Cadernos de África*, quando eu finalmente começo a gravar o áudio da conversa com o celular. Paulo apresenta os aspectos que já foram destacados e discutidos nos capítulos anteriores, como a presença de uma espiral que se caracteriza por ser um ponto de partida, além das motivações do projeto - saber o que há de África em Brasil e o que há de Brasil em África.

Paulo Nazareth: É uma espiral que vai se agrandando até o continente africano. Aí descobrindo essa relação, né. Uma das questões: o que existe de África em minha casa e o que existe de minha casa em África. É uma questão, então qual é a cor de minha pele é uma questão. Aí nessa pergunta, “qual é a cor de minha pele?”, as imagens que eu vou produzir, as imagens da fotografia e do vídeo são todas em P&B. Os desenhos não, na produção dos desenhos eles já tem cor, mas essa imagem considerada desse mundo mais próximo, mais realista, né. Assim, pode se tratar que é uma imagem mais do real, elas são produzidas em P&B. Falando da cor, mas com essa ausência. Mantendo essa pergunta sobre “Qual é a cor da minha pele?”. A outra é o que tem de África em minha casa e o que tem de minha casa em África, e essa questão do caminho, né. Eu não posso chegar em Europa sem passar por África. Aí também negado esse eurocentrismo. Essa questão que existe o tempo todo, o desejo de ir pra Europa, não só da américa, mas você tem esse desejo que vai estar a África e o mesmo desejo na Ásia.

Napê Rocha: Isso significa deslocar também o próprio campo da arte, não é? Porque você expõe na Europa, mas nunca foi lá de fato. Nunca pisou na Europa.

P. N: É, nunca, nunca.

N. R: Mas está lá, mas chega na Europa.

P. N: Sim, aí esse, que eu costumo dizer, essa mandinga, essa energia. É como, eu gosto de usar até a palavra trabalho, pensando nesse duplo sentido. Esse termo genérico que a gente usa na religiosidade de matriz afro. “Vou fazer um trabalho”, “Faz um trabalho pra mim!”. Então é um pouco de enviar trabalho, fazer essa espécie de trabalho.

N. R: Despachar também, não é?

P. N: Isso, isso mesmo. Essa coisa de despacho também, que a gente vai fazendo mesmo. E às vezes enviar pessoas, então algumas pessoas vão por mim. Eu em pessoa não, mas muitas vezes, pessoas vão por mim. Ou pessoas que estão lá fazem algo por mim. Agora teve um trabalho que eu apresentei lá, que chama *Moinho de Vento*, que são imigrantes africanos que fizeram esse trabalho e que vai fazendo uma conexão. Esse *Moinhos de Vento* são esses moinhos de café, daqueles pequenos, manual. Moinhos de vento da Holanda, antigos, não moinhos de vento, mas moinhos de café manual da Holanda. Daí que são onze imigrantes, e aí eles levam o moinho na frente e vão moendo o café do Brasil. Eles vão fazendo esse movimento com o braço, que pra mim remete aos braços, fazendo a analogia aos braços do imigrante.

N. R: A força do trabalho?

P. N: A força do trabalho, e aí esses dois tempos. O tempo espiral, esse tempo iorubá, que chega pra nós no Candomblé, esse tempo espiralar. Fazendo essa analogia com o imigrante, o trabalho imigrante e o trabalho escravizado na diáspora africana, dos trabalhadores da diáspora, que esse trabalho, é um trabalho que pode ser feito uma analogia com o trabalho da máquina. Então eu faço essa analogia com esse trabalho, com essa máquina que se desenvolve no norte, que até hoje você vai ter isso, como por exemplo as máquinas de lavar louça, que existem no norte, no hemisfério norte e são raras no hemisfério sul, onde a construção do trabalho, tudo passa pelo braço. Então a máquina de...você não usa uma máquina de lavar louça porque você tem uma empregada que vai fazer isso, vai lavar a louça no braço. Então eu fiquei pensando nessa analogia, então *Moinhos de Vento* trata disso, fazendo essa analogia dos braços e do moinho, ao mesmo tempo que eu gosto de remeter ao Dom Quixote, essa literatura, esse grande clássico espanhol, que ao mesmo tempo é um dos grandes impérios, falando de um tempo em que Holanda era parte da Espanha e que isso não estava bem claro, porque ao mesmo tempo Portugal também era parte de Espanha. Teve momentos que o reino de Portugal

e o reino de Espanha eram o mesmo, justamente no tempo em que os holandeses vem pra cá. É um momento em que Holanda se torna independente da Espanha, mas Portugal passa a fazer parte da Espanha, e a presença dos holandeses em Recife influencia na construção, no fortalecimento de Palmares. Enquanto os portugueses estão em conflito com os holandeses (nesse caso portugueses e espanhóis), que acontecia que Portugal estava sobre domínio espanhol, então Portugal impede a relação de Holanda com as colônias, porque a Holanda tinha se tornado independente. Então o que acontece é que os espanhóis vão meio que proibir o comércio dos holandeses com as colônias e por isso as colônias decidem, Holanda decide ocupar as colônias. Mas nessa decisão deles ocuparem as colônias, tem uma guerra entre espanhóis, portugueses e os holandeses, e os senhores de engenho meio baixam a guarda e isso, porque eles têm que lutar com os holandeses, então é um momento que tem um esquecimento de Palmares. Então o que eu vou tratando nesse trabalho *Moinhos de Vento*, que remete ao mundo, ao círculo é isso, essa conexão, esse grande negócio que se torna a objetificação do ser humano.

N. R: Você comentou desse tempo espiralado. Acho bastante interessante isso, porque eu tenho pensado na relação do tempo espiralar com esse tempo que é ancestral. Porque é outra maneira de enxergar o tempo, que não como os europeus fazem de pensar uma linha reta.

P. N: Sim, é, e ele aparece nesse movimento do moinho, que não é a linha reta. É um círculo, mas são muitos círculos, é círculo, mas esse círculo como é esse movimento várias vezes, ele tem uma ponta no início e quando o movimento se acaba, então é uma espiral, né.

N. R: Mas quando você parte dessa espiral da sua casa, qual é o país que você vai? Como é a preparação? Eu li no texto da Ana Pato uma vez, dela comentando que você conversava com um babalaô, que você até tinha feito um ebó pra poder fazer a viagem...

P. N: Sim, na verdade o que acontece é que tudo isso se torna, que eu falei do trabalho, né. Todos esses trabalhos começam a se tornar o próprio ebó, então, mas o primeiro na verdade é, o que acontece, a minha primeira viagem que eu fiz, pra fora do Brasil, foi em 2006, em princípios de 2006, eu fui pra Índia, foi um deslocamento daqui pra Índia com uma parada de um dia em Joanesburgo, então eu estive um dia na África do Sul. E acho que aí começa a construção desses lugares, mas quando eu começo a pensar o processo de *Cadernos de África*, então o primeiro deslocamento foi pro Benin, pra Cotonou. Daí eu faço Benim, Togo, Nigéria.

N. R: Já nessa visita você faz o projeto da Porta do Não Retorno?

P. N: Isso, a Porta do Não Retorno e aí tem *L'arbre d'Oublier*, que é a árvore do esquecimento. Eu fiz aqui, eu faço aqui, faço no Benim, em Ouidah, depois faço aqui, e faço em Maputo. Então é, Aqui em BH em frente ao Cine Brasil. Ali tinha plantado uma pequena árvore do ipê amarelo, que aqui tem quem conte que era nessa árvore que se fazia o ritual do esquecimento e aí eu faço no *iroko*, na figueira, lá no mercado que eles diziam Mercado dos Escravos em Ouidah, aí depois eu faço na Avenida Brasil aqui em Belo Horizonte e depois em frente o Cine África em Maputo. Então vai acontecendo isso, e aí eu faço no Ouidah, a Porta do Não Retorno.

N. R: Quando você teve no Benin, teve contato com os descendentes de escravizados que no pós-abolição voltaram pro continente?

P. N: Sim, os agudás. Tenho contato assim, tem algumas famílias, por exemplo a família da Silva, que em princípio eu ficaria lá com eles, mas aí o Exu mandou eu ir pra outros lados, mas em princípio eu ficaria com eles, ficaria hospedado com a família da Silva sim.

N. R: E como é essa história de Exu na sua vida? Eu tenho pensado muito nesse orixá em relação ao seu trabalho, no sentido tanto do deslocamento, do dinamismo, da rua, de produção de um saber corporal também. Em entrevista à Revista Continente você comentou que a primeira casa em que você viveu havia sido uma casa de Exu.

P. N: Sim, então a gente...assim, tem umas coisas bem antigas, por exemplo, a minha família trabalhou pra uma família durante muito tempo. O pai do meu avô, depois o meu avô, minha mãe, eu trabalhei pra essa gente e a mãe da minha mãe que é Nazareth, então Nazareth também faz parte do meu trabalho. Eu sou Paulo da Silva e Nazareth é a mãe da minha mãe. É nome e não sobrenome. Aí ela era [ininteligível] de santo, né e aí então tem uma história que ela fez um trabalho, uma promessa pra Exu, que eles chamavam de capeta, mas eles falam que ela prometeu, mas aí também depende do jeito [que se conta], tem gente que fala que ela prometeu café pro Exu. Prometeu uma saca de café pra Exu e que não deu certo e ela teria ficado louca nesse curso, por causa disso, mas aí ela, nessa época ela é internada, é enviada pra Barbacena. Ela fica vinte anos, assim, tem registro, depois disso não tem registro não, mas aí isso eu conversava, tinha que buscar isso com os patrões, né. Então eu fui conversar com eles e eles afirmavam que ela ficou louca por causa dessa religiosidade, e isso que deixou ela louca, e aí eles enviaram ela pra lá. Então um pouco, pra mim, esse Exu já está aí. Então ao mesmo tempo Nazareth faz parte do meu trabalho, também é um *egun*, né. Dessa ancestral.

N. R: É um ancestral divinizado?

P. N: É esse, no Benim usa isso, né, e aqui também na Ilha de Itaparica, os *Egungun*, e aí eles vêm, né. É uma proteção, esse ancestral que protege, que vem de tempos em tempos. Então pra mim, um pouco ser Nazareth é carregar esse *egun*, esse *egungun*. Pode-se pensar numa máscara social, quando se pensa na ideia das máscaras africanas, né. De se tornar, de se colocar a máscara, não só africana (é uma generalização, né, falar em máscaras africanas), mas do próprio ritual do *egungun*, né, e as máscaras afro-brasileiras que vão pra lá, dos rituais da burrinha, você acaba se tornando, né. Você coloca a máscara e essa máscara é você também. Então Nazareth também é essa espécie dessa máscara social que eu me torno também. Eu sou Paulo da Silva, mas também sou Paulo Nazareth. e aí eu sou Paulo Nazareth enquanto eu uso essa máscara social. E aí eu posso dizer, essa máscara afro-social e aí eu me torno isso, mas é também o que eu falo da carranca, o Nazareth é também essa espécie dessa carranca que vai na minha frente, né.

N. R: Sim, protegendo e anunciando...

P. N: Sim, então quem vai à frente é o Nazareth, o Paulo Nazareth. O Paulo da Silva, ele tá protegido com essa carranca que vai abrindo esse caminho.

Essa primeira parte da conversa aconteceu enquanto estávamos no primeiro ônibus e no terminal onde esperávamos a próxima condução. No segundo ônibus que nos conduziu até o Palmital, Paulo Nazareth fez uma longa contextualização a respeito do lugar por onde passávamos talvez por entender que eu não era dali. Considero mais pertinente reproduzir o que Paulo Nazareth tem a dizer sobre aquilo que está mais próximo do Palmital e, conseqüentemente, de sua espiral, como a feirinha da Savassi, espaço que aparece nas fotografias de *Cadernos de África* e onde Paulo Nazareth costuma vender alguns de seus trabalhos.

