

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

MEMÓRIA EM PELE: EXPERIÊNCIAS EPIDÉRMICAS

Isabella de Santana Rosa
Orientadora: Dra. Viviane Furtado Matesco

Niterói
2023

Isabella de Santana Rosa

MEMÓRIA EM PELE: EXPERIÊNCIAS EPIDÉRMICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes na linha de pesquisa Corpo, Cena e Crítica da Representação.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Furtado Matesco

Niterói

2023

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

R788m Rosa, Isabella de Santana
Memória em Pele: Experiências Epidérmicas / Isabella de
Santana Rosa. - 2023.
91 f.: il.

Orientador: Viviane Furtado Matesco.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Arte Contemporânea. 2. Corpo. 3. Produção intelectual.
I. Matesco, Viviane Furtado, orientadora. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
III. Título.

CDD - XXX

...A todas as mulheres da minha família que caminharam antes de mim.

A elas que estão sempre tão perto e são exemplos de força...

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pelo apoio incondicional e incentivo que foram essenciais para seguir o caminho que eu desejava. Aos meus avós e aos meus familiares.

Ao João Pisk, meu grande companheiro. Obrigada por tudo.

Aos amigos, especialmente a Agnes Antonello, Catharina Braga, Paula Isabelle, Rayssa Ruiz, Yago Gomes, gratidão imensa pelas trocas, reflexões e por sempre estarem dispostos a me ouvir no decorrer desses anos. A todos os amigos do Fórum de Ciência e Cultura, com quem trabalhei.

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

Aos professores Dr. Jorge Vasconcellos e Dra. Dinah de Oliveira por terem aceitado o convite para compor minha banca.

Às professoras e aos professores do PPGCA/UFF, às funcionárias e funcionários do IACS, e aos colegas de turma do mestrado.

RESUMO

Esta pesquisa se constitui a partir da experimentação em torno de questões que permeiam o corpo e as fronteiras da escultura. Busco no processo de investigação alinhar o desenvolvimento deste trabalho às minhas vivências, a memória que o corpo carrega e compreender os atravessamentos da racialização nos trabalhos, portanto, elaboro meu processo criativo por intermédio da associação entre arte e vida. A investigação percorre obras, escritos e interlocuções com artistas e teóricos, cuja prática e o pensar proporcionam elementos para discutir processual e poeticamente as relações do corpo na arte.

Palavras-chave: corpo; escultura; experimentação; arte contemporânea.

ABSTRACT

This research is based on experimentation around issues that concern the body and the boundaries of sculpture. By the process of investigation, I aim to translate my experiences to this research, the memory within the body (the memory inside the body) to understand the intersections of racialization in my making, therefore, I elaborate my creative process through the association between art and life. The investigation covers works, writings and dialogues with artists and theorists, whose practice and thinking provide elements to discuss procedurally and poetically the relations of the body in art.

Key-words: body; sculpture; experimentation; contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Equação de valor Denise Ferreira.....	15
Figura 2 - Isabella Rosa. Processo I, Sem Título Série Um Corpo Fora do Corpo..	17
Figura 3 - Isabella Rosa. Processo I, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo...	18
Figura 4 – Anotações sobre as estruturas corpo-pele.....	21
Figura 5 - Isabella Rosa. Sem Título.....	25
Figura 6 - Isabella Rosa. Sem Título.....	26
Figura 7 - Isabella Rosa. Sem Título.....	27
Figura 8 - Sonia Gomes, Correnteza da série Raiz.....	31
Figura 9 - Sonia Gomes. Vista da exposição <i>Ainda assim me levanto</i> , MASP - Museu de Arte de São Paulo.....	32
Figura 10 - Isabella Rosa. Experimentações, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	34
Figura 11 - Isabella Rosa. Processo II, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	36
Figura 12 - Isabella Rosa. Processo II, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	37
Figura 13 - Isabella Rosa. Processo II, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	38
Figura 14 - Isabella Rosa. Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	41
Figura 15 - Isabella Rosa. Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	43
Figura 16 - Isabella Rosa. Experimentações com pedras e meias.....	46
Figura 17 - Isabella Rosa. Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo.....	48
Figura 18 - Isabella Rosa. Sem Título.....	55
Figura 19 - Celeida Tostes. Rito de Passagem.....	57
Figura 20 - Isabella Rosa. Sem Título.....	58
Figura 21 - Isabella Rosa. Sem Título.....	59
Figura 22 - Isabella Rosa. Sem Título.....	65
Figura 23 - Isabella Rosa. Sem Título.....	66
Figura 24 – Rosana Paulino. Tecelãs.....	69
Figura 25 - Isabella Rosa. Sem Título.....	74
Figura 26 - Isabella Rosa. Sem Título.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I	
Um Corpo Fora do Corpo.....	13
CAPÍTULO II	
Pedra.....	41
Reescrituras no tempo.....	53
CAPÍTULO III	
Barro.....	55
CAPÍTULO IV	
Entre espirais e torções.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

corpo

construção do corpo

corpo — escultura

De início minhas inquietações se estruturavam a partir do corpo como eixo central na pesquisa, interessada na relação do corpo como uma matéria que documenta as nossas histórias e registra nossas vivências. Diante disso, desdobro aqui para pensar como ponto de partida e chegada os estados físicos, mentais e as afetações em torno do meu corpo para desenvolver um processo de investigação relacionado a criação final de um corpo-escultura que abarca essas questões.

Com base nas indagações e inquietações acerca de qual corpo falo é que me desdobro para pensar as vivências do meu próprio corpo, a memória que habita a minha pele e seus tensionamentos. Imprimo o gestual como elemento constitutivo deste trabalho, em paralelo a um ato de desorganização das estruturas, quebras e desconstrução para criar corpo vivo em escultura, um corpo a partir da matéria, um organismo que tenta ocupar o espaço.

Em um primeiro momento, busco essa relação por meio da pele e exploro como metáfora as funções que esse órgão desempenha: a proteção, o entre, a passagem, a distinção entre o dentro e o fora e a ideia de fronteira que a habita. Caminho por um corpo que carrega a memória na pele. Todavia, durante a elaboração da pesquisa a ideia de construção de um corpo em escultura ganhou novos contornos, e pude perceber que me interessava estabelecer relações para além da discussão escultórica, dessa forma, busco também abordar a relação da memória com o corpo preto.

Portanto, esse trabalho se constitui como uma obsessão em adentrar camadas do invisível que permeiam essa forma física. Ao habitar as fragilidades, espirais, acúmulos de movimentos e procurar borrar limites, certezas e disputar narrativas ao criar objetos situados entre o orgânico e o artificial, a forma e o informe.

