

CAMINHANDO POR SUPERFÍCIES: O SOLO, A PELE E A PÁGINA AO LONGO DOS
TRABALHOS DE JOTA MOMBAÇA, MUSA MICHELLE MATTIUZZI E PAULO
NAZARETH

Beatriz Costa Galhardo

Niterói
Agosto de 2022

CAMINHANDO POR SUPERFÍCIES: O SOLO, A PELE E A PÁGINA AO LONGO DOS
TRABALHOS DE JOTA MOMBAÇA, MUSA MICHELLE MATTIUZZI E PAULO
NAZARETH

Beatriz Costa Galhardo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum

Niterói

Agosto de 2022

CAMINHANDO POR SUPERFÍCIES: O SOLO, A PELE E A PÁGINA AO LONGO DOS
TRABALHOS DE JOTA MOMBAÇA, MUSA MICHELLE MATTIUZZI E PAULO
NAZARETH

Beatriz Costa Galhardo

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense — UFF, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Examinada por:

Presidente, Professor Doutor Ricardo Roclaw Basbaum – UFF

Professor Doutor Tato Taborda – UFF

Professor Doutor Sérgio Andrade – UFRJ

Niterói
Agosto de 2022

Sinopse

Um estudo das superfícies e dos processos de constrição operados pelas bases ontoepistemológicas modernas. Uma leitura dos trabalhos de Jota Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth que ensaia simultaneamente a habitação no limiar da crítica de arte.

Sinopsis

Un estudio de superficies y procesos de construcción operados por bases ontoepistemológicas modernas. Una lectura de los trabajos de Jota Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi y Paulo Nazareth que ensaya simultáneamente la vivienda en los límites de la crítica de arte.

Apoio

O presente trabalho só pôde ser realizado através do apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

*Toda leitora preta é também uma escritora.
Às que vieram antes de mim e às que virão.*

Agradecimentos

Às pessoas integrantes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, PPGCA — UFF, pois são necessárias muitas mãos para que a universidade siga sendo pública.

Ao Alessandro, em memória.

À equipe da Plataforma Tranxversal: Jessica, Lucas, Filipe, Ana Clara, Ana, Walla, Biah, pois juntas criamos um lugar de cuidado, além de uma estratégia para o encontro em tempos pandêmicos.

Ao meu orientador, prof. dr. Ricardo Basbaum, por ter incentivado a experimentação no limiar da crítica desde o princípio.

Ao prof. dr. Tato Taborda, pelas aulas preciosas de ressonâncias e vibração por simpatia.

Ao prof. dr. Sérgio Andrade (UFRJ), pela leitura cuidadosa.

À profa. dra. Luciana Di Leone (UFRJ), pelos encontros necessários no curso “*Canto, mantra, exigência*”: *a poesia na praça pública dos feminismos latino-americanos*, em 2020.

À Mônica Coster e Augusto Brandão, pelas trocas, cafés, bares, conversas e estudos sobre as pesquisas que se aproximavam.

À Ana Tranchesi e Pedro Pessanha, companheiros de estágio de docência.

À Raquel Stolf, Amanda Jacometi e Lina Colonia, pela companhia na residência artística do SomaRumor II e pela criação colaborativa dos *Cuadernos Sonâmbulos*.

Àqueles que durante a pandemia de COVID-19 sustentaram, através da escuta do corpo, encontros de conscientização do movimento: Graça, Luan, Natália, Laura, Karoline, Ana Clara e Filipe.

Ao Gabriel Guarino pela amizade que emaranha vida e estudos.

Às amigas que se fortaleceram nos tempos difíceis: Ayeska, Hérika e Julia.

Ao Danilo Mataveli, pelo amor na vida partilhada.

Às mulheres da minha vida: Luciana, Carol, Rose, Deise, Mônica, Marjory e Nathália.

*Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que, neste caso, falha.
É por aí que devemos começar.*

Édouard Glissant

*A primeira faz: bum!, a segunda faz: tá!
Eu tenho uma missão e não vou parar!
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão!
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição!
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além!
E tem disposição pro mal e pro bem!
Talvez eu seja um sádico ou um anjo
Um mágico ou juiz, ou réu
Um bandido do céu!
Malandro ou otário, padre sanguinário!
Franco atirador se for necessário!
Revolucionário ou insano. Ou marginal!
Antigo e moderno, imortal!
Fronteira do céu com o inferno!
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco do verso!
Violentamente pacífico!
Verídico!
Vim pra sabotar seu raciocínio!
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo!*

Racionais MC's

*Runa kunahua yana kunahua
¡Taquichiri!
Negros y andinos
¡Taquichiri!*

Susana Baca

Sumário

Ao caminhar por este texto p. 11
SUPERFÍCIES RÍGIDAS, SUPERFÍCIES MACROPOROSAS p. 15
Conhecendo superfícies p. 16
O solo e a página p. 20
Das orelhas de Kafka à preocupação do Pai de Família p. 26
Liberar a capacidade criativa radical da imaginação p. 31
NAVES PRECÁRIAS p. 39
CARTAS ÀS ESCRITORAS PRETAS DO FIM DOS TEMPOS p. 47
Para seu vermelho em dilúvio p. 48
Para Burial p. 51
LA TIERRA TIEMBLA DESDE ABAJO p. 53
Constelações negras p. 55
14 de Maio de 2018 p. 60
Palmares é aqui na troca de nossas missivas p. 61
UMA METODOLOGIA QUE CAMINHA p. 67
Não vai de avião, vai a pé p. 70
Parar, pôr-se-ao-lado: interromper um continuum, experimentar outros p. 74
Foi quando você se deitou p. 82
Fall as we sleep, Fall asleep p. 92
Pai Euclides Talabyan p. 100
Nem <i>flâneur</i> , peregrino ou cínico p. 104
Para a imagem de sua mãe p. 111
“I’m don’t going to rob you” p. 119
L’arbre d’oublier p. 125
Coda p. 129
Referências Bibliográficas p. 130
Uma dança em dez passos p. 134

Ao caminhar por este texto

Quando ingressei no programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF, propus um projeto crítico-teórico e não um projeto artístico. No entanto, meu desejo de ingressar no referido programa tinha a ver com encontrar um lugar onde eu pudesse esgarçar os limites entre essas separações. Tinha como companhia os trabalhos “Notícias de América” (2011) e “Cadernos de África” (2013), do artista mineiro Paulo Nazareth,¹ um caminhante cuja trajetória acompanho há alguns anos desde pesquisas durante a minha graduação.

Além de estudar com mais fôlego a produção de Paulo Nazareth, no projeto inicial eu desejava elaborar alguns afetos a respeito do trabalho de Musa Michelle Mattiuzzi,² partindo de seu curta-metragem chamado “Experimentando o Vermelho em Dilúvio” (2016), pois na época eu intuía uma aproximação entre ambos os artistas. Ao longo do processo, me dei conta de que não conseguiria ler ou falar sobre os trabalhos de Musa Michelle Mattiuzzi sem fazer de Jota Mombaça³ uma companhia também. Desse modo, “Burial” (2016) passou a compor a constelação de trabalhos que eu havia montado em um projeto inicial, assim como os trabalhos “Carta a leitora preta do fim dos tempos” (2019) e “2021: feitiço para se tornar invisível” (2019), ambos em co-autoria com Mattiuzzi.

Esses três artistas fazem parte de uma geração que atinge, no momento em que escrevo, aproximadamente uma década de produção e circulação no campo e no mercado da arte. São produções que propõem ao campo uma perspectiva dos problemas raciais e de gênero, e o fazem a partir de uma prática performativa, crítica, que assume diferentes linguagens e suportes. Poderia dizer que são artistas multimídias, mas essa designação nunca me pareceu suficiente, pois sentia que o problema com os quais essas pessoas tentavam lidar já implicava uma relação tensa e complexa que nunca poderia se dispor ou se conformar em uma única forma ou modo de expressão.

¹ Paulo da Silva nasceu em 1977, Governador Valadares — MG. Paulo Nazareth é uma composição do seu nome próprio com o nome próprio de sua avó, de ancestralidade Borum. Paulo Nazareth também é o nome de sua empresa, a Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA, que através do trabalho do artista e do Paulo da Silva cria arte em diferentes suportes a partir de caminhadas de longo curso e duração.

² Musa Michelle Mattiuzzi nasceu em 1983, São Paulo. Se descreve enquanto uma artista indisciplinar. Seus estudos e trabalhos costumam se desencadear em diferentes suportes e dispositivos, tendo a violência racial como tema constante em suas criações. Seus trabalhos tentam se apropriar e subverter o papel exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelas narrativas imagéticas branco-cis-normativas.

³ Jota Mombaça nasceu em 1991, Natal — RN. Define-se como “bicha não binária, nascida e criada no nordeste do Brasil”. Jota pesquisa as relações entre humanidade e monstrosidade, investiga a pertinência do queer como categoria no contexto brasileiro e tensiona a constituição de subjetividades e marginalidades nos centros e periferias do capitalismo.

Preferi começar a ler essas produções a partir dos problemas que elas propõem para si e para aqueles que as acompanham. Além das conformações mais habituais, em materiais como fotografias, desenhos, esculturas e vídeos, a dimensão performativa dos trabalhos lhes confere formas por vezes precárias, provisórias e escorregadias. Muitas vezes se comportam como um ensaio, como tentativas e traduções que assumem a tarefa de dar testemunho da experiência racial. Lendo e acompanhando esses caminhos, o problema sobre como podemos dar esses testemunhos da experiência racial passou a ser um problema meu também e, assim, este trabalho foi se delineando a partir do mesmo esforço: como traduzir, dar testemunho, operar leituras da violência colonial/racial e leituras de como tal violência opera?

Foi importante me ver no programa de pós-graduação que havia escolhido, onde se parte precisamente do interesse em produzir conhecimento a partir da diluição ou do esmaecimento entre as divisões das práticas artísticas na atualidade. Mas no caso dos trabalhos estudados por mim, não se tratava de explorar a tensão presente somente entre o uso de uma linguagem ou outra, como, por exemplo, entre a performance e a produção audiovisual, fotográfica, escultórica, mas de percorrer os processos mesmos que nos levaram a separar as diferentes formas de conformação das experiências sensíveis e vitais.

Com isso, este trabalho se viu impelido a estudar as bases ontoepistemológicas da modernidade através de três outras pessoas: Denise Ferreira da Silva, Silvia Cusicanqui e Tim Ingold. Posso dizer que meu trabalho de composição costura a leitura desses dois “tripés”: Mombaça, Mattiuzzi, Nazareth. Denise, Silvia e Tim. As aproximações tentam buscar ressonâncias entre o trabalho dessas pessoas que operam em diferentes áreas do saber, mas que confluem no que diz respeito à lida com as superfícies, com os tempos e com os fluxos vitais.

Denise Ferreira da Silva me ajudou a *nomear* algo que eu não sabia ainda como nomear: os limites do juízo quando a tarefa é a leitura das experiências raciais, principalmente no que diz respeito às experiências do corpo sexualizado das mulheres negras. Silvia Cusicanqui me ajudou a caminhar pelos emaranhados coloniais, a *imaginar* como o tempo antigo das experiências em Abya Yala podem dar pistas para outras formas de ler e criar a vida. Tim Ingold me ajudou a *ler como quem caminha*, a partir de suas abordagens das superfícies, de seus exemplos sempre tirados da vida cotidiana, imanente e com especial atenção aos materiais e aos seus fluxos.

A pessoa leitora, ao caminhar por este texto, terá a oportunidade de experimentar como eu ensaiei e caminhei por essas questões e problemas: partindo dos trabalhos desses artistas, pensadores, escritores, meu esforço principal se concentrou em dar pistas sobre como

podemos realizar uma leitura nesses limites que eles rastreiam. Tentando, assim, operar aberturas. A prática crítica mais convencional, ou a crítica como nos foi dada, muitas vezes lança mão de estratégias descritivas. Tenta situar as produções em determinados conceitos, muitas vezes com o objetivo de acessar uma verdade ou mobilizar um tipo de valor. Lendo, talvez você note que não foi possível escapar desses movimentos por completo. Você verá que muitas vezes descrever foi preciso, situar foi preciso, pois afinal, esses procedimentos também nos implicam. Mas também será possível notar que, mesmo quando caminho e opero por esses procedimentos tento, ao longo da escrita, fazê-lo desde um lugar que assume as diferentes interferências. Assumindo as impossibilidades de apreensão e captura total inerentes à qualquer leitura e ao desejo de se corresponder.

Uma estratégia para a abertura é, de fato, a experimentação. Sendo assim, o texto aqui escrito investiga simultaneamente a textilidade do fazer e do manuseio de materiais que não são palavras; a escrita que o desenho é capaz de operar;⁴ a abertura e os abismos sempre presentes na troca de missivas; assim como a profusão das notas afetivas que podem se dispor em nossos cadernos. Todos esses exercícios ou procedimentos, se apresentaram a mim como estratégias para habitar e ensaiar uma crítica no limite do juízo. Em suma é possível dizer que tentei me implicar nessa leitura, jogando um jogo de dentro, tentando tecer superfícies com a minha caminhada.

No primeiro momento desse caminho, “Superfícies rígidas, superfícies macroporosas”, conto um pouco da história dos processos de separação que a vida moderna operou entre os fluxos do ambiente e do mundo. Proponho, em especial com Tim Ingold, uma forma de pensar *ao longo* e não tanto *entre* uma coisa e a outra. Tal experiência do *ao longo* é especialmente encontrada nas superfícies.

Seguindo, encontraremos as naves precárias. Esse encontro também é uma espécie de pausa. Uma pequena dança com materiais que não são palavras; uma infra-dança pelas dimensões da leitura que não puderam se dispor na forma de discurso. As naves precárias são conformações de materiais vivos e minerais, que brincam com o uso e com os agrupamentos dos mesmos materiais que me chamaram atenção e me afetaram, de certa forma, nas leituras dos trabalhos de Jota, Musa e Paulo: novamente a pele, a terra, a página, emaranhados a partir de gestos que carregam em si a violência implicada. As naves precárias se comportam, por vezes, como uma alegoria desse movimento quase impossível de operar aberturas no mundo

⁴ Os desenhos que podem ser encontrados ao longo deste texto foram todos produzidos por mim, fazem parte da escrita e por isso não estão referenciados enquanto figuras.

ordenado. Não são um feitiço, como é o trabalho de Jota e Musa, mas pode-se dizer que são uma espécie de despacho.

Retomando a caminhada que se desloca de uma forma mais discursiva, encontraremos as “Cartas às escritoras pretas do fim dos tempos”, onde me correspondo com as artistas Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça, me endereçando aos seus trabalhos. Em “La Tierra Tiembla desde Abajo” me concentro nos trabalhos realizados em conjunto pelas artistas: “Cartas à leitora preta do fim dos tempos” e “2021: feitiço para se tornar invisível”. Nessa altura do caminho, Denise Ferreira da Silva e Silvia Cusicanqui têm um papel importante, elas foram dando munção teórica para que eu pudesse nomear algumas inquietações, não apenas dos trabalhos das artistas, mas também dimensões importantes verificadas no próprio gesto de aproximá-las. Notei que a coisa que eu desejava ler ou conhecer se dava à leitura de um modo muito semelhante ao modo como as *constelações negras* se dão.

No percurso final do caminho de leitura, pelas constelações negras, temos os “Cadernos de África” de Paulo Nazareth, que tentam dar testemunhos dos abismos inerentes a essas constelações, ou seja, o momento em que perdemos algo, em que caímos e nos deparamos com aquilo que não pode ser muito bem situado. No entanto esses abismos e espaços escuros também tem seu próprio modo de nos oferecer seus desenhos. Observá-los e imaginar com eles é o que eu experimento fazer durante a minha leitura desses cadernos. O percurso pelo trabalho de Paulo Nazareth tem dois momentos: “Uma metodologia que caminha”, onde proponho como podemos observar os gestos de caminhada e paragem de Paulo Nazareth; e um segundo momento, composto por seis ensaios.

O final de uma caminhada também prepara o passo do deslocamento por vir, por isso, ao final, será possível encontrar no apêndice deste trabalho algumas notas sobre uma dança. Um breve ensaio que assume uma liberdade poética, mas que é também, a seu modo, todo o percurso desta dissertação.

SUPERFÍCIES RÍGIDAS, SUPERFÍCIES MACROPOROSAS

Conhecendo superfícies

No século XVII, em 1679, Leibniz (1646-1716) desenvolveu um novo campo na matemática. A este campo, nomeou de *Analysis Situs*, ou, Estudo do Lugar. Alguns estudiosos encontram neste evento a origem do que viria a ser a topologia. Anos depois, em 1750, com o Teorema de Euler, a topologia toma corpo e definição. O teorema propunha outras soluções matemáticas para algumas questões da geometria clássica e tratava de estabelecer uma relação constante entre vértices, faces e arestas em sólidos convexos. É, nessa perspectiva, segundo Jeanne Granon-Lafont que, em 1861, Moebius (1790-1868) descobre um objeto muito particular e que seria posteriormente batizado com o seu nome.⁵

Com a banda de Moebius, já no século XIX, as chamadas *superfícies uniláteras* são criadas/descobertas e tornam-se um elemento fundamental aos estudos topológicos, uma vez que, em 1874, Felix Klein (1849-1925) e Schläfli (1814-1895) propõem que o próprio espaço da geometria projetiva é moebiano.⁶ O que decorre deste caminho de desenvolvimento do campo de estudos topológicos, a partir das *superfícies uniláteras*, é que a noção de estrutura ou dimensões sofre alterações. Ainda segundo Jeanne Granon-Lafont, Bourbaki,⁷ já em 1948, reformula, sob a noção de estrutura, o conjunto das descobertas matemáticas: “ele [eles] enumera [m] três, ou mais exatamente, duas, as quais se junta um terceiro grupo: a estrutura de ordem, a estrutura de grupo e as estruturas topológicas, a propósito das quais adiciona [m] em nota ‘que elas escapam dos limites da época’”.⁸ Ou seja, escapam ao sistema de representação em um plano, mediante projeções ortogonais.⁹

O curioso numa *superfície unilátera* como essa, evidentemente, é que não é possível definir um lado direito e outro avesso. Diferentemente do que ocorre nas interfaces,¹⁰ na banda de Moebius, o lado direito e o avesso estão contidos um no outro, ou ainda, um é a *continuação* do outro.¹¹ Se quisermos eventualmente diferenciar o lado avesso do direito teremos, inevitavelmente, de recorrer à experiência temporal, pois nesse objeto topológico

⁵ Algumas fontes datam esse evento em 1858. Aqui, sigo a indicação de Jeanne Granon-Lafont. Cf. GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 7.

⁶ Ibidem.

⁷ Nicolas Bourbaki é o pseudônimo colectivo sob o qual um grupo de matemáticos, majoritariamente franceses, publicaram seus trabalhos e pesquisas.

⁸ GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*, op. cit., 1990, p. 7-8.

⁹ Projeções ortogonais são representações de um objeto de n dimensões no que é chamado de um hiperplano de k dimensões, considerando que $k < n$, quer dizer, que o número de dimensões do hiperplano é menor que o número de dimensões do objeto.

¹⁰ Podemos chamar de *interface* elementos que proporcionam uma ligação física ou lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não poderiam ser conectados diretamente.

¹¹ GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*, op. cit., 1990, p. 26.

apenas o acontecimento temporal os diferencia. Direito e avesso são como fases de um percurso, separados apenas pelo tempo que se leva para dar uma volta completa no oito (∞) interior que a sua torção descreve.

Tanto a volta quanto a duração, no espaço Moebiano, podem ser experimentadas através de um corte longitudinal na fita. Ao percorrer sua extensão e finalizar o percurso do corte ao longo da superfície, percebemos que esse corte descreve o próprio traçado do oito interior. Esse percurso, numa só volta, destrói a estrutura da banda de Moebius. Ao final desse gesto, desse percurso realizado através do corte, suas características desaparecem. O que se tem é outra coisa, que apresenta por sua vez um lado avesso e outro direito. A modificação ocorre sem que para isso o objeto físico seja inteiramente destruído. Tal observação leva a uma outra importante característica desse objeto: essa *superfície unilátera* pode ser reduzida ao seu próprio corte. Quer dizer, a banda de Moebius é, nessa perspectiva, a duração no percurso de sua volta interior, de sua torção. É interessante notar como um objeto pode simplesmente acontecer aí, sustentado pelo momento de uma volta, um acontecimento que ao desaparecer modifica a estrutura mesma de uma coisa.

Lygia Clark, artista visual (1920-1988), aproxima, por exemplo, o percurso da volta interior da banda de Moebius — realizado através do corte — a uma experiência da caminhada. “Caminhando, Caminhando” de 1963 é uma proposição que convida qualquer pessoa à experimentação dessa superfície unilátera através de um exercício topológico básico. No entanto, a artista insere uma modificação na indicação: em “Caminhando, Caminhando” a artista nos adverte o seguinte, “Tenha cuidado para não cair na parte já cortada — o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você estiver dando a volta na fita de Moebius, escolha cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência [...]”.¹² Inserindo essa modificação no exercício topológico, Lygia nos convida, também, a experimentar a torção da superfície moebiana por um tempo mais prolongado em um corte que desvia do seu fim até que se desgaste toda a superfície que sustenta o caminho. De fato, mais do que interessante, essa é uma bela experiência e figuração daquilo que acontece entre os pés e o solo quando caminhamos.

Saindo do terreno moebiano, caminhando em direção ao campo da biologia, também encontramos um pensamento científico que sofreu grandes mudanças a partir do século XVII; nessa ocasião, com o desenvolvimento do primeiro microscópio por Anton Van Leeuwenhoek, em 1676. O aparelho técnico possibilitou aos estudos biológicos as dimensões

¹² CLARK, Lygia. “Caminhando, Caminhando”. Portal Lygia Clark, 1963. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 24 de Julho de 2022.

e as implicações da microvida nos demais processos vitais da Terra estudados até então. O que decorre deste caminho de desenvolvimento dos aparatos técnicos modernos, que trazem consigo a possibilidade de ver o que antes estava invisível, é que as noções mesmas de vida acabam sendo abaladas. Tais abalos abrem a possibilidade para a operação de uma mudança fundamental: a ciência moderna passa a ver *vida* onde não via e passa também a observar o fluxo ou a mistura íntima que a compõem.

De alguma forma, esse evento também nos leva de volta às superfícies, porque é a partir dessa mudança de perspectiva que a superfície da terra passa a ser lida, digamos, com mais movimento. A superfície da terra passa a ser compreendida também como um movimento ou um percurso de diversas substâncias em diferentes fases. Para ser mais precisa, a superfície da terra é, então, lida pela biologia como um sistema trifásico. Nesse sistema atuam simultaneamente a litosfera, a atmosfera e a hidrosfera, e a superfície da terra, sendo composta, portanto, por partículas sólidas, orgânicas e inorgânicas dos mais diversos tamanhos, visíveis ou invisíveis, assim como por uma fase líquida (água) e outra gasosa (ar).¹³ Todas essas coisas encontram-se ao mesmo tempo e continuamente compõem uma superfície.

Se mobilizarmos nosso foco para o solo, lugar onde costumamos experimentar a superfície da terra, perceberemos que ele devém nos processos de intemperização condicionados pelos fatores climáticos do ambiente. No entanto, isso que experimentamos na superfície como *terra* ou até como *suporte* só se torna efetivamente *solo* quando acrescentamos uma quarta a estas três fases ou dimensões; e que não pode faltar em nenhum solo.¹⁴ Trata-se da fase biológica, quer dizer, a dimensão de íntimo entrosamento entre materiais orgânicos e inorgânicos e o que convencionou-se chamar de vida. Para a criação de *solo* as partículas materiais, assim como a microvida, ou seja, a vida dos microorganismos, são tão indispensáveis quanto a vida animal e vegetal. Essa criação de *solo* se dá justamente nos movimentos presentes em sua superfície, e nós também estamos aí.

Como Ana Primavesi afirma: o solo é um organismo vivo e não um *suporte* como se pensou por muito tempo.¹⁵ Segundo a estudiosa do solo, essa afirmação muda obrigatoriamente todo o conceito ocidental de agricultura. Essa mudança tem que ver com o

¹³ Segundo o prof. dr. F. Scheffer: “O solo não é somente o espaço dos seres vivos, mas um sistema dinâmico que se forma e modifica permanentemente, sob a influência dos mais diversos fatores ecológicos e cuja particularidade é a da biocenose da meso e microfauna e da macro e microflora do solo que sofrem permanente remodelação e mudança. [...] O solo não é um fator estático, definido, mas um organismo dinâmico.” SCHEFFER, F. apud PRIMAVESI, Ana, e PRIMAVESI, Artur. *A Biocenose do solo na produção vegetal & Deficiências minerais em culturas: nutrição e produção vegetal*. São Paulo: Expressão Popular, 2018, p. 25.

¹⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁵ PRIMAVESI, Ana; PRIMAVESI, Artur, op. cit., 2018, p. 29.

processo de transformação de suportes — abstratamente compreendidos como matéria bruta, sem vida e sem complexidades, fechados — em superfícies, que por sua vez se desdobram ou se desenvolvem a partir de um movimento contínuo. Essa transformação no entendimento por parte das ciências ocidentais só foi realmente possível através de uma aliança entre um objeto técnico e o desenvolvimento dos estudos que observam microorganismos. Apenas no século XIX, aproximadamente em 1861, como aponta Primavesi, nasce a microbiologia da terra.¹⁶

Microbiologia do solo nasceu em 1676, juntamente com outros ramos da microbiologia, quando Anton Van Leeuwenhoek desenvolveu o primeiro microscópio. Entretanto, foram necessários quase dois séculos para que a microbiologia se impusesse como ciência, quando foi derrubada a teoria da geração espontânea para formas microscópicas de vida (resquírios de Aristóteles) derrotando a forte oposição dos químicos da época [...] que afirmavam ser os microorganismos “matéria orgânica sem vida”.¹⁷

Talvez a ciência ocidental ainda esteja dando seus primeiros passos no que diz respeito aos estudos do *solo*. Sugiro isso porque, se tomarmos os cento e sessenta anos da virada de pensamento científico ocidental, que permitiu a observação do solo como um organismo vivo, e aproximarmos essa trajetória aos saberes de outros povos como, por exemplo, os saberes dos povos originários de Abya Yala¹⁸ e do continente africano, veremos que a percepção de tais movimentos vitais que compõem as superfícies do solo são fundamentais para o próprio desenvolvimento de qualquer saber. Não seria leviano dizer que esses povos dedicaram séculos à percepção e ao estudo da vida, vivida, de fato, na superfície do *solo*, mesmo que para isso não tivessem microscópios.

Esses dois eventos, a descoberta da fita de Moebius e a invenção do microscópio, bem como seus desdobramentos, são, no mínimo, ressonâncias ou coincidências curiosas. No entanto, não podemos deixar de notar que se passaram apenas cento e sessenta anos desse duplo movimento em direção às superfícies. Quando pensamos na fita de Moebius, encontramos ali uma experiência que a princípio pode parecer paradoxal, uma superfície unilátera, uma superfície com apenas um lado. No entanto, ao longo deste capítulo, gostaria de propor que essa é justamente a característica de qualquer superfície e que a experiência que nos leva a conhecê-la como algo que teria dois lados, ou, ainda, como interface, tem um

¹⁶ Ibidem, p. 33.

¹⁷ Ibidem, p. 35.

¹⁸ Abya Yala significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” na língua do povo Kuna (Colômbia) e é sinônimo de América. Embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam, como Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama, a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento. Cf. PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abya Yala, 2015. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>. Acesso em 25 de Julho de 2022.

caráter ontoepistemológico específico. Por fim, gostaria de compartilhar uma inquietação: enquanto eu fazia e repetia diversas vezes alguns exercícios topológicos com a banda de Moebius, cortando papel, desfazendo “oitos” interiores, chegando aos nós e recomeçando novamente a torcer tiras de papel e a criar outras bandas para seguir cortando, me vi fazendo a seguinte pergunta: afinal, por que a modernidade não pensou a experiência da vida na superfície do solo, ou na superfície da terra, como formação e deformação de uma *superfície unilátera*?

O solo e a página

Há muitas dessas árvores amoa hi também nos confins da terra dos brancos, para além da foz dos rios. Sem elas, a melodia de seus músicos seriam fracas e feias. Os espíritos sabiá levam a eles folhas cheias de desenhos que caíram dessas árvores de canto. É isso que introduz belas palavras na memória de sua língua, como ocorre conosco. As máquinas dos brancos fazem delas peles de imagens que os seus cantores olham, sem saber que nisso imitam coisas vindas dos xapiri. Por isso os brancos escutam tanto rádios e gravadores! Mas nós, xamãs, não precisamos desses papéis de cantos. Preferimos guardar a voz dos espíritos no pensamento. Assim é. Transmito estas palavras pois eu mesmo vi, após nossos maiores, os inumeráveis lábios moventes das árvores de cantos e a multidão dos xapiri se aproximando delas. Eu as vi de perto, em estado de fantasma, depois de meu sogro ter dado de beber o pó de yãkoana. Eu ouvi mesmo suas melodias infinitas se entrelaçando sem parar!

Davi Kopenawa

É difícil começar qualquer aproximação entre o solo e a página sem lembrar das árvores. Não apenas porque o procedimento de feitura dos papéis tenha ganhado grandes proporções quando passaram a ser produzidos a partir da celulose vegetal, mas porque a experiência sonora das folhas é partilhada quando folheamos as páginas dos nossos livros, mas também quando o vento agita os galhos das árvores e devolve ao solo algumas dessas folhas. Acompanhando essa experiência sonora, a relação entre o solo e a página é tratada pelo antropólogo britânico Tim Ingold em ensaio intitulado “Texturas de superfície: o solo e a

página”.¹⁹ No trabalho, Ingold testa algumas analogias de aproximação e afastamento entre essas superfícies, apontando basicamente que aproximações como essa só são possíveis hoje, em um exercício de pensamento, pelo fato de ambas terem sofrido processos de metamorfose particularmente parecidos ao longo do tempo. Isto significa que essas duas superfícies só guardam a possibilidade de aproximação porque, além de estarem intimamente ligadas, acabaram tendo um mesmo tipo de tratamento no que se refere à percepção moderna.

O antropólogo começa a contar essa história recorrendo às práticas de escrita e leitura dos escribas medievais e também à própria etimologia da palavra/verbo *escrever*, que, no inglês *to write* vem do saxão antigo *writan* e queria dizer “ranhura”, “rachadura”, “rasgo”, “rastros”, “marca”. Qualquer superfície que tivesse essas ranhuras, para os escribas medievais, tinha também escrita. Um tronco rachado, uma terra arada, uma trilha aberta, coisas entalhadas, coisas arranhadas, pegadas de animais, tudo isto era considerado escrito.²⁰ Há, evidentemente, na produção do papel ou do pergaminho, uma interdependência material entre as coisas da “natureza” e o que vieram a ser os suportes para o “entendimento”, para as ideias abstratas e para o conhecimento.

Até a chegada do uso do papel como o conhecemos no ocidente, entre os séculos X e XI,²¹ muitos materiais como argila, madeira, peles e fibras vegetais foram utilizados nos procedimentos de inscrição. Tal interdependência se dava também no próprio ato de escrita dos escribas medievais, que iam pronunciando em voz alta as sonoridades das letras que surgiam com o arranhar de linhas na página, aproximando esse processo da experiência das caminhadas na superfície da terra. Penetrar a superfície da página compartilhava o mesmo percurso da caminhada inscrita na terra. O mesmo se deu com a leitura, que segundo o antropólogo, guarda uma relação com a escuta, sendo o verbo *to read* [“ler”], uma derivação do saxão antigo *raed*, que significava “oferecer ou receber conselhos”, portanto, a leitura guardaria alguma proximidade com a prática de “ouvir as coisas.”²²

Podemos dizer com Tim Ingold que essa dimensão da experiência da escuta de conselhos, presente na leitura, transforma o que é lido em uma espécie de enigma. Receber um conselho tem a ver com escutar uma experiência suspensa no tempo. Uma fala que vem

¹⁹ INGOLD, Tim . “Texturas de superfície: o solo e a página”. In: *Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e Nova Terra e....* Dias, Susana Oliveira et al (org.). Campinas: ALB/ClimaCom, 2019.

²⁰ Ibidem, p. 67.

²¹ O papel, tal como o conhecemos hoje, remonta à China do século II. Apenas por volta do século XI o papel é introduzido pelos árabes na Espanha e, a partir daí, disseminado na cultura ocidental. Para uma leitura complementar acerca da história e do desenvolvimento técnico propiciado pela difusão do papel no ocidente, Cf. BASBANES, Nicholas. *On paper: The Everything of its Two-Thousand year history*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2013.

²² INGOLD, Tim, op. cit., 2019, p. 68.

de algum lugar e que sabe o que ainda não se revelou ao nosso entendimento. Conselhos podem ser dados por pessoas mais experientes, mas também através de profecias, oráculos, arranjos contingenciais que são lidos por meio daqueles que sabem lê-los e escutá-los. Aqui, a dimensão do enigma na leitura é muito importante, pois ela expõe um caráter indissociável da escuta dos materiais do mundo. Essa escuta nos aponta a diferença entre um caminho cuja ocupação está em desvendar e ler os enigmas da “natureza” ao invés de capturá-la como objeto para uma racionalização. A performance dos escribas medievais aproximava as superfícies do solo e da página, mas talvez se possa dizer que tal performance operava justamente na própria inseparabilidade entre escrita e vida na/da terra; na inseparabilidade entre o solo e a página. Ingold nomeia esse processo como um caminho que vai do chão à página, na contra-mão do que a experiência moderna nos acostumou a perceber, onde “a página faz a *separação* entre a expressão literária dessas formas e os significados do mundo que elas nos trazem”, ou seja, um caminho da página ao chão.