P. N: Enfim, a feirinha da Savassi, que se tornou “Savassi”, a princípio era feirinha da “Sarvasse”, e aí caiu esse “R” e ficou “Savassi”, em uma analogia a Savassi lá de Belo Horizonte. E hoje é uma grande fonte de renda pra muita gente. Isso foi em uma época também em que muita gente não tinha trabalho, e aí tinha uma economia local. Inclusive eu vendi umas coisas aí na feirinha também, em uma época, meus panfletos, meus trabalhos na feirinha. Meus trabalhos de arte e gravura, panfleto, sabão, cocada, doce. Aí misturava tudo isso, né. E aí tudo virava, entrava no bojo da arte. O sabão artesanal, a cocada e os panfletos, as gravuras, então foi um dos primeiros lugares onde eu começo a vender meu trabalho de arte. E aí depois eu começo a andar e levar pra outros lugares.

N. R: Então quando você vendia, você já estava na EBA?

P. N: Sim, quando eu vendia, aí eu já estava na EBA, quando eu começo a vender panfleto, mas eu já, lá atrás já vendi limão, vendia limão. Primeira coisa que eu vendi era limão, depois passei pro abacate, corante, feijão. E aí isso ainda não era...não tava no...eu ainda não tinha colocado isso no lugar do objeto de arte, apesar de fazer. Depois eu comecei com Mestre Orlando, que é uma das primeiras pessoas que aponta esse lugar da arte no meu trabalho quando eu fazia meu...minha mãe varria rua, né. Lá em Santo Antônio das Figueiras, no Vale do Rio Doce. Então ela descia o morro pra varrer as ruas, e ela varrendo a rua, ela encontrava coisas, brinquedos, as vezes quebrado...a gente chamava de “hominho”, que hoje a gente chama de “boneco”, né, bonequinho, aqueles pequenininho de plástico, às vezes faltando braço, cabeça, perna, e aí ela levava, e aquilo que tava faltando eu reconstruía. Fazia com graveto, metal, pedaço de chiclete, e aí eu fazia isso. Então quando eu encontro com Mestre Orlando uma das grandes coisas que ele faz é me lembrar desse lugar, me apontar esse lugar do artista lá atrás. Então ele falava do artesanato, dessa arte nata, dessa arte que nascia com a gente, então ele reconhece esse artista, então fala “Aí tava o artista, lá com você, quando você faz isso ali, isso aí já é o *gen* da arte, né. Isso já é o artista que tá com você. Depois você vai construindo e encontrando isso, né, mas ali já tá o artista.”.

N. R: Como você pensa essa relação de ser preto e ser artista? Como é esse lugar, porque o imaginário coloca sempre o artista como um sujeito branco, ilustrado...

P. N: Aí é uma, é até essa concepção, esse descobrimento, porque é o que ele falava. Porque o Mestre Orlando, assim, tinha um conflito com a Escola de Arte, principalmente, na época, a Guignard, os professores da Guignard, que tinha esse lugar do artista branco, acadêmico, e ele seria um artesão, né. Então ele, por ser preto, baiano, migrante, saiu lá da Bahia, ele vem de um lugar, da profissão de pedreiro, né. Nem pedreiro, ajudante de pedreiro, o servente. E aí ele faz essa reviravolta, mas eles não reconhecem esse lugar dele, mas aí ele tem que afirmar, justamente com essa palavra do artesanato, da arte nata, dessa arte que nasce conosco. Essa questão afro, a máscara afro, descobrir esse lugar, resgatar esse lugar. Ele conta que ele encontra esse lugar da arte quando ele vai trabalhar no restauro de uma senzala em Salvador e vê pintura e esculturas, entalhes no interior da senzala. E aí aquilo detona nele essa bomba do pensamento, e aí ele fala “Se eles faziam isso com as mãos amarradas, por que que eu, agora, não posso fazer?”. E aí ele começa a fazer e traz isso também pra aqueles que andavam com ele, então ele apresenta isso pra nós: “Você pode fazer isso.”, e aponta esse lugar do reconhecimento, dessa arte que vem conosco, essa arte ancestral, esse lugar ancestral, até esse exercício estético ancestral, esse pensamento. Você podia até não falar da palavra “arte”, que é uma palavra do mundo ocidental, mas esse lugar do pensamento já estava lá com os africanos. Lá em África, vêm os africanos pra América, pro Brasil, mais especificamente e é transmitido, então existiam outras palavras pra definição de arte, e o pensamento de arte, e a relação da arte com a vida, que o pensamento do ocidente vai desmembrando, e aí você tem um pensamento ocidental na escola de arte. Você pode até pensar na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro que vem com a Missão Francesa, mas a gente já tinha uma construção de arte aqui. Pensando em Minas Gerais, você pensa no caso do Aleijadinho, que faz a construção,

que transforma o barroco. O barroco daqui é diferente, é uma experiência única, e é uma experiência afro. Você transforma a religiosidade, a arte sacra mineira, ela é uma arte sacra em princípio com a cara da catequese da católica cristã, mas ela tem um *gen* afro, que carrega uma africanidade ali. Então uma coisa que o Mestre Orlando, que apontava era esse lugar. Você tem a academia, a arte oficial, a escola de arte que tem um desejo de Europa, o desejo de uma escola francesa. Então esse lugar dessa arte fora da academia era muito...hoje a arte afro, o pensamento africano já é aceito na academia, né.

N. R: Estamos consolidando ainda...

P. N: É aceito até um certo ponto. É, a gente tá ainda nessa peleja.

N. R: É sempre uma disputa.

P. N: Sim, nessa disputa, mas a gente já tem um lugar, assim, a gente já consegue falar dessa luta aí dentro. Então essa luta, esse lugar dessa disputa estava mais nesse lugar que era dado a arte popular. Então você ser negro, preto, africano, o seu lugar é o lugar da arte popular, que é, que era dado como a arte menor. Isso você pode pensar na história da arte como um todo. Se você pensar num grande nome, do cânone da arte ocidental, o Pablo (vou falar o Pablo mesmo), então o Pablo vai buscar a máscara africana. Aí você pega a máscara, a pintura da máscara africana vale mais do que a máscara, o original africano. Vale mais no contexto econômico e da construção da figura do Pablo. Porque essas regras, esses acordos são ditados pela construção europeia, e aí essa Europa (aí eu vou falar da Europa expandida, a Europa em América, a Europa nos Estados Unidos, na Ásia, a Europa na África), essas regras são ditadas por eles. Eles que dão o valor econômico, e como eles são os pensadores, os que ditam as regras econômicas, eles também vão ditar as regras do mundo da arte, então eles jamais vão dar um maior valor econômico pro original das máscaras africanas, em detrimento da cópia, do retrato, das máscaras de Pablo. O que Pablo pintou vale mais do que o original, porque ele vem do lugar onde dita as regras. Você vai legitimar o seu artista, e não o outro. O outro não é artista, é artesão, é um trabalho que não passa pelo pensamento, é um trabalho manual, é um trabalho braçal. E aí a gente volta lá pros moinhos

N. R: É uma estratégia de separar corpo e mente também?

P. N: É, separar isso, justamente pra desvalorizar esse outro trabalho, então não trabalhar, não usar os braços.

N. R: É interessante quando você comenta as suas conversas com Mestre Orlando, nesse sentido de retomar uma ancestralidade, ali já parece existir indícios de *Cadernos de África*.

P. N: Sim, já tem esse lugar que vai nascendo, porque é essa construção e esse encontro com o ser negro, que é todo o tempo, denegr...“debrancado”, né. Tem que ter esse...você entrar pra escola de arte pro seu trabalho ser aceito, então Mestre Orlando não vai ser aceito porque ele não entrou pra escola acadêmica de Belas Artes, então pra você ser aceito você tem que entrar lá e meio que modificar esse lugar. Você tem que entrar lá, porque do contrário você vai continuar sendo o artista popular e que não...que pelo olhar de uma elite é aquele que não pensa, que só faz com os braços. É bonito, existe até uma "arte bruta", né. Nós somos brutos, né, continuamos lá atrás, trabalhando com a pedra, quebrando a pedra, mas não pensamos sobre o que estamos fazendo. Quase que uma...essa arte que a gente fala da magia, da mandinga, esse lugar continua sendo esse lugar, né. A arte bruta lá da pedra, que a gente pensa nessa mágica que é diferente dessa arte sacra da igreja.

N. R: A dimensão da religiosidade tá muito presente ainda?

P. N: Não, tá presente sim.

N. R: Você retoma muito a mitologia iorubá nos seus trabalhos, nos seus projetos. Os *itâns* de Oxalá estão ali, a história de Iku no Museu do Crime...como você pensa isso?

P. N: Isso, pra mim essa religiosidade...eu não gosto de separar isso, então pensar a religiosidade também como uma questão política. A gente sabe hoje, né, a religiosidade sempre esteve na política desde sempre. A arte sempre esteve ligada com a política, né. A pintura renascentista...tudo estava pintando os poderosos. Os retratos dos poderosos, os reis, os faraós, se você pensar no Egito, os imperadores, os grandes heróis gregos, o Império Romano, e aí você vai pro Renascimento, aqui, as grandes famílias. O retrato de quem? A fotografia, quem era fotografado? E quando os servos e os escravizados apareciam, de fundo pra ostentar a riqueza. Apareciam como objetos, como propriedade dos senhores. Ligado com esse lugar econômico. As pinturas dos papas, você pensa na Grécia, os deuses gregos, os deuses cristãos do império que se torna pós-Roma, anterior ao cristianismo, e o Império Romano pós-cristianismo. Então essa religiosidade está presente o tempo todo. A arte sacra de Aleijadinho, está aí, então o tempo todo a arte está dialogando com esse mundo sagrado. Ela é sacra e é política ao mesmo tempo, então eu, pra mim não dá pra separar esse lugar do sagrado e do político. Então quando eu apresento esse lugar do iorubá, essa busca por esses Orixás, dos Minkisi também, porque a gente fala muito de um lugar do Orixá, do lugar iorubá, é também uma questão política, que é o lugar de parte de um povo africano.

N. R: Sim, costuma-se esquecer dos banto, dos jeje...

P. N: Então você pensa nos iorubá, é uma certa elite também, então eu gosto de pensar os Orixás, mas também sem deixar de pensar esse outro lugar. Porque a gente também está optando. Se eu apresento o mundo iorubá eu estou optando por um povo que teve os seus vencedores também. Então eu gosto de pensar nesses outros lugares também, mas é claro que os que mais chegam pra nós, que é mais forte entre a herança afro é a iorubá, mas eu tô sempre apresentando, buscando apresentar esse lugar político de afirmação. Então esse diálogo, por exemplo, da minha mãe que vem desse lugar, quando a mãe dela é enviada pra Barbacena, ela tinha, além da minha mãe tinha mais três filhos, a minha mãe era a caçula. E aí o que acontece é que os irmãos mais velhos seguem na religiosidade de matriz afro, e ela vai pra casa grande e lá vai ser criada com os princípios do catolicismo. E aí você tem todo um apagamento e uma demonização daquilo que a mãe dela fazia, então [a mãe d]ela enlouqueceu, assim não que ela enlouqueceu, mas como ela não seguia, ela não era submissa, ela não seguia aquela religiosidade que era pregada, ela é tida como louca. Então ela é enviada, porque ela era de outra religião e a minha mãe vai pra casa grande, e ela sofre essa catequese. E aí ela tem essa espécie desse conflito com os irmãos, tem esse apagamento.

N. R: E você tenta retomar isso também, não é?

P. N: Isso, eu vou retomando. E aí, você pergunta do Exu, né. Eu falei, ele aparece lá, mas depois, eu nasci no Morro do Carapina, e aí a gente vai morar num barraco de um...o que acontece é que era um morro que tinha um terreiro que era desativado, e aí o seu Zé do Madeireira transforma o terreiro em barracos de aluguel, e aí eu saio, eu fui nascer no Hospital Santa Terezinha e do hospital eu vou direto pro barraco de Exu e aí as coisas vão como são. E aí depois a gente vem pra cá pra Belo Horizonte, a gente fica morando no Cafezal um tempo, depois pra cá pro Palmital. E acaba um pouco desvinculando dessa família, assim. Então a construção de *Cadernos de África* é assim, eu tenho essa ligação com Mestre Orlando, que um pouco, aponta pra esse lugar lá atrás também. E aí essa coisa de carregar...