Em *Saberes Localizados* (1995), Donna Haraway comenta sobre a objetividade nas ciências a partir de uma perspectiva feminista, isto é, a criação de uma perspectiva

que a autora chama de objetividade parcial e posicionada. Com isso, a autora argumenta que essa objetividade feminista na produção de conhecimento também pode ser nomeada como saberes localizados e por intermédio de diferentes visões e perspectivas, assim, compreendo que construir um conhecimento feminista localizado passa pelo afastamento do ato que nega o lugar, a posição. Logo, sou conduzida pelo pensamento de Haraway e outras teóricas para pensar o meu local.

Quem fala, fala de algum local. Dessa forma, me fundamento no pensamento do autor Martinicano Frantz Fanon em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, quando o autor afirma que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura”.¹ Nesse sentido, é necessário compreender os conceitos referentes a uma estrutura de violência imposta pela colonialidade e o quanto isto afeta todos os corpos pretos.

Ainda neste sentido o autor elabora sobre a linguagem do trauma para falar do impacto corporal e a perda característica em um colapso traumático. Após ser dilacerado, um corpo jamais retorna a seu estado íntegro, e a partir desse ponto surge uma tentativa de reordenação pela desorganização, recriação e dissolução das fronteiras que antes o habitavam. Abordo essas relações teóricas e reflito sobre essas questões para a construção dos trabalhos, de modo a conceber a elaboração de um corpo-escultura em diálogo com um corpo social.

Movida por esses pensamentos, no decorrer da pesquisa a abordagem ganha contornos para questões que extrapolam a forma, e se vinculam a um corpo que é racializado, atravessado pela colonialidade - questões cuja interlocução se desenvolve a partir da construção teórica da filósofa Denise Ferreira. Em um pensamento que começa a se desenhar, entendo a repetição dos eventos coloniais e o processo de expropriação de vidas negras como ponto inicial da fragmentação dos corpos que são racializados. Ao gerar eventos traumáticos, resultam em um impacto corporal que gera um dilaceramento em suas subjetividades.

A minha construção como indivíduo também perpassa sobre como meu corpo de mulher preta é visto, independentemente daquilo que sou, ou da forma como me entendo. Como pontua Hall:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2003, p. 39).

¹ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

Logo, percebo como a minha experiência social é atrelada a uma construção de um imaginário cruel e perverso sobre a minha identidade. Meu corpo é assim, impresso por uma série de estereótipos, tessituras que são confrontadas e tensionadas no cotidiano por meio de afetos e desafetos, que se estruturam nas relações sociais.²

Historicamente, a construção de imagens sobre a população preta reforça a ideia de subalternidade nas relações e estruturas sociais, de modo que a internalização do racismo foi se tornando uma regra praticamente impossível de driblar, interferindo no modo como nós existimos, vivemos e nos experienciamos. Logo, as produções de epistemologias desses grupos politicamente minoritários, muitas vezes, são vistas dentro dos círculos acadêmicos de modo hierarquizado com níveis de relevâncias distintos e definidos por critérios endurecidos sobre o que seria ou não relevante ao campo teórico.

Conforme afirma o autor Homi Bhabha, os grupos minoritários falam a partir de “entre-lugares”, “nos excedentes da soma das partes das diferenças”. Essa articulação, torna-se então uma “negociação complexa” pelo direito de se expressar a partir das margens, das fronteiras, reinscrevendo a própria condição a partir do contingente histórico, localizado, pessoal. Portanto, questiona-se o “modo de representação da alteridade”,³ que agora deixa os discursos hegemônicos e começa assumir a micronarrativa desde o corpo, redefinindo, dessa forma, as dinâmicas sociais.⁴

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (BHABHA, 2001, p. 20-21).

² “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. Ver: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 39.

³ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 107.

⁴ BHABHA, *passim*.

A escritora Carolina Maria de Jesus em sua narrativa autobiográfica traz a presença do seu corpo de mulher preta, mãe, moradora de favela em meio a outros corpos pretos estigmatizados e subalternizados por uma narrativa hegemônica que a impacta cotidianamente. Em uma das passagens de sua obra *Quarto de Despejo* (2019), a autora diz que só é possível saber o que é a dor da fome quem somente passa por ela e sabe como é sua dor. Ler sobre isso me impacta de diversas formas, pois cresci ouvindo a mesma frase dos meus avós.

Assim, entendo que apenas aquele que protagoniza uma dada experiência é capaz de falar com autoridade, e questionar os modos de representação, a partir de uma perspectiva localizada. Logo, essa tomada de consciência torna-se uma forma de intervenção e contestação de qualquer forma de naturalização de narrativas hegemônicas, bem como, de todo tipo de produção de violência epistêmica em relação a grupos sociais subalternizados.

Dessa forma, a arte na contemporaneidade em seus mais variados modos, pode ter uma via de abordagem como uma prática de constituição de si no mundo, uma tomada de consciência, em que as produções ganham contornos autobiográficos, como espaço de expressão de posicionamentos éticos, estéticos e políticos, e logo, ecoam em propostas de reafirmação da individualidade ou da coletividade, e da localidade que utilizam o corpo e a memória como arma de resistência. As buscas estéticas dirigem-se ao relato de histórias individuais, às particularidades das origens dos artistas, à sua atuação político-social e aos lugares que pertencem.

Portanto, investigo a arte como uma escrita política por meio da minha produção e trago este ponto de partida para pensar na minha construção enquanto artista. Intermediada por artistas que exploram em suas poéticas questões processuais em torno do corpo com trabalhos artísticos que se aproximam do meu pensamento e me mobilizam.

A pesquisa está dividida em três capítulos onde traço um caminho em torno das questões relativas ao corpo. No capítulo I - *Um Corpo Fora do Corpo* abordo os meus trabalhos artísticos que transitam pelo corpo feminino racializado através da série *Um Corpo Fora do Corpo*. Neste capítulo, a partir dos trabalhos desenvolvidos com tecido investigo questões inerentes ao corpo e ao processo de criação partindo

de uma escrita crítica e localizada, em diálogo com o pensamento de Denise Ferreira, Donna Haraway e María Lugones.

Em *Camadas de tempo e significados*, no capítulo II, exploro a relação de significados em torno do barro, a ligação com a terra, o surgimento da vida e a ancestralidade em consonância com a obra das artistas Celeida Tostes e Rosana Paulino, e em articulação com os pensamentos de Achille Mbembe, Muniz Sodré e Luana Tvardovskas.