Para o caminhante, a natureza se apresenta como um compêndio de enigmas, cada um dos quais deve ser resolvido para que a jornada continue. O caçador, portanto, lê os rastros; o roceiro, o grão; o lavrador, o sulco. As palavras também são enigmas e, como os fenômenos da natureza, seus significados são muitas vezes obscuros. Foi assim que, quando os monges da época medieval aplicaram o termo “leitura” à sua prática de examinar os manuscritos, eles queriam dizer que as páginas eram tão cheias de enigmas quanto o mundo habitado e que só poderiam continuar e se aproximar da verdade das coisas, [sic] prestando atenção a elas e ao que poderiam revelar. *Até mesmo as árvores falavam em enigmas, pronunciando profecias no farfalhar de suas folhas, como o poderoso carvalho e seu parente a faia (do inglês antigo “boc”, que dá origem à palavra “book”, livro em inglês) (Bucklow, 2014, p. 43-44). E cada página do livro era uma folha. Ler o livro era ouvir as vozes das páginas como se ouvia o farfalhar das folhas na floresta.*²³

Se no inglês a origem da nomeação do livro guarda uma proximidade com a escuta do movimento das árvores é possível dizer que a superfície da página guarda, igualmente, uma proximidade com os ciclos vitais que compõem essa sonoridade, o farfalhar, mas também com a própria experiência desse movimento que tece a superfície do solo. Tomemos a página do pergaminho palimpsesto como exemplo: entre um processo de escrita e outro, as raspagens da superfície inscrita tinham a finalidade de retirar os traços anteriores para que o mesmo papel pudesse ser usado novamente e tal procedimento era repetido até que o papel se esgotasse; “paleógrafos chamam os vestígios de inscrições anteriores preservadas em um pergaminho de *scriptio inferior* ou ‘escrita inferior’, e o que se sobreescreve, de *scriptio secunda*.”²⁴

²³ Ibidem, grifo meu.

²⁴ Ibidem, p. 70.

Ingold defende que esse tipo de ciclo de inscrição “assemelha-se precisamente àquele que esculpe a superfície do solo”.²⁵ O que está em jogo nesse ciclo de inscrição é uma dinâmica de interpenetrabilidade que se dá pela própria força de inscrição/erosão dos seres e de seus materiais na superfície terrestre, “o presente subjaz ao que resta do passado. Não é o passado aparecendo por baixo, através da superfície semitranslúcida do presente; trata-se de um presente que penetra as profundezas, ainda que o passado se eleve à superfície.”²⁶ O solo seria, então, essa superfície mais parecida com o pergaminho palimpsesto do que com uma plataforma ou um tapete que se sobreporia à superfície anterior ou mais antiga. Tanto no solo quanto no pergaminho palimpsesto, ao se interpenetrarem, os rastros do passado sobem à superfície e criam mais superfície com o tempo presente. Inspirado pelo pergaminho palimpsesto, Ingold nomeou essa característica do solo como *antiestratigráfica*, o que significa que tal característica do solo colocaria em xeque nossa tendência a lê-lo através de separações por estratos ou camadas empilhadas sucessivamente uma sobre a outra.

Em contrapartida, ao perceber o “acúmulo” de superfícies no tempo através da sequencialidade como um processo de empilhamento de camadas após camadas, separadas entre si, os modernos situam o passado nas profundezas do solo. Nessa perspectiva o passado nunca poderia ter uma dimensão superficial; para que o acesso ao passado se torne possível é preciso escavar o solo e, assim, criam-se outros tipos de soterramentos. Essa é uma perspectiva que podemos nomear, aqui, de *estratigráfica*. O pensamento *estratigráfico* emerge em uma cultura acostumada ao calçado, ao pavimento e à separabilidade.²⁷ Tim Ingold aproxima a suscetibilidade de pensar as coisas no mundo através da perspectiva *estratigráfica* à tecnologias que contribuíram fortemente para a manutenção dessas particularidades modernas, tais tecnologias são a pavimentação para o solo e a impressão para a página.

²⁵ Ibidem, p. 69.

²⁶ Ibidem, p. 70.

²⁷ O argumento proposto aqui não é contra a arqueologia ou contra a estratigrafia enquanto ramo da geologia, pelo contrário, aponta para outros procedimentos necessários à escuta de passados soterrados pela violência moderna e colonial. Esses passados soterrados não se encontram necessariamente escondidos nas profundezas do solo. Se levamos em consideração estudos recentes em arqueologia, ocupados em remontar relações entre sócio e biodiversidade dos povos originários amazônicos antes da invasão colonial, veremos que outros procedimentos como: conhecimento botânico das espécies cultivadas, investigação entre os limites da domesticação e do cultivo selvagem de espécies de animais e plantas em território nativo, assim como a troca de conhecimentos e de memórias entre pessoas remanescentes dessas culturas, são, nesse tipo de remontagem do passado, muitas vezes, mais eficazes do que as escavações, por exemplo. Nessa perspectiva arqueológica, em contrapartida, é necessário que se mantenham as florestas *de pé*, pois esses passados irrompem na superfície do solo, através das vidas que sobreviveram tanto à passagem do tempo quanto aos processos de violência. Para um estudo detalhado sobre a questão Cf. FURQUIM, Laura Pereira. “O acúmulo das diferenças: nota arqueológica sobre a relação entre sócio e biodiversidade na Amazônia antiga”. In: *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. OLIVEIRA, Joana Cabral de et al. (org.). São Paulo: Ubu, 2020.

Tanto na pavimentação como na impressão, o que se observa é a criação de uma interface, ou seja, um plano de separação que estabelece uma face superior e uma inferior, que não chega, a penetrar de fato na superfície; diferentes domínios são mantidos separados, permitindo apenas uma transmissão *regulada* de um domínio ao outro. Com a pavimentação e a regulação dos fluxos possibilitada por ela, podemos diferenciar as experiências de habitação do *chão* e de habitação do *solo*. Me parece que a experiência que temos quando falamos de *chão* ou *piso* se relaciona mais intimamente com processos de constrição e compactação do *solo*. Quando falamos de *solo*, em contrapartida, evocamos a experiência com a terra e com os fluxos vitais que a compõem. Pense, por exemplo, nos sistemas de drenagem e encanamentos: “[...] a partir da presunção de que o solo pavimentado deveria ser o padrão, todo o resto – ao invés de subir a partir dele – deveria descansar sobre ele [...]”²⁸ No caso da impressão, percebemos o mesmo fenômeno, o princípio básico da imprensa é estratigráfico porque só pode funcionar através da sobreposição de uma superfície na outra, “enquanto as letras manuscritas são inscritas no material da página, as letras tipográficas são expressas sobre o papel.”²⁹

Pensar a vida nas superfícies de modo *antiestratigráfico* é, também, pensar a interpenetração da superfície da terra com o seu meio e substâncias. Pensar a vida nas superfícies de modo *antiestratigráfico* leva em consideração o caráter provisório, mas também falho dessas tentativas de separação, pois o pavimento pode ceder e rachar diante da força eruptiva da raiz de uma planta, assim como a folha ou a página podem ser penetradas até seu “avesso” pelo excesso de tinta em uma falha cotidiana nas tipografias. Opera-se por inseparabilidade e simultaneidade. Uma grande *malha* pode emergir desse processo, uma vez que os movimentos compositivos e transformativos entre substâncias e meio estão constantemente entrelaçando-se, forjando assim inúmeras superfícies. Não à toa Ingold chamará atenção, a partir de seus estudos de John Ruskin,³⁰ para uma espécie de véu que é simultaneamente extraído e tecido desse movimento presente nas superfícies.

²⁸ INGOLD, Tim, op. cit., p. 74.

²⁹ Ibidem, p. 75.

³⁰ John Ruskin (1819-1900) foi um crítico de arte britânico que também desenhava e pintava aquarelas. Suas meditações sobre a prática do desenho estão muito presentes nos estudos e nas proposições de Tim Ingold.

Talvez pudéssemos seguir Ruskin e pensar o chão ou a página como um véu de intermediação, em vez de um plano de separação [...] O véu cobre, mas não camufla; é uma revelação, não um disfarce. Não esconde a profundidade atrás da superfície, mas nos permite sentir a profundidade na superfície. Será que isso explicaria o que de outra forma poderia parecer uma incongruência singular no significado do verbo “usar”? Usar pode se referir ao adereço, como em “usar roupas”, e ao desgaste, como em “usado”. Em um mundo estratificado, esses significados seriam contraditórios. Uma coisa é acrescentar uma camada; outra é descartá-la. Contudo, com o princípio antiestratigráfico do palimpsesto, sintetizado no véu rusquiano, o adorno e o desgaste tornam-se um e o mesmo.³¹

Na medida em que afirmam a superfície como lugar possível para sentir as profundidades, o véu ruskiano e a proposição *antiestratigráfica* de Tim Ingold encontram companhia nos estudos do solo de Ana Primavesi, já comentados brevemente.³² Quando experimentamos o solo como organismo vivo, desestabilizamos as bases científicas clássicas herdadas pela modernidade. Pois a vida ou a *matéria orgânica*, quer dizer, aquilo que *repousa sobre* o solo e posteriormente o penetra é o que, simultaneamente, mantém e reproduz a vida do solo. Em uma floresta, por exemplo, as folhas caídas formam grande parte dessa *matéria orgânica*. Isso acontece porque a matéria orgânica possibilita, ou se se quiser, torna-se, ela mesma, uma estrutura *macroporosa* que opera a interpenetração entre microvidas, vidas vegetais, animais, fúngicas, assim como entre as partículas de ar e água. Em suma, essa vida é mantida nas superficialidades. Quando a superfície do *solo* é experimentada como um *véu de intermediação* e não como uma interface, pode ser também experimentada como uma *superfície unilátera*.

Chegando ao fim desse caminho, percorrido através de uma história das superfícies, passando pelas vias da modernidade que possam ter contribuído para as separações verificadas aqui, conseguimos vislumbrar, talvez, porque a modernidade não conseguiu experimentar o *solo* como uma *superfície unilátera*: seus esforços concentraram-se em criar planos de separação que operam experiências com interfaces ao invés de experiências com superfícies macroporosas. Mesmo assim, as separações falham e nós não fazemos parte separadamente desse *véu de intermediação*, sobre o qual nos fala Ingold, tampouco o observamos desde fora. Nós somos esse *véu de intermediação*, compondo seu infinito entretecer, mesmo que a experiência moderna nos tenha feito crer o contrário. Talvez more aí um importante enigma: seu recado pode ser lido quando inesperadamente escutamos o farfalhar de folhas caídas sobre o solo e nos encantamos.

³¹ INGOLD, Tim, op. cit., p. 72.

³² Cf. PRIMAVESI, Ana. *Manejo ecológico de pragas e doenças: técnicas alternativas para a produção agropecuária e defesa do meio ambiente*. São Paulo: Expressão popular, 2016, p. 81.

Das orelhas de Kafka à preocupação do Pai de Família

Em “A grande orelha de Kafka”, Rosana Kohl Bines parte do famoso retrato do autor tcheco quando criança, assim como da escuta ampliada que Walter Benjamin localiza aí, nesse retrato, para propor a ideia de uma *pedagogia do ouvido*.³³ No retrato de Kafka criança, típico do século XIX, segundo Bines e Benjamin, podemos ver um procedimento de captura da infância, operado por meio das roupas e acessórios — demasiadamente adultos —, da pose e do cenário artificialmente construídos e dispostos à ocasião fotográfica. Dentro de todo esse arranjo que compõe o momento de captura, e que parece enquadrar a infância como lugar de projeção de uma “adulterez”, vemos Kafka com um olhar vidrado tanto quanto perdido e o que chama atenção, tanto para Benjamin quanto para Bines e para mim, que agora escrevo, é a grande orelha do menino.

Em contraste com seu olhar perdido, capturado na fotografia, sua orelha tem qualquer coisa de uma altivez e de uma atenção. A orelha de Kafka parece, de algum modo, desproporcional ao arranjo constrangedor do retrato. Nele, ainda segundo Bines, Kafka menino “escapa pelo ouvido”,³⁴ quer dizer, apesar de toda a situação fotográfica constranger, pelas vias da imobilidade, qualquer infantilidade no pequeno garoto, algo na fotografia nos convida a imaginar o que poderia estar em movimento ao redor daquela ocasião. Apesar da constrição moderna, verificada em todo procedimento fotográfico de estúdio no século XIX,³⁵ a curiosidade infantil parece ter conseguido passear através de alguns campos de escuta.

Poderíamos nos perguntar, então, o que ouve a orelha infantil. Em um exercício, podemos direcionar nossa atenção aos sons e ruídos que chegam aos nossos ouvidos agora, neste exato momento da sua leitura e da minha escrita. No exercício da escuta podemos percorrer alguns caminhos que as sonoridades possam nos apresentar. Por exemplo: enquanto escrevo, provavelmente por ser um domingo, poucos sons de automóveis são audíveis. Um ônibus passa ao longe, alguns latidos dispersos de cachorros e barulhos de aves acompanham o dos meus dedos nas teclas do computador. Além desses sons rapidamente reconhecíveis,

³³ BINES, Rosana Kohl. “A grande orelha de Kafka”. In: *Caderno de Leituras*, n. 87. [s.l.]: Chão da Feira, 2019. Disponível em: www.chaodafeira.com. Acesso em: 13 de Agosto de 2021.

³⁴ *Ibidem*, p. 4.

³⁵ Os procedimentos fotográficos da época dependiam de uma certa imobilidade, já que a captura fotográfica necessitava, ao contrário do que experimentamos hoje, de um tempo maior de exposição da câmera fotográfica à luz. Essa especificidade técnica criou uma organização corporal necessária à habitação desse instante fotográfico. Tal organização corporal remonta à experiência retratista da pintura e o que se observa, de certa maneira, no início da fotografia, são ajustes, adaptações e recriações a partir dessa “nova” duração na pose, propiciada pelo advento técnico. Cf. BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Trad. Lionel Duvoy. Paris: Allia, 2015.

existem alguns ruídos. Os chamo assim, em parte porque estão longe demais, em parte porque se apresentam e desaparecem muito rapidamente, antes que eu os consiga reconhecer enquanto sons que compõem uma cadeia de significados. Existem também, em meio a isso tudo, as frequências sonoras inaudíveis e suas vibrações que, seguramente, compõem esse campo que estou chamando de auditivo. E, enquanto eu me dou conta dessas coisas à volta, componho este parágrafo. Poderíamos dizer, ainda, que algo parecido se passava na escuta infantil de Kafka, mas com um porém: a escuta da qual nos fala Rosana Kohl Bines usa seus próprios mecanismos perceptivos como brinquedo, como jogo que serve à imaginação infantil.

Por vezes, nos exercícios de escuta, quando somos adultos ouvintes, nos limitamos ao simples reconhecimento do som. Contentes com essa percepção, não caminhamos pelas trilhas da imaginação ou das potências criativas que aqueles sons, vibrações ou ruídos podem proporcionar. Crianças, por sua vez, frequentemente nos ensinam uma vigorosa implicação entre essas duas dimensões da percepção, ou seja, quando perceber é já criar ou dar-se conta de uma composição em curso e quando escutar não é pura e simplesmente reconhecer frequências sonoras audíveis, mas, sim, reconhecer os fluxos vibracionais que constituem a nossa própria atenção. A composição dos jogos infantis, a partir de sua vigorosa implicação com o mundo, respondem desde um lugar limítrofe, fronteiro e paradoxalmente cheio de movimento, pois é uma composição aberta ao trânsito entre um sentido e outro. Deste lugar, uma escuta pode ver, tocar, rememorar cheiros, saber e responder ao sabor da imaginação e do reconhecimento do que já está.³⁶

Esse procedimento é precisamente o que Rosana Kohl Bines chama de “pedagogia do ouvido”, observado por ela nas narrativas radiofônicas de Benjamin, assim como nas brincadeiras das crianças.³⁷ Para Bines e Benjamin, a dimensão política dessa escuta e dessa pedagogia transitaria pelas modulações das frequências. Já que algumas frequências podem ser menos audíveis que outras, essas modulações, operadas nessa brincadeira infantil, dariam a ver o próprio caráter implicado da vida humana com as coisas vivas e materiais ressonantes à volta. Bines oportunamente relembra como “Benjamin se interessou muito pela dimensão

³⁶ Rosana Kohl Bines entende a *pedagogia dos ouvidos* como “a construção de diferentes graus de escuta e estratos de percepção” ou, ainda, como “verdadeiros brinquedos acústicos, aproveitando a etimologia da palavra em alemão para ‘peças radiofônicas’: *Hörspiel* [*Spiel*, “jogo”, “brincadeira”, e *Höhr*, “ouvido”, numa tradução selvagem, poderíamos dizer das peças radiofônicas que são efetivamente brincadeiras auditivas”. BINES, Rosana Kohl, op. cit., p. 11.

³⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

de perigo que a criança ativa quando se põe à escuta do que deveria estar morto. Isso acontece sobretudo nas interações com o mundo inanimado”.³⁸

Diante das interações da criança com o mundo inanimado emerge uma questão de grande importância política que, a meu ver, situa os modos de conhecer, em uma discussão que é simultaneamente ontológica e epistêmica, pois a questão política que emerge na observação e na escuta da fotografia de Kafka diz respeito aos modos com que a modernidade lidou não apenas com a infância, mas também com os “canais de passagem entre os seres”.³⁹ Ou seja, como os artifícios modernos europeus se apressaram em descartar a infância e com ela sua perigosa potência, pois esta propõe justamente uma outra economia dos fluxos entre esses “canais de passagem”. Ao nos depararmos com essa limitação, com essa constrição da infância, resta àqueles que rastreiam seu excesso, — aquilo que não é de todo capturado na projeção da adultez na criança — a proposição do que poderia liberar esse excesso, amplificá-lo, para que outras formas de existir no mundo possam de fato existir e serem escutadas.

Esse esforço se encontraria na tarefa de amplificar, fortalecer e propagar essa escuta *ensinada* pelas crianças. Mas talvez essa escuta não seja apenas ensinada por elas. Amplificar, fortalecer e propagar as escutas que respondem aos excessos de uma outra, que se comporta em uma frequência estreita, é uma tarefa que se dá na própria relação que estabelecemos com materiais, com a vida e com essas coisas no meio do caminho, cuja tendência é separá-las entre ideias de mundos animados e inanimados. A “pedagogia do ouvido”, arrisco acrescentar, além de ser uma pedagogia que partiria de uma experiência do universo infantil para a adultez, é também uma pedagogia que parte dos próprios materiais e das diferentes vibrações sonoras, ou vitais, que se desprendem das coisas no mundo.

Neste sentido, aprender com as crianças e operar espécies de ampliações sonoras, tanto das brincadeiras quanto dos ruídos que atendem a essas diversas dimensões da vida, seria mobilizar alguma *escuta na própria leitura* desses excessos. Uma “pedagogia do ouvido” está em jogo na própria leitura do retrato de Kafka feita por Walter Benjamin, leitura essa que encontra ressonâncias naquela proposta por Bines. É, precisamente, na leitura desses rastros, tanto da infância quanto dos materiais que excedem a constrição característica à modernidade, que somos capazes de aprender com eles, exercitando e amplificando essas *escapadas pelo ouvido*. De modo que poderíamos dizer: todes escapamos pelo ouvido, Benjamin, Bines e eu. O fazemos na medida em que propomos um caminho que se ocupa

³⁸ BINES, Rosana Kohl, op. cit., p. 7.

³⁹ Ibidem.

menos com os elementos da constrição da infância, quer dizer, com o que já está ali capturado, e mais com o que escapa, *apontando desde dentro desse retrato ou desde dentro da captura, as linhas vitais centrífugas que o atravessam.*

Esse mesmo caminho é operado por Kafka no conto “A preocupação do pai de família”, onde o autor apresenta um personagem chamado Odradek. Embora não se saiba, no conto, o significado de tal nome ou palavra — mostrando-se, assim, uma palavra sem sentido -, podemos perceber, nos trechos que o descrevem, que Odradek é um pequeno ser, cuja aparência lembra um carretel achatado e em formato de estrela, revestido de fios de diversas cores emaranhados entre si. Mesmo que a aparência desse ser lembre uma espécie de carretel, ele não é nem um carretel nem propriamente uma estrela, já que do centro lhe saem umas varetas que, segundo a descrição, formam entre elas um ângulo de noventa graus, possibilitando que ele permaneça como se estivesse apoiado sobre dois pés, embora não os tenha. Odradek não tem uma utilidade específica, tampouco se vê nele emendas ou rupturas que indicariam uma possível quebra, desgaste, ou ainda “escangalhamento”, “[...] o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira. Aliás, não é possível dizer nada mais preciso a seu respeito, já que Odradek é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar.”⁴⁰ Em Odradek não há sinal de uma superfície inacabada, por mais que ela se apresente ao observador com diferentes aparências materiais.

A descrição desse ser, que não pode ser considerado simples objeto, se torna ainda mais interessante quando descobrimos, no decorrer da leitura, onde ele costuma ser encontrado ou visto: no sótão, na escadaria, nos corredores, nos cantos e no vestíbulo de uma casa. Não uma casa qualquer, um lar aparentemente burguês. Esta é a casa do narrador do conto, o Pai de Família. Também podemos reparar que esses lugares descritos são lugares que abrigam uma espécie de esquecimento. São lugares de passagem ou depósito. Segundo o narrador, Odradek também desaparece por períodos de tempo, provavelmente visita outras casas e depois volta à desse senhor. Mas, o que acho mais curioso, e que talvez valha a pena ser comentado, se encontra na seguinte passagem do conto:

Às vezes, quando se sai pela porta e ele está inclinado sobre o corrimão logo embaixo, tem-se vontade de interpelá-lo. É natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado — já que o seu minúsculo tamanho induz a isso — como uma criança. “Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto”.⁴¹

⁴⁰ KAFKA, Franz. *Um médico Rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 34.

⁴¹ *Ibidem*. Grifo meu.

Notamos que existe uma diferença considerável entre as escalas de tamanho do narrador e desse ser de dimensões minúsculas — essa diferença leva o Pai de Família a tratar Odradek como se fosse uma criança — que também não habitam a linguagem como adultos o fazem. Odradek tem domicílio incerto, é minúsculo, extremamente ágil, móvel e ri uma risada muito específica, que só se pode emitir sem os pulmões e que soa, talvez, como o farfalhar de folhas caídas. Nessa passagem, que podemos chamar de enigmática, nos deparamos com a única conversa entre esses dois personagens: o Pai de Família e Odradek. O diálogo guarda uma espécie de humor por sua brevidade, e figura a própria preocupação desse homem que, apesar de admitir a inofensiva presença e o estranhamento familiar provocado por um ser diferente como Odradek, se preocupa com o fato de que ele possa lhe sobreviver, sobreviver aos seus filhos e aos seus netos, sem ter se oferecido à uma compreensão total.

A breve conversa figura, ainda, o próprio limite da possibilidade de se conversar com Odradek nos termos do Pai de Família. A conversa começa e tão logo termina. Também é curioso que a conversa acabe em uma risada que emite um som muito específico: tanto o riso quanto o som escapam ao entendimento do homem e assim a coisa consegue *escapar pelo ouvido* mais uma vez. Nesse momento, mesmo que breve, podemos pensar em uma escuta infantil, imaginando um pouco o que sobrevive da orelha de Kafka, em seu retrato de criança, na proposição de um ser como Odradek. Aí encontramos, em um lampejo, a brincadeira dos ouvidos assim como a escuta que amplia os canais de passagem entre seres. Essa escuta se relaciona intimamente com a experiência dos ciclos vitais, da leitura de enigmas e das caminhadas pelo solo, comentadas anteriormente a partir de Tim Ingold.

Com Odradek somos convocados, precisamente, a perceber *como* estamos *na relação* com seres, objetos, coisas e materiais. Em outras palavras, como estamos na linguagem com a diferença que a habita e insere excesso a ela. Há tempos o Pai de Família deixou de prestar atenção a essas frequências, se é que um dia as tenha escutado de fato. Parece que sua escuta está tão encerrada quanto os artifícios que ele criou para si e que operam o fechamento das coisas que estão vivas no mundo e que gostam de escapar. No entanto, não podemos deixar de notar que é nessa inquietação que o Pai de Família se faz e em seu próprio incômodo que reside alguma abertura, algo que potencialmente responda à pedagogia do ouvido que crianças e seres como Odradek nos propõem. Ambos nos falam como um riso emitido sem pulmões e que, não à toa, soam como o farfalhar de folhas caídas.

A dimensão enigmática presente na proximidade entre leitura e escuta é figurada na experiência de uma vida implicada nas coisas do mundo. Leitura, escuta e escrita estão muito

próximas da experiência de uma caminhada que, ao se desdobrar, responde àquilo que lhe atravessa. Se ficarmos um pouco mais com o encantamento que o som do farfalhar das folhas caídas nos causam, sentiremos, talvez, como as sonoridades podem costurar atenção, superfícies e inscrições. Na superfície do *solo*, como vimos, encontramos um movimento de constante tessitura. Dos seus processos de composição e decomposição é possível extrair o que Ingold chama de *véu de intermediação*. Assim como nós, Odradek pode ser lido como um *véu de intermediação*, e o movimento que ele introduz em um ambiente de *construção* moderna — através de sua presença, mas principalmente através dos materiais que sua sonoridade emite — são fundamentais para os abalos necessários dessas próprias estruturas de construção. Em suma, a escuta infantil tanto quanto Odradek, nos falam no mundo, com as coisas do mundo, uma linguagem que tanto eu quanto você e o Pai de Família sabemos, em algum lugar, ler e ouvir.

Liberar a capacidade criativa radical da imaginação

Odradek e a escuta infantil nos falam também sobre um aspecto imprescindível à caminhada pelas superfícies. Ambos nos ensinam *a capacidade criativa radical da imaginação* na medida em que se intrometem e operam aberturas nas superfícies rígidas. São como fluxos vitais dos materiais que resistem aos procedimentos de construção reguladora. Caminhar por essas superfícies rígidas como quem se intromete, propondo outros fluxos, solicita um trabalho imaginativo e criativo.

A separação ilusória, que constrói superfícies rígidas para si — planos de separação — no lugar de superfícies macroporosas, não está livre desses processos de intrusão dos fluxos vitais dos materiais. Pelo contrário, o processo de manutenção da própria separação, resistente ao fluxo, é que tem de ser constantemente sustentado, pois o bloqueio é também provisório. Isso nos leva à última dimensão da construção moderna que desejo comentar, pois, se a manutenção dos planos de separação são constantes e necessários ao mundo moderno, assim como para o mundo que herdou suas bases, poderíamos, eventualmente, nos perguntarmos quem, quais coisas e procedimentos realizam esse trabalho. Quem paga o preço da manutenção das superfícies rígidas ou dos planos de separação que a modernidade criou para si? É possível se liberar desse trabalho?

Em seu livro *A dívida impagável*, Denise Ferreira da Silva faz uma pergunta parecida: “O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da

imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente?”⁴² Penso que essas perguntas feitas por mim e por Denise se relacionam intimamente com as questões articuladas até aqui. Tanto com a questão proposta por Rosana Kohl Bines, a respeito da pedagogia do ouvido, quanto com a questão proposta por Tim Ingold, sobre nossas relações com as substâncias, meios e superfícies.

Enquanto Bines lê, junto com Benjamin, o problema da separação moderna dentro de uma perspectiva sonora da infância; Ingold lê, através de uma perspectiva antropológica, a mesma separação nos modos de habitação abertos e fechados das superfícies. Ambas as leituras eclipsam, no entanto, o fator racial da constrição moderna. Essas abordagens daquilo que excede tal constrição têm ressonâncias e, simultaneamente, ganham outra dimensão com o trabalho de Denise, pois ela lê esse excesso no corpo racializado da nativa/escrava — o que ela nomeia como *A coisa como referente de indeterminação* — e, ao fazê-lo, insere a questão racial como figuração principal do excesso da constrição moderna, muitas vezes ocultada em diversos debates contemporâneos críticos à modernidade e à herança de suas bases. Ao responder sua própria colocação, a pensadora sugere que para operar o gesto de liberação da capacidade radical criativa e imaginativa, com a tarefa de pensar o mundo outramente, teríamos, necessariamente, que operar uma mudança radical no modo como abordamos *matéria e forma*. Em outras palavras, assistir aos materiais seria também liberar-se do trabalho de manutenção das superfícies rígidas, liberar-se do trabalho de manutenção do bloqueio dos fluxos vitais.

A relação entre *matéria e forma*, já rastreada aqui no pensamento de Tim Ingold e inerente às discussões acerca das sonoridades, foi e continua sendo amplamente discutida nos campos da estética, embora ela remonte à antiguidade clássica. Desde Aristóteles é possível observar um modo específico de separação no entendimento do que são formas e do que são as matérias ou os materiais. A análise de Denise Ferreira da Silva nos interessa na medida em que ela rastreia as modulações dessa herança da antiguidade clássica no pensamento moderno, principalmente a partir dos pensadores da filosofia natural e da física clássica, com a intenção de abrir caminhos possíveis para essa liberação da *capacidade criativa radical*. É importante salientar, entretanto, que essa abertura de caminho, operada por Denise, tampouco se enquadra em um gesto propositivo que afirma uma verdade ou um modo único de proceder. As respostas são muito mais ensaios que nos encaminham a outras questões do que ao encerramento.

⁴² SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Trad. Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: OIP, 2019, p. 37.

Tanto a herança da antiguidade clássica quanto suas modulações dizem respeito aos estatutos que operaram historicamente diversos processos de violência contra a diferença. Essa violência não figura apenas como *consequência* de uma epistemologia, mas antes e ainda, como *fundamento* dos pilares que a sustentam. Esses estatutos trilham um caminho para este presente em crise. E este presente em crise parece pôr em questão os limites dos procedimentos de encerramento e constrição inerentes a tais modos de conhecer. O que ganhamos com a leitura de Denise é a dimensão da *violência* implicada nos processos de constrição das superfícies verificados até aqui.

Ainda segundo Denise, os primeiros pensadores da filosofia natural, como Galileu (1564-1642) e Descartes (1596-1650), e da física clássica, como Newton (1643-1727), herdaram visões da antiguidade sobre matéria, tais como a que compreende o próprio corpo a partir de noções abstratas que se encontram no pensamento, assim como a visão de que só a mente humana seria capaz de conhecer, com certeza, no âmbito da razão, as verdadeiras propriedades dos corpos na natureza.⁴³ Desse modo, os pensadores do século XVII, autodenominados modernos, baseiam-se em duas rupturas significativas com a escolástica.

A separação entre mente e corpo, introduzida por Descartes é, de algum modo, retomada no sistema filosófico kantiano, que se desenvolve a partir dos estudos da física clássica de Newton e consolida o pressuposto de que o conhecimento é aquilo que é responsável por identificar as forças determinantes do que acontece nos fenômenos observados.⁴⁴ Tal pressuposto participa nos elementos do programa kantiano que, segundo Denise, seguem a influenciar tanto os projetos epistemológicos quanto os éticos verificados na contemporaneidade. Estes seriam a *separabilidade*, “a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas no mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) [...]”,⁴⁵ assim como a *determinabilidade*, “[...] a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição.”⁴⁶

Embora esses elementos do projeto kantiano sejam verificados no mundo contemporâneo, é necessário ressaltar que o projeto hegeliano inverteu o programa kantiano através do uso do método dialético e assim operou uma mudança significativa no paradigma

⁴³ Ibidem, p. 37-38.

⁴⁴ Ibidem, p. 38.

⁴⁵ Ibidem, p. 38-39.

⁴⁶ Ibidem.

corpo/matéria ou ainda forma/matéria. Essa mudança é realizada na medida em que Hegel propõe a noção de *atualização* e de *sequencialidade*.⁴⁷

Ao postular a Europa pós-iluminista como o ápice do desenvolvimento do Espírito, o projeto filosófico hegeliano *pôde situar qualquer diferença dentro de um paradigma temporal do desenvolvimento*, essa operação foi e ainda é muito verificada e nela é possível notar a base para processos históricos em que a violência, aliada ao capital, promoveram eventos inéditos. O tráfico atlântico de escravos não se inicia contemporaneamente às proposições hegelianas, o tráfico atlântico de escravos é anterior a tais proposições, no entanto, os desdobramentos nas ditas ciências ou na ciência do homem, como a antropologia, foram fortemente influenciadas por esse projeto de pensamento que situou, e por vezes ainda situa, a diferença cultural em uma suposta evolução temporal, justificando, assim, tanto a violência racial quanto sua própria implicação nas formas jurídicas do *Mundo Ordenado*.⁴⁸

Nesse mesmo movimento se encontra a violência que descarta prematuramente a infância e que vê nela o sujeito em caráter primitivo, no início de seu autodesenvolvimento. Nesse mesmo movimento também se encontram os procedimentos de constrição do solo como a pavimentação, que determinaram as culturas “civilizadas” e as culturas “primitivas” de acordo com o maior ou menor grau de separação e de exploração (violência) do mundo “Natural”. As mesmas noções de atualização e sequencialidade que estabeleceram uma versão temporal da diferença cultural e racial estabeleceram a infância como lugar de projeção da adultez e como objeto de estudo. Essas noções também estabeleceram o solo como suporte e não organismo vivo; vento, minerais, água e fogo como “recursos” que servem ao capital e não como materiais emaranhados na vida. Os processos violentos verificados em ambos os movimentos mobilizam o valor enquanto forma; e correspondem à imposição forçada da atualização dos diferentes momentos de desenvolvimento do Espírito europeu, nos territórios, nos corpos, nos povos e nas formas de vida que ainda não teriam alcançado tal grau de autodesenvolvimento.