Chegando à casa de Paulo Nazareth, ele me apresenta à sua mãe, dona Ana, que nos recebe com café. Após uma conversa, Paulo me leva a parte de cima de sua casa, onde fica seu ateliê. Ele começa a me mostrar alguns trabalhos que compõe a série *Círculo Branco*, imagens publicitárias protagonizadas por modelos negros em que o artista intervém e pinta círculos brancos com tinta e giz de pomba. Paulo comenta a relação dos círculos brancos com a mitologia iorubá:

Paulo Nazareth: E aí eu faço esses...então ao mesmo tempo que é a pinta da galinha d'angola sobre esses cartazes, então no começo eram cartazes de música, que é um desses lugares em que o negro tem uma possibilidade de ascensão social. A música, o esporte, então eu vou colocando essas pintas da galinha d'angola, que fala desse lugar e desse ato de a galinha espantar a morte, que é o novo, a criação do novo, a criação da vida, o que espanta a morte é a vida, né. Então é um pouco essa mandinga, esse trabalho de espantar essa morte, esse genocídio e ao mesmo tempo é um diálogo com...eu chamo esse trabalho de *Círculo Branco*, geometria branca, que são os desenhos que depois eu venho, faço esse com tinta látex e depois passo o *efun* ou então o pó de pomba.

N.R: Então não é só tinta, tem também a dimensão imaterial do trabalho com a pomba.

P. N: Isso, isso. E aí comecei com os cartazes e esses lugares da publicidade e esse jogo, e aí até nessa questão, que é o lugar do exótico, "qual é a cor da minha pele?" a questão da negritude. Esse aqui fala muito disso, do exótico [aponta para um trabalho da série *Círculo Branco*], você trata de um exotismo, e aí um negro, "vamo pegar um original, um africano".

N.R: Tem algumas reportagens que te colocam como "um artista exótico", andarilho...

P. N: Sim, essa questão fala justamente desse lugar. Tem uma desconpreensão, né. Eu estou falando justamente, questionando essa exotização do homem negro, do indígena, da América Latina. Estou questionando essa exotização, e aí algumas reportagens, assim, não compreendem esse lugar e acaba reforçando. É um jogo do trabalho. E aí esse lugar da possibilidade, da relação social e racial, e esse lugar de comprar, do lugar do capitalismo, né. Não quer dizer que você tem o respeito, né. Você compra o respeito.

N.R: A gente adquire a cidadania.

P. N: Adquire-se, como o adquirir a alforria. Aí eu adquiri a alforria e com essa possibilidade de manter esse lugar, o regime escravocrata, o regime capitalista, com o desejo de vir a tornar. É como o escravizado sonhar com a possibilidade de se tornar senhor de escravos. Essa coisa que se fala, o "*self made*", aquele homem que "se faz". Essa questão, a origem do capitalismo, o indivíduo que se faz por ele mesmo, e se torna aquilo que, talvez até aquela coisa que se repudia. Porque ele tem um conflito com o senhor de escravos, e aí o desejo e a possibilidade de comprar a própria liberdade e depois vir a ser senhor de escravos.

N.R: Também senhor de si?

P. N: Sim, aí você tem até a própria questão, que é sempre um jogo entre a conquista da liberdade e receber a liberdade.

N.R: E te reconhecerem também como liberto, não é? Porque não basta só você ser forro, você tem que andar com seu documento de alforria.

P. N: Isso, que era o sapato.

N.R: Ou também você andando com o RG exposto no peito.

Aqui me refiro a uma ação de Paulo Nazareth em que o artista anda continuamente portando seu documento de identificação pendurado no pescoço. O artista denuncia episódios constantes de abordagem policial que o levaram a antecipar o protocolo da “batida”.

P. N: Sim, é isso. Aí você tem essa diferença, né. Entre ser branco e ser negro, e aí quando você fala do documento é até hoje, porque um homem negro precisa sempre apresentar esse documento, já ao homem branco, não se exige isso. Isso é muito forte, também se pensar na questão de gênero, porque também até hoje vai muito disso, muitas vezes é o homem que é essa figura que apresenta o perigo. As mulheres, em relação ao gênero não é tão perigosa quanto o ser masculino. E é isso, passa por essa questão do documento, da carteira de trabalho...

N.R: E esse caderno, qual é?

P. N: Esse foi uma exposição lá...Esse são os negócios que eu vendo lá na feira. Eu vou fazer o seguinte, eu vou te dar alguns.

N.R: Como que você pensa essa questão do...porque muitos trabalhos seus estão na página, no *blog*, muito estão fora...como você pensa isso? Por que um *blog*?

P. N: Então na verdade, os panfletos vêm antes do *blog*. Os panfletos são tratados, pra mim, no universo da gravura. Na Escola de Belas Artes eu tive uma formação de gravura, então eu tenho pensado muito nessa gravura que é expandida, que é a gravura presente no mundo, essas gravuras encontradas [aponta para caixas de papelão]. Todo o universo da gravura, das xilo, serigrafia, metal. Essas gravuras soltas desse mercado. E essa coisa do mito da galinha da angola, que fala quando Oxalá pega a galinha e solta ela no mercado, no mercado que é essa metáfora do mundo, então ali no mercado tem muitos encontros, muitas encruzilhadas. É, então aí vai lá, é um pouco isso. Eu tenho pensado esse lugar do...desses diferentes mercados, o mercado da arte, o mercado oficial da arte, esse circuito fechado, esse mercado fechado, esse mercado expandindo, a rua...aqui tem como se fosse uma banca, né, as caixas de feira, então a gravura vai aparecendo. Aquela que tava lá em baixo [térreo da casa] é uma prensa pra gravura, né. E aí isso eu considero como gravura, eu fazia edição de 1.500, e são panfletos, às vezes como anuncio no jornal. Que é um pouco a função da gravura no princípio também, que é esse de divulgar o trabalho, e aí comecei a vender isso, e aí então começou, o que aconteceu, comecei a fazer os panfletos, e aí, um amigo, eu nem sabia, nem tinha muito contato com internet. E aí tava nascendo o *blog*, e aí um amigo falou assim, ele olhou “Ah, por que você não faz um *blog*? Isso aqui já é um *blog*.”. E aí ele me ajudou a fazer o primeiro e daí depois eu comecei a publicar. O negócio é que depois eu fiquei...no começo eu publicava mais, aí depois eu fui meio ficando sem tempo. Era engraçado, Numa época não tinha internet aqui, demorou muitos anos pra chegar a internet, em 2012, 2013, começa a chegar bem devagar aqui. Não tinha serviço de internet, nem se eu quisesse. Uma vez eu comprei um modem que pegava em todo lugar e não pegava aqui. Então agora tem um serviço mais ou menos, mas tem o serviço aqui. Antigamente não tinha internet, mas eu usava muito a da Escola de Belas Artes, entrava lá e ia alimentando o *blog*, então é uma questão logística também, porque é muito tempo na estrada, falta de conexão, falta de internet mesmo e não dá...e aí eu vou alimentando ele de tempos em tempos.

N.R: No *Cadernos de África* o último material é de 2014, que eu lembro que os panfletos da Bienal da Bahia estão lá. Como que foi essa experiência da Bienal? Os projetos já existiam antes ou foram depois que você conheceu o espaço?

P. N: Não, a ideia era partir de lá, né. Tem esse da *Antropologia do Negro*, nasce lá com o contato com esses corpos, mas que é um que eu vou empilhando os crânios. Mas, por exemplo, tem um trabalho que tem essa ligação, por exemplo quando eu passo pelo Valongo no Rio, na Zona Portuária, eu ando ali na Gamboa, tinha o cemitério dos Pretos Novos, no Centro Cultural...tem essa relação, mas que é também anterior, tem um dos trabalhos que faço, bem anterior, de 2009, que é cavar, eu vou cavando uma cova no Centro do Campo da Memória da ditadura da Argentina. O que eu faço é cavar um buraco nesse lugar, na possibilidade de encontrar corpos. E aí, isso eu vou ampliando, não só na Argentina, mas em diversos lugares da América. O projeto é cavar, é fazer buracos ao acaso, na possibilidade de poder encontrar ao acaso, ossadas. Essas múltiplas camadas de violências, paralelas às ditaduras.

N.R: E no Rio isso também é muito presente. Ali na Zona Portuária estão fazendo escavações para as obras do VLT e há pouco tempo encontraram ossadas e uma estrutura de um mercado.

P. N: Então é esse acaso que é uma quase certeza, né. E aí que eu faço isso, e aí depois eu vou descobrir a existência de um cemitério parecido com o da região do Valongo lá na Nigéria, mas que aí esse cemitério ele é removido. Ele era um cemitério de escravizados, era um cemitério português, porque os portugueses que atuavam lá, que fazia essa...então aqueles que morriam no caminho, na andança...então o Valongo era quem chegava depois de atravessar o Atlântico e ali, sem forças morria, na região da Nigéria, em Lagos, era aqueles que andavam do interior da África, e aí quando chegavam ali, eram aqueles que chegavam e morriam.

N.R: Não conseguiam fazer a travessia?

P. N: Sim, eles tinham caminhado. Faziam uma travessia do interior da África, caminhando até a costa e morriam antes de serem embarcados, então eles eram enterrados ali. Então o processo é semelhante, só que a travessia era terrestre, aqui era a travessia marítima. Então isso vai vindo...e até essa conversa com esses mortos e então eu venho fazendo isso. E aí depois aparece esse diálogo com a Bienal da Bahia e aí é o tempo que eu chego nesse lugar. O Eustáquio Neves tinha também chegado ali, alguns artistas que estavam nesse grupo da Ana Pato. Foi uma memória que o Eustáquio Neves tinha levantado. O Augusto, que era um moço lá do Instituto Sacatar, ele sabia disso porque ele é um baiano lá de Salvador, e aí ele indicou e aí o Museu, aparentemente (o Museu chamava Museu do Crime, foi apelidado Museu do Crime) estava de portas fechadas. E aí, nesse grupo a gente consegue ter acesso. Então essa é uma construção que vai acontecendo, e aí eu tenho contato com esses crânios, com esses corpos, diferentes corpos.

N.R: Você também propicia um funeral?

P. N: Sim, tem um caderno aqui que eu criei para o funeral. Que aí é um projeto que ainda tá, que é um processo, mas sim, eu faço um pequeno funeral, que são coisas que eu venho fazendo. Eu não como carne, mas as vezes eu preparo a carne para os outros comerem, como quem prepara um funeral. Mas o *Cadernos de África* é esse processo. O trabalho é essa série que vai abraçando. É um estado, como se eu tivesse em um estado de *Cadernos de África*. Então tem esses sabonetes aqui desse caminho que eu fiz, uma série e América e essa aqui que tá agrandando. Então é no meio desse processo de *Cadernos de África*. Então os sabonetes dos caminhos, dos vários lugares onde eu estive hospedado, é sabão, que você tem os mais cheirosos, tem o mais sabão, dependendo do lugar de hospedagem.

Essa [Right to Funeral] foi uma publicação em inglês que esteve numa mostra na Alemanha, era o *Genocide In America*. Tem também a versão em português.

N.R: Foi você que fez essa tradução?

P. N: Sim.

N.R: Eu acho muito interessante como você constrói essas línguas outras.

P. N: Sim, e aí faz parte de um projeto de é o *Bureau de Langue* que é onde eu vou aprendendo a língua do outro e outro vai aprendendo a minha língua. Que aí é um processo, é um trabalho que tem uma coleção de dicionários e as máquinas que fazem tradução.