Entre a lembrança e a vivência, entrelaço as relações de subalternidade, memória, gênero e ancestralidade com os escritos do filósofo Giorgio Agamben e o antropólogo Júlio Cesar Tavares para propiciar uma reflexão sobre o lugar da experiência, o lugar da vivência, no capítulo III, *Entre espirais, torções e memórias*.

Deste modo, percorro o corpo com viés de produção no campo ampliado da escultura⁵ em articulação com questões relativas à memória e a ancestralidade que este carrega e os atravessamentos que as minhas vivências refletem nos trabalhos. O vivido é, desta forma, transformado em fazer artístico e inscrito no mundo, como uma solicitação do próprio corpo e a instauração de um fazer específico.

Os ecos, o resgate ancestral nos possibilita um outro olhar para as artes e para o mundo. Intento, assim, trazer os ecos desse ruído para meu trabalho, na construção de um corpo em escultura, um corpo que se movimenta e é vivo por meio das artes, fugindo do formalismo estético.

⁵ O campo ampliado é um conceito criado por Rosalind Krauss, em 1979, para explicitar a expansão das fronteiras no campo da escultura, “evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”. Ver: KRAUSS, Rosalind. A escultura no Campo Ampliado. *Revista Arte & Ensaios*, n. 17, Rio de Janeiro, p. 128-137, 2006.

I - UM CORPO FORA DO CORPO

Cada pedaço que guardo em mim
tem na memória o anelar
de outros pedaços.

Roda dos não ausentes, Conceição Evaristo

A escritora Conceição Evaristo (2005) costuma dizer que o seu processo de criação é um acúmulo de tudo o que ouviu desde a infância, palavras, histórias, sons e murmúrios que habitavam sua casa e o entorno, memórias. A história é escrita de palavras que montam imagens em nossas cabeças, sendo assim, a escrita histórica se desenha por meio da performance, pela criação de outras imagens que tornam evidente uma história preta que se escreve através do corpo.⁶

Faço uma relação do resgate proposto por Evaristo para pensar a minha produção em artes pelo mesmo viés, nesse sentido, percorro as memórias que habitam a pele do meu corpo preto em uma obsessão em adentrar camadas do invisível que permeiam essa estrutura, suas fragilidades e o acúmulo de movimentos que a compõem.

[...] quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência (EVARISTO, 2020).

A minha construção como pessoa situa-se entre como o meu corpo de mulher negra é visto, independentemente da forma como me entendo. Portanto, ter no próprio corpo o material necessário para o desenvolvimento poético e investigar questões que lhe são próprias significa pensar sobre aquilo que é vivo para mim, e que traz em si muito sentido nas relações entre arte e vida.

Ao pensar questões relacionadas à materialidade do corpo preto, é necessário estabelecer um recorte e ressaltar que sua objetificação foi historicamente produzida,

⁶ EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. Depoimento apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras; XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005.

visto que a racialização foi um elemento central na acumulação colonial que deu origem ao capitalismo. Com isso estabelecido, entende-se que colonialismo e capitalismo se complementam como peças de uma mesma engrenagem.⁷

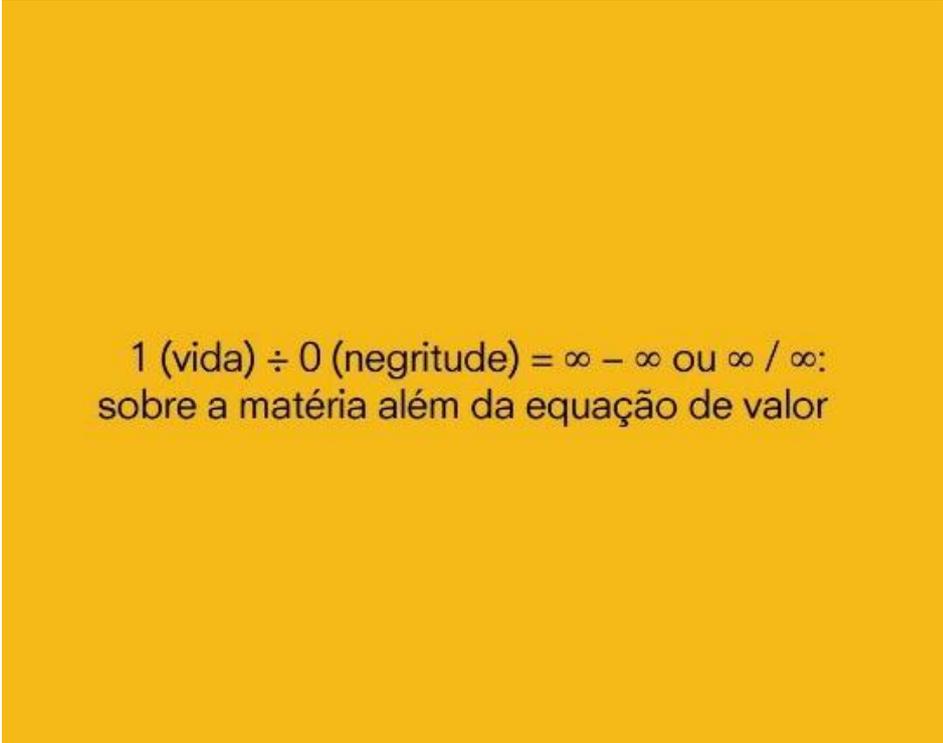
O corpo preto, ao ser lançado neste jogo de percepção e objetificação da materialidade valorativa, é retirado de sua categoria de sujeito e disposto como coisa, como *commodity* em trocas comerciais coloniais. Dessa forma, faz-se necessário discutir a respeito da memória deste corpo que foi coisificado e que ocupou uma posição no mundo como valor de mercado durante gerações, um corpo, que tido como objeto, foi destituído de sua humanidade.

Assim como vidas pretas foram transformadas em objetos e discursivamente operacionalizadas pela lógica moderna de valor e propriedade no mundo ocidental, Denise Ferreira da Silva discorre sobre a coisificação da negritude para além da equação de valor. Isso nos ajuda a relacionar a criação e a valoração da materialidade, embora, para determinadas situações de grande concentração de valor, sejam necessários também grandes movimentos de desvalorização. Como a autora bem destaca:

[...] como uma imagem anti-dialética, A Dívida Impagável não faz mais do que registrar, ao tentar interromper, o desdobrar da lógica perversa que oclui a maneira como, desde o fim do século XIX, a racialidade, opera como um arsenal ético em conjunto – por dentro, ao lado, e sempre-já – a/diante das arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 33).

A autora elabora uma equação por meio de reflexões metafísicas e argumenta sobre como se produziu, de forma ontológica, a percepção de que pessoas pretas possuem valor negativo (-). E, por isso, quando esse corpo deixa de existir não se perde nada. Nesse sentido, ela evidencia que o genocídio da população preta no mundo colonizado está ajustado à mecânica de extração e descarte.