Com a *separabilidade*, a *determinabilidade* e a *sequencialidade*, Denise Ferreira da Silva rastreia o projeto moderno e nomeia o problema ontoepistemológico subjacente a ele. Como esse programa de pensamento não pode operar nada além do saque à vida na diferença,

⁴⁷ Ibidem, p. 39

⁴⁸ O Mundo Ordenado, no pensamento de Denise Ferreira da Silva, é o mundo construído a partir dos pilares *ontoepistemológicos* da Modernidade: *sequencialidade*, *determinabilidade* e *separabilidade*. Essa estrutura opera sua forma através da subjugação e da obliteração de seu próprio fator racial fundante ou ainda fundamental, verificado tanto a partir do tráfico atlântico de escravos, entre os séculos XVI e XIX, como nas diversas operações de atualização do fator racial, indispensáveis à manutenção das bases jurídicas do Mundo como o conhecemos ou, ainda, do mundo que herdou as bases *ontoepistemológicas* comentadas aqui.

falar sobre ele, com a tarefa de pensar o mundo outramente, requer que se assuma uma postura diferente com os materiais. E isso que chamo de materiais tem, simultaneamente, uma dimensão naquilo que Denise nomeia como A coisa.⁴⁹ Assumir tal postura com os materiais configura procedimentos que se desenham em uma práxis radical, o que Denise chama de *conhecer nos limites da justiça*. Conhecer nos limites da justiça é, portanto, uma prática que se propõe não apenas a ficar com “A coisa”, como atendê-la ou assisti-la; na medida em que parte do “momento anterior à, enquanto simultaneamente contempla o além da representação.”⁵⁰ Me parece extremamente importante quando Denise Ferreira da Silva aponta que talvez seja mais interessante ficarmos com A coisa e a violência implicada que suas possibilidades abrigam.⁵¹

Responder aos materiais e seus fluxos, ao invés de responder ao “Eu” autodeterminado, em nossos fazeres, seria trilhar um desvio desse caminho *ontoepestemológico* moderno, trilhar um atalho. Um atalho que nos reconduza à assistência dos fluxos vitais. Se “A coisa”, com a qual nos fala Denise Ferreira da Silva, figura no corpo da nativa/escrava, sua proposição de uma *poética negra feminista* dá-se a ver como uma práxis radical, precisamente por responder ao que pode o excesso já sempre presente no corpo (sexual) dessa nativa/escrava, quer dizer, responder ou assistir àquilo que possibilita a autodeterminação do Eu e, no entanto, escapa, excedendo sua determinação como objeto. Na proposição de Denise Ferreira da Silva, a abordagem da Coisa é, simultaneamente, uma abordagem problematizadora do valor. Pois é no campo da justiça ou ainda, dos juízos, que o valor — a violência — é mobilizado, operado.

Curiosamente, uma das passagens que mais me encanta nesse texto de Denise evoca um evento que se dá em uma outra dimensão da “casa de família”, o que me permite alinhar alguns elementos articulados ao longo desse percurso, pois, ao estabelecer uma conversa com o trabalho de Lindon Barrett,⁵² Denise retoma uma leitura de *Lady Sings the Blues*, autobiografia da famosa cantora Billie Holiday. Na narrativa de Holiday, comentada por Barrett, fica evidente como a cantora afirma de modo perspicaz o lugar das convergências

⁴⁹ “Por ser as Muitas sem/antes da/após a resolução em Um ou em um Todo, A Coisa hospeda todas as possibilidades, inclusive as não contempladas (anunciadas ou diferidas) quando uma vez nomeada, ela se torna objeto, por exemplo. Não é possível tentar descrever os tesouros escondidos pela Coisa. Esta hospeda a possibilidade de violência, aquilo que ameaça dissolver toda e qualquer resolução (simbólica ou jurídica); como mediadora, ela necessariamente abala os limites da própria justiça.” Ibidem, p. 58.

⁵⁰ Ibidem, p. 52.

⁵¹ Refiro-me à manobra rastreada por Denise Ferreira da Silva nos textos sobre violência racial de Hartman, Barrett, Moten e Fanon. Tal manobra trabalha a autodeterminação produtiva do humano encontrado na Europa pós-Iluminista como equação de valor que regula a violência, ou, ainda, o excesso, impondo-o ao corpo negro, ou seja, a equação imposta seria: “corpo negro = valor + excesso”. Ibidem, p. 67.

⁵² BARRETT, Lindon. *Blackness and Value: Seeing Double*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ou o lugar fronteiro, entre interior e exterior, que as escadas brancas e fetichizadas de Baltimore representavam na estrutura das “casas de família”. Mesmo equipada com todos os materiais necessários à manutenção da limpeza dos degraus, necessários também à manutenção da separação do exterior da casa e de seu interior, Holiday se dirigia muitas vezes à sujeira, à impureza e à condição anômala para se identificar dentro desse processo de manutenção das separações.

Ali, segundo Denise, Holiday figura conscientemente a própria diferença racial e cobra seu excesso. Em outras palavras, insere seu excesso no preço da sua faxina, cobrando a senhora branca duplamente em um único gesto. Dessa maneira, segundo Denise, A Coisa negocia, escapando de ocupar a relação racial através da negação da sua própria racialidade e de sua diferença. Inventar-se um não-lugar para habitar a relação racial, pois, nesse caso, o fator racial da Coisa não é lido como falta de valor. Para Denise Ferreira da Silva, a negociação é possível porque “[...] a fronteira significada pelos degraus brancos, que somente Holiday é capaz de limpar apropriadamente, mantém o ‘interior’ (a dona de casa branca) e o ‘exterior’ (a empregada negra) inteiramente visíveis umas às outras, quer dizer, totalmente expostas.”⁵³ Interessante notarmos como, mais uma vez, esse ambiente doméstico acaba aparecendo como epítome do fechamento moderno, onde, por vezes, é possível rastreamos as intrusões de seus excessos.

A importância das escadas na construção do relato de Holiday também está presente na adaptação de sua autobiografia para o cinema, com a atriz Diana Ross, em 1972. No filme vemos em diferentes tomadas uma mulher branca ser enquadrada pela câmera no momento em que desce as escadas que Holiday está limpando. As aparições da mulher branca, sempre bem arrumada e ereta, contrastam com a posição agachada no plano baixo da imagem, habitado por Holiday. Curiosamente, no filme também podemos ver outros momentos em que a cantora habita esse espaço. Não a vemos ali somente enquanto uma empregada doméstica negra, também testemunhamos suas esperas e balanços junto ao corrimão da escada ou passagens em que ela está arrumada e exuberante, quando sua carreira como cantora começa a deslanchar. Talvez, nessa perspectiva, possamos aproximar a imagem de Billie Holiday da imagem de Odradek.

⁵³ SILVA, Denise Ferreira da., op. cit., p. 67.

Figura 1 — Sem título



Fonte: Compilação da autora.⁵⁴

No entanto, as intrusões dos excessos podem ser sempre dissolvidas ou reconduzidas para dentro do sistema ou dos processos de constrição moderna, pois esses mesmos procedimentos sempre guardam para si um Outro, na medida em que operam o valor — determinações formais — a partir dessa diferença mesma. “Invariavelmente e paradoxalmente o valor reserva para si mesmo uma outra perspectiva desde a qual o ‘valor como forma’ irrompe como ‘valor como violência’.”⁵⁵ Na leitura de Barrett, o valor como violência articula “força” e “forma”. Nessa perspectiva, a força que desestabiliza a forma (do valor) é excesso ou torna-se excesso. O movimento radical de Denise Ferreira da Silva consiste em notar como o desejo sexual, que não é representado pelo corpo da escrava nem pelo corpo da empregada doméstica, cria a possibilidade mesma de imaginarmos o mundo a partir de outros procedimentos. No entanto, ela salienta que essa possibilidade só se torna viável quando dispensamos o valor e consideramos o excesso, ou ainda, quando dispensamos a forma (valor) e ficamos com os materiais em estado bruto (que existem na violência

⁵⁴ Montagem a partir de frames do filme *Lady Sings The Blues*, 1972.

⁵⁵ BARRETT, Lindon apud SILVA, Denise Ferreira da, *ibidem*.

implicada e sem valor). Nesse movimento ou operação fica-se com a própria violência: *aquilo que na Coisa não tem valor, porque não tem medida nem significado*.⁵⁶

O que Denise Ferreira da Silva destaca é que se não fizermos o esforço de nos colocarmos no limite da justiça, portanto nos limites do juízo de valor, inclusive aqueles operados pela crítica de arte, seguiremos verificando, e mais, operando a recondução imediata daquilo que excede ao lugar formal. Uma recondução que leva tais materiais, junto com sua potência de abertura, ao lado branco do valor que reordena, por sua vez, a violência e o excesso de um modo que já conhecemos; regula os fluxos vitais ou os canais de passagem entre os seres através de suas superfícies rígidas e de seus procedimentos de constrição. As mobilizações operadas pela/com os materiais precisam expor e ao mesmo tempo *dissolver* os mecanismos de constrição. Talvez o pensamento radical negro⁵⁷ proposto por Denise Ferreira da Silva e Lindon Barrett possa mover-se mais pelos caminhos dos materiais em estado bruto do que pelas vias da materialidade dos objetos. Trata-se, no fim, de penetrar as superfícies rígidas que criaram objetos, encerraram e esconderam tanto os materiais e suas propriedades quanto os fluxos vitais presentes neles. Tecer aí, nessa superfície rígida, uma malha macroporosa que dê conta de fazer irromper no mundo da constrição alguma força *antiestratigráfica*.

⁵⁶ SILVA, Denise Ferreira da, *ibidem*.

⁵⁷ “O pensamento radical negro, eu penso, será capaz de dissolver esse repetido efeito da racialidade se, posicionando-se nos limites da justiça, comece e fique com o excesso e abraça a violência enquanto um referente de outros desejos, outras figurações da existência, ou todos e outros possíveis modos de ser humano no mundo.” *Ibidem*, p. 72.



⁵⁸ Todas as figuras deste capítulo são da autora.

Figura 3 — Sem título



173. *Um campo de força pode ser uma cordilheira de fumaças ou um buraco escavado no barro, um arranjo de ervas especificamente posicionado em relação à nossa presença, uma emanção de força negra gerada em performance... Um campo de força não tem de ser forte, no sentido moral. Quase sempre, o campo de força é uma nave precária, um portal em vias de desaparecimento, mas que instaura a condição de nossa movência entre dimensões.*

Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi

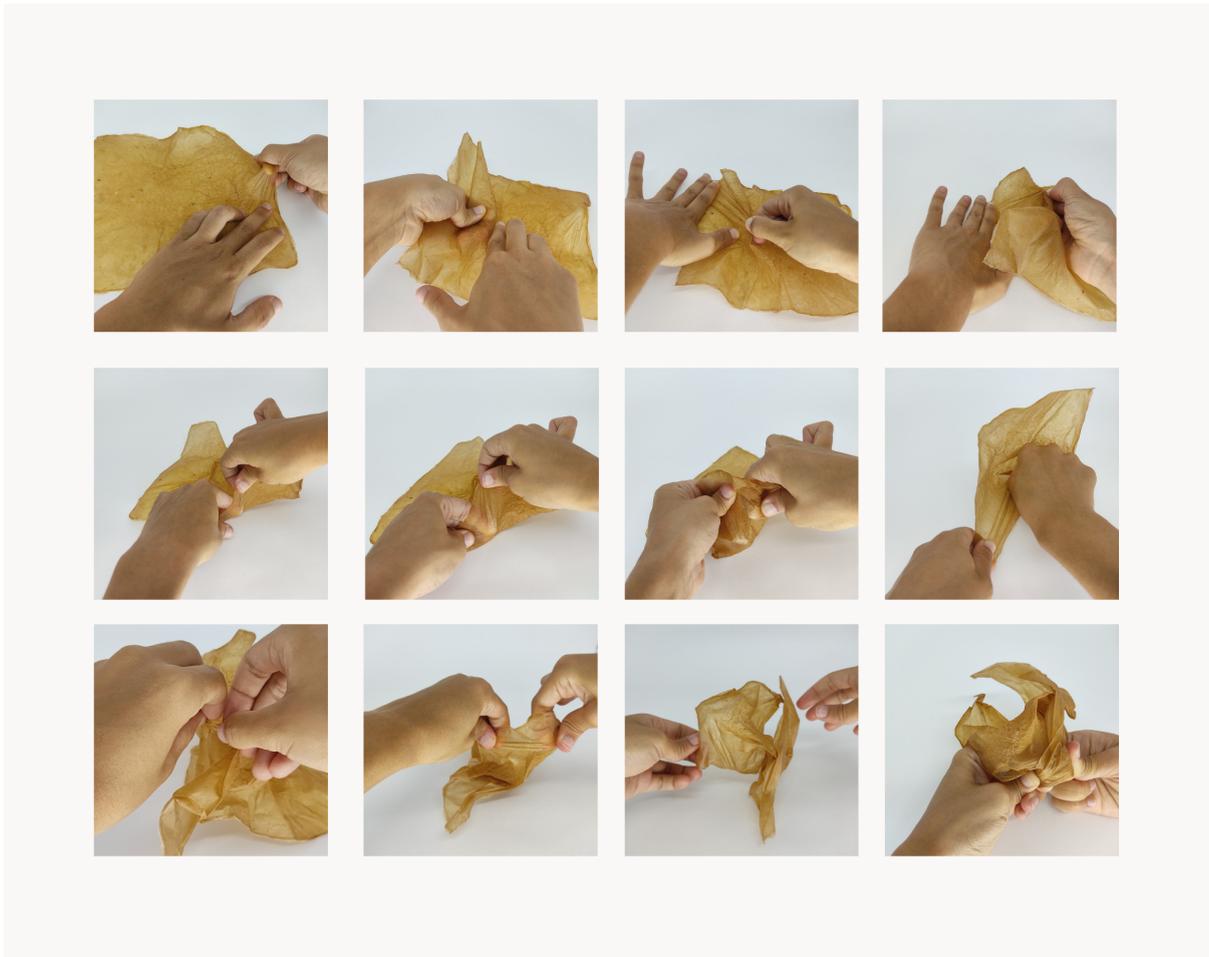
Para construir uma *nave precária* é preciso tecer um *véu de intermediação*, magnetizá-lo com algum mineral e fincar esse *véu de intermediação* em um solo vivo. Por meio de materiais que são tão recém-nascidos quanto milenares podemos extrair/tecer esses véus. Culturas alimentares que trabalham a partir de fermentação são solo fértil para essa tarefa, pois elas ainda se encontram nos limites da domesticação e dos cultivos selvagens. Eu, por exemplo, tenho experimentado com a Kombucha. Ela é uma antiga bebida fermentada cuja produção se dá através de *Camellia Sinensis*, ar, água, açúcar, uma cultura de bactérias e leveduras e uma cultura de pessoas.

No processo de feitura dessa bebida cria-se um corpo fibroso, uma espécie de tecido chamado *biofilme*. Esse tecido é formado pela união e multiplicação de várias bactérias que vão se emaranhando através de fios produzidos e lançados no seu meio por elas mesmas. Durante o processo, as bactérias e leveduras vão se comunicando até que fiquem fortemente atadas umas nas outras e, em algum momento, eliminam um líquido viscoso no meio de todo esse emaranhado. Esses processos de aproximação, reprodução e “emaranhamento” são o próprio *biofilme*. Ele se forma precisamente nas superfícies e a cultura de bactérias e leveduras, assim como nós, habita a superfície que ela mesma vai ajudando a criar. Nos seus processos vitais, tais culturas criam outras superfícies, transformam materiais e decompõem outros. Com esse corpo que é/se forma uma/na superfície é possível fazer muitas coisas.

Mas, para fazer uma *nave precária*, tudo começa do meio ou do fim de algum processo com a violência implicada. De modo que para extrair o *véu de intermediação*, usado em naves precárias, não basta cultivar o *biofilme*. É preciso desfazer suas linhas, triturar, centrifugar os materiais e os vivos. Trituramos esse corpo, o *biofilme*, o desmembramos, de fato. Porém, se, a partir desse gesto, dispusermos o que temos, quer dizer, o que sobra, o que excede o gesto de desmembramento, ao processo de cura, — tanto à cura, que consiste em secar ao sol, quanto aos processos de cuidado — criamos outros meios para que os materiais

possam se acomodar. Teremos, aí, outra coisa. Teremos algo parecido com uma pele ou com um papel. Outra superfície, essa pele de papel, por sua vez, já contém muitas escritas, muitas marcas e linhas criadas pelo seu próprio processo de feitura. Se auscultamos essas linhas e sua superfície, como em um movimento de leitura, podemos novamente fazer muitas coisas.

Figura 4 — Sem título



Particularmente, tenho experimentado seguir as linhas. Seguir as marcas e esgarça-las, costurá-las com uma linha de metal, inserindo o minério nessa conversa. Escolhi, também, ampliar linhas existentes, dobrar outras. Perfurei novamente a superfície, aproximei sua textura a texturas minerais e vegetais. Depois, percebi que essas pequenas coisas que eu havia criado, junto com as bactérias e leveduras, se acomodavam muito bem quando repousadas sobre uma fatia de terra com musgos.

O musgo e a terra são vivos, portanto precisam de cuidados que envolvem regas. A pele de papel do *biofilme*, não sei dizer ao certo. Não sei se suas bactérias e leveduras

continuam ali, não sei se estão em estado de dormência, se morreram ou se estão em completa atividade. Rego essa coisa sem saber muito bem o tempo que ela pode viver. Chamei esse experimento de *nave precária*, pois tanto ao fazê-lo como ao observá-lo temos a oportunidade de caminhar por diversas dimensões do vivo e seus emaranhamentos, com pouco. A experimentação dessa caminhada por diferentes dimensões de um arranjo ou de uma coisa — viva ou não -, parece se assemelhar aos percursos de uma crítica no limite do juízo, já que a prática caminhante oferece maiores desafios a uma recondução ao lugar formal daquilo que excede nossos gestos de leitura. A caminhada pela superfície dos materiais, em leitura, é também uma oportunidade de exercitar a habitação nesse limite.

Gosto da passagem 173 da *Carta à leitora preta do fim dos tempos*⁵⁹, porque nela Jota e Musa apontam algo que penso ser extremamente importante para as experimentações que ensaiam modos de atravessamento das dimensões da violência implicada nas conformações das vidas pretas. Tanto nas tarefas de experimentação quanto nas leituras dos materiais e das forças, podemos assumir um fazer que se dá a partir do engajamento em operar aberturas, esses campos de força dos quais elas nos falam. No entanto, me parece importante salientar que esses campos de força são como *naves precárias*: arranjos, meios de transporte e deslocamentos, procedimentos vulneráveis e provisórios que, de certo modo, lembram a experiência da negritude no mundo, assim como suas estratégias de criação e sobrevivência. É precisamente essa imagem que mobiliza grande parte do meu esforço e do meu fôlego para criar correspondências com alguns trabalhos artísticos: uma nave, algo que por si só evoca a noção de um aparato técnico potente e desenvolvido, mas que neste caso, é precária.

Também é verdade que essa imagem de uma nave precária me mobiliza especialmente, pois criei um caminho de leitura desses trabalhos que os aproxima das constelações, ou ainda, do próprio procedimento de leitura de constelações. Experimentar e ensaiar uma crítica nos limites do juízo demanda uma mobilização da escrita que emerge tanto da leitura, quanto da caminhada, mas que tenta não deixar essa escrita destituída de corpo. Se a crítica é também esse exercício de dimensões literárias, ou seja, um exercício que pratica a escrita de alguma forma, é importante que exista também a possibilidade de experimentar conformações dessa escrita em outras dimensões da página.

As *naves precárias* criadas no contexto desse trabalho são um pouco disso e também seu excesso, aquilo que nelas eu não poderei descrever. Posso dizer que as *naves precárias* me proporcionaram viver, desde outra perspectiva, esses desafios das conformações. Pois,

⁵⁹ MOMBACA, Jota MATTIUZZI, Musa Michelle. “Carta à leitora preta do fim dos tempos” In: SILVA, Denise Ferreira da, op. cit., p. 15.

grosso modo e de uma maneira bastante intuitiva, procurei manusear os materiais que se esboçaram enquanto principais elementos de leitura dos trabalhos com os quais eu desejava me corresponder: as superfícies do solo, da pele e da página, assim como as ferramentas e os movimentos que possibilitam inscrição nessas superfícies: o minério, o metal, a perfuração; todos esses elementos fazem parte da paisagem dos trabalhos de Jota Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth, assim como participam das conformações das *naves precárias*.

Todos esses materiais compuseram igualmente essa escrita que, no limiar é uma leitura; também uma conformação, um rearranjo, uma experimentação desses materiais. A construção das *naves precárias* e sua nomeação vem dessa própria correspondência, sendo a experiência de não só compô-las, fazê-las, como de mantê-las vivas, acompanhando-as ou testemunhando seu desgaste e sua morte, algo que não pode ser separado do processo de escrita tecido até aqui. De fato, os trabalhos que funcionam como *naves precárias*, como aberturas de campos de força, conformam coisas que fogem de nossa intenção, o que interessa na correspondência é a leitura que não podemos nunca fazer sozinhas.

Figura 5 — Sem título



Nave precária 1, 2021

Tecido de celulose bacteriana da Kombucha,
papel vegetal, folha de ouro comestível, fio de
cobre, agulha reta de aço niquelado, agulha
curva de aço niquelado, musgo e terra.

Dimensões variáveis.

Figura 6 — Sem título



Nave precária II, 2021

Tecido de celulose bacteriana da
Kombucha, papel vegetal, folha de ouro
comestível, fio de cobre, agulha reta de
aço niquelado, agulha curva de aço
niquelado, musgo e terra.
Dimensões variáveis.

CARTAS ÀS ESCRITORAS PRETAS DO FIM DOS TEMPOS⁶⁰

⁶⁰ As duas cartas que se seguirão partem de uma investigação dos trabalhos das artistas Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça e se endereçam a dois trabalhos específicos: *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2017), um curta-metragem de Mattiuzzi, cujo trailer pode ser assistido na plataforma virtual da artista <https://www.studiomusa.art/filmografia/>, e *Burial* (2018), uma instalação de Mombaça.

Para seu vermelho em dilúvio,

Decidi endereçar esta carta para o seu vermelho em dilúvio, para você nele. Não para te separar da “obra”, isso nunca seria possível, mas para você ali, naquele momento. Ou para as imagens de você que o trabalho desvela. No limite, nossas imagens. Ali, em *Experimentando o vermelho em dilúvio*, você vem caminhando descalça em nossa direção. Traz sobre o rosto uma máscara como a usada por Anastácia, revelando, assim, as tecnologias de tortura e expondo, ao mesmo tempo, sua violência no mais brutal detalhe. A máscara está atada à sua boca por agulhas que perfuram seu rosto. Elas costuram o silenciamento em sua pele. Você vem assim, caminhando pelas ruas, agora mais do que nunca abandonadas.

Para mim, que te escrevo, sua caminhada não é agora, mas é como se fosse. Quando o Rio de Janeiro é — como sempre e mais do que nunca — um cemitério. Sua figura vem se aproximando. Ao passar do meu lado, me olha. Com sua boca oculta, soterrada por um metal barato — são três ralos de pia? — me olha por um bom tempo. Uma suspensão faz do seu olhar fotografia e a demora nessa suspensão faz emergir um vermelho que aos poucos inunda toda a tela. Em todo o enquadramento de um vídeo, um vermelho sangue. Você caminhou descalça pelas ruas de asfalto que levam à Presidente Vargas, que levam ao monumento a Zumbi dos Palmares. Quando estou na Presidente Vargas não consigo deixar de pensar nos canais — essa coisa esquisita que chapa cimento em braço de rio. Qualquer pé descalço em asfalto cria um ruído, algo entre a exposição de qualquer fragilidade e ao mesmo tempo, talvez, explícita inadequação. Já nos falaram que as batidas dos pés descalços no pavimento soam como o homem e o animal confundidos. Talvez te interesse ficar com a confusão.

Sinto que nossas imagens foram se tornando vermelhas ao longo da sua caminhada, quantos silêncios emergiram na superfície da memória enquanto te via andar quieta? O dilúvio acompanha mesmo o desenrolar dos seus passos e assim o caminho e o gesto tornam-se eles próprios um ritual. O que mais me incomoda em participar nesse seu ritual contigo não é testemunhar a perfuração das agulhas na sua pele, mas ter de carregar com você o modo como a máscara do silenciamento improvisada veste-se e acomoda-se tão bem no seu rosto. Ela impede não só os movimentos da sua boca, mas confere um peso ancestral à sua língua e aos movimentos que ela precisa realizar, às coisas que ela precisa dizer, mesmo que essa língua ainda não tenha sido inventada. É precisamente isso que me mata um pouco. Tenho a sensação de que ali carregamos juntas o peso de milhares de anos, não só a máscara do

silenciamento e a imagem de Anastácia, mas essa coisa da qual não sabemos muito bem como dar testemunho e, no entanto, de repente inunda tudo de vermelho. Um vermelho sangue.

Já eu, passo pela Presidente Vargas sempre calçada e com uma frequência que chega a ser risível se comparada a dois anos atrás, antes da pandemia por covid-19. Provavelmente por isso, enquanto tomo um ônibus, percebo que o canal de esgoto começa ou termina — dependendo de onde você venha — no monumento a Zumbi dos Palmares. Ou melhor, percebo que o canal de esgoto aparece ou desaparece bem ali. *Aparecer e desaparecer* também poderiam ser *emergir e submergir* mais ainda para o subsolo asfaltado. Do que interessa o esgoto, aqui? Seus sistemas de encanamento, a própria Cedae ali do lado, o tratamento das águas e essa cabeça de Zumbi, bem ali no meio, num sol de rachar? Eu ainda não sei... Depois que você termina seu caminho até a estátua de Zumbi, volta e retira as agulhas que prendem a máscara ao seu rosto. Retirar as agulhas implica percorrer as perfurações, desobstruir tanto a fala, calada pela máscara, quanto o furo ocupado pela agulha. A soltura do peso de carregar essa máscara alivia, mas a soltura desse peso também é acompanhada por mais violência: você se move por essa perfuração. Enquanto isso, vou me afastando do monumento e a cabeça de Zumbi dos Palmares fica lá, perfurada por uma lança. Sei que o trabalho da Josephine Baker é uma referência importante para a sua trajetória, lembro de ouvir você falando dela em algumas entrevistas... a coisa toda se localiza nessa inteligência ou impulso quase suicida de ir de encontro à violência racista das imagens estereotipadas, de pegar essa violência racista com as mãos e de atravessar em caminhada um tempo, um lugar e uma história segurando essa coisa. Mas ali, em *Experimentando o vermelho em dilúvio*, fico me perguntando o que você levava nas mãos. Seria o silenciamento? a própria cabeça de Zumbi? ambos perfurados e atados em nós... algo ainda mais pesado? É assustador como até os monumentos que deveriam exaltar nossas histórias reafirmam a violência antes de tudo. De fato, ali é a cabeça de Zumbi posta a prêmio, não é ele ou o que ele deixou para a luta abolicionista. Você em um vermelho em dilúvio, a violência antes de tudo... de fato, o que vemos nesse filme também é a sua pele posta a prêmio, mas ali não é você, ali é outra coisa.

Isso me faz lembrar Nona Faustine, você deve a conhecer. Seu vermelho em dilúvio se reconhece em “My Country” (2019), assim como seu trabalho “Merci Beaucoup Blanco” se reconhece nas fotografias de Nona, da série “White Shoes” (2013). Nona, assim como eu e você, lida com um peso inominável. Em uma fotografia de sua série “White Shoes” ela tenta

empurrar ou mover uma das colunas do Lincoln Memorial, nua e de sapatos de salto alto brancos. Ela também evoca e faz vaziar o vermelho nas fotografias que faz dos monumentos norte-americanos, em uma série que retrata “seu país”. Sempre o branco e o preto, sempre o vermelho, por vezes o azul atlântico... todos eles emaranhados nas nossas tentativas de criar linguagem. Seriam esses os elementos de nossa “estética” ensaiada?

Mas você não, você não faz vaziar o vermelho pela imagem, você perfura a pele como quem busca petróleo ou pérolas e escava as camadas da carne como quem busca ossos. Para na fâscia, sustenta-se por um triz. Calçando saltos, em *Merci Beaucoup Blanco*, de pé em um banquinho giratório, quase cai... quase cai. Um giro arriscado e precário em torno de si mesma, ou melhor, um giro em torno de uma imagem: seu corpo negro banhado por uma tinta branca. No vermelho em dilúvio essa imagem também passeia no plano de fundo da sua caminhada. Não precisa me responder que sim, pois na sua mão, tanto o vermelho como o branco, enquanto materiais, servem para narrar as memórias da *plantation*. É uma correspondência endereçada à pesquisa da Grada Kilomba, mas também é outra coisa: uma revolta dos fluidos, a insurgência daquilo que interpenetra os tecidos. Outra vez aquele vermelho sangue emergindo da pele negra. Dessa vez, umedecendo a dureza e a secura do chão. Um chão ontológico, um chão epistêmico. Gestos e caminhadas — em performance — que me convocam a atravessar juntas um deserto.

atravéssemos com todo carinho possível,

b.

26 de março de 2022

Niterói, RJ

Para Burial,

Grande parte dos arquivos da escravidão no Brasil foram queimados oficialmente. Foram queimados por ordem despachada pelo ministro da fazenda da época, Ruy Barbosa, em 1890, dois anos após a assinatura da abolição da escravidão. Quando vivemos em lugares como o Brasil, onde os arquivos são queimados oficialmente, nós precisamos aprender a ler nossas histórias, assim como o que está por vir, através dos traços, dos rastros: ouvindo as mínimas frequências, muitas vezes inaudíveis; alguns sussurros. Aprendi isso com você. Talvez já soubesse disso em algum lugar, mas lembro de ter a sensação dessa sabedoria sendo nomeada ou sentida através desse enterro que você encena e ao mesmo tempo esconde. Algo da respiração de Jota, enterrada por você, um monte de terra. Algo da respiração dela e da sua, confundidas entre si e aparecendo na superfície. Algo desse som, dessa respiração em ressonância com milhares e milhares de outros rastros, de outros sons e palavras.

Jota Mombaça sendo enterrada durante uma performance em um festival universitário, há mais ou menos uns seis anos atrás. Anos depois Jota Mombaça comenta esse enterro e conta as estratégias que ela encontrou para que você existisse. Estratégia ou seria melhor dizer um segredo? Na verdade você, Burial, é uma instalação, mas só é possível enquanto instalação na medida em que a performer reavalia a violência que está disposta a operar em seu corpo, em si mesma. Uma instalação que surge a partir de uma recusa: para não mais apresentar uma ação onde reencena-se a violência de enterrar o corpo vivo, para não mais soterrar a própria voz, a artista reavalia. A artista esconde a ação. A artista deixa o rastro e cita a ação. E assim você se torna possível.

Você se instala como um monte de terra que presenciou um enterro e presenciou também o corpo se levantar desse soterramento. De baixo para cima, ninguém escavou nada, é um gesto antiestratigráfico, eruptivo. Você é esse monte de terra marcada pelo rastro desse acontecimento e, ao seu lado, um vídeo cita a aparência dessa ação. Você se instala.

É preciso tentar nomear, é preciso sentir um pouco essa violência na pele e na carne. Principalmente quando estamos no início do caminho de elaboração da violência/trauma racial/colonial, se é que existem um começo e um fim para essa elaboração. No meu caso, passei dois anos estudando quedas. Aprendendo a cair no chão com o corpo inteiro; a cair, pelo menos da minha altura, de costas e de frente sem titubear, sem colocar qualquer apoio no chão, só cair, só deixar o corpo tombar. Desejava a queda. Há uma inteligência corporal que pode ser desenvolvida para que não se machuque o corpo; existem as estratégias e também

existem os truques para que a gente viva e apresente alguns desses gestos violentos que desejamos por vezes vivenciar e apresentar. Segurar a violência racial com as mãos e atravessar para ver se é possível nomear... para ver se é possível dar a ver... mas mesmo com todo o cuidado implicado na dança com as minhas quedas ficavam alguns hematomas inevitáveis.

Às vezes também poderiam ocorrer algumas lesões mais sérias. Decidi parar de dançar daquele jeito, afinal, meu corpo é mais do que um instrumento de trabalho. Mas acontece que eu caindo, eu, essa mulher negra caindo, reencenando uma queda que já vivemos em diversas outras dimensões da vida, impressiona muita gente.

Mas você é um monte de terra que guarda a inscrição de um movimento oposto. Me faz lembrar *Still I rise* da Maya Angelou.

“[...] You may trod me in the very dirt
But still, like dust, I'll rise [...]”

Você é o enterro e o soterramento, mas o soterramento que viu o corpo se levantar. O que isso faz de você?

Uma terra remexida, um solo aerado, um relevo não tão compactado? Uma superfície macroporosa? Uma terra de memória? Superfície, com certeza, mas superfície que em algum momento instalou a condição para um subsolo? Terra confundida com gestos e pessoas, terra que se levantou apesar de tudo.

La tierra que tiembla desde abajo saberá.

b.

19 de fevereiro de 2022

Niterói, RJ

LA TIERRA TIEMBLA DESDE ABAJO

22 de Novembro de 2021

Estamos cansadas e estamos também furiosas. Há momentos em que desejamos tão firmemente a abolição de todas as coisas feitas através de nossa morte social que sentimos a terra estremecer à nossa volta. Então damos as mãos, e recusamos também o medo, para desejar juntas que a terra vibre o apocalipse deles desta vez.

Jota Mombaça⁶¹

“La tierra tiembla desde abajo” é uma espécie de subtítulo ou descrição da ação que tomou a malha ferroviária do metrô de Buenos Aires, na Argentina, no dia 31 de Junho de 2018, sob o nome de *Operación Araña*.⁶² Encabeçada pelas trabalhadoras metroviárias, ativistas da *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito*, a operação compôs uma série de ocupações do espaço público que partiram do subterrâneo e que se organizavam pelas diversas linhas do meio de transporte. Cada linha do metrô foi ocupada por uma dimensão da discussão pelo aborto legal⁶³ e as estações foram simbolicamente renomeadas à medida em que a *Operação Aranha* passava por elas. Esses gestos tinham como principal objetivo construir visibilidade às pautas das movimentações feministas que estavam mobilizadas em torno da questão do aborto legal, mas também, propunham ao espaço público todas as implicações que a pauta sugere: autonomia da condição reprodutiva, educação sexual, direito ao prazer, trabalho doméstico remunerado, cuidado e participação na construção dos comuns. Além desse objetivo mais pragmático a

⁶¹ Todas as epígrafes das seções deste ensaio ressoam passagens do texto “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes dessa época foram acendidas”, de Jota Mombaça, publicado pela primeira vez em 28 de Novembro de 2018 na revista virtual Buala. Em 2021 esse mesmo texto foi publicado no livro que reúne os últimos escritos da autora, intitulado *Não vão nos matar agora*. Aqui usamos a edição mais recente do texto, mas a primeira edição pode ser acessada virtualmente. Jota Mombaça. *Veio o tempo em que por todos os lados as luzes dessa época foram acendidas*, 2018. Disponível em: <https://jotamombaca.com/texts-textos/veio-o-tempo/>. Acesso em: 15 de Dezembro de 2021.