Naquele momento Paulo Nazareth pouco comentou sobre *Bureau de Langue* – em momento posterior ele continua a falar sobre sua escrita. Ao invés disso, direcionou-me a um pequeno cômodo onde se encontravam várias caixas de feira com diversos produtos alimentícios que compõe a série *Produtos de Genocídio*:

P.N: Esse trabalho que eu venho fazendo, eu vou ver se o Julio tá aí, que a gente pode ir lá em cima, mas aí são os que eu chamo dos *Produtos de Genocídio*, que eu tenho esse meio que mercadinho, né. É um mercadinho mesmo. Aqui tem um mercado que eu... e aí são essas, esses produtos de genocídio que ao mesmo tempo dialoga com o que eu chamo de *Cara de Índio*, *Cara de Negro*, *Cara de Indígena*, que são essas imagens estereotipadas.

N.R: De onde é?

P. N: Esse é da África do Sul. Então eu comecei primeiro com essas imagens que eram dos nomes indígenas, dos povos indígenas, aí tem os Aymorés, os Tupis e depois entrou nesse lugar do...aí aparece o negro, depois essas imagens que vão durando, vão ficando estereotipadas, né, a Moreninha do Rio...

N.R: Sempre como produto de consumo, né.

P. N: É, aí é Nêga Fulô... sempre como produto...aí tem a Indiana, que é indiana, mas tem cara de indígena. E aí vão aparecendo essas imagens, a Baianinha... são essas imagens que acabam entrando no mesmo lugar do, que conversa com os produtos, com o círculo branco, da geometria branca, do efun. Então são essas imagens que vêm aparecendo aqui, do Ray Charles aparece aqui como o estereótipo do lugar de ascensão social, esses heróis, carnaval, enfim, essas imagens estereotipadas, o que é o “ser negro”, né. Aí tem a vassoura do terreiro, né. Então são essas duas imagens que são essa aproximação entre o ser negro e o ser. E aí eu entro em um lugar que eu chamo do genocídio... que é uma analogia aos irmãos de barco, né, os malungos, que são os irmãos no genocídio. Quando o negro... o negro em África é considerado índio/indígena e enquanto o negro é o indígena, “os negros da terra”, que são os indígenas, que são colocados na mesma condição que os africanos trazidos pra cá. Aí essa irmandade que é construída, essa irmandade pelo processo de genocídio. Então, você pensa que esse *Cadernos de África* é esse processo, essa condição.

N.R: É um estado de vida?

P. N: É, então eu falo de uma arte de comportamento, de conduta. O estado. Então, mais do que um trabalho, é um estado, um estado em arte. Esse estado de *Cadernos de África*. Essa condição. E aí a partir desse estado vem aquilo que vai sendo expurgado, vai sendo, vai aparecendo. Esses diferentes produtos, ou esses diferentes sintomas. Esses sintomas desse estado de ser, essa condição.

N.R: Você acha que você tenta produzir uma certa coletividade com esse estado? Pensando nas fotografias do *Cadernos de África*.

P. N: Sim, mas é muito também...eu gosto sempre de pensar essas, esse lugar que é, na verdade, tá falando da...que é esse lugar, né, que fala do ser negro, mas que o ser negro é diverso, mas eu volto na questão África e América, na construção de América e na construção de irmandade. Porque ser negro só se torna uma questão racial quando se tem a construção de América, porque um negro na África é diferente, não é “o negro”. Não é o “povo negro”, é Zulu, é Xangana, Massai, Benguela, Mina, Efon, Iorubá...até o banto é uma multiplicidade de povos que aí quando você vê, a gente fala “iorubá” e “banto”. Então eu fico sempre falando desse lugar, ser negro não é ser só um, mas volto na questão da irmandade, quando todos são colocados num barco e enviados pra América.

E aí você tem essa questão da irmandade pra se manter. Essa coisa que a gente fala sempre, “tamo no mesmo barco” tem um porquê, “estamos no mesmo barco; vamos nos cuidar porque tamo no mesmo barco.”, mas aí nesse lugar, a gente, a irmandade com o ser indígena, com os povos indígenas também é necessária porque é um processo de genocídio igual, também, com as suas diferenças. Um que tá aqui, permanece aqui e tem uma, esse lugar e sua diversidade também, na África também. Então quando se fala “os negros”, você está generalizando diversos povos, e quando eu falo “os índios” também é uma generalização.

N.R: É uma memória perdida, né? A Conceição [Evaristo] sempre fala muito disso. Que os escritores e artistas trabalham com uma memória terceirizada, com lembranças que não são nossas. É preciso sempre tentar reelaborar alguma coisa.

P. N: Sim, é uma reconstrução, quando a gente da América vai pra África uma das questões, várias vezes, já me perguntaram, estando na África, no continente, porque nós da América falamos tanto, nós negros, afrodescendentes, falamos tanto, tocamos tanto na questão da escravidão. Porque não tem como falar de África, africanidade, negritude na América sem tocar nesse assunto.

N.R: É um grande trauma, o maior trauma.

P. N: É, a gente mesmo não tocando, tocamos. Nós somos os herdeiros da diáspora. Nós somos os que saíram no grande sequestro, na grande diáspora. Os que ficaram no continente talvez não carreguem isso. São outros traumas, outras questões. Pensar na África do Sul, a questão do apartheid tá sempre aí, se mais ou se menos, mas uma coisa que não se resolveu. E a gente na América tem que tocar nesse assunto, no assunto da escravidão que não se resolveu. Está aí o tempo todo, o racismo é uma...vem daí e isso às vezes reflete lá no próprio continente. Então é sempre esse lugar dessa aproximação, dessa irmandade, mas pensando na diversidade dos povos e diversidade do ser indivíduo. Como é que eu penso a construção de uma pessoa, um indivíduo que seja diferente do indivíduo do capital esse indivíduo que é o egoísta, do que escapa, que o mais importante é ele. A própria liberdade, a liberdade dele, de um único indivíduo e não de um povo.

N.R: Falando sobre diáspora e deslocamentos, você viaja muito por terra, não é?.

P. N: Sim, sim, é uma das escolhas que eu faço. Teve um tempo em que algumas vezes, eu pego o vôo, né. De agora também eu gosto também, assim, eu gosto muito do ônibus. Meu

principal meio é estar perto da terra e vivendo essa relação com as pessoas, mas também eu passei a gostar do espaço do avião, que é esse lugar de exposição. Esse lugar dessa performance cotidiana, essa ação, essa condição do meu corpo estar ali, né, e estar com essa vestimenta, a minha vestimenta do sempre, então, que é um pouco dessa faca cortando ali, então eu gosto muito de atravessar esses aviões onde a classe...você tem os executivos na frente, aqueles lugares mais caros e que a gente depois passa. Então eu gosto muito de atravessar esse lugar, com essa roupa, e esse chinelo de dedo, essa cara, esse, essa minha vestimenta, essa minha máscara, essa máscara que sou eu. Atravessar isso que é uma ação, é um acontecimento ali, então isso às vezes gera um estranhamento, ainda mais nesses tempos que estamos entrando, porque é a favela. A favela enquanto lugar de resistência, enquanto lugar de aquilombamento. É ela ali, então eu tenho que seguir nisso, tenho que estar ali, tenho que falar “olha, gente, vai continuar”. Então esse corpo que fala, que grita.

N.R: Em África você voou bastante?

P. N: Não muito, assim. Um pouco.

N.R: Mas nem de um país ao outro? Tem várias fotos em aeroporto.

P. N: Assim, a viagens que eu faço, eu viajo mais por terra do que voando, mas eu fiz alguns voos na África, então tem, talvez no *Cadernos de África* tem voo do Quênia pra Ouidah...eu faço um voo da Península Árabe pro Quênia, faço um voo do Quênia, Nairobi pra...onde que eu fiz esse voo? Deixa eu ver onde que eu fiz...talvez Camarões, pode ser. Depois Cotonou no Beni,. Depois eu fiz um voo de Moçambique, Maputo pra Joanesburgo, Cape Town, mas a maior parte por terra mesmo, cruzando as fronteiras terrestres.

N.R: Então as suas escolhas são influenciadas pela geografia do local?

P. N: Sim, mas o *Cadernos de África*, ele prevê um trajeto por terra, por todos os países de África, né. Aí claro que gente tem as ilhas, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Madagascar, que tem necessidade de barco ou voo, mas o que é terra...exige a terra, mas essa relação com o voo também é um lugar de experiência, e que é uma questão que é, por exemplo, que é uma coisa muito forte, esse lugar que eu falo desse lugar social, esse estranhamento, o lugar racial, isso aparece aqui na América e aparece em África. Eu fiz uma vez, um voo de São Paulo pra Nairobi, por exemplo, no Quênia, eu levei uma batida da polícia aqui no aeroporto de São Paulo e levei uma no Quênia, em Nairobi.

N.R: Evidencia as similitudes que você está buscando...o que tem aqui, e o que tem lá.

P. N: É, isso. Então às vezes falam “ah, você está procurando isso?”. Não é que eu estou procurando, eu estou analisando.

N.R: As coisas já estão ali, né.

P. N: Não é como se, alguns falam “ah, você gosta de levar batida.”.

N.R: Não, é certamente uma experiência desagradável pra todo mundo.

P. N: É, mas tem gente que acha que é alguma coisa que eu...“Tô aqui, vem cá me dar uma batida.”. Não, não tem isso, mas é um fato.

N.R: É parte da nossa experiência também.

P. N: É, da experiência. E a pessoa fala “mas você gosta, você fica procurando, provocando.”. Provocando sendo o que eu sou. “Esse tipo de roupa que você usa.”. Quase como se eu tivesse que embranquecer, então você tem a possibilidade do embranquecimento. O embranquecimento vai te proteger, se você se embranquecer você não vai mais passar por isso, então eu não quero me embranquecer. Eu não quero passar por esse processo, eu não quero deixar que ser o que sou, mas não deixar de ser o que eu sou não quer dizer que eu queira continuar sofrendo isso que se sofre. Que um corpo negro, um corpo indígena sofre. O que eu quero é que isso parece de acontecer. Mas esse processo de discriminação, racismo, classismo, isso é uma coisa dessa sociedade adoentada há muito séculos. Seria bom que houvesse uma cura. Estamos trabalhando pouco a pouco para essa cura, mas não é uma cura que é uma pessoa, um artista que vai fazer, mas nesse processo de conversa, de mandinga, de reza, de trabalho...acho que essa acumulação, esse ajuntamento de forças. Aí eu vou pensando a arte também como esse lugar político, científico também, essa ciência da arte. Pensar esse lugar da religiosidade, esse lugar sagrado, e aí esse lugar serve pra todos os lados, se pensar que a arte política pode ser tanto uma arte política de resistência, quanto uma arte política de opressão. São valores. Não é que a gente vai pensar que toda arte é libertária, você tem artistas que optam pelo lado do opressor.

N.R: Você acha que essa dimensão das experiências da negritude que você trabalha em *Cadernos de África*, você acha que elas são...como você vê a recepção das pessoas em relação a esse trabalho, no sentido de conseguir compreender esses pontos? Porque se em *Notícias de América*, as questões de América Latina foram bem assimiladas, eu acho, você acha que o mesmo acontece com *Cadernos de África*?