⁷ Denise Ferreira da Silva (2019) expõe os modos de operação do pensamento moderno por meio dos três pilares: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, e sua proposta é subverter as formas de pensamento legadas pela modernidade em prol de pensarmos o Mundo “outramente”. A autora fala em “outridade” para se referir às epistemologias, ontologias e vivências que não se enquadram no modelo imposto pela modernidade, em que vigoram as categorias anteriormente citadas.



1 (vida) \div 0 (negritude) = $\infty - \infty$ ou ∞ / ∞ :
sobre a matéria além da equação de valor

Figura 1 – Equação de valor Denise Ferreira

O que a autora nos propõe através de seus escritos e ações é recriar, pela operação inversa de desvalorização, uma saída possível que retira a vida de pessoas pretas da posição de subtração. Assim, ao aplicar uma nova fórmula, que posiciona as pessoas pretas no infinito, ocorre uma modificação lógica, que, conseqüentemente, situa-as fora do repertório de categorização valorativa.⁸ Para instaurar essa reformulação é necessário romper com o modelo temporal vigente, isto é, com os moldes hegemônicos modernos que enxergam o tempo de forma linear, subdividido em presente, passado e futuro, sendo o fim relacionado à finitude. Por esse viés, também surge uma condição para uma materialidade que nunca será capturada, possibilitando-se, através dessa equação, reconfigurar a negritude, o que nos permitiria ir além do texto moderno, visando um novo mundo em termos ontoepistemológicos.

Portanto, movida por essas questões, faço uma relação com a noção de tempo espiralar entre presente e passado, de forma a compreender a experiência vivida, em um tempo que se curva para frente e para trás, em movimentos que detém o passado

⁸ Ver: FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**: Lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. São Paulo, 2017.

como presente.⁹ Para reconfigurar esta equação, faz-se necessário um tempo que é exusíaco,¹⁰ provérbio vinculado a Exu.

Quando o provérbio enuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou a matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra atirada está no meio de uma ação que faz o presente transitar para o passado. No substrato mítico do provérbio, não se vê nenhuma contradição, uma vez que Exu, sendo ao mesmo tempo ancestral e descendente, mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo de existência individualizada de cada ser (SODRÉ, 2017, p. 187).

A atitude aqui apresentada em relação retrospectiva sobre o tempo não surge no sentido de uma orientação moral ao passado, mas no intuito de sugerir que há sempre uma abertura de possibilidades nas narrativas que podem ser desencadeadas por meio de uma ação que promove uma transformação: a pedra de hoje que altera o ontem. Desse modo, acredita-se na reversibilidade das coisas, “isso quer dizer que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospectão (o passado que se modifica), e de prospecção, que se dá no ‘tornar possível’”.¹¹

Na temporalidade espiralar, movimento, tempo e memória são fluxos que se refletem, onde passado, presente e futuro se entrelaçam, e o fim não se relaciona com a ideia de finitude, como é observado na equação inicial. A partir deste pensamento que extrapola os moldes pré-estabelecidos, cria-se uma ruptura num modelo temporal vigente e a possibilidade de reconfigurar a negritude por intermédio de uma nova equação que nos permita ir além do texto moderno e suas noções de morte e captura. Irei retomar a essas questões no segundo capítulo onde estabeleço uma relação acerca do tempo e ancestralidade através do barro.

⁹ As noções de tempo espiralar também podem ser encontradas nos escritos de Leda Maria Martins. Ver: MARTINS, Leda M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

¹⁰ SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

¹¹ Ibid., p. 187.



Figura 2 - Isabella Rosa. Processo I, Sem Título, Série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e estopa, dimensões variáveis



Figura 3 - Isabella Rosa. Processo I, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022) [detalhe]
Meias e estopa, dimensões variáveis

A materialidade dos trabalhos que desenvolvo habitam um entre lugares e exploram a tridimensionalidade. Dessa forma, começo a pensar o que faço, como um processo que se inicia na escultura e segue pelas suas fronteiras, perpassando por ações como esticar, cortar, costurar, torcer, preencher e espalhar, gestos que compõem essas ações e são muito comuns à exploração tridimensional. Essas fronteiras, no campo da escultura, são discutidas desde os anos 60, quando o campo foi se ampliando em relação às técnicas e aos suportes utilizados, visto que o termo teria se tornado restrito para abarcar essas transformações.

Esses aspectos são bem situados por Rosalind Krauss no artigo *A Escultura no Campo Ampliado*, onde a autora aponta para o esgarçamento entre as fronteiras no campo da escultura e as transformações que ocorreram no âmbito das práticas artísticas tridimensionais. Evidenciando os embates sobre como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo, e explorando o fato de que trabalhos podem exceder o caráter da escultura e cruzar os limites da instalação e do objeto, a fim de modificar a compreensão destas e dos espaços em que se inserem.

Com o passar dos anos, muitas outras rupturas aconteceram no campo da tridimensionalidade. É válido ressaltar esse processo no Brasil, onde a questão da tridimensionalidade e do objeto apresenta maior intensidade nessa mesma época, com a elaboração de criações que rompem com a bidimensionalidade e migram para o espaço tridimensional, buscando nesse processo conciliar arte e vida. Assim, podemos considerar primordiais as realizações de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, entre outros artistas, ligados ao movimento Neoconcreto.

Seguindo no panorama da arte brasileira, Marcelo Campos (2016) sinaliza como, a partir de 1945, os paradigmas internacionais se voltam para indicadores como a antiforma, o cotidiano, o espaço público, o corpo, os objetos culturais, a natureza e a gravidade em categorias que poderiam estar presentes em muitas discussões quando enunciamos a arte contemporânea brasileira, mas também poderiam ser relacionadas às práticas culturais afro-brasileiras.

A partir desse encontro, estabeleço uma associação por intermédio de uma reflexão que acontece pela arte e por um repertório cultural, por meio de uma intencionalidade escultórica, com a intenção de relacionar a materialidade e suas agências no espaço, no sentido de que criar forma implica em sempre deformar ou desconsiderar a ausência, para, desse modo, então, enfatizar a presença. Portanto,

investigo o meu processo de criação como uma experiência que passa pela escultura, e evidencia ausências como presença material.

Nesse processo entendo que a proposta dessa pesquisa se desenrola como parte de um movimento oriundo das experiências dos artistas já citados que ressoam até os dias atuais. E possibilita explorar o alargamento das fronteiras, expansões, contaminações e, é também, uma tentativa de intersecções entre várias linguagens nas artes, dialogando com a noção de campo ampliado nas artes.