⁶² A *Operación Araña* é um movimento dentro de uma constelação feminista de gestos, ações, performances e práticas políticas argentinas. Se desenrolaram com maior intensidade nos últimos quatro anos quando se intensificaram os debates à respeito da legalização do aborto, conquistado em Dezembro de 2020 com a aprovação pelo senado do projeto de lei que o prevê.

⁶³ “La línea A pone en escena la demanda por el aborto desde la perspectiva de los derechos humanos exigiendo el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos. En la línea B decimos que #LaMaternidadSeráDeseadaONoSerá porque #NosMueveElDeseo. La línea C pone en juego el aborto desde una autonomía que se sostiene en lazos comunitarios: para poder decir NO cuando lo decidimos, y para afirmarnos en cuidados colectivos que son los que nos enseñaron a tejer una genealogía de mujeres que en su tiempo y en diferentes territorios rompieron el mandato de ser envases reproductivos para transmitirnos formas de vida colectiva. No reclamamos la autonomía del individuo separado, sino una autonomía para desplegar un deseo común. La línea D exige Educación Sexual Integral para descubrir, anticonceptivos para disfrutar, aborto legal para decidir en libertad y para hacer un mundo habitable para todes. La línea E exige información para decidir contra la desinformación opresiva. La línea H expone el tema del aborto como cuestión de salud pública [...]”. Disponível em: <https://www.anred.org/2018/07/31/operacion-arana-la-tierra-tiembla-desde-abajo/>.

operação teceu uma malha de relações que partia de um meio de transporte, ou seja, de uma via de deslocamento, assumindo estrategicamente, talvez, que os modos de vida no capitalismo tardio, até o momento da pandemia de covid-19, fazia com que as pessoas se encontrassem com maior frequência nos meios de transporte/deslocamento do que nas praças das ruas.

Gostaria de começar acompanhada por *Operação Aranha* como uma imagem de pensamento, uma espécie de movimento que se dá no subterrâneo, que habita o deslocamento e propõe um irrompimento na superfície do espaço público regulado, operando transversalmente ressonâncias, ruídos, de outros desejos e de outras existências que, apesar de sofrerem sistematicamente com os soterramentos coloniais, raciais e patriarcais, insistem em irromper no presente vivido e na trama vital. Gostaria, também, de começar pelo fim, pois este ensaio nada mais é do que um exercício de resposta a uma carta endereçada a mim, escrita por Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça. Que a partir de outros subterrâneos, outros túneis, nos convocam e vibram um chamado à outra operação. Uma operação posta em movimento com a guiança de estudiosas e estudiosos pretos, engajada em experimentar outras maneiras de lidar com a questão racial para a criação de alternativas à vida compactada e constringida que levamos no capitalismo tardio, em suma, podemos dizer que esses estudos imaginam outras possibilidades de vida desde um emaranhado de forças, presentes em um sistema racial, colonial e patriarcal. Essas operações sempre estiveram presentes e também estão em curso agora. Elas são dadas à leitura como as *constelações negras* o fazem.

Constelações negras

Na seção “Para um esboço da teoria ch’ixi do valor”, do livro *Um mundo ch’ixi é possível: ensaios desde um presente em crise*⁶⁴, a socióloga Silvia Cusicanqui aponta como, nas experiências andinas, o valor não era operado por uma ideia ou noção abstrata como é, no capitalismo, pela noção de “trabalho”. Esse argumento é fundamental para que possamos vislumbrar modos outros de mobilização da ideia de *mercado* e da ideia mesma de *trabalho*. Silvia nos conta que no idioma aymara, antes da invasão colonial, parecia não haver uma palavra que designava propriamente a ideia de trabalho, como esta é mobilizada na experiência capitalista colonial. No idioma aymara, cada tipo de trabalho específico tinha uma forma igualmente específica de nomeação.⁶⁵

⁶⁴ CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Um mundo ch’ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 44.

É justamente pelo fato da noção de trabalho desempenhar uma função totalmente distinta no paradigma colonial, que Cusicanqui se desfaz da ideia de que o mercado foi *introduzido* no que poderia ser chamado de uma “economia natural”⁶⁶. O sentido criado em torno dessa introdução coloca um paradigma progressista nas experiências de trocas e intercâmbios que mobilizam o valor, como se o mercado fosse uma “etapa inicial” de uma história linear que avançaria para a acumulação e para o “progresso”. Segundo Silvia:

Por el contrario, el intercambio como mercado (es decir, como sistema de equivalências normalizado por el capital e internalizado como habitus), se convirtió en la forma hegemónica sólo hace un par de siglos, y en las periferias del sistema mundial se desarrolló de modo discontinuo, con sístoles y diástoles; momentos de articulación y momentos de fragmentación.⁶⁷

Silvia aponta como na região andina, o intercâmbio em forma de trocas figura a consolidação do Estado Inka e que essas práticas constituem, ainda, o presente *abigarrado* — emaranhado — da vida colonizada em diversas regiões de Abya Yala, precisamente porque tais formas de intercâmbio e troca tampouco deixaram de existir completamente, elas continuam entrando em profundo choque com as operações do valor impostas pela colonização. A questão é que as trocas que operavam os valores na era do Tawantinsuyo vislumbravam relações de reciprocidade, redistribuição e implicação que não eram baseadas ou mediadas por entidades abstratas, mas sim, pelo próprio tecido vital, ou seja, pelas forças que faziam parte e construía a vida comum. Por isso, Silvia nos mostra a importância das negociações feitas com entidades não humanas, por meio de oferendas, sacrifícios e festejos, grosso modo, gestos que negociavam potências como chuvas e ventos e que garantiam a continuidade da vida. Nessa perspectiva, a questão do valor mostra-se por outra via: o valor está intimamente relacionado à vida e à produção vital, não à uma abstração.

Os modos encontrados de tecer essas relações por todo o império, no Tawantinsuyo, também são lembradas por Cusicanqui, já que operavam por uma espécie de trama que ligava diversos centros, lugares de oferendas, chamados *wak'as*. As *wak'as* não eram propriamente os “mercados”, mas sim, lugares onde se negociava com as potências do Mundo e do Cosmos, um lugar de abertura, talvez. Esses lugares eram, por sua vez, tecidos no sistema de *kipus*. Os *kipus* eram sistemas de registro, mas também de conexão entre diversas regiões

⁶⁶ Ibidem, p. 45.

⁶⁷ “Pelo contrário, a troca como mercado (isto é, como sistema de equivalências normalizado pelo capital e internalizado como habitus), tornou-se a forma hegemônica há apenas alguns séculos, e nas periferias do sistema mundial desenvolveu-se de forma descontínua, com sístoles e diástoles; momentos de articulação e momentos de fragmentação”. Tradução minha. Ibidem.

Andinas, portanto, pode-se dizer que os *kipus* confundiam-se com os próprios caminhos de peregrinações e trilhas que levavam às *wak'as*.

O que me interessa, aqui, é chamar atenção para como a negociação com os valores é/foi operada por vias que transsubstanciavam as fronteiras do terrestre, ou seja, operavam no limite da separação entre um mundo físico e outro intangível às nossas percepções. A própria negociação passava por uma observação atenta do intangível implicado na vida da terra, como a observação das estrelas e dos céus, por exemplo. Assim, podemos vislumbrar a importância verificada por Silvia Cusicanqui no conhecimento astronômico dessas comunidades. O peso conferido a esses conhecimentos, na vida andina, possibilitaram que essa fosse uma das poucas sociedades a observar um tipo particular de constelação. Essas sociedades desenvolveram, assim como poucas, um modo particular de leitura do que se apresenta no céu. Ainda segundo Cusicanqui:

Las sociedades andinas fueron de las pocas que observaron constelaciones negras; los espacios celestes donde no hay estrellas, pero forman diversas figuras. Una de ellas es la “llama negra celestial” en cuyo proceso de parto anual se sueltan sobre la tierra las aguas fértiles de su placenta. Es un momento del año en que, entre una constelación y otra, se forman coloraciones y señales que permiten saber si habrá abundancia o escasez de aguas, lluvias tempranas o tardías [...] nos muestra la materialidad de los conocimientos cósmicos, nos revela que la actividad productiva es un hecho sagrado y no solamente terrenal; involucra intercambios con las deidades y no solo intercambios entre humanos. Porque son los nudos sagrados de la tierra (pachamama, achachilas, uywiris) quienes propician la posibilidad de articular vastos espacios productivos por medio de la celebración ritual de la abundancia y la felicidad colectiva o la conjura ritual de la escasez y la crisis, esos nudos se materializan en los *kipus* que el poeta lleva en la mano.⁶⁸

As *constelações negras*, observadas pelos incas, evocadas aqui através das palavras de Silvia Cusicanqui, se dão a ver em uma enorme fenda, a qual os incas nomearam como “o grande rio dos céus” e que hoje conhecemos como a vista da Via Láctea. Essa fenda, cuja visão privilegiada se encontra no hemisfério Sul (afora o Peru é possível vê-la em algumas regiões da Austrália, Nova Zelândia e África do Sul), possui um emaranhado de estrelas e

⁶⁸ “As sociedades andinas estavam entre as poucas que observavam constelações negras; os espaços celestes onde não há estrelas, mas que formam figuras diversas. Uma delas é a “lhama negra celestial” em cujo processo anual de nascimento as águas férteis de sua placenta são liberadas na terra. É uma época do ano em que, entre uma constelação e outra, se formam colorações e sinais que nos permitem saber se haverá abundância ou escassez de água, chuvas precoces ou tardias [...] o conhecimento cósmico, revela-nos que a atividade produtiva é um fato sagrado e não apenas terreno; envolve trocas com as divindades e não apenas trocas entre humanos. Porque são os nós sagrados da terra (pachamama, achachilas, uywiris) que favorecem a possibilidade de articular vastos espaços produtivos através da celebração ritual da abundância e da felicidade coletiva ou da conjuração ritual da escassez e da crise, esses nós eles materializam no *kipus* que o poeta carrega na mão.” Tradução minha. Ibidem, p. 49-50. No final da passagem aqui citada, Silvia Cusicanqui refere-se a uma gravura de Guamán Poma de Ayala (1534-1615), onde está retratado o “Índio, astrólogo, poeta”, ou seja, essa leitura dos eventos cósmicos não estavam separados de uma poética.

espaços escuros. Especificamente nesse emaranhado, os incas observaram além dos mapas estelares, as constelações negras, que formam uma série de figuras ao longo dessa grande fenda.

Segundo a astrônoma e pesquisadora Ana Maria Milla,⁶⁹ conhecer as constelações negras facilita a leitura dos mapas estelares. As constelações negras nos dão pistas de modos outros de ver que nos chegam como uma experiência de forte atenção, ou ainda, de profundo cuidado à implicabilidade ao longo das coisas no lugar de pensá-las separadamente. Outro aspecto da cultura pré-hispânica inca, que vale ser retomado é a noção de amizade inamistosa ou, ainda, de tensão contenciosa de contrários, encontrada também nas gravuras de Waman Puma e que figuram o par do *guerreiro* e da *tecelã*, que segundo Silvia são uma espécie de alegoria dessa perspectiva cosmológica inca.

En *La muerte de una disciplina* (2009) Gayatri entabla una discusión cortés con Jacques derrida en torno a las insuficiencias de la forma “fratría” como fundamento de lo social, porque ésta se construye como una “política de la amistad” (Derrida, 1998). Las fraternías no pudieron incorporar lo “otro” (el mundo femenino, la naturaleza, lo sagrado) y así terminaron siendo espejos de sí mismas. El fundamento de las sociedades humanas realmente existentes sería entonces una amistad inamistosa, contenciosa y violenta, cuyas huellas en el paisaje sólo serían legibles por el rastro de la guerra.⁷⁰

A partir da noção de uma amizade inamistosa, ou ainda de uma sustentação contenciosa da violência, Cusicanqui nos mostra como no mundo andino pré-hispânico esse princípio se fazia presente através das figurações do par do *guerreiro* e da *tecelã*. Para isso, Silvia recorre, mais uma vez, às ilustrações de Guamán Poma de Ayala e nos mostra como a imagem do *guerreiro*, que segura pelos cabelos o adversário vencido, se relaciona com os fios da *tecelã*. Essas figuras estão intimamente entrelaçadas devido à própria mobilização do valor, que no mundo andino pré-hispânico, como vimos, opera a partir de negociações com o intangível, com as potências do mundo e do cosmos. Segundo Cusicanqui, a invasão e a expropriação colonial, alteraram profundamente esse código da inscrição no social operado pelo par *guerreiro* e *tecelã*. No entanto, a ordem colonial tampouco conseguiu extinguir

⁶⁹ Pesquisadora do Planetário de Cusco. Para maiores informações acerca das Constelações Negras ou Escuras na cosmologia Inca Cf. MILLA, Ana Maria. *Sabías que los incas usaban dos tipos de constelaciones?*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k6hn8htuHPY&list=LL&index=2&t=1184s> . Acessado em: 3 de Dezembro de 2020.

⁷⁰ “Em *A Morte de uma Disciplina* (2009) Gayatri trava uma discussão cortés com Jacques Derrida sobre as insuficiências da forma “fratría” como fundamento do social, pois é construída como uma “política da amizade” (Derrida 1998). As fraternías não podiam incorporar o "otro" (o mundo feminino, a natureza, o sagrado) e assim acabavam sendo espelhos de si mesmas. O fundamento das sociedades humanas realmente existentes seria então uma amizade hostil, contenciosa e violenta, cujos traços na paisagem só seriam legíveis pelo rastro da guerra.” Tradução minha. CUSICANQUI, Silvia Rivera, op. cit., p. 54.

totalmente essa figuração alegórica. Para ela, a contenção e a violência formam uma constelação *qhipnayra*⁷¹ nas quais se desdobram no presente, tanto sua potência de vida como seus perigos intangíveis. Assim como o par do *guerreiro* e da *tecelã* figuram uma espécie de composição entre forças conflitantes, Cusicanqui aponta para a possibilidade de habitarmos o mundo por aí, tecendo lugares de abertura como o são alegoricamente as *wak'as*:

Habitar el mundo-de-en medio tejiendo las wak'as como alegoría de la batalla cósmica entre fuerzas opuestas convierte a la violencia en un principio de otra naturaleza: lo salvaje revivifica a lo civilizado, lo femenino se opone y complementa a lo masculino; el tejido incorpora la guerra. Esta alegoría nos lleva a la idea de un mundo ch'ixi como posible horizonte de transformación emancipatoria. Al vivir en medio de mandatos opuestos, creando vínculos con el cosmos a través de alegorías, el equilibrio ch'ixi, contradictorio y a la vez entramado de las diferencias irreductibles entre hombre y mujeres (o entre indxs y mestizxs, etc, etc.) haría posible otro mundo.⁷²

A questão da transformação da violência em princípios que operem outros valores ou operem valor através de outras dinâmicas é indispensável à tarefa de pensarmos o Mundo outramente, mas também para lembrarmos do caráter vital presente nas dimensões da violência emaranhada que nos constitui. Talvez, por isso, Silvia reserve boa parte da seção de seu capítulo articulando a noção de mercado e valor a outras dimensões de relações de abertura à negociação e à leitura do Mundo. O que está em jogo na recuperação de tal sistema de registro, como os *kipus*, por exemplo, tem a ver também com como seus rastros são lidos, como suas reminiscências sobrevivem. Segundo Silvia, perdemos quando olhamos as sobrevivências a partir de uma perspectiva objetual. Talvez, ela esteja querendo nos dizer que precisamos mudar radicalmente a forma como auscultamos esses rastros ou ainda essas potências vitais nos emaranhamentos coloniais.

Com a passagem de Cusicanqui, onde é possível uma figuração do nó como 'abertura', ou seja, do *abigarrado* como potência, podemos ensaiar uma diferenciação entre *trama* e *rede*, que não deixa de ser uma diferenciação entre *ponto* e *nó*, a medida em que o *ponto* situa e separa, o *nó*, por mais emaranhado que esteja não seja de fato um *ponto*. O emaranhado se constitui na implicação entre diversas forças simultâneas, por isso, talvez, ele

⁷¹ No idioma aymara, quer dizer “futuro-passado”, expressão usada para indicar um modo circular e reversível do tempo-espaço. Ibidem, p. 168.

⁷² “Habitar o entre-lugar tecendo as wak'as como alegoria da batalha cósmica entre forças opostas faz da violência um princípio de outra natureza: o selvagem revitaliza o civilizado, o feminino se opõe e complementa o masculino; a tecelagem incorpora a guerra. Essa alegoria nos leva à ideia de um mundo ch'ixi como horizonte possível de transformação emancipatória. Ao viver em meio a mandatos opostos, criando vínculos com o cosmos por meio de alegorias, o equilíbrio ch'ixi, contraditório e ao mesmo tempo entrelaçado com as diferenças irreduzíveis entre homens e mulheres (ou entre índios e mestiços, etc, etc.) seria outro mundo possível.” Tradução minha. Ibidem, p. 56.

não possa estar totalmente situado. Em tensão, o *nó* pertence a diversas linhas. O *ponto*, como epítome do local, se conecta a outros por linhas que se comportam como redes. A trama é outra coisa, porque apesar de embolar, não opera pela separação, mas por entrelaçamento de diferentes dimensões.

É interessante como as estrelas podem ser imagens potentes para esse problema, porque elas não são pontos propriamente, são energia e apesar de serem ‘mapeadas’ como “pontos luminosos”, por aqueles que leem o céu, elas não são verdadeiramente localizáveis, estão em um espaço-tempo não-local. E, simultaneamente, estão, a partir da perspectiva Inka, tramadas com as constelações negras, onde não se vê estrela alguma, mas sim o escuro, que à seu modo compõe imagens. Se seguirmos essa trilha podemos notar como as *waka's* estão materializadas e entretecidas em todo o sistema dos *kipus*, talvez não como *pontos*, mas precisamente como *nós*, como emaranhados de caminhos, porque figuram esse lugar mesmo de abertura, uma espécie de projeção das estrelas e dos espaços negros celestes sobre a terra, assim como das raízes da terra sobre as estrelas e os espaços negros celestes, reciprocamente implicadas. Através da leitura dessas potências emaranhadas, meu esforço concentra-se em criar *nós*.

14 de Março de 2018

1 de Janeiro de 2019

A segunda bomba cortou o ar antes do que esperávamos. Perdi o fôlego e quando olhei para o lado consegui ver, através da cortina de poeira e fumaça, que muitas de nós começavam a tombar. Tive medo de ficar sozinha, mas alguém segurou minha mão. Pensei em respirar fundo, mas não o fiz. As bombas emanavam gases que eu não podia simplesmente respirar. Apertei firme aquela mão que ainda não sabia identificar a quem pertencia, e me senti aliviada por não estar só. Corremos de mãos dadas sem conseguir enxergar direito o caminho à nossa frente. Tropeçávamos nos escombros, caíamos, e seguíamos em frente, com todos os sentidos em febre, atordoadas pela dor de tudo.

Jota Mombaça

Quando Marielle Franco, então vereadora eleita da cidade do Rio de Janeiro, e Anderson Gomes, seu motorista, foram assassinados no Estácio, Marielle estava saindo da Casa das Pretas, na Lapa, onde acontecia um encontro entre mulheres. No dia seguinte ao assassinato, atordoadas pela dor de tudo, não sabíamos o que poderia ser feito para responder àquilo. Nada poderia responder àquilo. O único movimento possível foi confluir à rua, chegar à Cinelândia, onde o corpo de Marielle seria velado. Apenas ficar ali em silêncio, chorar, encontrar outras pessoas. Algo ressoou em todos os corpos presentes quando o caixão fechado começou a ser levado pelas escadarias para entrar na Alerj, onde Marielle trabalhava e onde seria, então, velada.

Não que nós soubéssemos o que aquele luto significaria para nós, mulheres negras, alguns anos depois; mas ali, juntas, velando a partida da Marielle e do Anderson fomos mais uma vez levadas a encarar a dor de que somos feitas. No fundo, ou melhor, bem na superfície da pele, sentíamos e intuíamos o que estava sendo posto em jogo no gesto do assassinato: mais uma tentativa de abafar, soterrar, fazer parar os tremores nas estruturas do mundo como o conhecemos. Tremores decorrentes das vibrações em nossas falas, em nossos desejos e em nosso modo — sempre duplamente implicado — de conhecer o Mundo. No dia quinze de Março de 2018, muitas de nós já sabíamos e tínhamos certeza de que eles estavam vindo.

Fico pensando quão brutal é a força de resistência às nossas ressonâncias. Ressonâncias de nossas vibrações vitais. Sempre que começamos a vibrar juntas com maior intensidade algo de tão fundamental às estruturas *deles* parece entrar em colapso. Paradoxalmente ou, implicadamente, muitas vezes o colapso volta-se contra nós. Ao saber da dor de que somos feitas, sabemos também que, nem por isso, nossas vozes-vibrações parariam de ressoar.

Palmares é aqui, na troca de nossas missivas

21 de Novembro de 2021

“Perder tudo” é a expressão que usamos quando alguma de nós morre. Paramos de dizer “morrer” porque, afinal, estamos todas mortas desde a primeira bomba, e mesmo desde muito antes, do primeiro navio negreiro, quando nossas vidas foram todas marcadas como parte de uma só massa indiferenciada de morte-em-vida. Como mortas-vivas, algumas de nós gostam de identificar-se como Zumbis. Somos Zumbis porque, a rigor, não estamos nem vivas e nem mortas, mas também porque descendemos do

guerreiro Zumbi de Palmares. Nas horas mais felizes, quando nossos corações se aquietam um pouco e podemos sentir pequenas fagulhas de vida incendiarem tudo dentro de nós, gostamos de imaginar que Palmares é aqui e que, no avesso de todo apocalipse, há uma vida negra que se manifesta e vibra e brilha como aquela luz, que emerge do profundo a cada vez que a gente perde tudo.

Jota Mombaça

A *Carta à leitora preta do fim dos tempos*, escrita por Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi, ocupa o lugar de prefácio do livro *A dívida impagável* da professora Denise Ferreira da Silva. A carta participa de um tipo de procedimento desenvolvido pelas artistas que buscam encontrar um lugar ou uma forma de habitação do corpo sexualizado da nativa/escrava, no âmbito da performance. Esse procedimento me interessa porque de um modo geral, ele passa a ser estudado por Jota e Musa, na medida em que elas começam a fazer uma reavaliação da violência implicada em seus corpos e conseqüentemente de como essa violência é acionada ou re-encenada em qualquer situação de visibilidade. Seja numa performance, em um ato, um gesto, um posicionamento ético.

A carta que prefacia o livro de Denise Ferreira da Silva se dispõe como breves passagens enumeradas, que não seguem necessariamente uma lógica linear de sequencialidade. Além disso, o texto é acompanhado por imagens de manuscritos que elaboram a escrita dessa carta em um texto de palavras, desenhos, linhas e rasuras que por vezes retomam as proposições da autora do livro e por outras fabula, imagina, narra e reproduz possibilidades de correspondências entre essas proposições e o que as artistas têm investigado.

Acontece que esse procedimento só pode se desdobrar, ou seja, a continuidade está presente na medida em que Jota e Musa, vão mobilizando e transformando esses materiais teóricos em substrato fundamental à uma prática que vislumbra esses outros lugares para o corpo delas. Se trata de um ensaio da saída da reencenação da violência colonial em seus corpos como estratégia performática. Trata-se também, nas palavras delas, de uma espécie de truque ou de feitiço para “se tornar invisível”. De certo modo, por ser uma missiva aberta, o que a *Carta a leitora preta do fim dos tempos* opera é um convite ao encontro, à correspondência, ao estudo e, sobretudo, um convite à experimentação das formas de apresentarmos o que possamos estudar e descobrir juntas. Pois esses estudos são tão passíveis de serem expropriados quanto a figura sexualizada da nativa/escrava.

Se observarmos a trajetória performativa, tanto de Jota Mombaça quanto de Musa Michelle Mattiuzzi, há, em ambas, uma elaboração da linguagem performática a partir da violência. O substrato da criação e das proposições performativas partem frequentemente dessa questão fundamental à conformação da vida preta. Desviar dessa violência implicada nessas vidas nunca pareceu ser uma saída, pois é através dela que a mobilização de uma outra perspectiva sobre o mundo se torna possível. Mesmo assim, parece urgente — e as produções delas também dão a ver isso — que nós tracemos outras estratégias de ocupação dos regimes de visibilidade em que participamos tornando pública nossa vulnerabilidade. Sendo a violência algo implicado nas condições da vida preta/colonizada, o que podemos fazer com isso?

Me parece um caminho interessante lembrarmos das constelações negras, comentadas através das palavras de Silvia Cusicanqui. Lembrar desse movimento de leitura emaranhada que se dá tanto com os pontos luminosos e situados dos mapas estelares, mas que também não oclui os espaços negros e escuros do céu, as aberturas ao intangível. Sem separabilidade, apesar dos cortes violentos no continuum dessa leitura — afinal não podemos esquecer que os processos coloniais quase extinguiram tal modo de conhecimento — eles compõem e fazem parte de uma trama complexa, assim como o é o corpo sexualizado da nativa/escrava.

Não por coincidência Jota e Musa se correspondem com Denise Ferreira da Silva. Em um movimento semelhante ao operado por Cusicanqui, ela propõe uma ativação potencial que emana desse corpo sexualizado feminino da nativa/escravizada e que se apresenta como contribuinte indispensável a uma práxis radical.

Ao que tudo indica, Jota e Musa partilham e contribuem para a elaboração dessa práxis radical, desse programa ético cuja meta parece ser imaginar um fim desse Mundo como o conhecemos e não tanto uma reparação do mesmo. Para a elaboração do que se pode dizer a partir desse programa, mas também pensar, imaginar, desde uma perspectiva corporal fincada na vida e naquilo que temos à mão, elas se apropriam da experiência em performance de suas trajetórias, em estudo, e parecem procurar essa zona limiar, em tensão, desses procedimentos que separam; que oferecem referências para suas práticas desde o exílio representacional moderno. Contudo, elas propõem simultaneamente uma outra perspectiva sobre os procedimentos de escrita das ações/performances/gestos. Precisamente por operarem nesse lugar tenso, onde seus corpos são também objetos dentro de um regime de visibilidade específico, Jota e Musa podem operar também uma crítica a esse regime.

Essa experiência radical, violenta, propicia também a abertura a pensarmos o Mundo de outros modos. Voltando para a *Carta à leitora preta do fim dos tempos*, testemunhamos

que o trabalho não é apenas uma carta, nem tão somente um prefácio, nem tão somente uma performance. Ela é essas três coisas ao mesmo tempo; é uma abertura, um campo de força talvez, algo como uma constelação negra que vai se costurando e se dando à leitura a partir do que situa e também a partir do que escapa, ao que se liga fora.

As diferentes dimensões do procedimento da carta estão presentes no trabalho *2021: feitiço para ser invisível* exibido na 34ª Bienal de São Paulo em 2021. O trabalho, que as artistas gostam de nomear enquanto uma profecia, partilha dessa não-linearidade e do cultivo do mistério. É um trabalho com uma dimensão restrita às proponentes, um momento de estudo de textos, elaborações, fabulações e profecias que elas vão dispendo em enormes papéis através da escrita com carvão. Esse momento é compartilhado apenas por elas. O que se vê, ou seja, o que acessamos desse trabalho é uma leitura desse estudo, desses rastros e dessas inscrições. Digo leitura, pois ali elas vão rasurando dimensões que elas desejam que permaneçam ocultas; leem algumas dessas linhas, estudando a dimensão oral da escrita e dessa operação de leitura que compartilha e ao mesmo tempo esconde, criando uma outra espécie de escrita, uma outra constelação.

Figura 7 — Vista da obra “2021: Feitiço para ser invisível” (2019)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Assim, um mesmo procedimento pode, de certa forma, guiar a composição de uma missiva aberta, uma espécie de mensagem para uma constelação de pessoas e de vozes que partilham a experiência da violência colonial implicada nas conformações de suas vidas. Ainda a partir desse mesmo procedimento da carta também podemos observar sua dimensão comunitária: no documentário *2021: cartas às leitoras pretas do fim dos tempos*, tanto a carta-prefácio, quanto a ação da leitura viram um amálgama que assume o formato de material cinematográfico. O que mais gosto desse último é que podemos testemunhar a roda que se forma depois que a ação é realizada. O documentário registra e arquiva muito mais o encontro de diversas pessoas leitoras daquele material, do que a performance de Jota e Musa propriamente dita. E me parece que isso é o que está em jogo na criação das constelações negras ou na forma como inventamos modos de leituras dessas constelações: elas não podem estar sozinhas.

A leitura, a missiva e o desejo de correspondência explicitam uma dimensão comunitária da elaboração, tanto dos problemas e das questões envolvidas na violência colonial, quanto das possibilidades e das ferramentas que criamos para imaginar outros comuns. Esses são movimentos interessantes para vivenciarmos e experimentarmos o que pode uma crítica no limite do juízo, ou o que a prática crítica pode operar em diversas dimensões. Tais experiências, mobilizadas por Jota e Musa, mas também por Denise Ferreira da Silva, por Silvia Cusicanqui, pelos movimentos feministas de *Operación Araña*, pelas mulheres pretas e todas as pessoas com as quais elas se correspondem, nos convocam a uma práxis radical das conformações, não só das ideias, mas das forças e dos materiais que mobilizamos para construir modos de conhecimento.

Na busca por outro mundo, onde a existência negra é assumida como potência criativa e não apenas como *suporte invisibilizado para a existência situada*, a operação posta em prática ocupa os estudos negros, ocupa igualmente as redes sociais, os livros, as exposições, os corpos e todas as esferas do fazer em uma trama subterrânea que, simultaneamente anuncia e tem um compromisso ético com o fim do mundo como o conhecemos. Subterrânea, não porque está em uma espécie de interior, mas porque move-se entre os soterramentos sistematicamente realizados contra a vida. As ressonâncias desse desejo se endereçam especificamente às leitoras/escritoras pretas que presenciam esse fim. A carta é também um convite à resposta; à viração e à vibração conjunta que, discretamente, desde baixo, na intimidade, no nível das partículas, faz tremer o mundo como nos foi dado.

Figura 8 — Sem título



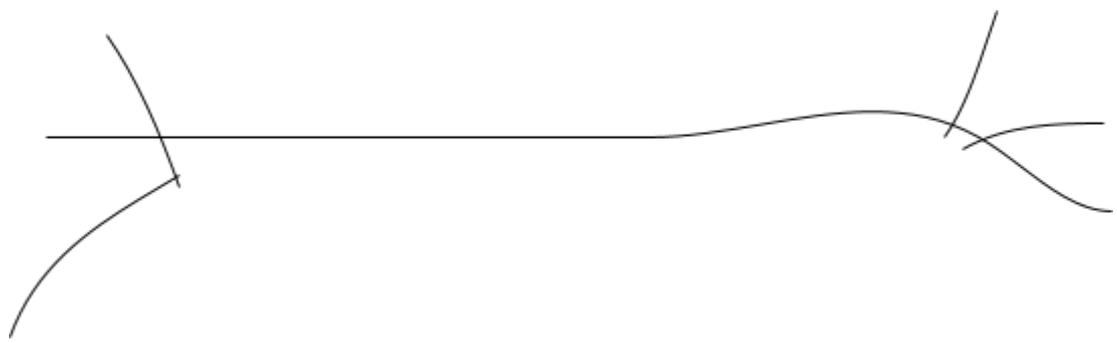
Fonte: Studio Musa.

Figura 9 — Sem título



Fonte: Studio Musa.

UMA METODOLOGIA DE TRABALHO QUE CAMINHA



A cada pisada, o corpo humano em deslocamento e ereto sobre os dois pés realiza um trabalho para permanecer nessa postura, uma constante organização corporal em relação à gravidade. Os pés desempenham um papel fundamental nesse trabalho, já que são os únicos pontos de contato com o solo durante o deslocamento. Uma maneira de pensar a transformação das funções sociais dos pés na cultura ocidental é considerar o uso dos calçados. Os trabalhos “Notícias de América” (2011-2012), “Cadernos de África” (em curso desde 2013) do artista mineiro Paulo Nazareth se relacionam com essas transformações das funções sociais dos pés ao eleger a caminhada como principal gesto performativo a ser realizado.⁷³ Mesmo diante dessas características tão fundamentais ao modo humano de vida — modo intimamente relacionado à nossa capacidade de permanecer na posição ereta —, a história que se popularizou acerca do crescimento da cultura e da civilização ocidental privilegia o papel preênsil das mãos e conseqüentemente suas habilidades criativas e técnicas graças à transferência das funções de suporte e locomoção para os pés. Nessa narrativa, a aquisição da postura ereta, fundamental para a hegemonia humana no reino animal e seus desdobramentos para a vida cultural humana, pouco tem a ver com os pés, estando relacionada prioritariamente às capacidades técnicas das mãos.