P. N: Olha, na verdade eu nem sei se *Notícias de América* é bem assimilada. Tem uma aceitação, até por esse lugar formal-estético, a imagem que aparece bonita, a cor. Um pouco no *Cadernos de África*, é um pouco da...tem a estética aí que existe, o lugar formal da imagem, do objeto de arte, mas em um primeiro contato com a imagem, você tem uma imagem preto e branco, que é um lugar que não é “bonito”. Meio que, não é um “bonito” porque é um lugar meio “falso”, “falso” porque você tem a cor, você já tem a cor, analógica, aí eu tenho uma imagem que é digital, que eu já posso produzir a cor. Só que aí eu tenho a possibilidade de apresentar a cor, e aí eu opto em não apresentar a cor. Aí já existe uma certa...o que eles podem entender como “falso”. É um preto e branco falso, porque eu poderia ter cor, e eu retiro a cor. É quase como uma moda, um kitsch, um p&b *kitsch* porque hoje qualquer pessoa pode fazer essa imagem p&b simulando uma fotografia, com uma máquina digital simula um p&b, e aí você pensa nesse retrô, não sei o que...essa imagem que é bonita, ou um falso bonito, o que eles chamavam de *kitsch*. Então fala “Pô, por que ele tá fazendo isso?”, aí entra no lugar do documento, mas é um falso documento, mas pra mim esse próprio trabalho trata disso. Desse lugar, dessa imagem que poderia ser uma imagem falsa, mas é uma real, eu opto por retirar a cor desse lugar, e aí falo desse processo popular, a popularização da possibilidade de fazer imagem. A câmera fotográfica já é possível, você pode fazer imagem com um celular, com tudo, então eu opto por fazer essa imagem sem cor. Todos têm essa possibilidade. E tem esse lugar, então esse “não-bonito” é um pouco mais difícil de resolver com a falta de cor. Aí eu preciso de achar uma luz, achar uma composição, mas que num primeiro olhar é uma imagem “mal feita”, uma imagem míope, corta as cabeças. Aí você pergunta como é esse “aceitar”, é um lugar da...tem uma dificuldade em aceitar essa imagem.

N.R: Mas você acha que isso é pelas questões formais ou por que você coloca de maneira mais explícita as questões da experiência de um corpo negro, por exemplo?

P. N: É acho que...talvez ambos. Eu acho que talvez não dê pra separar, quando eu falo dessa imagem, dessa imagem p&b, que é um falso p&b, então logo cai nessa falsidade, que usam o termo em inglês que talvez tenha mais força pra falar disso, o “fake”. “Essa imagem é fake.”. E pensar nas *fake news*...então essa imagem cai nesse lugar, no primeiro olhar, que é o *fake*,

porque você tem todas as possibilidades de realizar uma imagem com cor, mas as imagens estão falando disso, eu estou falando de cor. E aí vem essa...e aí ela se torna esse documento, né, mas é claro que se eu tiver falando de um documento, a cor teria mais informação, então é um documento não completo, mas que quer falar de um lugar de documento. Então a gente tá falando desse processo de documentação, é uma tentativa. Tem essa foto, e a imagem não fica tão “bela”, tão decorativa. Apesar que pode combinar com qualquer coisa, com qualquer cor, mas tem esse estranhamento. Esse lugar que ao mesmo tempo assume com mais força um lugar de questionamento, um lugar social, um lugar racial, mas é isso. Por exemplo, essa imagem do...só dando continuidade, por exemplo a imagem, uma das mais conhecidas, que é aquela de *Notícias de América*, “*Para tampar o sol de seus olhos*”, então ela tem essa função e ela cumpre essa função, que é bonita. E agora as outras imagens têm essa função mais de faca, de faca cega, de cortar, de ser mais agressiva, apesar que esse nem por isso ela perde a sua beleza.

N.R: Porque também as questões são muito duras, não é? Como tratar essa dureza?

P. N: Sim.

N.R: A dimensão da escrita também aparece bastante nesse processo. Como é isso, porque nos seus currículos aparece a informação de que você estudou um período de Linguística na UFMG. Você acha que isso marca o seu trabalho também?

P. N: Sim, sim. Por exemplo, a questão linguística aparece em muitos lugares, e é o lugar social. Eu estou falando...eu gosto sempre de lembrar esse lugar da fala que aqui no Brasil é muito forte, você falar “as pessoas falam errado”, “não sabe nem falar português direito e vai aprender uma outra língua estrangeira, vai aprender inglês”. Então isso é muito forte, de a gente ficar com vergonha de falar, vergonha de escrever, a gente não escreve, né. Agora um pouco mais, né, tem o zapzap, o *Facebook*, a gente começa a escrever mais, uma escrita informal, mas começa a escrever mais. Há algum tempo atrás a gente não escrevia, ficava com vergonha de escrever uma carta, de escrever errado, tinha medo de escrever errado. Fazia redação, todo mundo falava...por exemplo, tem um cara aqui que uma vez eu fui fazer uma prova pra ele, um trampo ali, ele falava que não sabia fazer redação, então as pessoa ficavam com medo de fazer...então as pessoas tinham medo de fazer redação, de escrever. E eu tinha um, quando eu saí, vim lá da roça, de Santo Antônio das Figueiras, eu falava “inglês”, falava “inglês” mesmo, e “pranta” e tudo. Trocava esse “L” pelo “R” e não percebia, pra mim, “planta” e “pranta” era a mesma coisa. “Ingrês” e “inglês”. Demorei anos pra perceber isso. Eles riam de mim, “probrema”, “pranta”...e riam muito de mim, e eu não sabia porquê, e eles repetiam “problema!”...e eu não entendendo, não caía a ficha, não conseguia perceber onde tava a piada do “probrema” e levou muitos anos. Eu tinha uma professora de português que tentou auxiliar ali, até que um dia um menino que trabalha na padaria, e aí, riram de mim o dia inteiro, eu falando “inglês”, aí ele falou assim “tá, então eu vou te explicar. A diferença é o “L” aí, o ‘in-gue-rês’ e o ‘in-gue-lês’. Você tá falando ‘inguerês’.”. E aí eu saquei, consegui sacar. Inglês e inglês, in-gue-rês e o in-gue-lês. Mas isso aí eu vou construindo isso.

N.R: Você também constrói uma linguagem muito particular.

P. N: Isso, hoje eu continuo escrevendo e aí eu vou entrando cada vez mais nesse mundo, nesse lugar, que aí eu vou estudar. Aí eu vejo que, por exemplo, o Camões escrevia “inglês”, ele grafava “inglês”. Então eu vou estudar edição de texto na Linguística. Antes de entrar pra Letras eu fui pra Índia. Comecei esse processo, daí começa o *Bureau de Langue*, e aí começa a aparecer essa diferença do inglês. Não existe só o inglês dos E.U.A. e da Inglaterra, existem muitos ingleses, da África do Sul, da Índia, o inglês da Jamaica, e aí eu vou escutar os “Bitles”...não é os Beatles [imita um sotaque britânico], também tem os “Bitles”. Então essa possibilidade, isso vem do português, então “inglês” e “inglês”, “in-gue-re-ja”...vou ver essa

“iguereja” na Indonésia, né, uma palavra de origem portuguesa, “iguereja”. E aí o “Migueli”, não é o “Miguél”, é o “Miguéli”, que tem aqui. As pessoas não conseguem falar um L “mudo”. Ou vira “U” ou “pastéu” ou “pastéli”, não é “pastel”. Então esse lugar da língua, eu vou ver essas grafias, a estudar um pouco mais edição de texto, quando é que tem o primeiro acordo da Língua Portuguesa, da grafia, já é no final do século XIX. Então até então era válido tudo. O que valia era escrever, e aí eu vou entrar nesse mundo. Então eu tenho escrito, como eu te apresentei os panfletos, e aí entra os cartazes, a palavra vai entrando com a função de palavra. O texto entra com a função de texto, pra ser lido. Pode não ser lido, mas ele tem essa função, de ser lido, ele tem que estar ali. Se as pessoas quiserem ler o texto, elas vão ler o texto e ali tem algo. Essa grafia, essa variação ortográfica que acaba sendo uma variação linguística.

N.R: E como é essa relação de compra e venda que você constrói, porque o mesmo panfleto que você vende aqui por um real, você dá de graça, você vende na Mendes Wood...Como que é isso?

P. N: Não, é que as vezes tem a cortesia, né. E a gente faz isso, você dá um, você tem a mesa ali, a loja de banana, de goiaba, daí você parte uma goiaba e oferece uma goiaba pras pessoas experimentarem e levarem mais goiaba. O mesmo caso da maconha. O cara, “Toma aí.” e depois...é essa relação do comércio, da cortesia.

N.R: A intenção é criar uma rede??

P. N: É, rede. Esse lugar do...que é comum no mercado, então o experimentar é parte do negócio. E é essa relação, esse mercado, é isso. As pessoas se sentem parte, e tão comprando. Então elas, mais do que recebendo, tem uma relação de...quando você faz o trabalho pro Exu, você deixa lá o pagamento do Exu. Não importa quanto, se a moeda é de 1930 ou de 2018, mas você deixa lá e se cria essa relação. Faz a roda girar. Tem isso, fazer o mercado mesmo, e é onde gira mais essa conversa, porque aí você tem uma negociação. Aí você olha, e quando eu coloco assim, as vezes eu coloco o sabão e a cocada e entre eles o panfleto, é criar uma possibilidade. As opções, entre sabão e cocada, você tem um panfleto, você tem as palavras. Que o panfleto também funciona como...é essa gravura e ao mesmo tempo é um pouco, um cordel. Alguns tem mais pra relato, outros mais poesia, projeto, conto, mas é essa possibilidade. Acho que quando as pessoas fazem essa comparação, até esse doce, esse sabão, fazem a crença aumentar. Se eu estou numa feira, mas o tanto o sabão e a cocada tem esse processo da arteficialidade. Tem o ato do fazer, da receita e da memória, da memória pensando nesse contexto urbano aqui. Tem a memória daquele que encontra e do pai, da mãe, que faziam sabão, ou faziam cocada, ou sabão de côco. Tinham essa relação, como se fala, “Se a cocada tem gosto de sabão, não é culpa do açúcar, e sim, do côco.”. Então é um detonar pra...um pavio pra conversa, pra relação. Então isso tem que acontecer, que as vezes essa relação é mais rica aí nesse universo do que distribuir panfleto. Mas são lugares diferentes, e são comportamentos do objeto em diferentes lugares, e aí a gente pode ir pra língua. Quando é que se decide falar o inglês, o espanhol, ou o português, ou a maneira de falar o português, com os manos, ou lá na Universidade, no banco, ou com a polícia, quando te param. Talvez até essa comparação com a polícia é até mais, a mais que te força, né.

A entrevista já se encaminhava para o final, pois estávamos conversando já há algumas horas e Paulo havia agendado outro compromisso no fim da tarde. Por isso ele me leva ao terraço de sua casa onde me apresenta um pouco mais do seu território, agora visto de cima.

P. N: Aqui tem uns cachorrinhos aqui, eles latem, mas eles são mansos. Eles só mordem se estiver de costas. Isso, eles são assim mesmo, mas não precisa ficar preocupado não [risos].

Aquela montanha ali é a...esse topo ali que a gente tá vendo é a Serra da Piedade, então aqui a Estrada Real passava, e embaixo dele tá Caetés, que é outra cidade da época da Colônia, então esse lugar aqui é bem estratégico. Então em cima você tem uma igreja antiquíssima lá no topo, Serra da Piedade, Santa Luzia está logo ali, o centro Histórico, e aí você passa indo pra lá. Sabará tá mais ali, e aqui era só esse miolo aqui e alí em cima é a Tampa. Aqui é o Caldeirão Setor 7, e ali em cima é a Tampa.

N.R: A Tampa do Caldeirão?

P. N: A Tampa do Caldeirão, isso mesmo. E aí essas casas, todo esse morro aqui era tudo verde, assim, era uma mata, e só ficava o miolinho aqui e aí foi se ampliando. Então aqui o pessoal é meio assim, o pessoal fala que é o seguinte, que aqui não é favela. Essa casa aqui da esquina não é favela, aquela ali é. Outros fala que todo esse, até o lado de lá da rua é favela, do lado de cá não é favela. Aí chega do lado de lá, naquela casa verde ali ó, verde embaixo, meio rosa, vermelho, ali seria favela, então toda essa faixa, até o galpão ali, pra lá, é favela. Aí do galpão pra cá é favela, daí onde passa aquele caminhão é favela, daí no lado de cá não é favela. Tudo igual, mas.

N.R: São as linhas imaginárias?.