Em suas mais variadas formas, a arte pode ser interpretada como uma prática de constituição de si no mundo, principalmente na contemporaneidade, onde as produções ganham contornos autobiográficos, como espaço de expressão de posicionamentos éticos, estéticos e políticos. Dessa forma, continuo esta investigação por meio de artistas atuais que exploram em suas poéticas, questões processuais em torno do corpo.

Tanto na produção de *Processo I* quanto no *II*, trabalhos que integram a série *Um Corpo Fora do Corpo*, as estruturas são compostas por tecidos de meia elástica preenchidas com estopa e são dispostas penduradas na parede e pelo chão. Aqui o trabalho pode ser identificado como organismos vivos que remetem a pedaços internos, como se projetasse para fora o interior de meu corpo na superfície. Questão que surge como pressuposto fundamental, uma vez que sintetiza as problemáticas propulsoras dos trabalhos. Nesse sentido, os trabalhos são um espaço de reflexão sobre o meu corpo como lugar de atravessamentos que se desdobram no fazer artístico, e que me permitem investigar as questões em torno dele a partir de um trabalho que se encontra ainda em processo.

Neste contexto, a obra surge carregada de uma busca, um reconhecimento de si no mundo e que vai impregnando de expressividade a produção que ganha uma aparência semelhante à matéria do corpo como pele, ao mesmo tempo que se assemelham a vísceras e suscitam diversas sensações.

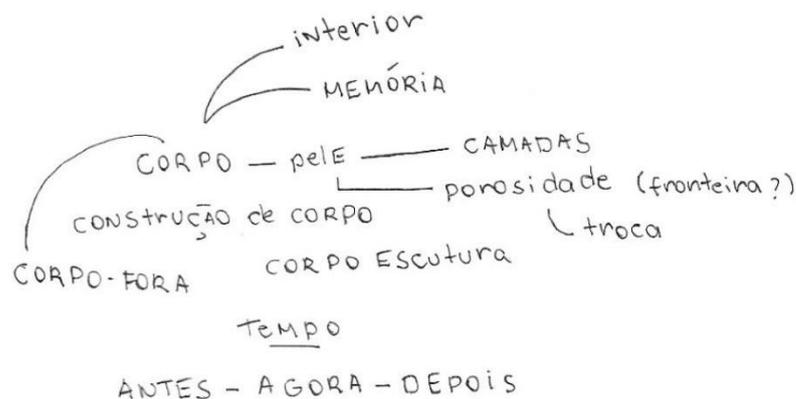


Figura 4 – Anotações sobre as estruturas corpo-pele

As estruturas internas informes que compõem o trabalho se erguem do chão e ganham o espaço, se dobram, retorcem, esticam e muitas vezes esgarçam se assemelhando a um corpo vivo que passa por todos esses processos no decorrer de sua existência, suas dobras, amarrados e junções se transformam em um emaranhado visceral. Do ponto de vista biológico, a epiderme se configura como a camada mais superficial da pele, a que fica em contato com o ambiente, e funciona como uma barreira de proteção do corpo. A derme se configura como uma camada mais espessa que a epiderme, e a derme garante a elasticidade e a resistência da pele. A epiderme nesse processo se configura como um substantivo de fronteira entre o dentro e fora, uma superfície porosa, uma matéria que aqui se abre e se fecha sobre si mesma e inscreve-se como traço do outro visível de fora e ligada ao dentro. É nessa superfície onde fora e dentro, de fato, deixam de se dividir para compartilhar. O corpo e a pele, tão logo, funcionam como uma superfície de troca, onde a pele é um elemento essencial e que, paradoxalmente, contém em si mesma interior e exterior, tornando-se uma interface de divisão e troca.

A pele é uma variedade de contingência: nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo contam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como o lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele intervém em várias coisas do mundo e faz que se misturem (SERRES, 2004, p. 77).

Pensar a pele como borda não é uma forma de limitar as considerações a um lugar comum que determina nossas fronteiras a partir de algo visível, nem tampouco,

uma forma de reduzi-la a uma simplificação do corpo a partir do seu limite visível. É neste sentido que Serres (2004) argumenta, na investigação da pele como órgão limítrofe que somos tangenciados, cortados, afetados pelas coisas.¹²

Na criação desses trabalhos me aproprio da ideia de porosidade encontrada na superfície do corpo e vou mais a fundo, para dizer que nosso limite em relação ao que está fora é exatamente o da nossa membrana, da pele, que se abre e se fecha, o que a torna uma superfície de transferência, que é um limiar em contato com o que está dentro e fora de forma calculada, mas que quando rompida nos permite adentrar esse espaço interno e acessar suas entranhas. Nessa constante fricção ocorrida na pele, do meu corpo e de outros corpos há sempre em uma posição de insurgência.

Ao pensar essas questões limítrofes sobre a pele, deparo-me com a investigação que a professora Maria Cristina Franco Ferraz faz ao analisar os escritos do filósofo José Gil¹³ sobre a porosidade inerente a essa membrana, em sua constante relação entre dentro e fora. Desse modo, a autora nos traz um outro olhar para essas questões:

Pensar as relações de um corpo com o que estaria “fora” supõe o pressuposto segundo o qual nossos corpos “próprios” (noção cara à tradição fenomenológica) seriam isoláveis do entorno (social, natural, cultural), e com ele se comunicariam a partir de sua separação. Nessa perspectiva, torna-se inevitável que a pele seja pensada (e vivida) como corte e afastamento entre dentro e fora constituindo uma divisão nítida entre o eu e o mundo (FERRAZ, 2014, p. 63).

Embarcando na investigação e indo contra a noção de representação, o autor José Gil defende a ideia do experienciar:

(...) Uma ‘experiência’ que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção. O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar num outro tipo de conexão (que não é uma “comunicação”) com o que se vê, e o que o faz “participar” de um certo modo da obra (GIL, 2005, p. 17-18).

Neste processo de investigação experienciar Gil acrescenta um componente adicional: o limiar. Elemento que situa-se entre o que nos é consciente e o que nos passa de forma inconsciente, uma espécie de divisão tênue e fina, uma fronteira sutil,

¹² SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

¹³ GIL, José. O Corpo Paradoxal. in: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

que permite a troca de um campo a outro. Tratando-se de uma transição, um movimento oscilante de uma passagem.

Entrelaçando a investigação de diversos autores para explorar a porosidade da pele me desdubro para mais questionamentos que retornam ao trabalho e as suas possibilidades.