A maneira como essa separação entre mãos e pés se desenvolve na cotidianidade confere um poder criativo de intervenção sobre o ambiente por parte das mãos, enquanto reduz os pés a uma atividade locomotora, ou seja, uma atividade meramente mecânica. Nesse sentido, vemos que existe um esforço para que o pé seja progressivamente retirado da esfera de atuação criativa e intelectual na vida humana. Curiosamente, esse esforço se configura também como uma maneira de melhorar o desempenho mecânico dos pés a partir do desenvolvimento de técnicas projetadas “pela cabeça”, realizadas e apreendidas pelas mãos. O avanço técnico em calçados não só colabora para essa ideia de potencialização da função mecânica e locomotora do pé como reafirma a divisão dos trabalhos existentes entre pés e mãos. Aprisionar os pés em calçados, desse modo, não seria apenas uma resposta às preocupações com a saúde destes membros, eventual proteção em terrenos cortantes, frios ou muito quentes, mas também um modo de se afastar um pouco mais do solo, de reafirmar a

⁷³ Argumentei mais detalhadamente sobre o assunto no livro *À escuta dos pés: caminhada e dança em notícias de América*, onde traço aproximações entre uma leitura gestual e dos movimentos de Paulo Nazareth ao longo de sua performance de longa duração com aspectos estético-antropológicos que envolvem a caminhada e a paragem. Levando em consideração, para tanto, a experiência da dança em uma leitura das fotografias que compõem o trabalho. Aqui, busco percorrer brevemente alguns aspectos apontados no livro, dando ênfase ao que será importante no desenvolvimento da leitura de *Cadernos de África* (2013). Uma performance que se realiza igualmente através de um percurso de longa distância e duração, e que está intimamente ligado ao trabalho realizado pelo artista em *Notícias de América* (2011). GALHARDO, Beatriz Costa. *À escuta dos pés: caminhada e dança em notícias de América*. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

vida cultural humana como aquela que interfere com as mãos no espaço; de se diferenciar dos demais primatas e de se diferenciar de um modo de vida considerado “selvagem” ou “animal”.

Ao longo da história de desenvolvimento dos calçados no Ocidente, a invenção da sola flexível, descoberta que se encontra no início dos experimentos com os usos do látex, responde a uma demanda de produção de conforto para a mecanização do pé, que, quanto mais agilmente realiza seu trabalho, melhor pode servir às mãos. Mais tarde os pés dariam lugar aos pneus de automóveis, e, posteriormente, estes conviveriam com os pneus das grandes rodas das aeronaves. Transformações dos pés em máquinas de andar, mas que eventualmente, quando descalços, ainda soam como o homem moderno e outros animais, entre si, confundidos.

Não vai de avião, vai a pé

Paulo Nazareth, em Notícias de América, realiza um gesto que penso ser, ao mesmo tempo, o ponto de partida e o modo pelo qual o trabalho se desenvolve: em vez de ir de avião, ele vai a pé. Não se trata apenas de uma alteração dos modos atuais de locomoção para chegar a um destino (Nova York, Estados Unidos). Ao fazê-lo, o artista está aproximando o gesto da caminhada ao gesto da viagem. No contexto Ocidental, a caminhada passou a se diferenciar da viagem por volta do século XVIII, na Inglaterra anterior às grandes transformações industriais e urbanas.⁷⁴ Para a maioria das pessoas, a caminhada era o único modo de locomoção; por meio dela as pessoas podiam realizar seus afazeres mais cotidianos. No entanto, raramente essa atividade fazia com que as pessoas percorressem longas distâncias. Nesse contexto europeu, a viagem era realizada por outras pessoas que não as caminhantes.

Os viajantes “caminhavam tão pouco quanto possível, preferindo o cavalo ou a carruagem”.⁷⁵ Para dispor desses modos de locomoção os viajantes só poderiam ser pessoas abastadas, e se eventualmente “tivessem que andar, eles fariam o que lhes fosse possível para apagar a experiência pedestre de suas memórias e removê-la de seus registros”,⁷⁶ conferindo à caminhada um caráter pejorativo, ou melhor, marginal. Assim, essa atividade era destinada às pessoas marginalizadas da sociedade: pobres, criminosos e ignorantes. O andar como fim em

⁷⁴ INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 70.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 77.

si mesmo é adotado apenas no século XIX, um modo de intensificação do passeio nos jardins, possível apenas pelo desenvolvimento dos meios de transporte que, oferecendo maior conforto, aumentaram consideravelmente o fluxo de pessoas e o número de viagens. Surge então um modo de viajar no qual se escolhe o destino, quase como uma paisagem, e uma vez que se chega ao destino, por meio de algum transporte, pode-se caminhar por ele.

A viagem, como a entendemos hoje, é um fenômeno que resulta de um conjunto de mudanças ocorridas ao longo da modernidade. É possível que a separação entre o caminhar e o viajar também seja, de algum modo, algo particular à história das transformações técnicas no Ocidente. Historicamente, a atividade da caminhada está relacionada à rapidez com que as descobertas e inovações técnicas nos meios de transporte se tornavam acessíveis à população. Sabemos que na Europa, em especial na Inglaterra, onde os estudos do antropólogo Tim Ingold se concentram, essas inovações interferiram muito rapidamente na vida das pessoas. O trabalho artístico de Paulo Nazareth parte de uma experiência sobre as diferenças dessas interferências a partir do acesso aos meios de locomoção. Paulo Nazareth, na América Latina, mais especificamente em Governador Valadares, Minas Gerais, estabeleceu outro tipo de relação com o caminhar, uma relação latino-americana com o chão e com o solo — se é que é possível dizer isso —, e, neste contexto, as mudanças nos meios de locomoção se deram e continuam a acontecer em outro tempo.

É desse modo, que a imagem da deambulação aparece como a atividade que poderia articular longos deslocamentos, uma espécie de deriva que simultaneamente solicita o trabalho dos pés. Na deambulação, embora se possa ter um destino final, o caminhar é aquilo que desenha o caminho, algo como uma improvisação cujo processo dificilmente pode ser realizado através de outro meio de locomoção. Uma viagem que pode ser feita em aproximadamente doze horas e quarenta e cinco minutos – tempo médio de duração de um voo de Belo Horizonte até Nova York – no trabalho Notícias de América foi realizada em aproximadamente um ano, uma vez que o trajeto fora percorrido com caronas e caminhadas, respeitando os desejos e o trabalho de “deambulância” ou até mesmo de errância do performer. O deslocamento entre Governador Valadares e o Brooklin se torna um projeto performativo que o artista chamou: “residência em trânsito” ou “residência por acidente”.

Habitar o trânsito requer um engajamento com a condição locomotora humana, ou seja, com o próprio corpo e, nesse caso, principalmente com os pés. Não se pode habitar o trânsito sentade; sentades habitamos os transportes. Daí a importância de abordar a metodologia artística e a poética de Paulo Nazareth pelos pés. Ao se deslocar, Paulo Nazareth enfatiza nossa atividade locomotora primeira, o andar, e consequentemente a importância de

seus pés nesses processos. Sendo “Notícias de América” o trabalho que o faz um artista reconhecido, assim como um referencial para sua geração e passados aproximadamente dez anos de seu processo de feitura, ainda podemos nos perguntar: até que ponto o projeto é uma viagem? O limite da viagem estaria relacionado com a duração temporal de um deslocamento? Quando as figuras do caminhante e do viajante se tocam?

Em “Notícias de América”, Paulo Nazareth propunha que todo o pó do caminho deveria permanecer em seus pés antes que ele chegasse aos Estados Unidos. Como não foi descalço, o calçado de Paulo Nazareth torna-se fundamental ao seu próprio trabalho. Qual calçado usar para acumular poeira? Um chinelo de borracha. Havaianas tradicionais, azuis e brancas. Durante a década de 1960, a classe trabalhadora brasileira era o principal público consumidor das Havaianas, pelo baixo custo e boa durabilidade do produto. Mais tarde, outros modelos com variações de cor e preço foram lançados visando uma inserção da marca tanto no mercado internacional quanto entre as classes média e alta brasileiras. Pode-se dizer que a marca continua produzindo palmilhas com forquilha, só que em grande escala, com algumas variações e para outros tipos de pés que não apenas os dos trabalhadores. Ainda assim, é possível encontrar atualmente no mercado o antigo modelo branco e azul: “tradicional” e barato.

Se existe um limite entre uma sociedade descalça e outra calçada, aqueles que usam chinelos se colocam exatamente neste limiar; essa forma praticamente arcaica de se calçar guarda alguma proximidade da relação dos pés com o chão. Percebemos isso ao observar as sandálias de Paulo Nazareth após sua caminhada de aproximadamente um ano de duração. Ao observar a palmilha notamos que a sandália se tornou uma espécie de chão, sendo possível mapear a desigual incidência do peso corporal sobre as partes da palmilha. Nas Havaianas está contida enquanto marca física a experiência da caminhada de Paulo Nazareth: toda a ação tátil podal se delinea ali, o peso de um corpo em trânsito, meio na natureza, meio fora dela. As sandálias, por não serem totalmente fechadas, possibilitam algum contato com o chão e não são da mesma ordem que as botas totalmente fechadas e atadas; elas escapam do pé, ou talvez seja melhor dizer que os pés escapam das sandálias, principalmente quando estão molhados de suor, escorregadios, ou simplesmente quando estão sujos, empoeirados.

As sandálias possibilitam que os pés se sujem e por isso podemos perceber onde esse tipo de calçado falha e se rompe: na extremidade das tiras que unem a forquilha à sola — a única força de constrição nesse tipo de calçado. Com a ação do caminhar, as tiras se alargam ou se desgastam e rompem, restando ao caminhante o reparo da junção. Paulo Nazareth faz o

reparo com diferentes materiais, mas basicamente com metais e não mais borracha. Como se a sandália, por oferecer a proximidade do pé com o chão, fosse algo que falhasse quando extremamente usada, pois o que a constitui como calçado está paradoxalmente relacionado à experiência pedestre descalça, e por isso ela demandasse um material menos maleável. No trabalho “Notícias de América”, o peso do corpo aparece como uma inscrição, um desenho feito pelo tato podal na superfície de um calçado; as mãos estão em segundo plano. Ao escolher realizar todo o deslocamento com o mesmo par de sandálias e submetê-las ao trabalho dos pés, Paulo Nazareth acaba por moldar, durante o caminhar, um material muito específico: a borracha. Uma espécie de escultura que é moldada a partir da principal ação do trabalho performativo; esse moldar não se dá pelas mãos, mas pelos pés.

As sandálias, após o deslocamento performático, tornam-se uma “coisa” que nos proporciona a experiência de outras dimensões dos deslocamentos das pessoas migrantes, como se nos calçados pudéssemos ver a miniaturização de um grande movimento diaspórico. A diferença do tato manual para o podal talvez tenha a ver com uma experiência que podemos chamar de “escuta dos pés”. Uma escuta necessária para que possamos permanecer de pé, necessária também ao engajamento das musculaturas internas, à flexibilidade e à resistência presente nos pés. Essa escuta é técnica e potencialmente criativa. Além dos objetos e desenhos confeccionados e coletados pelas mãos de Paulo Nazareth, temos suas fotografias e sandálias, ambas construídas e modificadas por uma ação performática dos pés: a marcha cotidiana. Ao contrário do viajante europeu do século XVIII, Paulo Nazareth caminha tanto quanto pode e nos registros de viagem, a caminhada é aquilo que delinea o deslocamento. No entanto, sempre que se faz necessário não caminhar, pegar o avião, o carro, o ônibus, a moto ou a bicicleta, ele registra o evento, não os apaga de sua experiência, aproximando a caminhada a todos os demais modos de se deslocar por grandes distâncias. Esse é um aspecto importante da metodologia de trabalho do artista, a marcha cotidiana, assim como o que ela solicita e aquilo que ela implica.

Parar, pôr-se-ao-lado: interromper um continuum, experimentar outros

Figura 10 — Sem título



Fonte: Notícias de América — Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA.

Na fotografia acima podemos observar dois “enquadramentos” principais: um oferecido pelo próprio recorte fotográfico e outro oferecido pela janela gradeada, atrás de Paulo Nazareth. Do canto direito de cada um deles todas as pessoas fotografadas olham para aquele ou para aquilo que observa. No quadro oferecido pela janela, Paulo Nazareth se coloca à frente e sozinho. No quadro oferecido pelo próprio recorte fotográfico, dois homens e um menino compartilham o espaço. Paulo Nazareth se coloca diante de um enquadramento que está simultaneamente dentro de outro e, se olharmos atentamente, veremos que ao olhar a câmera o artista nos olha como quem oferece a sua própria imagem: a forma como ele escolhe habitar o instante fotográfico o separa dos demais.

De modo diferente, um dos três homens olha rindo para a câmera, ele não se destaca, continua coeso ao trio. Ele e Paulo, de algum modo, realizam o mesmo gesto: ambos se

comunicam diretamente com aquele que observará esse encontro através da fotografia. O segundo homem e o menino olham com graça e desconfiança para o estrangeiro caminhante. Dentre tantas fotografias que compõem “Notícias de América”, essa nos convoca a exercitar o que parece ser uma síntese daquilo que está em jogo no fazer de Paulo Nazareth ao longo de suas paragens. Pelos diferentes olhares, essa fotografia sempre me faz parar diante dela e, em seguida, caminhar por seus detalhes.

Caminhante solitário de longos percursos e durações, Paulo Nazareth, quando para, pondo-se-ao-lado de outras pessoas, pode, enfim, experimentar — mesmo que em outra dimensão — um caminho que se caminha lado-a-lado. Totalmente diferente da interação face-a-face, ou seja, uma interação quase etnográfica do encontro com outras pessoas, onde o observador está do lado de fora do enquadramento e, muitas vezes, obliterando a reciprocidade inerente ao olhar, a interação lado-a-lado possibilita outras formas de habitar os instantes de uma relação. É na partilha desse instante fotográfico que Nazareth também joga com os procedimentos compositivos que tem investigado e experimentado já há um tempo.

A caminhada lado-a-lado em contraposição a uma interação direta face-a-face também foi objeto de uma pesquisa com pedestres realizada por Tim Ingold e Lee em 2006.⁷⁷ A partir desse estudo o antropólogo comenta que “Enquanto caminham lado a lado, os pedestres podem permanecer conscientes da marcha e do ritmo uns dos outros e coordená-los através da visão periférica, que é especialmente sensível ao movimento”,⁷⁸ mesmo que as pessoas pedestres não possam ‘ver’ umas as outras diretamente. Ambos também notaram que a caminhada lado a lado geralmente era experimentada como um modo mais sociável de atividade quando aproximada à experiência face a face, onde os pedestres se sentavam e encaravam uns aos outros no lugar de moverem-se juntos. Ao longo desses movimentos destaca-se a sensação de partilha experimentada na caminhada lado-a-lado, no lugar de uma competição ou enfrentamento de pontos de vista na relação que se dá frente-a-frente

As fotografias de Paulo Nazareth, em “Notícias de América”, passam por essa construção ou experiência em que o artista, para construir o trabalho, ou seja, sua caminhada e suas paragens, precisa também *pôr-se-ao-lado* de alguém e mover junto. Ao longo do desenvolvimento dessa metodologia de trabalho que caminha, poucas são as vezes em que encontramos uma fotografia na qual Nazareth enquadra sem enquadrar-se simultaneamente. Não há tanto interesse em construir uma relação com as pessoas que habitam seu caminho pelo que se convencionou chamar de América Latina a partir de uma interação face a face.

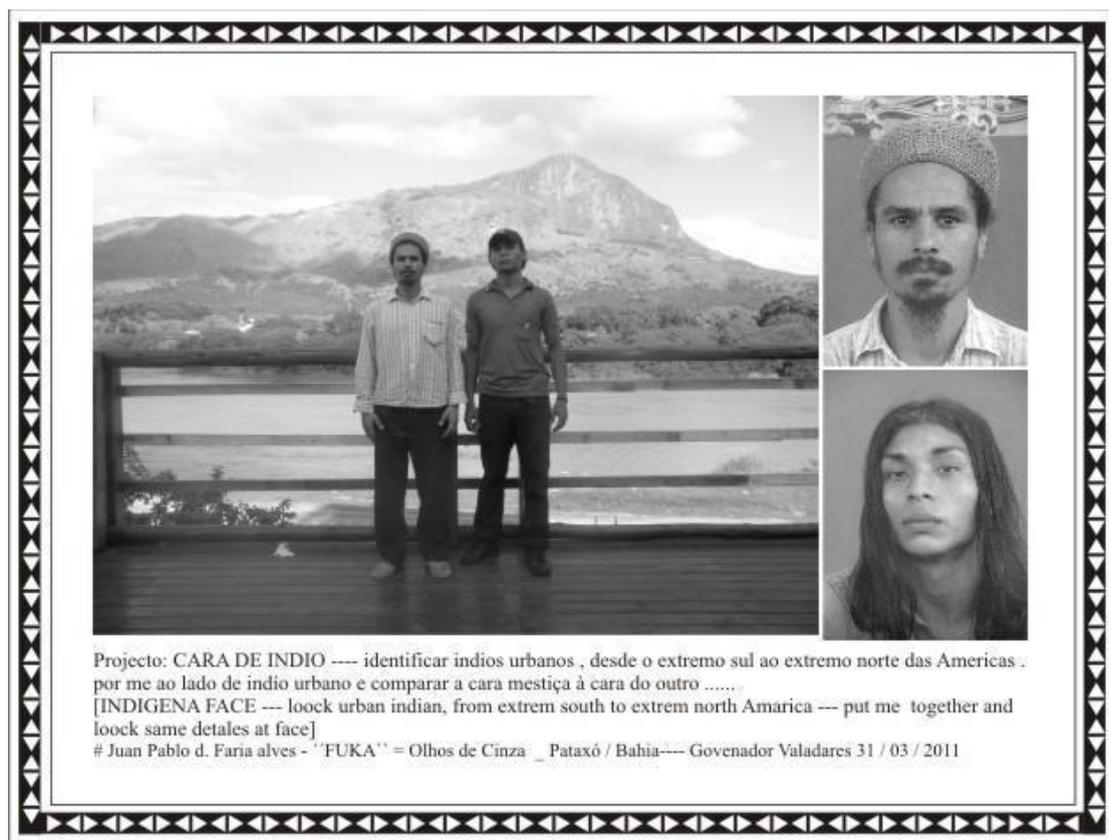
⁷⁷ INGOLD, Tim, op. cit., 2015, p. 84.

⁷⁸ Ibidem.

Isso mudará um pouco em “Cadernos de África”. No entanto, é importante notar que, talvez, a continuidade de seu trabalho através das caminhadas ainda se desdobre por esses dois movimentos que mesmo que pareçam um tanto banais, constroem — na minha intuição — uma espécie de vocabulário gestual para a realização dos trabalhos: deslocamento, paragem, descanso. A movência por esses dois gestos é realizada a partir de um olhar “com o canto do olho”, sugerindo a partilha dos movimentos de criação durante o próprio instante fotográfico.

É difícil pensar a construção gestual proposta por Paulo Nazareth — que está presente em praticamente todas as fotografias em que o artista aparece tanto em “Notícias de América” quanto em “Cadernos de África”-, sem lembrar do “Projeto cara de índio”. Um dos primeiros projetos do artista que passa a circular com intensidade no mercado de arte e que, de certo modo, antecede e compõe a caminhada performativa de longo curso em direção aos EUA.

Figura 11 — Projeto cara de índio



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

A imagem composta por fotografia e texto expõe o procedimento de feitura do projeto e da construção do gesto realizado no instante fotográfico: “*identificar índios urbanos, desde o extremo sul ao extremo norte das Américas. Por me [sic] ao lado de índio urbano e comparar a cara mestiça à cara do outro*”. A fotografia também nos serve de registro para a ação de conferimento do gesto proposto no texto, desse modo, olhamos pelo menos duas vezes essa imagem: uma antes de ler o texto e outra depois, para acompanhar e comparar as diferenças e semelhanças fenotípicas entre as duas pessoas — procedimento performativo do artista e que passamos também, enquanto leitoras, a operar na imagem.

A fotografia em preto e branco contrasta com as demais fotografias coloridas presentes no arquivo de N.A., projeto que em si contém uma quantidade considerável de imagens como essa e que alteram as fotografias e os índios urbanos fotografados, porém todas elas são fotos em preto e branco, nas quais Paulo Nazareth aparece, em sua maioria, sério, olhando diretamente para a câmera, com os braços retos e levemente encostados nas pernas. Nessa construção, a roupa desempenha um papel fundamental para a inscrição de um código que o aproxima da classe trabalhadora: calça social, cinto, camisa de meia manga com botões e chinelos. A partir desse padrão gestual criado para habitar o encontro no instante fotográfico, Paulo Nazareth se coloca ao lado das pessoas que compartilham o caminho de seu trânsito. O gesto de *pôr-se ao lado* é também um tipo de exercício; ele se repete.

Do mesmo modo que Walter Benjamin observa um padrão gestual no início da experiência fotográfica para que as pessoas pudessem permanecer no instante fotográfico⁷⁹ — na época muito mais longo do que é hoje —, Paulo Nazareth nos convida a perceber, pela repetição, o padrão gestual criado por ele para permanecer no encontro com essas outras pessoas. Nesse caso, o padrão construído é para aproximar, através do encontro, a figura da pessoa local e a figura do “estrangeiro”. Uma estratégia de aproximação entre alteridades que se faz a partir da adoção de uma postura “neutra” — com muitas aspás — ou que tenta uma neutralidade. Não há uma pose, mas, sim, uma tentativa de redução. Essa redução propicia o encontro de aproximações, semelhanças, assim como dos contrastes e diferenças através de um aguçamento da leitura que se dá, por sua vez, nos detalhes como em uma *pequena dança*.

Habitar a paragem de pé no evento fotográfico como uma espécie de intervalo durante um caminhar, é, também, assumir enquanto trabalho uma dimensão minuciosa da atenção e

⁷⁹ “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele.” BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 95.

da percepção. Esse tipo de exercício remete às pesquisas de Steve Paxton⁸⁰ e, em particular, ao exercício que ele nomeou *small dance*. Quando entrevistado por Elizabeth Zimmer e perguntado por que sempre começava uma aula de Contato Improvisação pela *small dance*, Steve Paxton respondeu:

Bem, primeiro porque é uma percepção bastante fácil: tudo o que você tem a fazer é ficar de pé e a seguir relaxar. Então, em um certo momento, você percebe que relaxou tudo o que pôde relaxar, mas você ainda está de pé, e que este estar de pé é uma sequência de muitos instantes de movimento. O esqueleto segura-o na vertical apesar de mentalmente você estar relaxando. Agora, o próprio fato de você estar ordenando a você mesmo relaxar e ainda continuar de pé – encontrando esse limite no qual você pode relaxar ao máximo sem cair – coloca você em contato com um esforço básico de sustentação que está constantemente no corpo, mas do qual você não tem consciência o tempo todo. Esse é um pressuposto do movimento estático que desaparece em atividades mais interessantes do que esta, ainda que esteja sempre lá, sustentando você. Nós estamos tentando entrar em contato com esse tipo de força primitiva do corpo e torná-la facilmente perceptível.

Chamei isso de *small dance*... Foi um nome escolhido em grande parte porque descreve bem a situação, e porque enquanto você está de pé e sentindo a “pequena dança”, está ciente de que você não está “fazendo” a pequena dança, então, de um certo modo, você está observando você mesmo funcionar, observando seu corpo realizar a atividade. E sua mente não está imaginando qualquer coisa fora do corpo e não procura por nenhuma resposta nem é usada como um instrumento ativo, mas a mente está sendo usada como uma lente para focar certas percepções.⁸¹

A pequena dança, à medida que não é *feita* por alguém, mas se constitui como algo emergente da percepção de um funcionamento, torna-se uma imagem interessante pela qual podemos pensar a paragem ou gesto da paragem no deslocamento realizado por Paulo Nazareth, primeiro em “Notícias de América” e depois, com algumas mudanças, em “Cadernos de África”. A partir dos relatos acerca do exercício criado por Steve Paxton é possível dizer que a *small dance* é também uma dança do que já está. Como se a partir desse simples gesto de colocar-se de pé, em relaxamento, fosse possível perceber intervalos e movimentos, continuidades e descontinuidades que já estão presentes em nosso corpo e no que está à volta. Isso não quer dizer que Paulo Nazareth realizava uma pequena dança a cada vez que parava para fotografar/ser fotografado, mas que essa experiência, verificada na pequena dança, repete o procedimento de leitura das fotografias do artista, proposto via composição.

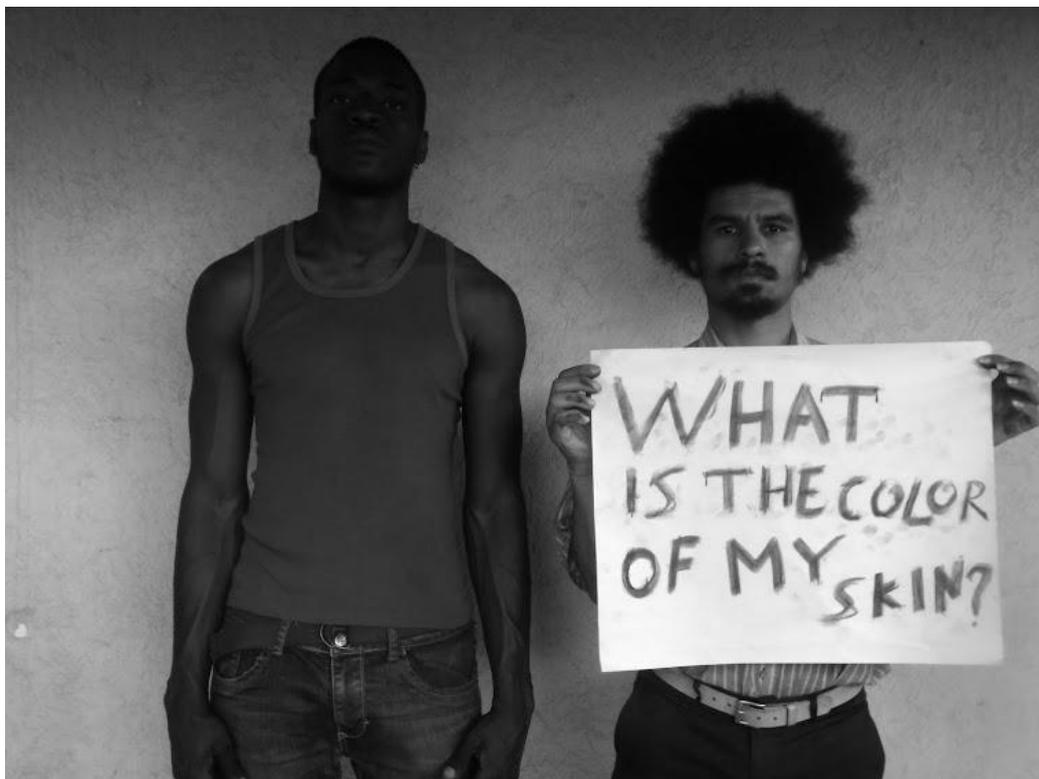
⁸⁰ Steve Paxton foi um dos iniciadores e sistematizadores de uma prática de dança chamada Contato Improvisação. Essa prática começou a ser realizada em um contexto de intensa pesquisa acerca do movimento e do corpo em movimento.

⁸¹ PAXTON, Steve. *Small dance*. Entrevista a Elizabeth Zimmer na rádio CBC. Contact Quarterly's Source Book 1975-1992. Northampton: Contact, 1997, p. 23. [Trad. bras.: “A pequena dança”. Rodrigo Souza e Marília Carneiro]

Assim, na leitura que estamos compondo, permanecer de pé, parado, em contraponto à caminhada, seria uma pequena dança. A paragem como tentativa cujo fim é inalcançável já é uma pequena dança das musculaturas internas. Isso é interessante porque o exercício praticado repetidas vezes parece exercitar justamente a própria *capacidade de percepção e o caráter compositivo sempre já existente nela*. Fazer emergir na composição o acontecimento que já está é um modo de improvisação. Assim, a pequena dança pode ser entendida como o exercício da escuta, uma escuta descentrada, espalhada, a escuta da própria percepção e de suas dimensões compositivas, mas também, a escuta possível sobre os dois pés, uma escuta bípede — se é que isso é possível. Estar à escuta dos pés é estar em um exercício de permanência e ocupação de uma tensão da qual somos feitos. Entre um lugar que pode ser construído e ao mesmo tempo sempre emergente nos caminhos que saem do solo. Esse caráter intervalar que corta o continuum tem, nesse trabalho, uma semelhança curiosa com a nossa condição terrestre bípede: caminhamos e paramos, agachamos, sentamos e deitamos muitas vezes ao longo da nossa vida e essa condição tem uma ritmicidade.

Se no “Projeto cara de índio” temos o procedimento explicitado pelo texto da imagem, nas demais fotografias, onde não há texto enquanto legenda, o gesto é o mesmo: ao longo da caminhada por América Latina opera-se uma aproximação da cara “mestiça” à cara dos demais latino-americanos; ao longo da caminhada por África-América Latina opera-se uma aproximação da cara “mestiça” à cara dos demais africanos, afrodiaspóricos latinoamericanos. Ambas as aproximações delineiam-se simultaneamente pelos afastamentos. Sem a legenda, não olhamos mais duas vezes a imagem, mas somos convidados a caminhar por ela, passar os olhos por detalhes como: ambiente, rostos e expressões, procurando justamente semelhanças e diferenças, afastamentos e aproximações entre as pessoas fotografadas. Isso também ocorre nas fotografias em que o procedimento performativo para a habitação no instante fotográfico passa da legenda do panfleto para um cartaz dentro do próprio evento fotografado. Essa operação de transferência da legenda para dentro do enquadramento do evento que salienta a pequena dança.

Figura 12 — What is the color of my skin — san fernando — bsas- Argentina



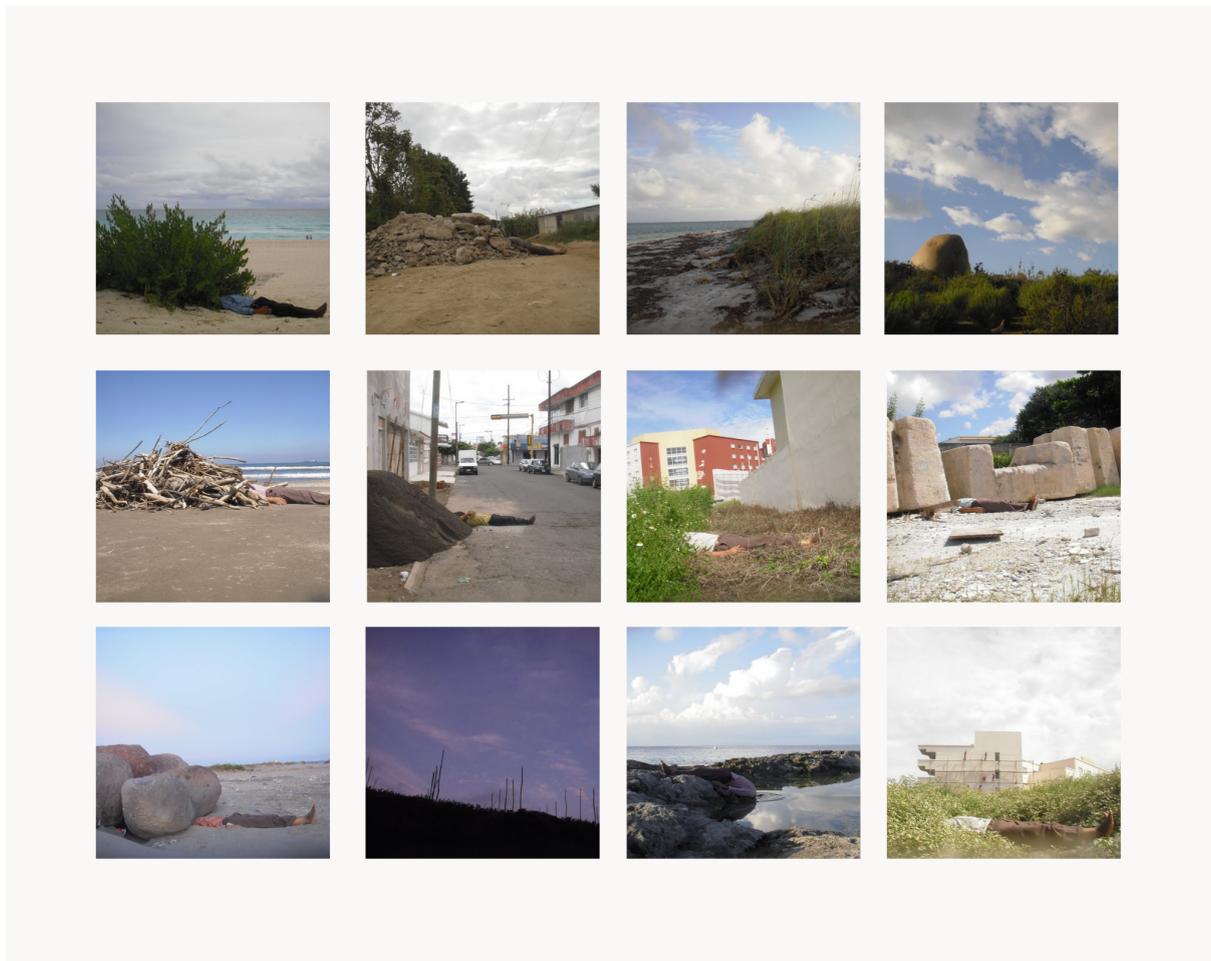
Fonte: Cadernos de África — Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA.

Aí, o cartaz segurado, seja pelo artista, seja por quem é fotografado com ele, nos serve frequentemente de pista para a caminhada ao longo do que nos é oferecido enquanto instante fotográfico: algo que nos chega entre/enquanto testemunho e registro. São reflexões de uma pessoa caminhante, sintetizadas em pequenas perguntas ou frases afirmativas que se colam não apenas às imagens propostas por Nazareth, mas aos instantes; reflexões que se colam em encontros. Tais palavras-frases-conceitos, elaboradas por um corpo que *pensa habitando radicalmente o seu pesar no mundo em caminhada*,⁸² só ganham sentido ou operam sentidos

⁸² Essa passagem articula, inevitavelmente, minha leitura dos trabalhos de duas pensadoras latino-americanas: Marie Bardet e Silvia Cusicanqui. Silvia nos fala da importância de um pensar com o *chuyma*, a região superior torácica do corpo que não se limita apenas ao coração, mas aos pulmões, a garganta, etc. Esse pensar a partir do *chuyma* seria o pensamento da dança, da caminhada, dos festejos e dos rituais. Ao mesmo tempo, Bardet também nos fala, através de uma tradição filosófica ocidental, da importância da experiência da dança para as experimentações e conformações do pensamento. Para desdobramentos cf. BARDET, Marie. *A filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia*. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014. CUSICANQUI, Silvia Rivera, op. cit., p. 121-134.

quando encontram outras vidas onde essas palavras-frases-conceitos reverberam, ressoam e ecoam. Pensar pesando sobre a terra tem alguma coisa a ver, não tão somente, com a caminhada, mas como escolhe-se parar e, eventualmente *pôr-se-ao-lado* das pessoas que se encontra ao longo do caminho.