P. N: Isso, aí chega naquela casa ali onde tem o morro, os dois lados desse morro é favela, aquele galpão lá é favela, na frente não é favela. Aquela casa comprida não é favela, mas pra lá seria favela, mas tem muito mato ainda, então é meio...meio fazenda. Aí todo esse morro é favela até chegar lá na antena, aí na antena já não é favela. Então tudo nesse lado de cá do morro é favela. Aí a gente segue a rua, até o final dela, do lado esquerdo não é favela, do lado direito é favela. Aí a gente tem um barraco lá naquela antena, do alto do morro, lá é favela. E aí você tem uma linha ali, aí desse lado é Santa Luzia, do lado de lá é Vespasiano. Lagoa Santa tá aqui, nessa região, e eu gosto sempre de pensar nesse território porque...o Território de Lagoa Santa, Luzia, então eu sempre gosto de subir lá no morro e pensar esses caminhos como os caminhos de Luzia, essa mulher afro, negróide, e essa mais antiga desse território. Então, pra mim, pensar esse *Cadernos de África* é um pensar a partir desse lugar aqui, né. É pensar uma África da diáspora, mas existe esse lugar anterior à grande diáspora. Esse lugar também dessa África anterior às grandes navegações. Uma África de Luzia, uma questão de uma África pré-América, pré-histórica, pré-colonial, de um outro mundo. E aí uma outra possibilidade de navegação de África pra cá, e aí você pode pensar na Ásia, um outro caminho, que não é esse que nos foi apresentado.

Logo em seguida chega Julio que nos alerta do outro compromisso do artista. Encerramos a entrevista, entretanto os dois me levam de carro a um outro ateliê no alto de um morro, onde se encontravam algumas peças da série *Produtos de Genocídio* sendo confeccionadas em resina, mas eu não continuo a gravação. No caminho de volta conheço mais do espaço-entorno que é o Palmital.

Espiral #2: Espírito Santo-Grande Vitória-Vitória-Centro

Foi por acaso que descobri que Paulo Nazareth estaria em Vitória no dia 26 de setembro de 2019, como parte da programação de um curso formativo oferecido pelo Programa

de Pesquisa e Formação da Galeria Homero Massena⁶⁵ em que eu, até então, acompanhava os encontros. Seria a primeira vez que o artista estaria na cidade em um evento de arte.

Para esse evento Paulo Nazareth foi convidado a fazer uma fala pública sobre os deslocamentos na construção de seu trabalho. Após o fim da exposição da fala do artista e durante a abertura para as perguntas do público, tive a chance de fazer ao artista uma questão que orbitava as minhas reflexões. Propus a Paulo Nazareth que comentasse sobre os deslocamentos empreendidos no mercado de arte a partir de um caso compartilhado pelo próprio artista em uma entrevista publicada na revista *Elástica* (2012).

Napê Rocha: Boa noite, Paulo. Obrigado pela sua fala e por compartilhar o seu trabalho, com a gente. Você comentou que o mercado é um lugar muito importante, um lugar de encontro, lugar de trocas, e eu tenho me debruçado sobre o seu trabalho já algum tempo e tenho lido muitas entrevistas suas. Eu gosto de pensar como a sua fala ressoa no seu texto, que ressoa no seu trabalho de uma maneira geral. Daí lembro de ter lido um fragmento de uma fala sua pra revista *Elástica*, acho que de 2012, em que conta um caso seu com um possível comprador que, naquele momento ele identifica o seu trabalho como um trabalho bom pra se investir. E ele quer comprar uma foto sua, que por acaso é uma foto em que você segura um cartaz escrito “vendo minha imagem de homem exótico”. Só que ele também estava esperando que você desse uma garantia pra ele de que aquele trabalho não seria reproduzido, mas aí fica um jogo entre vocês dois ali. Ele quer a garantia, mas você não quer dá essa garantia tanto assim... E alguns críticos vão atribuir a você uma postura um pouco desestabilizadora no mercado de arte, as vezes é escorregadio, cria caso... Daí eu queria que você comentasse um pouco sobre os deslocamentos que você constrói dentro do mercado de arte. O que significa por exemplo vender gravura na feirinha da Savassi e vender gravura na feira de arte, vender junto com limão, vender banana assinada pelo artista em Miami. Enfim, queria você comentasse desses deslocamentos dentro do contexto do mercado de arte.

Paulo Nazareth: Eu vendi um...de vez em quando fico voltando lá atrás, porque vender coisas eu...dentro do mercado eu já estou há muito tempo, então desde lá de Santo Antônio das Figueiras que eu vendia chuque, que varia o nome: “chuque, sacolé, geladinho, chup-chup”. A gente dizia chuque. Eu vendia chuque pra dona Alzira que era uma dona que criava porcos e ela tinha uma porca que se chamava Neném, e ela andava atrás dela, e a Neném ia engordando, engordando até não dar mais. Ficava supergorda, obesa e quando ela estava nesse estado de obesidade, a porca espirrava sangue. Quando a porca estava nesse estado ela matava, fazia uma farofa e convidava a comunidade que ia lá comer as carnes da Neném e ela pegava outra Neném. E aí outra porca com o mesmo nome e essa história se repetia, então a comunidade comeu muitas vezes, muitas Nenéns, que tinham o mesmo comportamento da outra Neném: andavam atrás dela até se tornar obesa, até ter problemas cardíacos, de respiração e ser morta. E ela fazia chuque. Ela inventava chuque de todos os tipos, de pão, de café com leite, de outros tantos e eu e outros meninos íamos vendendo essa iguaria. Hoje as pessoas chamam de...tem o chuque gourmet, né. Chup-chup gourmet. Mas ela já fazia a *gourmetização* há muito tempo. Mas a gente vendia isso e vendia também...outra coisa que eu vendia era o refugo, o lixo do alto forno o lixo da...então essa sobra, eu e outras crianças garimpávamos o lixo e aí pegava os restos do ferro, a borra do ferro e a gente vendia isso no

⁶⁵ O Programa de Pesquisa e Formação é uma iniciativa de formação da Galeria Homero Massena, espaço da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo localizada no centro cidade de Vitória. Em 2019 foram oferecidos dois módulos do curso Processo: Criação Crítica Mediação. O primeiro chamado *Arte Sociopolítica e Corporeidades* e o segundo, O deslocamento na construção poética. Paulo Nazareth compunha a programação deste segundo módulo.

ferro velho. Então eu já vendia no mercado. Eu tenho um projeto que é comprar uma ação da Vale, mas eles não querem vender uma ação, então eu vendo essas borras. O trabalho é especificamente fazer o que eu sempre fiz, vender o refugo, o que eu achasse na linha de ferro. Aquelas coisas perdidas da Vale do Rio Doce, o resto a borra. Hoje eles não estão mais jogando a borra, eles tão pegando tudo. Inclusive as barragens, a Vale, a Samarco etc e tal, eles brigam porque eles tão querendo garimpar essa lagoa de dejetos e produzir mais dejetos. Então eles querem garimpar essa poça de lama tóxica e fazer uma outra poça de lama mais tóxica ainda. E aí tem todo esse terrorismo de falar que as barragens vão arrebentar em cima de uma cidadezinha aqui e outra ali, e aí eles precisam trabalhar isso. Mas eu tenho um projeto que é vender esse refugo, esse lixo, e com esse dinheiro, comprar uma ação. Só uma. Eu ainda não consegui não. Eu tô querendo entrar num mercado de ações, mas só com uma ação só. E aí a partir daí eu vendi limão, até misturar a gravura com sabão e doce de coco. Que nem, gostam de falar que se a cocada sai com gosto de sabão é culpa do coco e não do açúcar, porque a gente tem sabão de coco, não sabão de açúcar. E aí fica ali a cocada e o sabão, os dois convivendo junto, se a cocada tivesse sabor de sabão, não era culpa do coco. E a banca tava ali, então essa mistura de sabão e cocada já é uma questão da arte. Até uma questão de deslocamento, já que eu estou falando de deslocamento, o deslocamento do cheiro do sabão pra cocada. A cocada ficou com cheiro de sabão, e as vezes o sabão fica com cheiro de cocada. Mas a partir daí eu vou me envolvendo, e aí eu acabei entrando por acaso nesse mercado maior de arte por esse meu mercadinho. Então os galeristas chegavam, compravam o desenho na minha mão, bem barato e depois me propuseram participar de um mercado, uma feira. Aí eu participei. “Ah, uma feira?”, então vamos levar banana e aí levei banana, fez o maior sucesso. E aí eu misturava esse lugar. No final é tudo mercado, é tudo mercado. As vezes a gente fala “ah, tá no mercado”, as vezes quer manter uma questão...a gente fica assim com um pé atrás no mercado de arte..a gente fica com não sei o que lá das quantas, mas o que eu fiz tá mergulhado no mercado o tempo todo. A gente pra chegar aqui veio num mercado de transporte. Ou veio de carro ou veio de *Uber*...outro mercado aí! O mercado virtual, o *Uber*, ou veio do ônibus, né, um mercado muito mafioso, o transporte público, etc e tal. Então o deslocamento de qualquer ponto que a gente tá na cidade, até a pé tem uma relação com o mercado. Porque as vezes a gente coloca sapato, chinelo...mas até esse deslocamento a pé tem algo que vem do mercado. Coloca um pedaço de borracha nos pés pra proteger e vai. Se não, “ah, vou me deslocar de bicicleta”. Tem tanto de bicicleta do transporte...aí tem esse lugar da bicicleta que foi *gourmetizado*. Andar de bicicleta virou assim...algumas pessoas podem andar, outras não. A ciclovia está em determinado ponto da cidade, no centro. Dando a volta no centro, mas você não tem uma ciclovia que vai pra periferia, não tem uma ciclovia que atravessa a ponte. Então o deslocar de bicicleta é um deslocar por hobby, por uma outra questão que não a mobilidade na cidade. Mas tá tudo isso dentro desse universo desse grande mercado. Aí o que eu faço é pedir a proteção dos meus santos e jogar e ir pra essa roda. Eu falo da capoeira angola. É fazer a mandiga. Você tem que entrar. Às vezes você está ali e você é empurrado pra dentro desse jogo e o que você faz é jogar. E aí as vezes a gente faz as nossas mandigas, porque as vezes você tem um jogador que tem a capacidade corporal acima da sua e consegue fazer um *aú*, uma bananeira, um salto mortal e aí o que nos resta é fazer mandinga. Que é a ginga, o brincar, a distração. Então quando a gente, na capoeira angola, na nossa capoeira mãe, nossa capoeira filosófica, quando a gente joga com um oponente muito maior, o que você tem que fazer é se fazer miudinho. A gente fala o jogo de dentro, o miudinho, o miudinho, o miudinho, o miudinho, o miudinho. E aí você faz o corpo miudinho, o corpo miudinho até entrar dentro desse corpo, embaixo desse corpo maior. E aí esse corpo miudinho não permite que esse corpo gigante o atinja. E você assim por dentro, sempre miudinho. O lugar mais seguro dentro da roda jogando com o corpo muito pesado é dentro desse corpo, se a gente tá falando dessa ginga. E se a gente vai manter o acordo do jogo. Porque as vezes acontece de você ter um acordo que é esse acordo do jogo de capoeira, e esse jogar miudinho também faz parte do jogo de capoeira, mas esse...essa forma de corpo miudinho irrita esse corpo maior e as vezes ele sai da regra. Ele viola e regra. As vezes tem que esperar isso. Poder sair desse...debaixo desse corpo, porque as vezes ele pode ser traçoeiro. Pode trair o jogo e fugir da regra e aquele jogo que era de capoeira pode se tonar uma outra coisa. Isso pode

acontecer nesse mercado também, a gente faz esse jogo miudinho, essa ginga, essa brincadeira, essa mandinga, mas a gente sabe que tá lidando com um monstro maior do que nós. Aí a gente tem que ir aprendendo quando pular fora. Você tá debaixo desse corpo, mas em alguns momentos você tem que pular fora. Sair de baixo. Não sei se eu te respondi de acordo...E esse caso que você contou, essa imagem é um jogo também. Porque “vendo minha imagem de homem exótico” e essa imagem, justamente essa imagem que é esse negócio com esse cara, essa imagem, atrás dela, tem uma outra escrita que está escrito “no se vende. Cuidado com estafadores”. Quer dizer, “não se vende, cuidado com um estelionatário, estafadores, aquele cara que passa a perna”. Então é um jogo entre o cartaz “vendo minha imagem de homem exótico” e o escrito atrás., que não se vende. E cuidado com o estafador. Então é isso, a própria imagem está lidando com essa jogada. O que o cara pergunta é algo que não dá pra responder, se essa imagem será ou não...firmada como objeto de arte na história da arte, no mercado de arte. Mas a gente está lidando não só com o artista, mas com o negócio, que o mercado tem uma vida própria. E tem gente que vai trabalhar com aquele...se ele faz uma compra de um objeto ele vai querer que aquele objeto de arte mantenha seu “valor”. Não exatamente como objeto de arte, mas seu valor como objeto de desejo, como objeto de investimento financeiro, mas é sempre um jogo. Mas isso as vezes é uma aposta que as vezes ele faz e perde. É uma máquina que as vezes pode ser uma máquina dos jogos de azar.