Essa superfície que percorre e molda o trabalho também não pode ser pensada como algo liso, sem marcas e impressões. As texturas desse tecido que recobre não se configuram de forma a serem apresentadas como aquilo que serve para cobrir, são por outro lado, vistas como a própria possibilidade de sentir, é o que dá sentido e totalidade, como escreve Deleuze:

O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. (...) não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas (DELEUZE, 2000, p. 7 apud COELHO, 2009, p. 195).

Quando percebemos a ideia de profundidade presente na própria pele é que podemos entender a importância do corpo. As noções de fronteira que instituímos tampouco terminam onde determinamos e prolonga-se muito além do espaço que delimitamos.

O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como dissemos: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos (GIL, 2004, p. 10).

Não é apenas o corpo que se constitui na superfície, mas a própria possibilidade de se pensar como um corpo, de ser um corpo, o que inaugura uma ideia de continuidade para esta superfície. O corpo inteiro vê e percebe, e isso se constitui por meio da pele.

Entendo o fazer no processo artístico como parte de um desejo interno de se expressar, tendo, na sua ação, impacto não somente nele mesmo, como também no mundo, conforme afirma a curadora e teórica Martina Margetts:

(...) o fazer é a revelação do impulso humano para explorar e expressar formas de conhecimento e um conjunto de emoções; um impulso em direção ao conhecimento e ao sentimento que molda a ação humana e conseqüentemente o mundo que criamos. A recompensa do fazer é a oportunidade de experimentar um sentido individual de liberdade e controle no mundo. O fazer não é apenas uma satisfação de necessidades, mas de desejos – um processo através do qual a mente, o corpo e a imaginação estão integrados na prática do pensamento através da ação (MARGETTS, 2011).

Investigo o corpo preto como lugar de processo artístico de um trabalho em movimento, um trabalho de insistências, torções e acúmulo de movimentos. O corpo só é corpo fora, em contato com o outro, no espaço.

Os trabalhos que envolvem as meias – e que denomino como experiências epidérmicas - se configuram como uma materialidade fora do corpo, aquilo que está no corpo e não se teve mais controle e ganhou vida fora. O interesse por essas estruturas permeia minha produção desde 2020, e surgiu nas aulas da professora Fabiana Éboli. Em um primeiro momento, as formas surgiram da manipulação quase despretensiosa do material, de modo intuitivo no contexto da pandemia, onde comecei a repensar a relação com meu corpo e investigar suas mudanças, e passei a analisar o processo de readaptação a um novo momento. A partir desse estopim, meu trabalho foi ganhando novos rumos.



Figura 5 - Isabella Rosa. Sem Título, 2020
Arame e meias. Dimensões variáveis



Figura 6 - Isabella Rosa. Sem Título (2020)
Arame e meias. Dimensões variáveis



Figura 7 - Isabella Rosa. Sem Título (2020)
Arames e meias. Dimensões variáveis

Nos trabalhos acima, configuram-se formas que eu denomino como fragmentos de um corpo, por meio delas materializo aquilo que o autor Frantz Fanon se refere como “peso da melanina”.¹⁴ Segundo o autor, a medida do fardo que a pele consegue suportar é o pensamento projetado sobre ela. Dessa forma, questiono: o que há na superfície epidérmica de um corpo?

O processo de alienação produzida pelo colonialismo, por meio dos seus mecanismos, têm como efeito a “epidermização da inferioridade”, isto é, a interiorização de uma inferioridade associada à cor da pele através do processo de internalização de toda a negatividade que a branquitude projeta sobre a pele negra.

Por meio do processo de epidermização da inferioridade, há um movimento de embranquecimento do corpo preto. A branquitude tem uma lógica que não assume sua marca racial e, portanto, apresenta-se como universal, o corpo preto assume a sua localização dentro da sociedade. Na esteira da invisibilidade estratégica constrói-se o mito da universalidade do conhecimento, tomado como um conhecimento sem ponto de vista, neutro e desinteressado e, diante disso, a luta política consiste numa luta pela afirmação que se faz por meio da visibilidade do invisível.

Nessas estruturas os corpos pretos são colocados como invisíveis, sem dimensão ontológica, habitantes da zona do não-ser e estereotipados pelo olhar colonial. A invisibilidade estrategicamente utilizada pelo colonialismo é aquela em que são definidos os termos da relação, mas não se é dada a sua posição, fazendo com que a realidade pareça natural e inevitável. Assim, tanto as relações de poder quanto a representação do sujeito colonial são apresentadas como normais e, dessa forma, se faz necessário criar rotas de fuga para fora, pensar outras estruturas onde esse mesmo corpo possa ser uma agência de resistência e elaboração de conhecimento ao afirmar a sua visibilidade no mundo. Este processo não trata de supor uma superação das relações de poder, mas de procurar uma reconfiguração e reestruturação social.

É no metal interno que compõem o trabalho que se transfere a dinâmica muscular registrando a ação do meu corpo. Dessa forma, imprimo o meu gestual na matéria, tentando trazer a ideia do gesto, que é passagem e movimento. A temporalidade na obra vai surgindo com o esgarçar do tecido em contato com o metal interno, o desgaste natural confirmando a passagem do tempo que atua nos corpos

¹⁴ FANON, *Op. Cit.*, p.133.

se faz presente na obra. Há nesses trabalhos a intenção de manter algo da gestualidade ou da própria ideia de gesto: o metal interno que estrutura essas formas surgem com essa tentativa, pois uma vez moldado ele nunca retorna ao seu estado inicial. E as meias que o revestem, conforme são manipuladas também vão perdendo sua elasticidade inicial, se assemelham às transformações que ocorrem no corpo.

Reflico sobre as experiências epidérmicas e as transformações do material, assim como as do meu próprio corpo preto. As meias que adquirem uma nova função, um novo molde, são transformadas, tecendo, destecendo e retecendo outras camadas de significados, como um corpo que é forjado a conviver com tantas dimensões e sofre transformações e novas reescrituras que são colocadas de forma constante sob ele. Nesse processo, um corpo que age entre outras coisas e outros corpos, um corpo que tem resistência, que se ergue no espaço e está presente no mundo.

A afirmação do corpo preto, até então destinada à invisibilidade, envolve a reestruturação do mundo. Aqui retomo o pensamento da filósofa Denise Ferreira, em *A Dívida Impagável* (2019), onde a autora traz a racialidade como tema principal e trata da importância de uma transformação completa de pensamento. A autora propõe, de fato, “o fim do mundo como conhecemos”, a partir de uma perspectiva poética negra feminista que seria capaz de destruir os pilares da modernidade, a fim de constituir um mundo distinto em termos éticos, políticos, jurídicos e estéticos.