Figura 13 — Sem título



Fonte: Compilação da autora.⁸³

⁸³ Montagem a partir de fotografias do arquivo Notícias de América — Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA.

Foi quando você se deitou

Quero fazer o caminho da África... NOTÍCIAS DE ÁFRICA. [...] Desde África do Sul... a Londres... ANO QUE VEM TALVEZ... não piso na Europa antes de passar por África. Gostaria de pensar nessa relação com a Holanda. Recife... Holanda, isso me faz ligaciones com África do Sul... Colônia holandesa... Africanes. Cabo Verde por exemplo, foi colônia portuguesa até 1975, dois anos antes de eu nascer... assim costumo marcar as minhas referências de história, tem o português para a burocracia, e o crioulo para o cotidiano, aí dizem que antes era uma espécie de depósito, porto, onde chegavam os escravos que seriam mandados para os Estados Unidos, Brasil e ilhas e costas caribenhas, como Cuba, Vera Cruz, no México, costa da Guatemala, e onde mais necessitavam escravos.

Paulo Nazareth

Paulo escreve com muitas reticências. Reticências parecem ter a ver com pausas que ao mesmo tempo anunciam a iminência da continuidade. Mesmo assim, reticências também podem nos dar a sensação de omissão de algo que não se quer revelar por completo... a coisa continua depois dos três pontos dispostos paralelamente à linha, mas ao longo deles a gente nunca sabe ao certo o que perdeu de vista. Beiramos a confusão através de linhas que tentam, com pausas, se interromper mas que, no entanto, vão construindo uma longa continuidade. Não me parece coincidência que Paulo escreva também ao longo das reticências. “Cadernos de África” (C.A.), que se inicia, talvez, enquanto desejo em “Notícias de América” (N.A.) e até mesmo enquanto reticência, parece ser mais um projeto de longa duração do artista que dá *continuidade*. Não é possível ler/caminhar pelos arquivos de C.A. sem passar pelas notícias de América. Ambos se pertencem entre si. Curiosamente, esse tipo de relação, o duplo vínculo, pode ser verificada ao longo das histórias que contam a vida nesses dois territórios, ligados entre si efetivamente e, talvez para sempre, através de um movimento de violência colonial.

Existe, fatalmente, uma América em África e uma África na América, se não uma, várias. O que parece estar em jogo nas abordagens acerca desse duplo vínculo é como os esforços que despendemos podem colaborar para que desse emaranhado vital, constituído

pela violência colonial, nós podemos, de verdade, imaginar (e imaginar com força, ou seja, imaginar através do peso do corpo na terra e do manuseio dos materiais da terra) outras conformações possíveis para esse duplo vínculo. Não existem respostas. Mas, assim como os trabalhos e as caminhadas de Paulo Nazareth são uma tentativa, um ensaio dessas outras conformações possíveis, esta leitura também o é.

Tão importante quanto encontrar pessoas e *pôr-se-ao-lado* delas é encontrar os materiais, a paisagem, o invisível e o inaudível e *pôr-se-ao-longo* destes. Penso que ao nos deitarmos experimentamos uma condição corporal específica que nos ajuda a encontrar materiais e paisagens invisíveis e inaudíveis. Quando nos deitamos, habitamos o peso do nosso próprio corpo pelo simples fato de termos um apoio mais extenso que as solas de nossos pés. Temos nosso corpo todo como apoio mais generoso ao trabalho de equilíbrio na tensão gravitacional. Nesse caminho, podemos nos perguntar: uma superfície horizontal que recebe nosso corpo de modo distribuído, faz com que nós possamos, no limite, nos confundir com a própria superfície, com o próprio relevo do solo ou do chão?

As fotografias de N.A., em que Nazareth deita-se repetidamente partem desse lugar. Quando não se fotografa *pondo-se-ao-lado* de alguém, ele se enquadra *pondo-se-ao-longo* de pedras, arbustos, lagos, madeiras amontoadas e outras coisas. O artista oculta a face e sugere um outro tipo de trabalho à leitora, pois na posição deitada ao invés de inquirirmo-nos sobre diferenças fenotípicas, nos deixamos levar pelo jogo de encontrar e perder o humano em meio à paisagem, ou seja, nos perdemos na continuidade sempre possível entre os materiais que conformam pessoas e os materiais que conformam outras coisas e viventes que compõem o ambiente à nossa volta. Guardo a intuição de que C.A. comece a se esboçar daí; do experimento dessa continuidade proporcionada pela postura deitada. Dessa experiência de camuflagem e confusão entre materiais, e não tanto de um esforço conceitual ou de uma ideia.

Há uma dança que se dá nessa confusão dos limites dos corpos e das paisagens, um corpo quer se tornar opaco; quer se camuflar, brincar de ser o que ele ainda não é, mas eventualmente, depois de morto poderá vir a ser. Há um jogo gravítico de outra espécie, não mais o trabalho da auto-sustentação se faz necessário, mas sim um trabalho fadado ao fracasso enquanto se vive, de tentativa de um relaxamento total, soltura total, acomodação total dos ossos, dos tecidos, do peso, ao plano/superfície de apoio do solo, deixar que os músculos larguem os ossos, que larguem a própria estrutura anatômica.

No entanto, tudo isso é só uma imagem, um desejo, um ensaio e uma prática que cotidianamente antecedem o adormecer, pois na verdade Paulo Nazareth segue respirando e

com o coração batendo. Há, nesse instante que antecede o sono, uma escuta, por vezes incômoda, dos espasmos musculares, das batidas do coração, do ritmo da respiração e dos pensamentos. Quando estamos a fazer coisas mais ativas e mais interessantes, esses sons, essas frequências tendem a ficar soterradas pela atenção em estímulos menos repetitivos e mais atraentes, intensos, excitantes, em suma, menos sutis.

Não se está dormindo, nem totalmente acordado. Acordar é o início do caminho de pôr-se de pé, é espreguiçar o tecido muscular, esticar, ativar os apoios, preparar-se para o passo ou para o deslocamento. Normalmente dizemos que estamos dormindo quando interrompemos o trabalho de auto sustentação verificado na postura bípede, mas há quem durma de pé e também quem caminhe dormindo. Mesmo assim, supondo que deitar-se é uma experiência comum a diferentes pessoas, podemos ensaiar sobre o que se passa nessa outra postura que não a bípede, que acontece em um outro “plano” — saindo da verticalidade e experimentando a horizontalidade, ali onde cabeças e calcanhares ficam lado a lado.

A dança deitada é menor se comparada à *pequena dança* e, simultaneamente, muito mais expansiva. Ela vai acontecendo no nível das partículas, no nível das frequências de ondas baixas. É a dança da morte — sempre em curso — e do ensaio da morte por vir, a morte na vida, portanto também o ensaio da vida na morte. Quando não estamos nem mortes, nem acordados e nem dormindo, habitamos a tensão gravítica, mas também habitamos a tensão subjetiva dessa *infra-dança*. Estamos em posição de dormir, mas não vamos fazê-lo ainda, a vida segue fazendo resistência ao relaxamento total, e, uma vez relaxados ao máximo que podemos ainda em vida, dormimos. Com sorte sonhamos. Entramos em outra dimensão psicofísica, na qual é possível permanecer deitado ou quem sabe sair por aí andando, se desenvolvemos ao longo da vida alguma parassonia.

O relaxamento da *infra-dança* não é uma passividade, pelo contrário, ela é também um trabalho, mas um trabalho em outra dimensão. Criar as condições para esse relaxamento, inclusive muscular e psíquico, que precede o sono, se apresenta, muitas vezes, como desafio para muitas pessoas, principalmente no capitalismo tardio. O adormecer, *fall asleep*, é o limiar que podemos tentar habitar, tanto para experimentá-lo enquanto potência criativa, quanto para tentar dar testemunho daquilo que nele nos escapa, aquilo que nele é imensurável, se é que esse testemunho é possível.

Pode-se dizer, talvez que a gente percorra o nosso próprio corpo, o nosso próprio relevo durante o sono, mas também durante a posição deitada. É isso o que acontece: nos tornamos território e paisagem, mais do que em qualquer outra posição, pois habitamos um tempo diferente e um plano diferente. O plano horizontal nos oferece o tempo da terra talvez,

um tempo geológico e que se repete, um tempo materialmente diferente do tempo capitalista, ereto, bípede, caminhante e produtivo. Na *infra-dança* experimentamos o limite das separações entre corpo e ambiente, a *infra-dança* se aproxima daquilo que Jean-Luc Nancy chama de transe, quando está a meditar sobre o que seria o material da dança.⁸⁴

A *infra-dança* acontece. É um momento que na maioria das vezes nos implica na expressão da queda: “cair no sono”, “fall asleep”, “fall as we sleep”, cair enquanto vamos dormindo... esse instante limiar ao longo de uma travessia que o corpo experimenta através do gesto de deitar-se. Chamo esse momento de dança pois há, inevitavelmente, uma modulação do tônus muscular, há atenção a esses processos de modulação, há escuta de frequências, ritmos e há, também, mesmo que pelo movimento de perda dessas percepções sutis, uma *correspondência* entre esses micro movimentos e nosso desejo de habitar um outro lugar, um outro estado ou uma outra qualidade de movimento e dimensão. Um gesto de deslocamento e travessia para o movimento dos sonhos e o movimento do inconsciente ou de outros estados da consciência em correspondência com esse último. Se aqui não estou preocupada em definir o que é a dança, me contento em notar, através da minha experiência, o que ela faz.

Como vimos anteriormente, assim como os movimentos da *pequena dança*, de pé, na *infra-dança* esses movimentos existem, eles estão lá. Mesmo assim, o que podemos fazer, e normalmente as pessoas que gostam de dançar procuram fazê-lo, é reconhecer como conseguimos e, por vezes, não conseguimos modular a nossa habitação nesses movimentos sempre já existentes. Habitar esses movimentos existentes é perceber. Perceber normalmente tem que ver com uma modulação do tempo e da atenção; quando modulamos tempo e atenção dizemos que “percebemos” nosso corpo. Aí, podemos ter a sensação de que nos habitamos. Essa habitação sempre se dá a partir de uma percepção simultânea do ambiente, ou seja, daquilo que convencionou-se chamar de “fora”: a habitação que nos proporciona perceber que estamos percebendo é simultaneamente uma modulação da atenção ao que se passa à volta e ao que se passa “dentro”.

⁸⁴ “Diz-se muito pouco quando se diz que a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes: na realidade, o objeto é a travessia do corpo, seu transe. Travessia pelo quê? Por nada, talvez, ou por uma energia, ou por uma graça – porém, qualquer que seja a palavra, travessia do corpo pelo incorporeal que o retira da sua organização e da sua finalidade de corpo. O corpo se torna o incorporeal de um sentido que, no entanto, não está em outra parte que não através do corpo. Um sentido em travessia mais do que um sentido da travessia, e mesmo, se quiseres um sentido através do sentido ou dos sentidos, um sentido em transe. A “escapada” do sentido, ou a escapada de sentido, é o transe, e a dança está ligada ao transe, assim como se diz “aguentar o tranco”, embora detendo-o, mas detendo-o bem sobre a borda, no limite.” NANCY, Jean-Luc apud BARDET, Marie, op. cit., p. 62.

Em suma, não se trata de uma atenção a uma coisa específica, mas uma espécie de escuta porosa — aberta, receptiva, tátil -, interessada justamente nesses fluxos e nessas relações de alteração e alternância. No limite, o que essa escuta nos leva a sentir é que muitas vezes “o dentro é o fora.”⁸⁵ No entanto, na *infra-dança*, o que está em jogo é também outra coisa: ela se dá justamente na tensão do perceptível, habitá-la também é, em certa medida, perder-se, cair, deixar a queda acontecer ou quem sabe seria melhor dizer que habitá-la seria habitar a própria iminência da queda. O instante em que podemos percorrer o movimento que vai do apreensível ao imensurável. Nesse movimento, existem linhas vitais e forças que não são apreendidas pela consciência e, com isso, poderíamos nos perguntar: até que ponto ainda podemos chamar isso de percepção?

Se quisermos traçar uma linha de aproximação entre essa experiência vital do que estou chamando de *infra-dança* com uma história da dança, e aqui me refiro especificamente a uma tradição ocidental da dança, encontraremos trabalhos como os de Jaques Dalcroze, François Delsarte, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Gerda Alexander e Rosalia Chladek, para citar alguns. Essas pessoas fazem parte de uma tradição de dançarinos, pesquisadores e educadores do corpo em movimento cujas pesquisas, sistemas e metodologias foram muito importantes para as transformações estéticas operadas ao longo dos séculos XIX e XX no Ocidente. Mas também contribuíram para uma abordagem do que se convencionou chamar de educação somática. Uma abordagem psicofísica do corpo que não pode ser pensada em separado ao campo da dança e, talvez, mais precisamente do corpo daqueles que dançavam profissionalmente e que tinham seus corpos como *lugar de trabalho*. Foram essas pessoas, por vezes com os corpos lesionados ou doentes, por vezes com o intuito de melhorar sua performance ou de cuidar de si ao longo de trabalhos exaustivos, que investigaram a si, transformando seus corpos em territórios de aprendizado de práticas de cuidado psicofísicas.

O *inventário* é uma prática muito comum nesse tipo de trabalho, essa prática consiste em convidar a pessoa, enquanto está deitada no chão, a sentir o peso de seu corpo, sentir as diferenças de incidência desse peso nos apoios em contato com a superfície horizontal. Não podemos deixar de notar que esses movimentos, experimentais em sua maioria, também se valeram de diversas técnicas e sabedorias que não haviam se conformado em Europa. Yoga, Taijiquan, artes marciais, danças tradicionais africanas e afrodiáspóricas, assim como as próprias danças tradicionais europeias com suas diversas confluências árabes e nórdicas, são

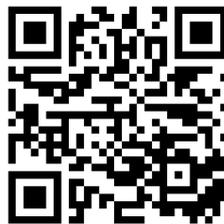
⁸⁵ A escultura *O dentro é o fora* (1963, de Lygia Clark, compõe, a seu modo, o desenvolvimento dessa proposição que tento ensaiar. A escultura também pode ser estudada na plataforma virtual que reúne o acervo da artista. CLARK, Lygia. “O dentro é o fora”. Portal Lygia Clark, 1963. Disponível em: [/http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/118/o-dentro-e-o-fora](http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/118/o-dentro-e-o-fora) . Acesso em: 24 de Julho de 2022.

alguns exemplos daquilo que serviu, tanto de material de estudo, quanto de material apropriado — muitas vezes sem referências ou créditos devidos — na elaboração desses sistemas e metodologias corporais modernas. *Savasana*, a milenar “postura do cadáver”, na Yoga, ressoa ao longo do que componho aqui. Quando nos referimos ao corpo deitado, dentro da tradição ocidental, seja na dança ou de um modo mais geral, é difícil não pensar no seu contraponto, o corpo ereto e em deslocamento com sua dimensão cultural e produtiva conformada somente aí, através do deslocamento geograficamente orientado. Mesmo assim, o corpo que ensaia a sua morte cotidianamente, seja na “postura do cadáver” ou na *infra-dança*, também desloca-se por superfícies vitais importantes; caminha por outras dimensões que resistem à produtividade capitalista e simultaneamente participa, assim, das disputas em torno dele.

Enquanto professora de conscientização corporal, tenho-me interessado pelo momento da queda no sono durante esse percurso de inventário, pois quando a pessoa perde-se no caminho que está traçando atentamente pelos seus próprios apoios, pelas diferenças das incidências do peso no chão e “dorme”, ela cai em uma outra dimensão desse trabalho de escuta ou de contato sensível. Ela cai nessa outra dimensão através da habitação dos espectros do sono. Nem na vigília, mas ainda não em um sono profundo ela pode deixar de ouvir as indicações de movimento ou perder a atenção no que sugerimos a ela. Passa a escutar aí nesse outro lugar. Quando tenta relatar onde, mais ou menos, se perdeu durante o percurso do *inventário*, costuma dizer: “fui”, “caí”, mas precisamente ela nunca se lembra, ela não sabe dizer exatamente quando deixou de estar acordada e entrou nessa dimensão onde a *infra-dança* ocorre. A *infra-dança* é um modo de caminhada por superfícies; é precisamente essa caminhada que tento procurar durante o trabalho.⁸⁶

A habitação nesse estado, nem dormindo nem acordado é uma condição de sucessivas quedas e perdas para a abertura inconsciente, assim como suas posteriores retomadas ao estado de vigília. Se fôssemos expressar em linhas, seriam como ondas, ou relevos, por vezes mais retilíneos, correspondendo à continuidade de traduções das experiências sensíveis para as articulações conscientes, por vezes mais acidentadas nessa relação.

⁸⁶ No trabalho *Cuadernos Sonâmbulos* (2021), também investigo — a partir de materiais sonoros e da experiência enquanto professora de conscientização do movimento — isso que estou chamado de *infra-dança*. Realizado com Raquel Stolf, Amanda Jacometi e Lina Marcela Colonia, na ocasião de uma residência artística oferecida e organizada pelo SomaRumor II — Encontro Latino-Americano de Arte Sonora. *Cuadernos Sonâmbulos* pode ser acessado ao clicar no desenho ou através da leitura do Código QR que se encontram na página seguinte deste trabalho.



A superfície macroporosa é composta nessa modulação entre acidente da/na continuidade e a continuidade mesma. O relevo é criado por aí, e não tão somente por um corpo acordado, produtivo, conscientemente e compositivo durante as 24hrs do dia, 7 dias por semana. Essa queda em uma meditação acerca das técnicas, metodologias e sistemas, que até podem ser nomeados enquanto técnicas modernas de dança, é imprescindível à leitura de C.A. Pois mesmo que essas práticas construam a possibilidade de abertura para experimentarmos essa *infra-dança*, também não podemos deixar de notar a ênfase dada àquilo que os corpos leves e expressivos são capazes de reter no nível consciente. Em suma, nas práticas de conscientização corporal que povoam os fazeres da dança, ou até mesmo a educação somática, muitas vezes tratamos de um desejo de percepção tão aguçada e plena,

que deixamos escapar o tom universalista e colonial que também constitui as bases ontológicas e epistêmicas desses estudos e trabalhos e até mesmo desse próprio desejo. Me coloco em consonância e dissonância com muitas dessas práticas, pois me interessa a abertura do processo de tradução sensível que elas operam, mas também tenho me interessado justamente pelo que elas não são capazes de reter ou traduzir. Ou me interessado em me demorar justamente aí, no exercício de também dar atenção ao que escapa.

A partir disso podemos retornar aos C.A. de Paulo Nazareth. Pois se em N.A. a caminhada era delineada pelas paragens lado a lado, pelo jogo das comparações e composições fenotípicas entre os índios de América, o jogo de C.A. é um tanto diferente apesar de seu deslocamento também se delinear por espécimes de paragens. O que parece estar em jogo em C.A. é que a distância a ser percorrida pelo performer não é mais geograficamente localizável, ele não vai de Governador Valadares — MG a algum lugar. Como consta em seu programa performativo para C.A. Nazareth deve: *saber o que tem de África em sua casa, conhecer África [sic] antes de chegar à Europa, saber o que há de sua casa na Europa e o que há de África na Europa, saber o que tem da casa dele em África.*⁸⁷

O que se percorre é o abismo entre América e África a partir da experiência do tráfico atlântico de pessoas. De certo modo o que se percorre, através da caminhada, é essa espécie de duplo vínculo colonial entre esses dois territórios, triangulados sempre pela violência sem precedentes operada pela Europa durante o desenvolvimento e consolidação do sistema capitalista. Enquanto caminhamos por América Latina⁸⁸ (sempre com Lélia Gonzalez), seu território ocupa dimensões materiais e imateriais em África, América e Europa. Como só a caminhada em deslocamento geográfico não dá conta de percorrer essas distâncias, ou seja, esse abismo, a caminhada enquanto gesto ao longo de C.A. acaba ficando em segundo plano, ela continua sendo uma das dimensões importantes pela qual o trabalho se compõe, mas é preciso percorrer também de outros modos. É preciso deitar-se.

⁸⁷ NAZARETH, Paulo. “Cadernos de África”. Disponível em: <http://cadernosdeafrika.blogspot.com/>. Acesso em 26 de Julho de 2022.

⁸⁸ A *amefricanidade* é uma categoria político-cultural proposta por Lélia Gonzalez (1935-1994). Segundo ela: “As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (*amefricinity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta [...]” GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural da amefricanidade”. In: *Por um feminismo-latino-americano: ensaios, intervenções, diálogos*. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

As correspondências que Paulo Nazareth busca precisam necessariamente passar por esse abismo, por essa queda, por um instante imensurável. Essa busca se aproxima da *infra-dança* na medida em que toca o limiar do imensurável e retorna, sem poder dizer muito bem ao certo quando tocou, se tocou de fato, o que foi preciso perder para retornar. Os cadernos, ao contrário das Notícias, não informam. Os cadernos inventariam, muitas vezes de modo caótico, fugidio, incoerente, as diversas dimensões de uma experiência afetiva. C.A. pode até se fantasiar de um simples caderno ou diário de viagem, mas está muito mais para uma tentativa de relato do exílio. Paulo Nazareth nos oferece, enquanto trabalho, esse inventário de *infra-danças*, ou melhor, testemunhos delas; onde buscamos correspondências com aquilo que não podemos reter, capturar, nomear e situar assertivamente.

Com isso fico me perguntando se uma leitura de C.A., que deseja simultaneamente dispor-se enquanto texto, conseguiria fugir da feitura de um outro caderno. Penso que não. Em um dos panfletos do projeto, o artista acrescenta uma proposição acompanhada de uma fotografia de Pierre Verger, nela vemos três iniciados do Candomblé agachados no chão, aproximando suas cabeças do solo. As cabeças estão pintadas, cheias de pontinhos brancos. Paulo Nazareth, no panfleto, adiciona, por um procedimento de colagem, as seguintes proposições a essas imagens: “[...] *deixar que o corpo sofra o prazer e a dor de existir no mundo desenhar olhos por todo o corpo, fazer do corpo o desenho de olhos*”.

A dança, como técnica e tecnologia ancestral produz desenhos de olhos, mas não só de olhos: desenhos de ouvidos, de narizes e de línguas por toda a superfície da pele. Produz a encruzilhada desses sentidos. A dança faz do corpo esse desenhar. Um corpo poroso, uma superfície macroporosa, precisa dessa tecnologia ancestral. A pessoa leitora pode se perguntar a esta altura por que lemos com olhos de dança; por que lemos o trabalho de Nazareth a partir não só de uma análise do gesto, mas também de uma *fabulação com os gestos*?

A essas possíveis indagações só posso dizer que é através dessa técnica e tecnologia ancestral que podemos operar em diversas dimensões, algo imprescindível quando abordamos a colonialidade. Mas também o fazemos porque concordamos com o psiquiatra e pensador martinicano Frantz Fanon, quando ele diz que “um estudo do mundo colonial deve obrigatoriamente aplicar-se à compreensão do fenômeno da dança e da possessão”.⁸⁹ É só aí, nessa dimensão da vida, que algo do abismo que nós, afrodiaspóricos, desejamos percorrer e algo das correspondências que buscamos, puderam reter-se e inscrever-se.

⁸⁹ FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 43.

Figura 14 — Desenho no corpo

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-

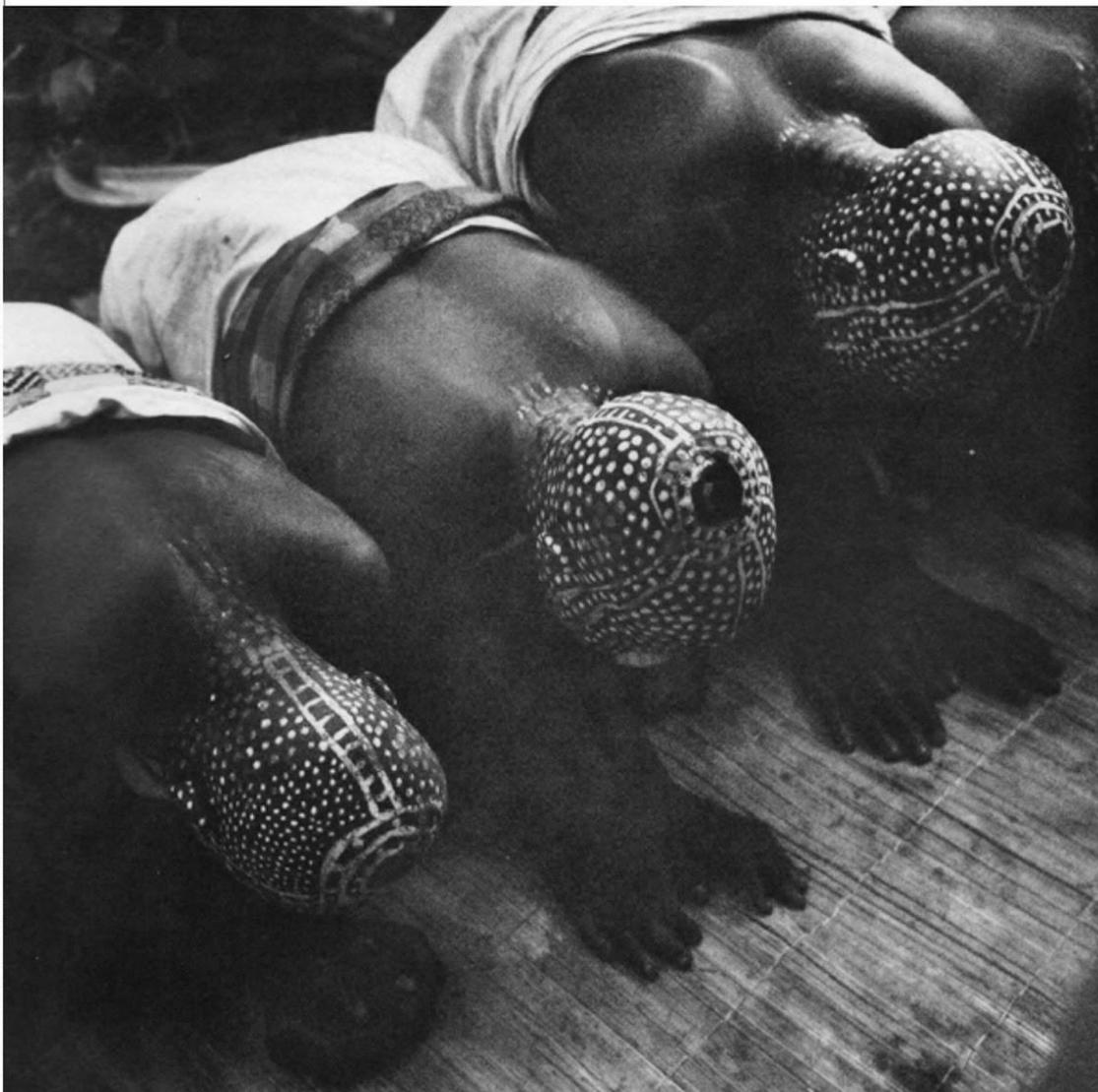


imagem a partir de --l'images apres- images after : pierre verger

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.

fall as we sleep
fall asleep

Figura 15 — CA — Belo Horizonte — MG — Brasil



Fonte: Cadernos de África — Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA.

John Berger (1926-2017), um escritor conhecido por seus diversos textos críticos sobre arte, mais especificamente sobre estudos das imagens, passeia como poucos pelo papel de analista, assim como pelo papel de contador de histórias. Gosto de ler os ensaios de Berger pois o tráfego entre esses dois ofícios, o do contador de histórias e o do crítico, parece estar sempre em curso.

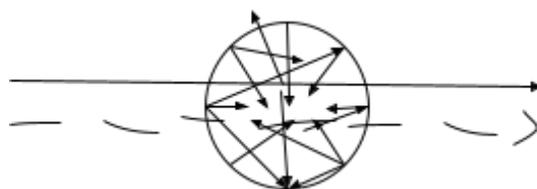
É Berger quem propõe uma leitura das fotografias a partir daquilo que elas nos solicitam enquanto material específico de leitura. Ao longo de textos como “Aparências” e “Histórias”⁹⁰ ele defende como as fotografias, enquanto material ambíguo de impressão e registro de aparências através da luz, se comportam como *citações* dessas aparências e não tanto enquanto *traduções* como seriam, nessa perspectiva, a pintura, o desenho... Seguindo o autor, essas citações podem citar de modo longo ou breve uma série de eventos relacionados entre si e que se correspondem mutuamente.

⁹⁰ BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Trad. Paulo Geiger, org. Geoff Dyer. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

No instante em que uma pessoa decide fotografar algum evento ela pode, nas palavras de Berger, “persuadir o observador a emprestar um passado e um futuro a esse instante.”⁹¹

O tempo de exposição nada influi sobre a brevidade ou a longevidade da citação a qual Berger se refere, pois ele se direciona, nas leituras fotográficas, ao acordo tácito subjacente entre as “figuras” da pessoa que conta, daquela que ouve e da protagonista. Nesse sentido, citar longamente ou brevemente tem mais a ver com o quanto a aparência oferecida contribui para a dinâmica desse acordo, o quanto ela dá ou tira de passado e futuro de uma aparência, direcionando e redistribuindo para as partes deste acordo tácito a tarefa de imaginá-lo e narrá-lo.

Tal redirecionamento e redistribuição do processo narrativo se dá através do “corte transversal” do continuum de um evento. A essa questão Berger nos oferece, em “Aparências” um desenho simplificado de como ele intui que essa relação entre continuidade e descontinuidade ocorre no instante fotográfico. Reproduzo à minha maneira:



Esse pequeno desenho, um tanto esquemático, sempre me pareceu muito intrigante enquanto tradução do que ocorre no instante fotográfico. É como se a captura fotográfica abrisse uma encruzilhada; um campo de força onde o fio ou seta do que estava em curso enquanto continuidade durante o evento pode ser desdobrada em diversas direções ou ainda, onde esse mesmo fio se transforma em vários. A partir disso podemos imaginar o instante e a captura fotográfica como algo que diz mais respeito à abertura do que ao fechamento e à constrição, mesmo sendo ela o fruto de um corte.

Quanto mais longa a citação maior o círculo e as possibilidades de correspondências ou de leituras das correspondências sempre em curso no que está aparente. A leitura dos emaranhados, ou seja, aquilo que está circunscrito no corte transversal do continuum, convida, inevitavelmente, ao percurso dessa linha desenhada e não tão uniforme. Nela, a pessoa observadora vai emprestando passado e futuro para a citação da aparência que está a ler à medida que lê.

⁹¹ Ibidem, p. 118.

A fotografia acima, do homem dormindo no chão, não cita apenas a aparência de uma realidade racial cruel, mas também o corte no continuum do deslocamento de Paulo Nazareth enquanto uma encruzilhada. Ao mesmo passo em que Paulo Nazareth, o fotógrafo, pode se ver impelido a escolher um caminho ou outro para desviar do homem deitado no chão, esse mesmo homem coloca-se simultaneamente nas duas rotas. Suas pernas estão sobre uma faixa retilínea que sugere um caminho para caminhantes cegos ou com limitação visual, mas sua cabeça aponta para um outro sentido, um caminho de ladrilhos, sinuoso e igualmente cimentado sobre o chão. A cabeça desse homem vai na direção de um círculo de grandes esferas igualmente cimentadas no chão. A cabeça desse homem participa de certo modo desse arranjo, já que fica entre uma esfera e outra.

O artista, ao citar, participa de certo modo, daquilo que Berger chamou de acordo entre as figuras do narrador, do ouvinte e do protagonista. Mas se Paulo Nazareth se aproxima da figura do contador de histórias, por outro lado ele acaba se afastando dessa figura pois a dimensão narrativa de seu trabalho começa quando citar não é suficiente para cuidar das imagens que ele captura. Não sabemos nada sobre as pessoas às quais Nazareth *põe-se ao lado* ou fotografa. Salvo raras excessões, como são os retratos de sua mãe, a narrativa construída por ele acaba sendo muito mais sobre seu próprio deslocamento do que sobre quem se encontra no caminho. É evidente que ao narrar seu deslocamento ele está também narrando uma experiência coletiva, mas talvez seja mais apropriado dizer que Nazareth coleta, cita e apresenta uma leitura sobre aquilo que recolheu.

Um caçador e coletor caminhante que não se contenta em oferecer apenas as fotografias, as citações das aparências daquilo que ele escolhe capturar e reter no caminho, ele dá a ver como é possível ler o que se captura ao mostrar, simultaneamente, através de traduções, os caminhos e as leituras que ele mesmo faz das citações que recolhe. Como se seu trabalho se esboçasse por dois caminhos que ele vai percorrendo ao mesmo tempo. Temos o caminho, o deslocamento geográfico que lhe proporciona o fazimento das citações, as capturas, mas há, também, o caminho da sua leitura mesma dessas citações. Esse último se faz por traduções — performances, desenhos, programas performativos, panfletos...

--- levar em minha cabeça as cabeças do cangaço
levar em minha cabeça as cabeças dos negros de Africa y Bahia



--- empilhar sobre minha cabeça as cabeças do cangaço
empilhar sobre minha cabeça as cabeças dos negros de Africa y Bahia

P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA - salvador / Bahia _ BRASIL - mai 2014

A caminhante leitora de C.A. se desloca por essa encruzilhada na mesma medida que é convidada a realizar o procedimento de leitura como uma criação/tradução a partir das

aparências citadas. Esse é um processo complexo de dar continuidade aos cortes e às discontinuidades. De certo modo, é um processo que participa dos fluxos vitais de criação, conformação, desgaste e transformação.

Pois de fato, citar, simplifica. Berger já havia dito isso. No que diz respeito ao trabalho e ao esforço de Cadernos de África, muitas vezes a simplificação pode assumir uma ambiguidade arriscada. Afinal, quem é esse homem deitado que tem sua imagem capturada em um momento em que ele não participa conscientemente do evento? Dormir requer alguma vulnerabilidade e, no caso do homem fotografado, podemos intuir que essa seja mais uma condição de vulnerabilidade na qual ele se encontrava. As citações, por simplificarem, também são perigosas.