Essa foi a última vez que encontrei com Paulo Nazareth. Acredito que, de lá até este momento, na verdade desde a entrevista no Palmital em novembro de 2018, meu interesse maior não tem sido o de fazer análises do discurso do artista, mas, ao longo do processo da pesquisa, buscar os rastros da narrativa de Paulo Nazareth em seu trabalho e vice-versa.

O que a entrevista e a resposta de Paulo Nazareth à minha pergunta mostram é que existe uma coreografia própria do ritmo e da fluidez da narrativa de Paulo Nazareth que atravessa os relatos partilhados em seus panfletos, seus projetos de ação, a organização de sua linha do tempo e que também pode ser percebido através da sua fala. O objetivo do artista não é de pormenorizar seu objeto de arte, mas reatualizar sua história de vida por meio do relato a ponto de transformar ela mesma – sua história – em objeto de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse dessa pesquisa foi investigar as correspondências entre as corporeidades negras e a narrativa em *Cadernos de África* ao explorar as relações do trabalho de Paulo Nazareth com elementos estruturantes das culturas africanas ressemantizadas no Brasil. Dessa maneira, a dimensão imaterial da palavra, a ancestralidade, o tempo e o mito como aspectos formadores de uma cosmovisão africana foram evocados para percorrer as possibilidades de produção de sentidos a partir do trabalho do artista. Ao longo da dissertação foi possível observar que cada um desses princípios acionados a partir dos interesses do artista não agem como meros caracteres observáveis, seja nas suas fotografias seja em seus escritos e ações. Mais do que isso, o mito, a ancestralidade, o tempo e a palavra operam como fundamentos que orientam a poética do artista.

Cadernos de África é um trabalho que desde as primeiras vezes em que tive contato com seus desdobramentos me comoveu profundamente. O trabalho retoma e expressa uma inquietude, arrisco a dizer, de todos os filhos e filhas da diáspora africana que se corporifica em um sentimento de angústia, saudade de um lugar de origem vestígio do *banzo* sofrido por nossos ancestrais. Diante da impossibilidade de localizar sua origem genealógica exata no continente africano, a partir de sua espiral espaço-temporal que o leva do Palmital até África e de África até o Palmital novamente, Paulo Nazareth identifica múltiplas Áfricas em diferentes lugares e caracteres distintos e veste a mobilidade como potência criativa ao edificar múltiplos territórios de origem por onde passa. Esse talvez seja o primeiro vestígio de uma potência *exusíaca* em *Cadernos de África*. Como vimos no segundo capítulo, é Exu quem interpõe todos os atos de criação do mundo e ele é quem possibilita que a vida seja dinâmica, que se possa ir de um lugar ao outro, que se materialize o movimento.

Ao dar voltas de costas na *Árvore do Esquecimento* para lembrar o caminho de casa, Paulo Nazareth apresenta uma possibilidade poética de experienciar o tempo para preencher lacunas e suturar feridas deixadas pelo colonialismo e pela diáspora compulsória que vitimou milhões de africanos e seus descendentes desde o século XVI. As narrativas de dor e violência, mais do que necessárias em tempos de memória fragmentada e distorcida, são organizadas junto a possibilidades de vivências múltiplas dos fundamentos que organizam modos de vida que reenraizam os sujeitos negros na diáspora. Da *Árvore do Esquecimento* ao mito de Oxalá observamos que o tempo para Paulo Nazareth é uma matéria plástica que pode ser utilizada para recuperar uma memória ancestral ou para buscar ensinamentos em um tempo mítico

imemorial. Ambos servem para tornar a existência no presente e a continuidade no futuro como algo próspero.

O *corpus* da pesquisa compreende trabalhos de grande amplitude de circulação paralela ao sistema de arte. No primeiro capítulo, foram analisados exclusivamente os panfletos e cadernos de projeto e, no segundo, analisamos fotografias e o *blog PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA*. É importante salientar que o grupo com o qual Paulo Nazareth dialoga diretamente desde os encontros promovidos pela sua errância, além dos seus pares do sistema de arte, evidentemente são pessoas negras que podem experimentar dificuldades de acesso a espaços institucionais de arte, como o artista mesmo relata viver apesar de ser um artista de notada expressão nacional e internacional. O *blog PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA*, portanto, opera como um dispositivo que pode alcançar um público que, muitas vezes, é repellido pelas instituições, pelos espaços de consumo de arte e dos espaços formativos. Além das fotografias e panfletos, os vídeos analisados também estão disponíveis e facilmente localizáveis nas páginas virtuais do artista. Foi esse o primeiro espaço onde tive contato com os trabalhos de *Cadernos de África* e mesmo que ao longo da pesquisa eu tenha buscado outros trabalhos do artista em exposições, coletado eu mesma alguns panfletos e recebido doações, considero importante tratar sobre um objeto de arte que está amplamente disponível para apreciação.

O trabalho de Paulo Nazareth, no entanto, não deixa de circular no sistema de arte, nas feiras e exposições no Brasil e no exterior. O artista, como relata na entrevista transcrita no capítulo três, sabe usar de maneira hábil os diversos espaços que compõe o mercado de arte. Na feira *Art Basel Miami Beach* com o trabalho *Banana Market / Art Market* ou na feirinha da Savassi vendendo gravura e sabão de coco, Paulo Nazareth mostra que os trânsitos que exerce poeticamente em *Cadernos de África* são também experimentados dentro do próprio sistema no qual está inserido e atua de maneira dinâmica. Não pisar em solo europeu antes de percorrer todos os países do continente africano, como orienta o seu trabalho, não significa negar aquele que, para alguns, pode ser considerado como o referencial máximo do sistema de arte. Paulo Nazareth não é um artista que está à margem do sistema, ao contrário, utiliza o sistema ao seu favor e joga com ele. Sua participação na 55ª Bienal de Veneza com o trabalho *The Encyclopedic Palace*, por exemplo, foi um importante movimento do artista ao levar duas lideranças indígenas para o espaço expositivo e relatar as violências colonialistas sofridas por esses povos no território que produziu e produz essas violências ao longo da história do Ocidente.

Para abordar a constituição do sujeito de arte Paulo Nazareth, bem como sua textualidade, foi fundamental que analisássemos seus panfletos e cadernos de projeto por serem esses os trabalhos onde a narrativa textual do artista se faz mais presente. A palavra aparece no trabalho de Paulo Nazareth como um artifício criador de coletividade que se potencializa em sua comunicação panfletária e de sua escrita que se corporifica no pretoguês (GONZALEZ, 1988; 1984). A escrita foi abordada como parte desse processo em sua dimensão coletiva a partir do conceito de escrevivência (EVARISTO, 2017a) que nos possibilita enxergar as marcas e traços por detrás do texto de Paulo Nazareth ativadas por meio da ancestralidade como fundamento para a ação e criação. Ao identificar a ancestralidade como fundamento de seu trabalho foi possível discorrer sobre a presença de sua ancestral, Nazareth de Jesus, responsável por seu estabelecimento como sujeito de arte. Nazareth é partícipe de todo esse caminho, como vimos nas narrações de Paulo que ritualiza sua relação com a ancestral, de modo a suturar a fissura causada pela sua morte.

No segundo capítulo, a encruzilhada (MARTINS, 1997) foi utilizada como operador conceitual que orientou as análises dos trabalhos de *Cadernos de África*. A encruzilhada por ser o território simultaneamente material e imaterial onde as culturas negras são gestadas, possibilita uma leitura a partir de seu interior. A encruzilhada oportunizou uma leitura dos trabalhos presentes em *Cadernos de África* à medida que produzíamos aproximações e distanciamentos, fabricando imagens de dupla face em que as tensões são admitidas em seu valor poético e crítico. Essas contradições habitam a rua e o corpo, que aparece como instrumento de enunciação e produção de gestualidades de resistência a partir de um saber-corporal (TAVARES, 2012) que operam na manutenção dos aspectos culturais presentes nas origens de Paulo Nazareth e na continuidade da vida material desses grupos. Como resultado, podemos avaliar que a encruzilhada oferece ricas possibilidades de interpretação de práticas e poéticas oriundas das culturas africanas na medida em que, além de partir da mesma matriz que seu objeto de análise, ela mesma possibilita a insurgência dessas criações. Como apontado por Leda Martins (1997, p. 26), “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”.

Ao longo da dissertação foi possível perceber que a narrativa presente em *Cadernos de África* recusa apreensões lineares, operando a partir de uma dinâmica espiralar do tempo que encontra sua motricidade em uma relação privilegiada com o passado, a ancestralidade e o mito. Por isso a produção de uma *narrativa encruzada* que admite os desvios, contradições e sinuosidades que sua narrativa apresenta. Propor uma *narrativa encruzada* significa ler o mundo a partir de uma lente que não só supõe, mas preconiza uma relação ritualizada com a ancestralidade para a consolidação de uma existência e continuidade factíveis nas quais os

sujeitos negros existem em suas potências diversas. O passado serve de substrato para imaginar e consolidar realidades futuras e o mito oferece respostas para as questões que não são de maneira alguma inéditas, como nos ensina Ifá por meio dos *Odù*. A *narrativa encruzada* reconhece o tempo como coisa maleável, matéria plástica para criação e o corpo como canal de medição da narrativa. Ela apresenta uma possibilidade de reescrita da história das populações africanas, de suas contribuições e presenças marcantes no contexto das Artes Visuais.

O terceiro capítulo trata-se de um compartilhamento de dois momentos da pesquisa que se sucedeu. A entrevista com Paulo Nazareth significou uma importante realização no percurso do trabalho. Com aquele material em mãos pude perceber que as minhas análises não se encontravam descoladas da poética do artista. Não considero de maneira alguma que as falas de Paulo Nazareth é que legitimam as minhas análises, mas compreendi que partir, como faz o artista, de pressupostos afro-referenciados e de um pensamento estruturado a partir de uma cosmovisão africana foi a escolha mais eficaz para o empreendimento da pesquisa. Por se tratarem muitas vezes de questões as quais eu já havia discutido através dos trabalhos do artista, optei por não fazer tantas análises ao longo da transcrição, oferecendo ao leitor a possibilidade de criar suas próprias interpretações e intervir na narrativa produzida por Paulo Nazareth. O ritmo da entrevista é consoante a cadência narrativa de *Cadernos de África*, uma vez que a temporalidade aparece diluída e a espacialidade embaralhada.

Optei também por compartilhar um segundo encontro com Paulo Nazareth em que tive a possibilidade questioná-lo sobre uma especificidade do seu trabalho – sua relação com o mercado de arte –, mas que certamente oferece-nos subsídios para a interpretação de aspectos integrais de sua poética. O que Paulo Nazareth apresenta como uma ginga que possibilita sua legitimação no sistema de arte sintetiza um modo de estar no mundo que não é nada menos que uma sabedoria corporal produzida pelos povos africanos e seus descendentes que, na diáspora, possibilita os trânsitos necessários para a sobrevivência e manutenção da vida. É, como se diz popularmente, uma malandragem que garante a subsistência.