A autora nos propõe ir além dos pilares do pensamento moderno para então instaurar outros modos, são os três pilares ontoepistemológicos: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, que sustentam o que é chamado de Mundo Ordenado, o mundo "no qual a violência racial faz sentido".¹⁵

O mundo tal qual o conhecemos é sustentado por estes três pilares onde grupos subalternizados, aqueles indivíduos subjugados/expropriados nunca foram incluídos e nem seriam. É preciso, tão logo, ocasionar uma ruptura num modelo temporal vigente, ou seja, nos moldes hegemônicos que enxergam o tempo de forma linear como uma caixa dividida em presente, passado e futuro, e isto, por sua vez, envolve a destruição da dualidade colonial, a negação da clivagem entre a zona do ser visível e invisível.

Pensar corpo como memória social implica refletir sobre visibilidade e materialidade, questões que são centrais do meu trabalho, e referências que busco

¹⁵ FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37.

nas poéticas de outras artistas. Louise Bourgeois em seus escritos discorre sobre os materiais envolvidos em seu fazer artístico e como eles atuam como um meio de expressividade, analiso a reflexão feita por essa artista para pensar sobre o meu processo de criação e a escolha dos materiais.

Primeiro trabalho num desenho, depois traduzo o conceito em papelão e depois em papelão corrugado. Veja, vou lhe mostrar. Sou fisgada por um tema, e faço esboços e desenhos. Isso significa que a obsessão vai durar vários meses. Depois desaparecerá, e reaparecerá muitos anos mais tarde. Estou envolvida numa espécie de espiral de motivação. O material em si, pedra ou madeira, não me interessa como tal. É um meio, não um fim. Você faz escultura porque a madeira lhe permite expressar algo que outro material não permite (BOURGEOIS, 2000, p. 161).

No meu caso foi necessário pensar o material, qual linguagem, o porquê dessa opção, e a partir dessas questões desenrolar o processo de convergir a intenção e o pensamento em uma estrutura. Faço essa relação para refletir sobre como os objetos que eu produzo vem dessa tradução do pensamento para um outro campo, o do fazer artístico.

As transformações do material e as memórias são frequentemente vistos no trabalho da artista Sônia Gomes, através do seu fazer artístico e dos materiais que compõem grande parte de suas obras. Ela constrói o que podemos expressar como uma carga afetiva, simbólica e histórica, que abarca diversas investigações no campo das artes. A artista cria objetos e instalações que retratam características da cultura negra através do uso de tecidos e da linha, dessa forma, tece uma costura que alinhava uma memória coletiva e traz consigo a aparição de corpos que estão presentes e ausentes no compor de suas peças.

Em seu trabalho *Correnteza*, Gomes constrói um objeto tridimensional, onde explora a organicidade presente na madeira e nas formas, e a desconstrução através dos fragmentos de tecidos usados, assim como a costura. Dialoga, dessa forma, com as noções de passagem e memória e estabelece novos rumos para esses objetos que estruturam a sua composição.



Figura 8 - Sonia Gomes, Correnteza da série Raiz (2018).

Para a crítica Katia Canton, ao analisar as produções de mulheres artistas no final do século XX há uma "manipulação de materiais diretamente relacionados ao universo da manualidade doméstica, como tecidos, bordados, travesseiros, mantas e brocados".¹⁶ Essas elaborações propiciam discussões em torno de símbolos da domesticidade comumente relacionados às mulheres, formulando críticas culturais e ressignificações. Também é interessante analisar a presença das características da cultura negra a partir do uso de bordados, tecidos e da linha que se configuram como um fazer ancestral por meio da arte, ponto que pretendo abordar mais adiante, pensando a relação do tecido presente em meus trabalhos e a conexão, muitas vezes feita ao universo feminino.

Na construção dos trabalhos que integram esta pesquisa utilizo meias, e por meio da costura e das torções do objeto vou tecendo questões em torno do fazer manual. Ao utilizar a meia, um tecido comumente associado ao vestir no universo feminino me aproprio dessa manipulação e ressignifico o simbolismo dessa produção.

Ao desenvolver suas obras, Sonia Gomes mistura diferentes materiais e simbolismos, e é o que configura uma discussão central na construção destas obras,

¹⁶ CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 89.

nas quais os materiais carregam em si a memória da produção, dos usos, e de um tempo que desenvolvem em conjunto, o início de um outro material. São objetos que também estão repletos de energias, vivências que vem da sua história de vida, de sua natureza e que se perpetuam no tempo e no espaço, na configuração de um objeto de arte.

Ainda sobre o trabalho de Sonia Gomes, na subjetividade da criação de formas abstratas, a artista contorce histórias e tece relações com o cotidiano, seu lugar de origem e suas raízes, explora a relação simbólica que a costura e o bordado representam na sua vida e dentro do universo feminino, sempre com um olhar questionador ao lugar comum. Cria, tão logo, uma relação com a arte contemporânea e os fazeres considerados populares, e estabelece um diálogo com o pensamento filosófico e o plástico, a ancestralidade, a natureza e o orgânico. Dessa forma, ao ressignificar e reutilizar materiais para criar outros ciclos e histórias, a artista propõe novos olhares e sentidos para objetos que já estavam no mundo.