Para que essa fotografia ganhe espessura de cuidado, com aquilo que ela mesma captura, precisa estar lado a lado, ou melhor, ao longo, dos processos em que Paulo Nazareth dispõe-se igualmente deitado sobre o chão e carrega consigo o peso e a vulnerabilidade da aparência de uma realidade racial cruel, partilhada e em correspondência por fotógrafo e fotografado.

Figura 17 — Antropologia do Negro I



Fonte: Captura da autora.⁹²

Figura 18 — Antropologia do Negro II

⁹² Frame do vídeo “Antropologia do Negro I”, 2014.



Fonte: Captura da autora⁹³.

Além do desenho/projeto que propõe que “as cabeças dos negros de África e Bahia” sejam empilhadas sobre a cabeça do artista, um programa performativo um tanto quanto impossível, Paulo Nazareth tem duas vídeo performances que são, a meu ver, traduções de encontros e eventos como aquele citado na primeira fotografia, do homem dormindo sobre o chão. Realizadas em Maio de 2014 em Salvador — BA, a primeira vídeo performance se chama *Antropologia do Negro I*⁹⁴ e a segunda *Antropologia do Negro II*.⁹⁵

No primeiro vídeo, o gesto de Nazareth consiste apenas em deitar-se no chão de modo que sua cabeça fique sobre duas folhas de papel brancas presas no chão. Ele está de máscara branca, de camiseta branca e coloca uma folha de papel branca sobre seu rosto. Uma segunda pessoa começa a cobrir seu rosto, empilhando sobre ele crânios do IML (Instituto Médico Legal) — nomeado pelo artista como *Museu do crime*. A pessoa segue o procedimento de empilhar os crânios até que toda a cabeça de Nazareth desapareça e se forme, assim, um pequeno monte de cabeças, que é logo em seguida desmontado pela retirada dos crânios.

Durante a ação, Nazareth permanece deitado, com os braços relaxados no chão. Apenas no final auxilia na retirada de alguns crânios de sua cabeça. O segundo vídeo repete o mesmo gesto de amontoamento de crânios sobre a cabeça de Paulo, no entanto, nesse

⁹³ Frame do vídeo “Antropologia do Negro II”, 2014.

⁹⁴ NAZARETH, Paulo. *Antropologia do Negro I*. Mendes Wood DM — Vimeo, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/106514864>. Acesso em: 26 de Julho de 2022.

⁹⁵ Idem. *Antropologia do Negro II*. Mendes Wood DM — Vimeo, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/106514865>. Acesso em: 26 de Julho de 2022.

segundo momento, é ele quem amontoa sobre sua cabeça os crânios do IML de Salvador — BA. Por ser ele mesmo a estar deitado, agora em uma postura mais ativa, vemos Nazareth *tatear* os crânios dispostos ao seu lado, agarrá-los e colocá-los sobre sua própria cabeça sem qualquer auxílio de uma segunda pessoa. Como gostaria de ressaltar, ele nomeia esses dois gestos, sucessivamente, de *Antropologia do Negro I* e *Antropologia do Negro II*.

A respeito dessas duas cenas/imagens, o que me chama principalmente a atenção é que existe um modo especializado e técnico de segurar e dispor esses crânios, realizados com uma mão protegida por luvas e que agarra desde cima — do plano alto — esses restos frágeis dispostos no chão. Este gesto, organizado de cima para baixo e tecnicamente cauteloso, contrasta fortemente com o modo como Paulo Nazareth deitado, sem luvas e sem visão, *tateia*, segura os crânios ao seu lado — dispostos no mesmo plano baixo que o dele — e os coloca sobre sua cabeça.

Existem, então, dois modos de apreensão e disposição desses crânios. O primeiro verticalmente/tecnicamente orientado, ou seja, de cima para baixo. O segundo tateante e horizontalmente orientado. Este último, tateante e horizontalmente orientado (não por coincidência noemado enquanto a segunda antropologia do negro) é um gesto que carrega em si a experiência confusa e um tanto emaranhada sobre aquele acordo tácito entre cantador, ouvinte e protagonista. Através das discontinuidades entre o perigo, a ambiguidade de uma citação, suas leituras e traduções possíveis, vamos construindo com Paulo Nazareth conexões silenciosas e acordos que tornam o traçar de histórias e narrativas algo possível.

Pai Euclides Talabyan

Figura 19 — Pai Euclides Ferreira — são luís — MA — Brasil



Fonte: Cadernos de África — Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA.

Pai Euclides Talabyan (1973-2015), da casa Fanti Ashanti de candomblé Jêje-Nagô, assim como Paulo Nazareth, fez uma viagem de retorno à África. Essa viagem foi documentada no filme *Pedra da memória, diálogos Brasil-Benin*.⁹⁶ Em algum momento do filme Pai Euclides nos conta: “o que me chamou muita atenção nessa viagem é assim: a gente tá aqui, do outro lado do mundo e sabe que você pertence a uma determinada entidade. E quando você chega lá, você depara com um clã que também é cultuada essa mesma entidade [...] o dia que nós fomos assistir à dança dos voduns em Daomé, tinha uma pessoa lá que tava com esse vodum. Com certeza. Aquele rapaz estava com o meu senhor.”

⁹⁶ O filme é um documentário musical que propõe uma investigação estética entre os gêneros tradicionais do Brasil e do Benin. Uma aproximação poética que é conduzida pela memória do babalorixá Euclides Talabyan e os desenhos de Caribé. Direção: Renata Amaral/58 min, 2015.

Estamos no início da pandemia pelo Sars-cov-2, o ano é 2020. Entre uma montanha de incertezas e outras, que futuramente apontaram para um desastre com mais de seiscentas mil mortes só no Brasil, consigo criar pequenos momentos em que penso nessa pesquisa, em alguns trabalhos de Paulo Nazareth, nos percursos e caminhadas que agora devem ter sido interrompidos. Nesses pequenos instantes de suspensão, frequentemente coloco para tocar o álbum completo de cânticos da casa Fanti Ashanti, de 1997. Nele Euclides é o puxador de quase todas as canções, acompanhado por um coro de vozes agudas, fortes e estridentes. Na última canção do álbum, sempre paro. Dou maior atenção ao tempo compartilhado com a gravação e com o que está à volta. O canto para oxalá é um dos que mais me agrada. Quando escuto é difícil não lembrar dos movimentos desse senhor da fotografia dançando o senhor dele. Uma dança registrada em vídeo, acompanhada por um fio invisível que leva a outra dança, em outro continente, cuja forma precisa e o corpo onde ela se manifesta não podem ser vistos.

É uma dança firme e ao mesmo tempo serena. Euclides gira, mas não muito, em um movimento voltado para os tambores e para os ogãs. A cadeira de Talabiã está vazia, a bengala ficou ocupando o assento. Se vêem os movimentos de circularidade, assim como os de subidas e descidas das escápulas de Pai Euclides: a maleabilidade praticamente aquosa da cintura escapular dele possibilita o corte preciso que sua espada, em uma das mãos, realiza. Para ser mais precisa, quase não vemos a espada, ela se deixa camuflar pelos tecidos que o vestem e ao mesmo tempo se comporta como uma extensão aproximada de seu braço, desde o cotovelo para baixo, até a mão de Euclides. Esse gesto. Essa dança, essa maleabilidade: algo por trás, algo por baixo que embasa outra qualidade de movimento totalmente distinta. A força e o pesar de uma guerra em um corte e, no entanto, suavemente aquosa.

Deve ter sido algo no meio do caminho desse movimento que fez com que Euclides se reconhecesse naquele rapaz, o outro de Daomé, cuja dança não podemos ver. Ou algo ainda mais sutil, menor, quase invisível, presente na dança, no movimento, no pulso ressonante. A dança de Euclides também está na fotografia acima, assim como a dança do rapaz do festival de voduns de Daomé está no corpo de Euclides. Podemos procurá-la, há algo dessa dança no modo como Euclides só permanece parado com os braços estão relaxados, levemente inclinados para frente, olha tranquilo a câmera, mas talvez pela sua estatura ou simplesmente pelo fato de que ele esteja parado temos a impressão de uma solidez ou sobriedade. A única pessoa adulta em meio aos desenhos da fera, da serpente, da aranha e de um feto cortado pelo enquadramento da fotografia. A única pessoa adulta em meio a duas carrancas; e ele fica aí,

no meio desses outros viventes ou ex-viventes, parado, de pé e tranquilo, sobre um chão cimentado coberto por algumas folhas secas.

Ao encontrar o retrato de Pai Euclides de Talabyan, em São Luís, nos arquivos de C.A., noto um caminho familiar. Paulo Nazareth também vai ao Benin, mas é evidente que para ir até o Benin ou voltar ao Benin, também é preciso ir até São Luís do Maranhão, encontrar os mais velhos sábios, como era o Pai Euclides enquanto estava na mesma dimensão que nós.⁹⁷

Paulo Nazareth não é o primeiro a mobilizar o que significa esse movimento de retorno. Mobilizar esse movimento de retorno só é possível a partir de um invisível compartilhado.

Ensaíamos esses retornos em diversos instantes da nossa vida, mesmo que para isso nunca tenhamos saído do continente. O caminho de África até a América Latina contém em si as rotas das violências nunca antes vistas, da inauguração de um mundo e de uma ordem ainda mais comprometida com o assalto à vida. No entanto, o caminho de mão-dupla de *América Ladina* pode ser apesar de tudo, em meio às rotas das violências nunca antes vistas, uma trilha escura, uma mata fechada com potencial de nos ensinar a caminhar de outras maneiras. Atenção aos cânticos, às brechas dos que já passaram pela trilha escura, ao que a redução da luminosidade e da evidência da visualidade e da imagem nos guardam, aos sons das folhas secas caídas no chão, aos sons, aos cheiros, às cobras, às aranhas e às feras. Atenção às pedras miúdas de memória e àquilo que não podemos ver. Quase uma tarefa impossível não fosse a ancestralidade negra afrodiáspórica, que nos ensinou e nos ensina a percorrer e dançar essas trilhas.

⁹⁷ Vale fazer uma breve nota a respeito dessas correspondências, a partir da pesquisa da historiadora Gwendolyn Midlo Hall sobre a concentração das etnias e povos africanos nas Américas. Segundo Hall, a ideia de que as etnias foram completamente afastadas e fragmentadas pelo colonizador é um tanto ultrapassada, mas ainda figura um imaginário comum quanto às reminiscências, invisibilidades e contribuições às culturas americanas após o tráfico atlântico de pessoas negras escravizadas. Hall aponta, através de diversos fatores e através de documentos historiográficos como essa concentração de povos nas américas é imprescindível para que possamos confrontar o etnocídio que se reatualiza nas generalizações de diversos povos enquanto africanos. Em São Luís do Maranhão experimentamos uma concentração particular da ancestralidade dos povos do Benin. Para um estudo mais aprofundado sobre a questão Cf. HALL, Gwendolyn Midlo. *Escravidão e etnias africanas nas Américas: restaurando elos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

Nem *flâneur*,
peregrino ou
cínico

Figura 20 — o beijo



Fonte: Cadernos de África — Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA.

Como não lembrar da famosa fotografia de Robert Doisneau, “O beijo do Hotel de Ville”, ao observar a foto acima “o beijo” tirada por Paulo Nazareth? Na fotografia de Doisneau, um casal se beija enquanto caminha em meio aos pedestres das ruas de Paris, em 1950. Na fotografia de Paulo Nazareth, um casal se beija enquanto caminha em meio aos pedestres de uma rua e cidade que não sabemos, em um ano que também não sabemos. Para além do fato de na fotografia de Paulo Nazareth os protagonistas do beijo serem duas pessoas pretas, essa imagem me interessa pela aproximação que o artista mineiro sugere entre o seu gesto fotográfico e o fazer de fotógrafos como Robert Doisneau, que também gostava de caminhar pelas ruas e pelas contingências que elas proporcionam.

Fico pensando o que a escolha de percurso por uma África em América e seu contrário, assim como por uma Europa em África e seu contrário, faz de Paulo Nazareth enquanto caminhante. Nesse trabalho de longo curso, a caminhada não o transforma em um peregrino.

Acontece que em C.A. a peregrinação de longa distância fica um tanto quanto eclipsada pela descontinuidade do trajeto e pelo “vai e volta” que o próprio programa performativo de Nazareth propõe. Podemos nos deparar com uma fotografia tirada de um lado do atlântico e, logo em seguida, uma tirada do lado oposto. Mesmo que o movimento da caminhada esteja presente, a repetição compositiva de C.A. se dá muito mais através de um contraponto, enquanto ritmo, um e outro, um e outro... do que uma rítmica salmódica, monocórdica, que se aproxima, de certa maneira, da experiência da peregrinação.

No entanto, essa dinâmica rítmica, evocada pelos cantos salmódicos, os cantos de peregrinação, também tem suas variações alternadas. Como nota o filósofo Frédéric Gros, em seu livro de ensaios sobre caminhadas, “caminhar faz brotar naturalmente nos lábios uma poesia repetitiva [...]”.⁹⁸ Essa regularidade da repetição, em fluxo alternante, assemelha-se ao movimento do corpo em caminhada. “E então, não se trata de romper, mas de *ritmar e tornar sensível a presença do mundo*. [...] Encontramos, assim, na caminhada, esse poder imenso da repetição, a repetição do Mesmo.”⁹⁹

Embora exista aí uma ressonância com o movimento empregado pelo artista, como a dinâmica de repetição e alternância que torna a partilha de alguma outra coisa possível, nesse caso não só o silêncio, mas a própria experiência do tráfico atlântico, da diáspora africana; embora essas coisas estejam aí, presentes, agarrar-se apenas a elas não seria o suficiente para dizer que Paulo Nazareth é um peregrino. Mas, de qualquer modo, parece importante

⁹⁸ GROS, Frédéric. *Caminhar: uma filosofia*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p.193.

⁹⁹ *Ibidem*.

salientar que a longa distância de seu percurso por uma relação tensa de correspondências entre um território e outro, um percurso da desterritorialização de povos e da territorialização colonial, evoque essa experiência comum, coral, de algo que ecoa ou de algo que se alterna e se responde.

Mesmo não sendo o caminhante em questão uma figura peregrina, ele participa da composição desse coro que narra e dá continuidade à uma ancestralidade.

Se Nazareth não peregrina, poderíamos aproximá-lo, talvez, de uma perspectiva nômade.

No entanto, se visto por esse viés, Paulo Nazareth, realizando um trabalho como C.A., comissionado e representado por uma das maiores galerias de arte contemporânea do mundo, se nos apresenta, no mínimo como uma figura curiosa e contraditória na habitação dessa condição precária de deslocamento.

Se o aproximamos da figura do andarilho nômade, seguindo ainda as pistas de Frédéric Gros, veremos que comumente o nômade e a experiência nômade vivem a partir de uma relação temporária de habitação em determinados limites, ou seja, dentro de uma cidade, fora de outra, abandonando essa outra, seguindo em frente por sua vez para a próxima... Grosso modo, o nômade está “fora”, ele habita uma exterioridade ou, pelo menos, tenta. “[...] Todos os compromissos e todas as convenções são vaiados, ridicularizados, arrastados na lama: o casamento, o respeito pelas hierarquias, a cupidez, o egoísmo, a busca por reconhecimento [...] Nada é poupado, tudo é denunciado, acusado, ridicularizado a partir da perspectiva nômade.”¹⁰⁰

Perspectiva essa que, segundo Gros, é precisamente evocada pelos cínicos. Os cínicos, enquanto nômades, “andavam tanto que quase não precisavam calçar-se: as plantas de seus pés eram uma sola de couro. Ou então usavam sandálias.”¹⁰¹ Mas o que está em jogo, mesmo na atitude ou na perspectiva cínica, enquanto modo de conhecer e enquanto escola de pensamento, também tem que ver com o choque e o enfrentamento que a figura do andarilho, quase mendicante, provoca à sociedade e à regulação da cidade. Esse enfrentamento só pode ser operado pelo cínico, precisamente porque ele caminha de uma cidade a outra.

Paulo Nazareth, enquanto artista, tem algo de cínico, ou melhor, algo de uma atitude cínica. Pois, de fato, seu deslocamento, apesar de comissionado, o leva a situações limite de vulnerabilidade que o aproximam da condição nômade em seu caráter mais elementar. O

¹⁰⁰ Ibidem, p. 123-124.

¹⁰¹ Ibidem, p. 124.

cínico é aquele que deflagra o elemental e denuncia, em certa medida, o excesso. Mas como já havia dito antes, um dado importante desse trabalho é que Nazareth retorna.

Todo o deslocamento parte e se delinea para uma volta afetiva, praticamente local, que é a casa de sua mãe em Minas Gerais. Parece que a renúncia desse lugar “privado” não ocorre, mesmo que eles apareçam confundidos nas correspondências daquilo que “dentro” da casa de sua mãe ele pôde, também, encontrar “fora”, no mundo que apresenta-se como essa África expandida. Paulo tem domicílio e esse dado torna difícil a equivalência de sua figura com aquela do cínico, pois este renuncia, enquanto aquele retorna. Mesmo assim, é igualmente difícil usar outra expressão para descrever uma estratégia de criação artística que mobilize um certo poder financeiro, representado pelo mercado de arte, para performar limites da mendicância.

Esse problema me faz lembrar o vídeo *100 Dolars*¹⁰² que compõe N.A. Nele, Paulo Nazareth carimba várias notas de um dólar com o carimbo de sua empresa: *Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA*. Ele carimba um monte de notas que compõem juntas um bolo de cem dólares. Enquanto faz isso, uma senhora chamada Beatriz começa a conversar com ele. Eles começam a falar dos caminhos, de onde vêm, para onde vão, o que estão fazendo. Enquanto escutamos a conversa entre Paulo e Beatriz vamos vendo nota por nota ser carimbada com a logomarca da empresa do artista. Segundo Nazareth, para serem distribuídas e para “ajudar os demais en el camino”.

Paulo tem algo de uma atitude cínica, mas não o faz pela renúncia das estruturas de poder buscando colocar-se e habitar um “fora”. Esse fora não é possível. Ele vai e volta, tenta jogar de dentro e de fora, através dos emaranhados. Talvez isso tenha que ver mais com a malandragem, com a capoeira do que com o cinismo. Pois algo do cínico pressupõe esse “fora”. Para tirar sarro, escancarar a precariedade da convenção, o malandro se vê subjogado à esta e, mesmo assim, não deixa de sacanear o quanto for possível as mesmas estruturas que o cínico despreza e nega.

Por último nos resta a figura do *flâneur* e que também tem algo de malandro. O *flâneur* das cidades europeias, dos séculos XVIII e XIX, pressupõe necessariamente “ três elementos, ou a superposição de três condições: a cidade, a multidão e o capitalismo.”¹⁰³

O *flâneur*, ao contrário do cínico, já parte de uma condição em que é necessário compor com as estruturas de subjugação, de geração de adoecimento e angústia que o capital

¹⁰² NAZARETH, Paulo. *100 Dolars*. Mendes Wood DM — Vimeo, 2011. Disponível em: https://vimeo.com/137022583?embedded=true&source=video_title&owner=14321020.

Acesso em: 26 de Julho de 2022.

¹⁰³ GROS, Frédéric, op. cit., p. 161.

e as mudanças radicais e aceleradas das técnicas e das tecnologias operam. Flanar só é possível quando a cidade ganhou grandes proporções, onde é possível perder sua identidade nas multidões. O *flâneur* não vai a um lugar específico ele caminha à sorte dos fluxos da cidade que o afetam. Nesse contexto, a linearidade, o caminho monocórdico da peregrinação, não interessa; tampouco a renúncia e o rompimento da atitude cínica. O caos é imprescindível.

Até podemos dizer que a figura do *flâneur* é uma figura próxima daquela que Paulo Nazareth constrói para si. No entanto, o que ainda não torna possível dizer que Paulo seja um *flâneur* é essa dimensão de anonimato, ou ainda, de neutralidade e de deslizamento contínuo pela cidade sem interrupção, sem interpelação, sem violência. Deslizamento esse próprio ao *flâneur* europeu, e que possibilita subverter facilmente algumas ordens impostas pelo tempo do capital sem que para isso ele perca sua vida. Seguindo Gros, “O *flâneur* é subversivo. Subverte a multidão, a mercadoria e a cidade, assim como seus valores [...] O ato de caminhar do *flâneur* é mais ambíguo, e sua resistência à modernidade, ambivalente. Subversão não é opor-se, mas contornar, desviar, exagerar até alterar e aceitar até ultrapassar.”¹⁰⁴

Ambiguidade e ambivalência na resistência à modernidade e ao capital participam da prática artística de Paulo Nazareth. Esse movimento de desvio e de jogo é imprescindível ao trabalho, mas não se pode perder de vista que Nazareth é também um homem negro e mestiço, tanto em América assim como em Europa ou África. A livre circulação que possibilita esse tipo de subversão ao *flâneur* europeu é, nesse caso, interrompida; seja pelo aparato policial, seja pelas próprias condições de vulnerabilidade impostas pela violência racial.

A escolha de percurso por uma África em América e seu contrário, assim como de uma Europa em África e seu contrário, fazem de Nazareth nem *flâneur*, peregrino ou cínico. Talvez seja possível dizer que Paulo Nazareth erre. Ele erra na medida do possível, ao modo possível para um homem negro e mestiço: errar por essas figuras ou papéis do peregrino, do cínico e do *flâneur*. Errante, ele parece tentar peregrinar de volta para África, flanar pelas correspondências entre/dos territórios unidos pela violência colonial e tenta, também, expor cinicamente algumas contradições que habitam tanto o que ele encontra, quanto a sua própria prática artística. Mas se ele o faz, se atinge tantas dimensões em uma só caminhada é a partir de suas desventuras em cada um desses papéis. O que se dá é de outra ordem: um errante, de

¹⁰⁴ Ibidem, p. 163.

uma errância enraizada. Édouard Glissant acertou precisamente ao nomear assim aqueles que tentam dar testemunhos do exílio, mas só conseguem fazer testemunho da errância. Pois essa última, segundo o autor, é comunicável. A experiência do exílio é impossível e incomunicável.¹⁰⁵ De saída, assumindo a impossibilidade de realizar seu programa performativo por C.A., Paulo Nazareth erra enraizadamente.

¹⁰⁵ GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 31.

Para a imagem de sua mãe

Figura 21 — Sem título



PNAZARETH EDIC. / LTDA - palmital , Santa Luzia / MG - BRASIL — mai 2012

Que memória de fato é essa que está sempre partindo? Que lugar é esse (essa casa) de onde se diz que se saiu?

Édouard Glissant

Não sei bem como começar qualquer movimento de leitura das fotografias em que a mãe de Paulo Nazareth aparece sem antes me fazer a seguinte pergunta: essa mãe espera? Qual a importância e o peso da maternagem, inclusive em um trabalho artístico cujo procedimento é habitar o deslocamento e não tanto o espaço doméstico? esse trabalho é remunerado? Algumas perguntas que se desdobram a partir da espera e voltam-se para essa outra dimensão do deslocamento: uma dimensão que envolve as questões de gênero, mas, sobretudo, a inseparabilidade entre a experiência do deslocamento e a experiência do que convencionou-se chamar de casa ou de ambiente doméstico.

Nazareth é o nome próprio da avó de Paulo. Ele adota o nome de sua avó como segundo nome. Paulo conta que essa mulher, nascida no Vale do Rio Doce e de origem Borum, foi dada como louca e internada em um hospital psiquiátrico de Barbacena. Ao adotar o nome de sua avó como segundo nome, ele passa a “carregar essa ancestralidade” e, segundo o artista, isso é também seu trabalho.¹⁰⁶ Quando Paulo Nazareth direciona o foco para sua casa na proposição do programa performativo que ele propõe para si, o espaço doméstico passa a ganhar uma relevância no processo criativo de C.A. que não pode ser igualmente observada em seus trabalhos anteriores. É evidente que na construção metodológica de Nazareth a rua ganhe. Mas o movimento que delineia o deslocamento do artista inquire, a cada paragem e a cada passo, o que há de sua casa, Palmital, Santa Luzia — MG, nos territórios por onde ele passa.

Assim, o movimento proposto em C.A. parece se assemelhar ao de junção do nome de sua avó ao lugar do seu segundo nome: a casa de sua mãe passa a habitar também o deslocamento que não deixa de ser também um trabalho para Paulo. Nesse caminho, a mãe de Paulo Nazareth vai trabalhando também, desde outra dimensão, na composição desses cadernos, assim como a ancestralidade de Nazareth.

Nos arquivos disponíveis de C.A., o único lugar dessa casa que conseguimos reconhecer enquanto um cômodo é a cozinha. Na fotografia acima, Nazareth está entre duas mulheres e uma delas é sua mãe. Os três estão ao fundo, uma panela e o fogão no primeiro

¹⁰⁶ NAZARETH, Paulo. Programa da exposição “Vuadora”. 26 de Março — 13 de Julho, Galeria Pivô — São Paulo, 2022.

plano estão mais próximos da câmera. A fotografia não é muito nítida, ela compartilha a opacidade presente em outras fotografias de C.A. nas quais, por vezes, é difícil apreender detalhes dos rostos das pessoas. Correspondências com outras cozinhas ao longo dos arquivos de C.A. são um tanto difíceis de serem encontradas. Lembro-me apenas de um vídeo em que Paulo Nazareth realiza um de seus projetos: “comer um punho de terra diante da porta do não retorno em África”.

Figura 22 — TERRA-OUIDAH

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

Se no panfleto do projeto as figuras da mãe e do filho aparecem juntas através da fotografia de uma mulher que faz um “trabalho leve”, pilando e cuidando simultaneamente, na realização do projeto, Paulo Nazareth aparece sozinho, come um punhado de terra em um barranco e sai de carona em uma motocicleta guiada por outro homem. Essa é a única correspondência entre a cozinha da casa de Nazareth que consigo esboçar ao longo da leitura dos arquivos de C.A. e isso me parece um tanto curioso.

Pois a casa é um fator importante para a realização de C.A., mas de modo geral a casa é um fator importante para a realização de qualquer deslocamento. Nossos deslocamentos podem ganhar diferentes camadas a depender do fato de termos ou não a perspectiva de retornar para casa. Se temos condição de fazer ou não “casas” ao longo de nosso deslocamento, ou ainda, se teremos como lidar com a ausência, por um longo período de tempo, das condições que uma casa nos oferece. Em qualquer situação a experiência do que vivemos quando estamos “em casa” acompanha alguns parâmetros para a possibilidade de deslocamento.

Nos cadernos estudados e lidos aqui, a casa é aquilo que possibilita a correspondência entre os dois lados da diáspora africana, o que possibilita não só ver, mas experimentar as conformações de África em América e vice-versa. A casa de qualquer família periférica e negra, assim como a própria casa de Paulo Nazareth, está simultaneamente atrás e na frente de seu deslocamento. No entanto, não deixo de me perguntar se isso, se esse trabalho só pode existir pelas mães que esperam e que configuram essa conformação das experiências de estar “em casa”. Sendo perpetuadas nas imagens que configuram “a casa”, dificilmente essas mães poderão sair de lá. No entanto, é essa mesma casa, conformada pelas imagens perpetuadas das mulheres enquanto cuidadoras e mães que os andarilhos deixam para trás ou para a qual eles eventualmente podem retornar, uma vez que a dimensão doméstica habita, inevitavelmente, o deslocamento desse mesmo andarilho.

Muitos caminhantes famosos fizeram esse caminho de retorno para os cuidados das mulheres da família. Nietzsche, por exemplo, caminhou tanto quanto pode, gostava de fazer trilhas e subir montanhas. Escreveu seus livros de filosofia caminhando e quando começa a ficar louco, faz o caminho de volta para a casa de sua mãe, que cuida dele pacientemente até sua própria morte.¹⁰⁷ Rimbaud, outro caminhante famoso por percorrer longas distâncias,

¹⁰⁷ “Está louco. Conseguem levá-lo até Basileia dizendo que Sua Excelência é esperada por uma recepção digna de Sua Grandeza. Nietzsche está louco. É recebido na clínica em Basileia. Passa de Basileia a Iena, sem progresso visível. Sua mãe acaba levando-o para casa, em Naumburg. Até sua própria morte, ela se ocuparia dele com devoção, paciência e amor. Dá banho nele, medica-o, consola-o. Leva-o para passear, zela por ele. Durante sete anos.” GROS, Frédéric, op. cit., p. 35.

vivia “indo embora”. Como nota Frédéric Gros, as expressões mais frequentes do escritor comunicavam um sentimento inquietante e um desejo constante de fuga: “qualquer lugar que não seja aqui”, “aqui é insuportável”, “vamos!”, “vamos!”...¹⁰⁸ Contudo, assim como Nietzsche, no final da vida, Rimbaud retorna à casa das mulheres de sua família, onde é cuidado por sua irmã após ter de amputar uma das pernas.

Naquilo que diz respeito à experiência doméstica, a caminhada desses escritores europeus é pensada apenas para frente. Abominam o pensamento sentado, a estagnação de uma vida sedentária, caminham deixando para trás essas experiências à medida que o ímpeto por definir-se assume a aparência de uma aventura pessoal. O retorno, praticamente forçado ao país de origem, à cidade de origem, se dá tanto no exemplo de Nietzsche quanto no de Rimbaud para o cuidado último com a saúde; esse cuidado, por sua vez, é realizado por mulheres. A caminhada de Paulo Nazareth não deixa de participar desse movimento, afinal, ele perpetua a imagem de sua mãe em sua casa. O trabalho depende que ela esteja do lado oposto ao do andarilho em deslocamento. A imagem da mãe de Paulo não só espera, como reza para que os Erês e os Orixás o acompanhem enquanto ele estiver fazendo seu caminho pela África, é assim que ela participa desse deslocamento. A mãe de Paulo Nazareth trabalha também em uma outra dimensão, sua imagem perpetuada de mãe, constrói o endereçamento do deslocamento do artista. Sua imagem de mãe garante a segurança e o cuidado da imagem do andarilho que se arrisca no caminho, esta última, precária, em disputa, por um triz, sobrevivente.

Poderia ser interessante dar voz a como essa outra ponta — a da imagem da mãe eternizada — experimenta essas correspondências de uma *América Ladina*. Ao usar a imagem de sua mãe como parte compositiva do trabalho, Nazareth acrescenta uma camada que intuo não estar presente nos exemplos dos caminhantes europeus. Paulo Nazareth simplifica, mas não eclipsa, não nega de todo a experiência doméstica no seu deslocamento. Sua caminhada é de certa maneira, pra frente-pra trás, seja por carregar o nome de sua avó, portanto sua ancestralidade, seja por retomar a casa a cada passo. Mesmo assim, essa é uma casa esquisita. É uma casa opaca, parecida com uma memória que está sempre partindo. Se

¹⁰⁸ “[...]‘Estou muito mal, muito mal.’ É preciso amputar com urgência. A perna é cortada logo acima do joelho. ‘O médico diz que ficarei aqui por um mês e só poderei começar a andar muito lentamente.’ A ferida cicatriza bem. ‘Encomendei uma perna de pau, que pesa apenas dois quilos, e ficará pronta dentro de oito dias. Vou tentar andar bem devagarinho com ela[...]’. A imobilidade o enfurece. Sua mãe lhe faz uma breve visita e logo se vai. ‘Gostaria de fazer isto e aquilo, ir aqui e ali, ver, viver, partir [...]’. Não suporta mais o hospital, e decide voltar para sua família em Roche, por trem. Um regresso, vinte anos depois, ao ponto de partida. Sua irmã Isabelle cuida dele, o irascível, com imensa devoção. Seu estado, porém, degrada-se. Quase não come, não consegue dormir, sente dores por todo o corpo. Bebe tisanas de papoula o dia inteiro.” Ibidem, p. 54.

não estão a esperar, perpetuadas unicamente em suas imagens de mães ou cuidadoras, o que elas fazem?

Figura 23 — O homem negro

projeto: para que erehs y orixas me acompanhem em Africa
_ pedir a minha mãe que reze por meu corpo y alma todos os días em que caminho por Africa
_ pedir a minha mãe que visite igrejas de pretos y terreiros de camdomblé y ubanda na terra onde nasci
_ pedir a minha mãe que reze por mim em todas as igrejas de aquí, construídas por mãos de pretos--que minha mãe reze aos orixas y todos os santos---que reze as almas benditas y as almas dos aflitos----que minha mãe reze em templos budistas e hindus _ que reze na oca _ que reze em igrejas de brancos , sinagogas y mesquitas----- que reze nos templos cristãos -----que reze por mim em todas as igrejas das Americas contruídas com mãos de pretos ----que minha mãe reze todos os días que camino por Africa----que minha mãe reze em igrejas de pretos y terreiros de camdomblé y ubanda----que minha mãe reze por meu corpo y alma ----que minha mãe reze em igrejas de pretos e terreiros de camdomblé y ubanda.....