Esse é um posicionamento de corpo que é característico do que Paulo Nazareth convencionou e tem desenvolvido como “arte de conduta”. De acordo com o artista, esse termo foi utilizado pela primeira vez para se referir ao seu trabalho por um jovem artista que ele teria conhecido em meio a suas viagens pela América Latina. Em diálogo com Janaina Melo, Paulo Nazareth (2012, n.p.) afirma ter ouvido que fazia “[...] algo que se chama de ‘arte de Conducta’”. Diz que não é performance ou *acion!* e sim conduta...”. O que define seu trabalho como “arte de conduta” é o posicionamento ético em relação ao trabalho de arte e um modo de se colocar diante do mundo que borram os limites entre arte/vida assim como dilui as fronteiras entre

centro/periferia, feira livre/feira de arte etc.

A conduta que se transfigura em arte – ou a arte que se emaranha em sua vida – parece estar relacionada as possibilidades de desfiguração dessas normatividades. Há um exercício, assim como as culturas africanas que estabelecem as conexões e simultaneidades entre todos os elementos que compõe o universo, de produzir uma indistinção entre os lados de dentro e de fora do sistema de arte e de sua própria produção poética. É um constante remanejamento das estruturas, de fato. Mesmo que as estruturas sociais tentem imobilizar os corpos negros por meio de dispositivos diversos de violência que ele mesmo relata viver cotidianamente, Paulo Nazareth carrega em sua genética ancestral a necessidade de mobilidade que lhe garante a fluidez na vida.

Mais uma vez, não há mobilidade possível sem Exu. Exu atravessou toda essa dissertação como uma linha sinuosa que orientava as minhas escolhas, leituras e escritas. flor do nascimento (2018, p. 9) já havia dito que “Exu anda *com* as palavras, anda *nas* palavras, anda *pelos* palavras, *anda as* palavras. Por viver (n)as palavras, como vive (n)as ruas, (n)as encruzilhadas, (n)os caminhos, Exu as tem como ferramenta para fazer mundos, encontros, memória”. Além de guiar Leda Martins nos caminhos da formulação do conceito de encruzilhada, vimos na entrevista com Paulo Nazareth que o orixá o recebeu em sua casa nos primeiros anos de vida do artista. A empreitada de correr mundo e conhecer todo o continente africano – e todos os continente africanos, no plural – reatualiza a caminhada de Exu pelo mundo para inventariar os problemas humanos. O “trabalho” é também ebó.

É possível localizar *Cadernos de África* em uma poética afrocêntrica, a partir do que Assante (2009) postula como princípios para a afrocentricidade. Um dos princípios descritos pelo autor é o compromisso com uma nova narrativa da história da África. Com seu projeto, Paulo Nazareth rompe com as idealizações a respeito do continente africano que o colocam como um local apartado da história, descivilizado, imobilizado e amaldiçoado. Seu trabalho se movimenta para produzir uma narrativa sobre África que traduz a amplitude do continente e evidencia suas contribuições em lugar da suposta inferioridade atribuída pelo eurocentrismo. Esse é também um princípio orientador dessa pesquisa, portanto ofereço esse ebó de minhas palavras acreditando na contribuição desse trabalho no campo da teoria e crítica das Artes Visuais e na produção de visibilidade das proposições poéticas de artistas negros na diáspora.

O projeto *Cadernos de África* não se dá por terminado até o momento de conclusão da escrita dessa dissertação. Ainda são muitos países do continente africano a percorrer e muitas Áfricas a serem desvendadas.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. -. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 1 edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2017a.

_____. **Becos da Memória**. 3 edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.

_____. **Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. Depoimento apresentado na Mesa de Escritoras Afro- brasileiras; XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

flor do nascimento, wanderson. Prefácio: exuzinhando a memória, in SILVA, Cidinha da. **Um exu em Nova York**. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Pallas, 2018.

FUENTES, Elvis. Encruzilhada, cruzamentos e a cruz. In **Histórias afro-atlânticas: [vol 2] antologia**, São Paulo: MASP, 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro, LTC: 2008.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. Contemporânea – **Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos: Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 2, p. 37-60, 2011.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, No. 92/93 (jan./jun.). 1988.

_____. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Brasília: ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1984.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. in KI-ZERBO, Joseph (Org.), **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. in KI-ZERBO, Joseph (Org.), **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KILOMBA, Grada. A Máscara. Tradução DE JESUS, Jessica Oliveira. **Cadernos de Literatura em Tradução**, Brasil, n. 16, p. 171-180, 2016.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. São Paulo: USP, 18-19 (1): 103-118, 1996.

_____. A questão da palavra em sociedades negro-africanas, In: **Democracia e diversidade Humana: desafio contemporâneo**. Salvador: SECNEB, 1992.

LOPES, Nei. **Kitábu** - o livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

MARINS, L. L. **Òrìsà dídá ayé: Òbátálá e a criação do mundo**. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo. v. 31-32, p. 105-134, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. Performances do Tempo Espiral. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras errâncias territoriais e textuais**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MELO, Janaina. Caminhos e conversas de viagem. In: NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

_____. Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 38, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo D. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

_____. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

_____. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: revista de sociopoética e abordagens afins**, n. 2, v. I, 2009. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2019.

PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a Bienal da Bahia. **Revista CPC**, São Paulo: USP, n. 20, p. 112-136, 2015.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. In: **Ensaios Filosóficos**, Volume IV, Outubro de 2011.

REIS, João José. **A Revolta dos Malês em 1853**. Salvador, 2015?. Disponível em: <<http://educacao.salvador.ba.gov.br/adm/wp-content/uploads/2015/05/a-revolta-dos-males.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2019.

SÀLÁMÌ, Sikiru; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a Ordem do Universo**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 341-368, maio/ago. 2019.

SILVA, Cidinha da. **Um Exu em Nova York**. 1 ed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo encantado: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Salvador: Imago, 2002.

_____.-. Corporalidade e liturgia negra. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25, Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

_____.-. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 2017.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar**. São Paulo: Odysseus, 2003.

TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, v.X, n.47, p.97-109, maio/jun. 1968

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra**. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Catálogos

CHIARELLI, Tadeu. **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca, 2016.

COSTA, Afonso Henrique. **Novos talentos: fotografia contemporânea no Brasil [catálogo da exposição]**. Rio de Janeiro: R&L Produtores associados, 2015.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Escavar o futuro**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2014.

_____. **Ô de dentro, ô de fora: Multiparidade do parque ao palácio**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2007.

_____. **Segue-se ver o que quisesse: fragmentos da vida cotidiana em Minas Gerais refletidas em sua produção fotográfica**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2012.

GALERIA ANTÔNIO SIBASOLLY. **Vozes do Silêncio**. Anápolis: Galeria Antônio Sibasolly, 2017.

GALERIA NARA ROESTER. **Cães sem plumas**. São Paulo: Galeria Nara Roester, 2013.

INSTITUTO PIPA. **Catálogo PIPA 2016**. Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2016.

_____. **Catálogo PIPA 2013**. Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2013.

_____. **Catálogo PIPA 2012**. Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2012.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE/INSTITUTO DE DEFESA DO DIREITO DE DEFESA. **OSSO - Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Instituto de Defesa do Direito de Defesa. 2017.

KUNST IM TUNNEL. **Avante Brasil - Junge Kunst aus Brasilien / Young art from Brazil. Publication of the exhibition Avante Brazil at KIT - Kunst Im Tunnel**. Dusseldorf: Kunst Im Tunnel, 2013.

MUSEU AFRO BRASIL. **Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva**. Museu Afro Brasil, 2006.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Bolsa Pampulha 2005-2006: 28º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

PALÁCIO DAS ARTES. **Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente - Paulo Nazareth**. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Homenageados Medalha UFMG 2016**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

3ª BIENAL DA BAHIA. **Catálogo da 3ª Bienal da Bahia: Jornal dos 100 dias**. Edição Única, Salvador: 3ª Bienal da Bahia, 2014.

Sites

ACESSIBILIDADE SESC SÃO PAULO. **Acessibilidade SESC São Paulo**. Disponível em: <<https://acessibilidadesescjundiai.wordpress.com/>>. Acesso em: 16 out. 2019.

A HISTÓRIA DA _RTE. **A História da _rte**. Disponível em: <<http://historyof-rt.org/>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

ARTE REF. **Exposição “Arte e Política no acervo do MAP”, na Galeria GTO e Mezanino do Sesc Palladium -BH (até 31 de jul)**. 2016 Disponível em: <<https://arteref.com/event/exposicao-arte-e-politica-no-acervo-do-map-na-galeria-gto-e-mezanino-do-sesc-palladium-ate-31-de-jul/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ESCOLA DE BELAS ARTES. **Exposição de esculturas, Alunos do Atelier de Escultura, maio 2004**. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/acontece/200405expoescultura/folha1.html>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ESCOLA DE BELAS ARTES. **Possíveis Esculturas - Exposição dos alunos da EBA, Setembro 2004**. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/acontece/200409possiveisesculturas/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ESCOLA DE BELAS ARTES. **Minas lança novos talentos**. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/acontece/2005/20050406no-escultura.html>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

FIALHO, Ana Letícia; ALZUGARAY Paula. Tadeu Chiarelli: territórios de uma coleção. **seLecT**, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.select.art.br/tadeu-chiarelli-territorios-de-uma-colecao/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Paradoxos Brasil - Rumos Artes Visuais (2005-2006)**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/rumos-artes-visuais-20052006-paradoxos-brasil>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

FOIRE INTERNATIONALE D’ART CONTEMPORAIN. **Paulo Nazareth**. Disponível em: <<https://www.fiac.com/en/hors-les-murs/jardin-des-tuileries/paulo-nazareth/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth, um artista exótico. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 2013. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>>.

MAKING ART HAPPEN. **Paulo Nazareth, Cadernos de África, 2013**. Disponível em: <<https://makingarthappen.com/2013/10/28/bienal-de-lyon-2013/cadernos-de-africa/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MENDES WOOD DM. Mendes Wood. **Mendes Wood DM**. Disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MENDES WOOD DM. **Mendes Wood no Vimeo**. Disponível em: <<https://vimeo.com/mendeswooddm>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MEYER RIEGGER. **Genocide in Americas | Exhibitions | Meyer Riegger**. Disponível em: <<http://www.meyer-riegger.de/en/data/exhibitions/205/genocide-in-americas.html>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Feito poeira ao vento | Fotografia na Coleção MAR**. Disponível em: <<https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/node/4872>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA**. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>>. Acesso em: 2 de set. 2018.

_____. **Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA**. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com/>>. Acesso em: 2 de set. 2018.

_____. **Paulo Nazareth - YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/paulonazarethedicoes>>. Acesso em: 2 de set. 2018.

_____. **Portifolio**. Disponível em: <<http://nazarethportfolio.blogspot.com/>>. Acesso em: 2 de set. 2018.

PRÊMIO PIPA. **Paulo Nazareth - Prêmio PIPA**. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PRÊMIO PIPA. **Prêmio PIPA**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/premiopipa>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PROJECTO MULTIPLO. **Paulo Nazareth**. Disponível em: <<http://projectomultiplo.blogspot.com/2015/09/paulo-nazareth.html>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Medalha de Honra - Um vínculo entre a UFMG e seus homenageados**. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/90anos/especiais/medalha-de-honra-ufmg/>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Revistas

LIMA, Ana Luisa; DINIZ, Clarissa. **Tatuí**. v. 11, Pernambuco: Revista Tatuí, 2011.

HORENSTEIN, Mariano; AZEVEDO, Ana Maria Andrade de. **Calibán**: Revista Brasileira de Psicanálise. Vol. 10, n 1, Montevideo: Federação Psicanalítica da América Latina, 2012.

MATTOS, Josué. **3X3**. n.2, Florianópolis: 3C Centro de Criação Contemporânea, 2012.