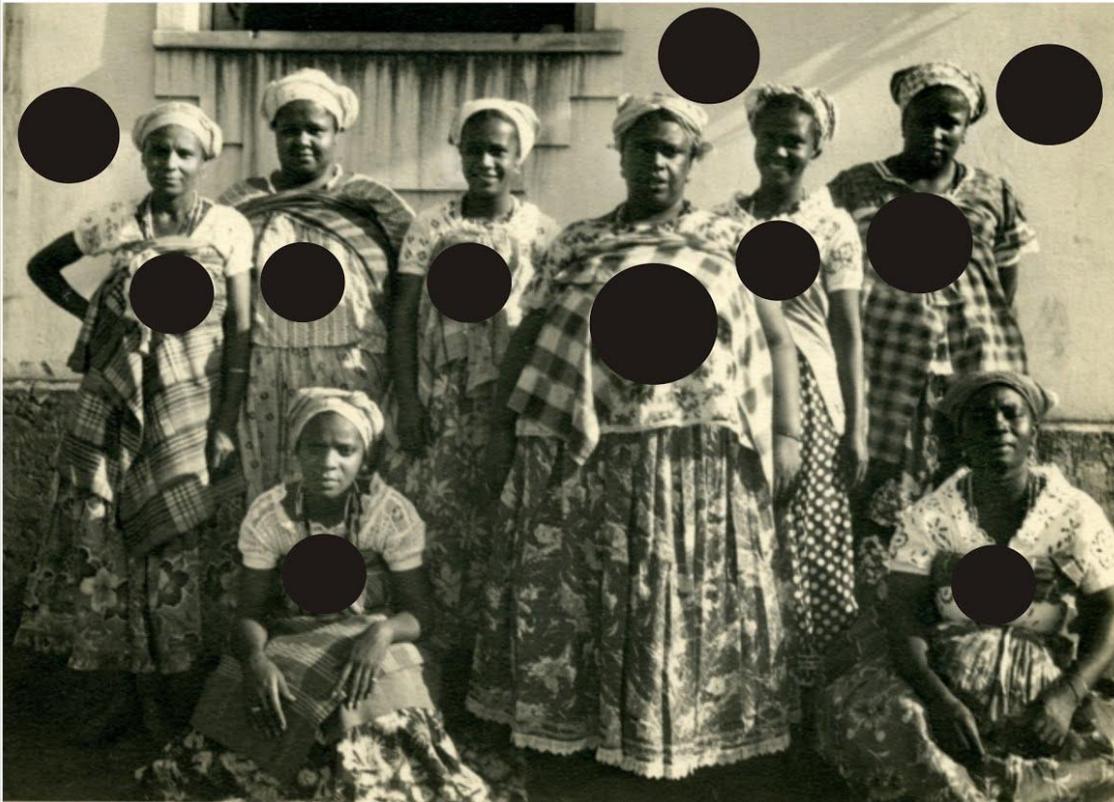


image: Lorenzo Dow Turner Papers, Anacostia Community Museum Archives, Smithsonian Institution

pnac/ltlda intervention

Salvador, Bahia, 1940-41. Mãe Menininha & Ilê Axé Yá Masse Candomblé temple,

Figura 24 — To perpetuate the image of my mother — bh — MG



Fonte: Cadernos de África — Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA.

“I’m don’t going to rob you”

Figura 25 — C.A

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 - Sant. Luzia - MG / BRASIL jun. . 2012 – eu nao vou te roubar .

É verdade que Paulo Nazareth se dilui com os demais participantes fotografados com maior frequência nas fotografias de C.A. do que naquelas de N.A. A construção gestual para a habitação no instante fotográfico fica menos rigorosa ao longo das repetições. As roupas podem mudar, não precisam necessariamente ser as calças sociais, a camisa de meia manga e de botões, nem os chinelos havaianas. Destacar-se ou assumir uma postura/pose “neutra” para oferecer sua imagem às comparações fenotípicas já não parece ser mais necessário. Cartazes como “vendo minha imagem de homem exótico” muito presente em N.A. não aparecem mais. Eles dão lugar a perguntas como “o que você sente?”, “O que você sente quando me vê?”, “Está com medo de mim?”...

O panfleto acima carrega o programa performativo de Paulo Nazareth. E não é coincidência que o cartaz ou essa espécie de legenda que entra para o instante fotográfico, seja o cartaz “I’m don’t going to rob you”. “Eu não vou te roubar” conversa diretamente com “vendo minha imagem de homem exótico”. O artista diz que não vai nos roubar mas não diz isso sozinho: esse “eu” é “vários”. No entanto, diferentemente daquilo que Paulo Nazareth operava com o cartaz de venda exótica, aqui, lemos o aviso do roubo em um duplo movimento. Homens pretos ou quase pretos sustentam esse enunciado, colado a um programa performativo que propõe na verdade uma grande busca. Mais do que o deslocamento, C.A. é também um estudo, uma procura. Esses movimentos de busca e procura nos convocam ao cuidado e à cautela, pois a conquista e a colonização também partilham desse desejo. Saber o que tem de meu no deslocamento e no investimento ao outro tem como limiar a possibilidade do saque, do roubo e da expropriação.

Querer saber o que tem lá, aí ou aqui, precisa elaborar também para seu desejo de busca uma ética do cuidado. Quando Paulo Nazareth diz “eu não vou te roubar” parece haver uma tentativa de brincar com essa linha tênue, muito mais do que com os estereótipos de marginais cruéis, de bandidos e assaltantes que são depositados nas masculinidades negras. Na verdade, arrisco dizer que são essas duas coisas ao mesmo tempo: o jogo com o estereótipo, mas também com o perigo do assalto e da expropriação nos movimentos de investimento na alteridade.

Paulo Nazareth diz que não vai nos roubar, mas quando vejo esse panfleto tenho certeza que ele roubou algumas imagens de algumas pessoas em N.A., pois em C.A. o artista cuida do anonimato e da opacidade da imagem de alguns participantes. Os rostos não são tão reconhecíveis e isso possibilita que o artista possa se emaranhar nesse comum, um comum que partilha essa experiência errante de algum modo. A relação aqui, busca mais essas correspondências do que a comparação oferecida pela nitidez da evidência. É intuitivo que

essa espécie de refinamento nas estratégias de cuidado com aquilo que se tornará objeto de especulação e valor precise de N.A. e de suas contradições para se desenvolver. Mas, em C.A., talvez coubesse um cartaz como: “*desta vez eu não vou te roubar*”, uma frase que carrega um subtexto valioso tanto para a trajetória de Paulo Nazareth quanto para qualquer movimento que se direciona, em deslocamento, para aqueles que foram historicamente roubados, saqueados e expropriados.

As contradições entre aquilo que Paulo Nazareth, com esse olhar colecionador, coleta ao longo do caminho e o que esses materiais se tornam posteriormente nas galerias, nos museus e nas feiras de arte, participa dessa discussão. Pois no caso de “vendo minha imagem de homem exótico”, não é apenas a imagem do artista que acabava sendo vendida ali. Em algum momento o roubo tem que acontecer, pois ele já aconteceu. Resta ao artista, através de suas estratégias criativas, elaborar a redistribuição das violências presentes e inerentes a esses movimentos de exposição e apropriação. Então, sim, Paulo Nazareth pode até dizer que não vai nos roubar ou roubar as imagens das pessoas as quais ele *põe-se-ao-lado*, mas talvez ele roube. E a partir disso resta-nos lembrar algumas estratégias, dentro do jogo compositivo do artista, que podem reparar a ambiguidade perigosa e arriscada dessas capturas.

Figura 26 — Vista de fotografias da série *Etnografia branca*, 2019



Fonte: Mendes Wood DM.

Em "Vuadora", exposição individual e espécie de retrospectiva do trabalho de Paulo Nazareth,¹⁰⁹ todo o percurso curatorial proposto por Diane Lima¹¹⁰ caminha de uma forma muito sensível pela leitura dos problemas que o trabalho de Paulo vai colocando para ele mesmo, mas também para a gente que o acompanha. Principalmente no que diz respeito às ambiguidades dessas imagens capturadas pelo artista. Ao longo do caminho expositivo, que não assume uma linearidade cronológica, vemos em algum momento as imagens capturadas por Paulo Nazareth darem lugar à outras, de outros arquivos, onde o artista intervém adicionando a essas imagens mais uma camada de leitura. Como é o caso da série *Etnografia branca*, 2019, onde fotografias antigas, opacas e embaçadas de pessoas negras recebem círculos desenhados pelo artista com efun.

Na cultura afrodiáspórica, o efun, também é chamado de pemba e funciona como uma espécie de giz, utilizado para desenhar nas circunstâncias rituais. Efun também tem um papel importante em rituais iniciáticos e que também não deixam de ser procedimentos de cura. Ao

¹⁰⁹ NAZARETH, Paulo. "Vuadora". 26 de Março — 13 de Julho, Galeria Pivô — São Paulo, 2022.

¹¹⁰ Diane Lima é curadora independente, diretora criativa e pesquisadora baseada em São Paulo e em Salvador. Junto de Fernanda Brenner assina a curadoria da exposição comentada aqui.

desenhar círculos de efun nessas imagens Paulo Nazareth também está propondo uma outra curadoria para as imagens capturadas de pessoas escravizadas. Outro exemplo dessa ética do cuidado desenvolvida ao longo da trajetória do artista é a ausência, nessa exposição retrospectiva, de algumas imagens de N.A., como por exemplo a famosa fotografia em que Paulo Nazareth segura o cartaz “vendo minha imagem de homem exótico” no meio de três mulheres e um bebê. Em “Vuadora” encontramos apenas uma tradução dessa fotografia, um desenho que borra e deixa em segredo a identidade dessas pessoas. O amadurecimento das estratégias do que escolhe-se evidenciar, ou seja, de quais imagens de "pessoas exóticas" escolhe-se vender — aí incluídas também as próprias imagens do artista — parece mirar cada vez mais no mistério e no segredo, no borrão e na opacidade, nos limites da reparação conquistada pelas traduções. Tem um jogo, mesmo que na dimensão expositiva, com aquilo que não podemos reter por completo. Com aquilo cujo acesso é proibido nos infindáveis arquivos do errante enraizado. Um caminhante que, ao contrário do que parece, não dá tudo.

Figura 27 — palm



PNAZARETH EDIC. / LTDA - palmital , Santa Luzia / MG - BRASIL — mai 2012.

L'arbre d'oublier

Stefano Mancuso tem um conto maravilhoso sobre as árvores da liberdade.¹¹¹ É um conto, mas também um relato sobre a descoberta de um antigo mapa. O documento registra, através de um sistema rizomático, essas árvores da liberdade, plantadas até 1848. O que mais gosto no conto é o tom investigativo que ele acaba tendo em decorrência de sua comicidade inevitável. Um tom de aventura de pesquisadores, que poderia ser uma aventura um tanto quanto monótona já que tem como paisagem os sebos, museus, bibliotecas e as salas fechadas. Tudo começa na caça de livros antigos em sebos, onde Mancuso acaba conhecendo um professor chamado Henri, que se interessa pelo mesmo assunto que ele, tornando-o , portanto, seu rival de caça.

De rivais eles fazem-se colegas quando em um dia de caça aos livros, no que parece ser um grande mercado de sebos em Paris, Mancuso encontra um exemplar raro de um autor chamado abade Grégoire. Juntos, Mancuso e Henri passam a pesquisar as árvores plantadas como símbolos dos ideais revolucionários antimonárquicos. As conhecidas árvores da liberdade ou da fraternidade remontam uma prática antiga que, segundo o autor, teve início na América, mas foi muito popularizada durante os movimentos que antecederam e sucederam a revolução francesa. O mapa em questão une, através do desenho de linhas, sistemas radiculares dessas árvores em regiões, lugares e vilarejos dos dois lados do Atlântico.

Durante o desenrolar da história, o lado de cá do Atlântico acaba sendo esquecido. A dupla de detetives pesquisadores consegue encontrar o mapa original que haviam descoberto em tamanho reduzido nas páginas de um livro. Ao estudarem o mapa original, Mancuso e professor Henri puderam cotejar uma lista de árvores da liberdade plantadas à época com os nós desenhados no mapa. Como nota Mancuso: “Nas representações científicas o gráfico é composto de um conjunto de elementos chamados nós ou vértices conectados por linhas denominadas arcos, lados ou arestas. No caso das árvores da fraternidade, trata-se de uma rede radial, na qual os nós representam os locais onde foram plantadas as árvores da liberdade e os arcos são as raízes que conectam essas localidades.”¹¹² Além de encontrarem no mapa todos os lugares mencionados nas listas históricas, perceberam que no desenho a espessura

¹¹¹ MANCUSO, Stefano. “A árvore da liberdade”. In: *A planta do mundo*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

¹¹² *Ibidem*, p. 37.

das raízes que se interligavam aumentavam de acordo com a concentração de árvores plantadas na região, o que torna o mapa estudado por eles ainda mais fascinante, tendo em vista a época em que foi desenhado. O mapa lido por Mancuso e Henri, transforma-se em uma carta. Ela reporta outras dimensões de um tempo que experimentou uma “revolução”. Mas se essa correspondência se torna possível é porque ela nota o funcionamento de uma malha vital que não envolvia apenas seres humanos e que se enredava nos eventos da época. A correspondência também só se torna possível quando ela é lida, ou seja, quando encontra-se algo ou alguém que partilhe a língua/linguagem da carta. Nesse caso, um botânico estudioso de raízes e um historiador da revolução francesa.

As árvores da liberdade se tornaram, posteriormente, alvos fáceis de represálias do regime monárquico ao movimento revolucionário francês, foram sendo cortadas e se extinguindo aos poucos. A malha de árvores da liberdade não é uma dimensão puramente simbólica, elas compõem um tecido de forças, sempre em disputa e, nesse caso, em disputa por ideais nunca alcançados de fato: igualdade, fraternidade e liberdade. “[...] No original que tínhamos em mãos, a representação aparecia em sua totalidade. Era um choupo imenso de cuja base se ramifica o aparato de raízes que se estendia de forma capilar pela europa e pela américa”.¹¹³ O sistema rizomático que estava sendo estudado pertencia a um choupo. E todos nós podemos intuir, talvez, que essa espécie não tenha sido escolhida por acaso quando descobrimos que o nome latino do choupo, segundo Mancuso, é *populos*: ‘gente’.

Dessas duas histórias fascinantes, tanto a das árvores da liberdade quanto a dos pesquisadores detetives que aprenderam a ler as linhas e caminhos de comunicação dessas árvores, podemos levar algo para nosso caminho, que chega ao fim de um percurso pelos “Cadernos de África” de Paulo Nazareth. Ambas as histórias nos servem para recontá-las através da história de uma outra árvore: A história da arbre d'oublier.

L’arbre d’oublier está em Ouidah, São João d’Ajuda ou Ajudá no Benin. Ali, grande parte das pessoas escravizadas durante o tráfico atlântico tiveram de passar para embarcar nos navios negreiros que partiam em direção à América. Na árvore do esquecimento muitas pessoas deram voltas ao redor de seu tronco para esquecerem de suas vidas, das vidas que haviam levado até então. Como elas sabiam que nunca mais retornariam, que passariam pelo Portão do Não Retorno — ponto final que dava no porto onde a travessia atlântica forçada se iniciava -, elas se submetiam, então, a esse ritual do esquecimento. Não parece haver nada mais cruel do que precisar ou desejar apagar a memória de toda uma vida para tentar

¹¹³ Ibidem.

enfrentar o desconhecido e o abismo do navio negreiro, sem preparação ou cuidado algum. Quando lembro da história da árvore do esquecimento, lembro-me, inevitavelmente, de diversas árvores sagradas que já visitei do lado de cá do Atlântico, seja nos terreiros ou nos quilombos. Fico me perguntando como foi que elas se tornaram sagradas, como e se vieram parar aqui durante essas travessias...

A raiz é cortada com a experiência do tráfico atlântico de pessoas, algo perde-se para sempre. No entanto, anos depois, algumas pessoas retornam à África e o impossível, ou seja, a vida sem a possibilidade de retorno à África, se torna possível. É um retorno e ao mesmo tempo não é. O retorno, no limite, nunca é possível, ainda mais tendo em vista as condições irreparáveis de violência sofridas pelo povo afrodiáspórico. Mas algumas pessoas voltaram para Ouidah, voltaram para o Benin, assim como para outras partes de África.

Quando Paulo Nazareth vai até África, ele vai até a árvore do esquecimento. Não sabemos se ainda é a mesma árvore, se outra assumiu a função de representar a primeira, mas o que sabemos é que ela desempenha uma dimensão ritual e comunitária que se corresponde hoje com as voltas e os pedidos de esquecimento de nossos ancestrais. Aí, nessa árvore, Paulo Nazareth dá muitas voltas ao redor de seu tronco, de costas e em sentido anti-horário.¹¹⁴ Não sei se para lembrar. O que esse gesto pode significar e operar em diferentes dimensões me parece um tanto indescritível. Enquanto Paulo dá suas voltas, percebemos que há um homem deitado no círculo de areia que envolve o tronco da árvore; esse homem, Paulo Nazareth e l'arbre d'oublier partilham o mesmo solo arenoso que contrasta com o chão de cimento ao redor. A princípio esse homem parece estar dormindo, depois de um tempo ele acorda e se senta, observa um pouco a ação de Paulo Nazareth. Posteriormente ou anteriormente, o artista repete esse gesto em outras árvores de diferentes territórios, africanos e americanos, ligando, assim, essas diferentes árvores através de seu movimento circular.

Tenho certeza de que uma base desde África se ramifica através do aparato de raízes, muitas delas mortas e cortadas, outras replantadas em correspondências no território de Abya Yala. Essas ramificações se estendem de forma capilar, visível e invisivelmente pela terra. No entanto, assim como os detetives da história do choupo da liberdade francesa, precisamos fazer nossos caminhos de escuta através do que foi cortado, através do que se propaga em frequências muitas vezes inauditas aos nossos ouvidos. Por fim, através dos emaranhados que constituem essa própria trama, tecida pelos movimentos de uma *América Ladina*.

¹¹⁴ NAZARETH, Paulo. *L'arbre d'Oublier*. Mendes Wood DM — Vimeo, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em: 26 de Julho de 2022.

Diferentemente da aventura retratada no conto de Mancuso, raramente encontramos nossos mapas para essas buscas nas bibliotecas, nos sebos e nos livros, embora eles sejam também importantes. Existe algo de nossa experiência que nunca pode ser dito em testemunhos através da palavra, a experiência do corte da raiz, do exílio e da alienação de nossa raiz é indescritível, não se articula através do discurso e não se dispõe nas páginas. As sobrevivências e os rastros dessa experiência se imprimem e se transformam através do corpo: seja na voz, na memória, na dança, no sonho e inclusive no esquecimento. Ficamos dando voltas ao redor de nossa raiz através da habitação nesses lugares que o corpo proporciona. Damos voltas ao redor dessa raiz que falha pois ela foi cortada, fragmentada e, assim, nosso processo de enraizamento, se é que ele seja possível, precisa necessariamente de nossa errância por essas tensões, na mesma medida em que nossa errância participa e compartilha desse enraizamento impossível.

Sempre que o impossível se esboça nas tramas da minha escrita, fico satisfeita, pois tenho a sensação de que é através dele que várias verdades podem acontecer ao mesmo tempo, assim como na história da *arbre d'oublier*, erramos circularmente pelas possibilidades de leitura que essas aberturas, quase impossíveis, operam.

Coda

Chegando ao final dessa caminhada me pergunto como posso alinhar as movimentações, as descobertas e as notas que foram se desenhando ao longo deste meu percurso. Concluir não é uma tarefa muito fácil quando estamos falando e experimentando o fluxo das caminhadas pelas superfícies, assim como as leituras dos trabalhos que nos afetam. O que podemos fazer, talvez, seja deixar esse alinhamento o mais frouxo possível, para que a próxima pessoa, ou até mesmo a pessoa que aqui escreve, possa pegar esses nós e segui-los em uma tentativa de estreitá-los ainda mais ou, talvez, em uma tentativa de desfazê-los, seguir os fios em outras direções.

O que eu tentei mostrar durante a partilha desta minha caminhada e nesta minha leitura, tem a ver com esses movimentos. E aproxima tais movimentos de uma prática crítica que fique no limite do juízo, ou seja, que deixe aberturas para as próximas conformações dos materiais lidos e manuseados aqui. Nesse sentido, esta dissertação também aproxima o fazer de Jota Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth a uma prática crítica, a uma mobilização de discursos, ideias, conceitos e sonoridades. E aproxima o trabalho da crítica de arte, ao trabalho das composições e conformações do fazer artístico com materiais outros, que não sejam apenas as palavras, os discursos e os conceitos.

Aqui, compus com a terra, com materiais vegetais, minerais, bacterianos, com materiais de experiências sensíveis que partem do estudo e da escuta do corpo e com materiais sonoros. Poderia ter experimentado com outros materiais, talvez. No entanto, o jogo com a vida traz a dádiva da composição assim como a de decomposição. Testemunhar ambos os processos, através de materiais que também são vivos, me ajudou a notar que ao usar as conformações compostas por outros artistas eu estava também as decompondo.

Experimentar os movimentos da leitura crítica de trabalhos de arte no limite do juízo pode ser também pensar a decomposição ou, pelo menos, aproximar essas duas tarefas. Uma ontologicamente entendida como uma tarefa da racionalidade ‘humana’ e a outra uma atividade de microrganismos invisíveis, não humanos. Ambos vão comendo e dispondo, comendo e dispondo... e colaboram, assim, não só com a manutenção dos processos vitais, mas também para a criação de outros modos de experimentar a vida.

No final, notamos que não há nenhuma novidade nessa aproximação. Ambos os movimentos fazem parte de um só processo, que é o processo de tentar dar continuidade às coisas que vivem ou que compõem, desde nossa afetação por elas, uma malha vital. Um véu de intermediação. Desgastá-las e conformá-las novamente faz parte desse processo vital, que

emaranha cortes, discontinuidades e esse nosso desejo de contar mais uma história, de partilhar mais uma leitura.

No Mundo Ordenado, como nos propõe Denise Ferreira da Silva, assim como no presente em crise, como nos propõe Silvia Cusicanqui, o fechamento, a constrição e a separação são a regra. É a partir desse modo de lidar com os fluxos das/nas superfícies do mundo que toda sorte de violência passa a ser operada. O Mundo Ordenado, nesse presente em crise, encarcera e aniquila a vida preta, compacta a vida do solo, transforma os fluxos vitais em movimentos regulados para o consumo.

Mas é precisamente nesse mundo que devemos fazer nossas caminhadas, na esperança — e essa esperança tem a ver com o verbo “esperançar” e não apenas com a espera — de que o movimento que elas realizam possam operar aberturas, liberações nessas estruturas tão rígidas que se alheiam à vida. A experiência dessas caminhadas pode fazer tremer ou umedecer com nossos fluidos a compactação do solo, abrir campos de forças nos desertos, criar implicação com a leitura de constelações negras. Desobstruindo, assim, os poros da terra como o fazem as minhocas e os fungos, operando rachaduras nos pavimentos, soalhos e calçadas que são planos de separação. As caminhadas também podem deixar pistas e vestígios dos outros usos de uma virtualidade ainda por vir, mas que, simultaneamente, esteve sempre em curso. Uma caminhada pode ser uma travessia tanto quanto o aparato ou a condição para que possamos atravessar essas diferentes dimensões da violência. Uma caminhada sempre poderá ser uma nave precária.



Nave Precária II, Julho de 2022.

Referências Bibliográficas

- BARDET, Marie. *A filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia*. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BARRETT, Lindon. *Blackness and Value: Seeing Double*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BASBANES, Nicholas. *On paper: The Everything of its Two-Thousand year history*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Petite histoire de la photographie*. Trad. Lionel Duvoy. Paris: Allia, 2015.
- BINES, Rosana Kohl. “A grande orelha de Kafka”. In: *Caderno de Leituras*, n. 87. [s.l.] Chão da Feira, 2019. Disponível em: www.chaodafeira.com. Acesso em: 13 de Agosto de 2021.
- CLARK, Lygia. “Caminhando, Caminhando”. Portal Lygia Clark, 1963. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando> . Acesso em: 24 de Julho de 2022.
- _____. “O dentro é o fora”. Portal Lygia Clark, 1963. Disponível em: [/http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/118/o-dentro-e-o-fora](http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/118/o-dentro-e-o-fora) . Acesso em: 24 de Julho de 2022.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crises*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FURQUIM, Laura Pereira. “O acúmulo das diferenças: nota arqueológica sobre a relação entre sócio e biodiversidade na Amazônia antiga”. In: *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. OLIVEIRA, Joana Cabral de; et al. (org.). São Paulo: Ubu, 2020.
- GALHARDO, Beatriz Costa. *À escuta dos pés: caminhada e dança em Notícias de América*. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural da amefricanidade”. In: *Por um feminismo-latino-americano: ensaios, intervenções, diálogos*. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GROS, Frédéric. *Caminhar: uma filosofia*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HALL, Gwendolyn Midlo. *Escravidão e etnias africanas nas Américas: restaurando elos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. “Texturas de superfície: o solo e a página”. In: *Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e Nova Terra e...*. Dias, Susana Oliveira et al (org.). Campinas: ALB/ClimaCom, 2019.

KAFKA, Franz. *Um médico Rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MANCUSO, Stefano. “A árvore da liberdade”. In: *A planta do mundo*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MILLA, Ana Maria. *Sabías que los incas usaban dos tipos de constelaciones?*, 2020.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=k6hn8htuHPY&list=LL&index=2&t=1184s> . Acesso em: 3 de Dezembro de 2020.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUSZI, Musa Michelle. “Carta à leitora preta do fim dos tempos”. In: SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Trad. Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: OIP, 2019.

MOMBAÇA, Jota. “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas”. In: *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NAZARETH, Paulo. Programa da exposição “Vuadora”. 26 de Março — 13 de Julho, Galeria Pivô — São Paulo, 2022.

_____. “Cadernos de África”. Disponível em: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/> Acesso em 26 de Julho de 2022.

_____. “Notícias de América”. Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/> . Acesso em 26 de Julho de 2022.

PAXTON, Steve. *Small dance*. Entrevista a Elizabeth Zimmer na rádio CBC. Contact Quarterly’s Source Book 1975-1992. Northampton: Contact, 1997, p. 23. [Trad. bras.: “A pequena dança”. Rodrigo Souza e Marília Carneiro]

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. *Abya Yala*, 2015. Disponível em:

<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> . Acesso em 25 de Julho de 2022.

PRIMAVESI, Ana; PRIMAVESI, Artur. *A Biocenose do solo na produção vegetal & Deficiências minerais em culturas: nutrição e produção vegetal*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

PRIMAVESI, Ana. *Manejo ecológico de pragas e doenças: técnicas alternativas para a produção agropecuária e defesa do meio ambiente*. São Paulo: Expressão popular, 2016.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Trad. Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: OIP, 2019.

uma dança em dez passos

Em um tempo se movendo em espiral helicoidal traçou-se uma linha. algo entre o decalque é o caminho. no traçar, que mais se parecia ranhura, emergiu coisa como um risco: o caminho do pé, a dança de incidência dos pesos sobre superfícies. Entre a dança e o percorrer dos seus caminhos, entre decalque e linha, entre peso e suspensão, aconteceu qualquer coisa que hoje chamamos de escrita.

mas o começo não importa. o que o ensaio quer contar é outra coisa. o ensaio gosta da despreensão errante dos desenhos, ele quer se mover assim

no entanto, percebe como,
por vezes,
esqueço de me perguntar onde estava o som?

da página sobre página às dobras de um *ritmito*
é possível sentir na pele do ouvido
a terra curvando-se sobre si mesma.

naquele instante assumiu-se alguma precariedade e instabilidade das formas.
tocadas por um som,
deixamos
passar.

fazemos passar ou fazemos pelas passagens?
de canto, em um rastro suave. que serve de pista para a busca mais atenta
da qual não se pode fugir quando jogando o jogo do outra vez,
mais uma vez.
o tal jogo que adentra já saindo
e curva.

ser tocada na pele do ouvido, escutar algo tão antigo
é possível
a terra curvando-se sobre si mesma.

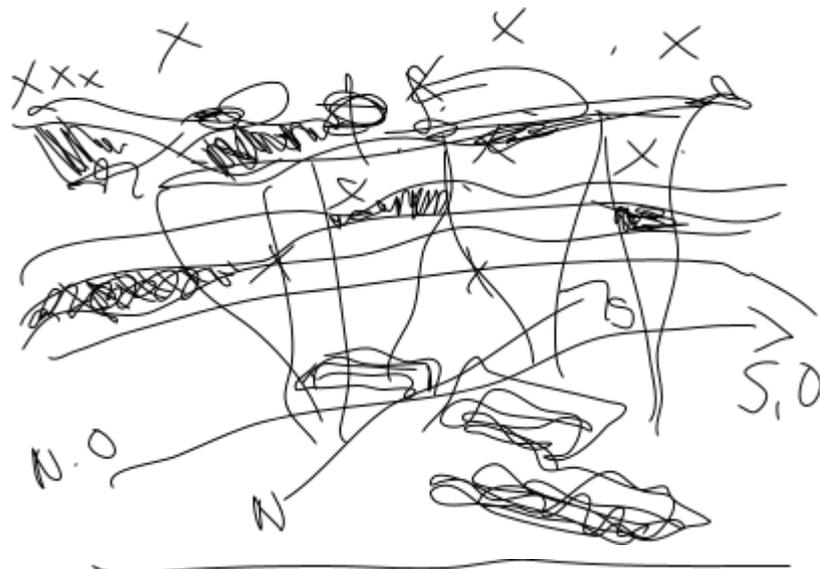
tentamos, então, o choro. exercitamos uma outra economia dos fluídos que aproximasse a angústia da curva ao nosso poder de subversão. não deu muito certo, muitos movimentos de ensaio para um único momento de disposição ao rastro: fotografias. memórias. burburinhos. prospectos de espetáculos. mercadorias. críticas e fichas técnicas. Até conquistarmos esquecimento: material disperso que serve aos sonhos e ao sono.

tentamos a queda. tentamos chegar à única questão possível de todos os ensaios possíveis
- lembro Glissant -

o momento em que toda a humanidade para,
o vento para, o sol não sai, a lua sumiu, o mar secou
as estrelas que nos céus saíram tomaram outro giro e nunca mais voltou.
e tenta. tenta um ensaio sobre o tráfico atlântico, as travessias marítimas, as marinhas
inglesas, as marinhas do Arjan
a solidez do cubo que era antes o mundo
e os abismos que proporcionaram a queda lenta até aqui.
no percurso
aprendemos a ler as constelações negras
aquelas que não são escritas apenas por estrelas e pontos
a ler
aquela fenda compartilhada entre abya yala e áfrica do sul
a ler
a serpente, o sapo, o perdiz, a lhama, o filhote da lhama, a raposa, mas também
o pastor
o azul e o vermelho de Carrie Mae Weems, assim como as fotografias
que se sobrepõem como camadas
em todos os nossos retratos.

Tentamos a queda,
passaríamos inevitavelmente pelo chão, pelo pavimento, até descobrir que o pavimento não é
superfície, que o chão não é o solo
e que estamos presas aqui.
numa interface esquisita¹¹⁵

¹¹⁵subsolo

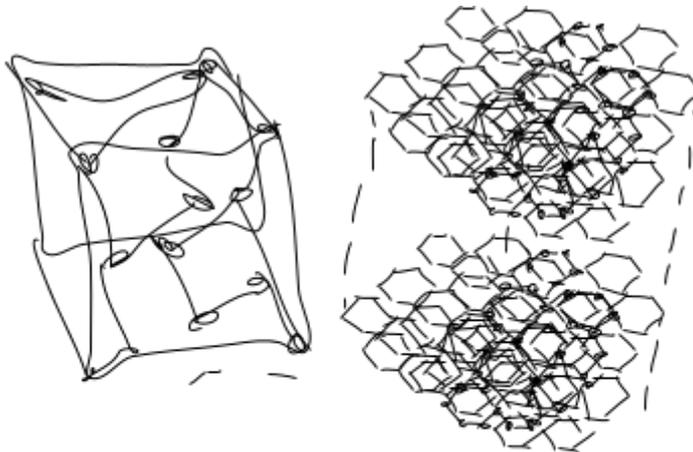


116



¹¹⁶ respire fundo, feche os olhos, relaxe os músculos e deixe seu corpo tombar na expiração. o tecido poroso previne lesões por impacto. é a única maneira de sair da queda sem morrer, ou, pelo menos, sem grande hematoma. preservando suas articulações seus vasos seus poros suas qualidades elásticas. super fâscias como gatas seus tecidos inervados em meio à queda

ligados por caminhos diferentes
um homem se deita sobre o solo e cobre a face com uma montanha de repolhos, uma
montanha de madeira ou água do mar. Uma montanha de entulhos
e uma montanha de crânios
do IML de Salvador — Bahia
Uma mulher perfura a pele como quem busca petróleo ou pérolas e escava as camadas da
carne como quem busca ossos. para na fáscia, sustenta-se por um triz.
treinaram muitas vezes a distância daqui até a vista das estrelas,
não ousei perguntar o que eram
as estrelas. Weinberger já dançou por essa questão
primoroso
mesmo assim, é difícil não pensar no cálcio, no calcário, na rocha, no lítio, no cobre e no
ouro, no silício
e que diamante e grafite são feitos da mesma coisa, ligada por caminhos diferentes.



Coser sem mediação da agulha sugere moldar como jogo
manuseio de algo incontrolável
-incontrolável como um tipo de língua
estrangeira-
e sugere o jogo como tentativa de manusear folhas de ouro.
a língua estrangeira como um riso sem pulmões.
tentativa emaranhada e incontrolável como jogo do sempre já falho e que sugere o seu próprio
exercício.

Inventaram a negridade, o pensamento, a coisa, as interfaces e as escadas das casas burguesas — a negridade — sentada nessa escada, próxima ao balaústre ou retirando o pó. lustrando a madeira de seu corrimão “don’t worry, I’m not going to rob you”, this time. *in time*. de tomar de volta o que era meu. e eles vieram junto no saco. mesmo assim, enquanto eles imaginam tudo isso eu imagino outras

O início do ensaio enquanto gênero literário é atribuído a Ele. alguns escritores o endereçam seus escritos a cada vez que caminham, fumam cigarros e frequentam cafés. tendo à mão suas meditações sobre a morte desconfiamos que ele, por sua vez, tenha endereçado suas tentativas a outras espécimes de inícios, aqueles nunca possíveis em meio aos sempre já aí. aos rebotes do que está por debaixo dos soalhos... ensaiar é voltar lá também, tentar uma dança com um corpo doente.

¹¹⁷ isso que nunca tenha deixado de existir,

no subsolo, milhares de outras linhas, dos caminhos que criam poros e das inscrições que devoram.
comendo e dispondo, comendo e dispondo
contornando o perigo da putrefação:
notas de rodapés, invenções de línguas durante séculos faladas em silêncio, se transformando em
gestos,
se transformando em olhares e montanhas
na iminência do irrompimento
em alinhave desprezioso, que adentra já saindo,
deixando frouxos os tempos mesmos de uma coisa
que caminha
e difere. desde aqui,
por onde estará o som?