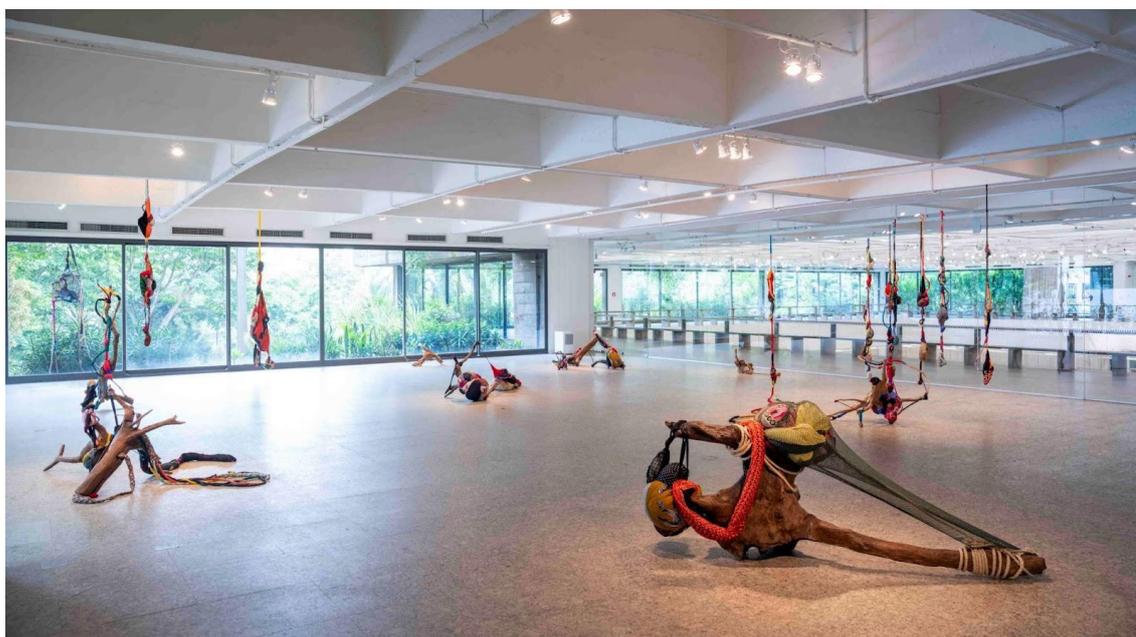


Figura 9 - Sonia Gomes. Vista da exposição *Ainda assim me levanto*, MASP - Museu de Arte de São Paulo, 2018.

Com uma poética e pensamento que produz uma ampliação e abertura nas fronteiras da linguagem, a artista cria objetos tridimensionais que perpassam por escultura e instalação. Com uma ampla diversidade de materiais que cruzam seu caminho, somados a investigação e o tensionamento dos atravessamentos entre

artesanato e arte, raça e gênero, cria possibilidades de reflexão, de usos e uma abertura para novos campos.

Me aproximo do trabalho de Sonia Gomes intrigada com as torções que ela propõe aos seus objetos, aos tecidos, a resignificação dos signos. As estruturas que escorrem do teto para o chão e ganham vida, ocupam o espaço e se desdobram em movimentos. A obra pode ser vista e acessada por diferentes ângulos, visto que ela ocupa o espaço de forma tridimensional, o que permite percorrê-la.

Na construção dos meus trabalhos, aciono questões próximas às suscitadas na produção da artista: o gesto impresso na matéria e a construção de objetos tridimensionais que perpassam a escultura e a instalação. Assim, busco explorar as fronteiras presentes em ambos os campos. Essa investigação do espaço começa a se delinear melhor em *Processo II* que integra a série *Um Corpo Fora do Corpo (2022)*, trabalho no qual começo a desenvolver objetos tridimensionais que podem ser acessados por vários ângulos.



Figura 10 - Isabella Rosa. Experimentações, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e estopa, dimensões variáveis

As *Experimentações* que integram a série *Um Corpo Fora do Corpo* se configuram através de estruturas que são compostas por tecidos de meia elástica preenchidos com estopa e dispostas pelo chão.

Nesse processo de investigação, estou menos preocupada com a produção de um objeto acabado em si mesmo, com uma obra finalizada, mas sim com a execução de ações, da experimentação do material, das torções a que ele é submetido. As ações são partes de uma prática com interesse na diferença e na mutabilidade de si mesma, ou seja, em trabalhos que se permitem transmutar, esgarçar, se esfacular com o tempo e se alterar, a depender do espaço onde são instalados.

Vejo esses trabalhos como um conjunto de ações em movimento. Como falar de corpo sem movimento? Penso que criar um corpo escultórico, a ideia inicial de toda essa pesquisa, é propor movimento em todos os sentidos, por meio do gestual e das metamorfoses que compõem o trabalho. Portanto, sinto há algum tempo que a ideia de uma obra finalizada me incomoda, principalmente quando penso na noção de escultura. Interessa-me refletir sobre os movimentos que o trabalho vai alcançando em cada manuseio, montagem e transmutação, o que converge para a ideia do corpo escultórico nas fronteiras da ação ou talvez da performance, instalação. Nesse processo criativo gosto de pensar formas, situações em aberto, o movimento de vaivém, trânsitos sem uma aspiração específica no ato de criar.



Figura 11 - Isabella Rosa. Processo II, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e estopa, dimensões variáveis



Figura 12 - Isabella Rosa. Processo II, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e estopa, dimensões variáveis



Figura 13 - Isabella Rosa. Processo II, Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e estopa, dimensões variáveis

Retomo uma leitura racializada sobre as transformações exercidas nesse corpo e estabeleço uma relação com o “devir-negro no mundo” de Achille Mbembe (2018), em *Crítica da Razão Negra*. Neste livro o autor traz a análise que a constituição do pensamento colonizador europeu como um humanismo ou um discurso que atua sobre a humanidade é inseparável do surgimento da figura do negro como personagem racial.

Em seus escritos o autor revira as abordagens sobre questões identitárias e percorre os questionamentos também levantados por Fanon. O “devir-negro” no mundo ultrapassa a noção de uma política racializada, no processo em que pouco a pouco entende-se que a negritude não é apenas uma condição subalterna reservada apenas aos negros, é a parcela de sofrimento que vai se estendendo para além.

Mbembe defende que a liberação das opressões correntes está intrinsecamente associada ao destino da negritude na sociedade. Dessa maneira, entrelaço seu pensamento com o de Denise Ferreira para questionar como é possível que a elaboração de nosso “humanismo ocidental”,¹⁷ tem sido acompanhada pela invenção do negro como um corpo-mercadoria? O corpo negro, neste jogo de percepção e objetificação de materialidade valorativa, foi destituído de sua categoria de sujeito e disposto como coisa dentro desta dinâmica e aqui Mbembe sugere uma apropriação outra sobre o imaginário:

Para fazê-lo, será acaso necessário esquecer o negro ou, pelo contrário, salvaguardar sua força em relação ao que é falso, seu caráter luminoso, fluido e cristalino - este estranho sujeito escorregadio serial e plástico, constantemente mascarado, firmemente colocado em ambos os lados do espelho, ao longo de uma fronteira que ele não de se estender? Além disso, se no meio desta tormenta, o negro conseguir de fato sobreviver àqueles que o inventaram e se, numa dessas reviravoltas cujo segredo é guardado pela história, toda humanidade subalterna se tornar negra, que riscos acarretaria um tal *devir-negro do mundo* a respeito da universal promessa de liberdade e igualdade da qual o termo negro foi a marca potente no decorrer da era moderna? (MBEMBE, 2018, p.21).

Dentro dessa estrutura em que uma narrativa de um sujeito no mundo é atravessada por outra narrativa externa às suas próprias epistemes, passamos a ter uma existência duplicada.¹⁸

¹⁷ Mbembe destaca a necessidade de redirecionar a nossa visão para o que existe além do continente europeu e do Ocidente, rompendo com a noção de “universal” empreendida pela Europa.

¹⁸ FANON, *Op. Cit.*, p. 105-106.

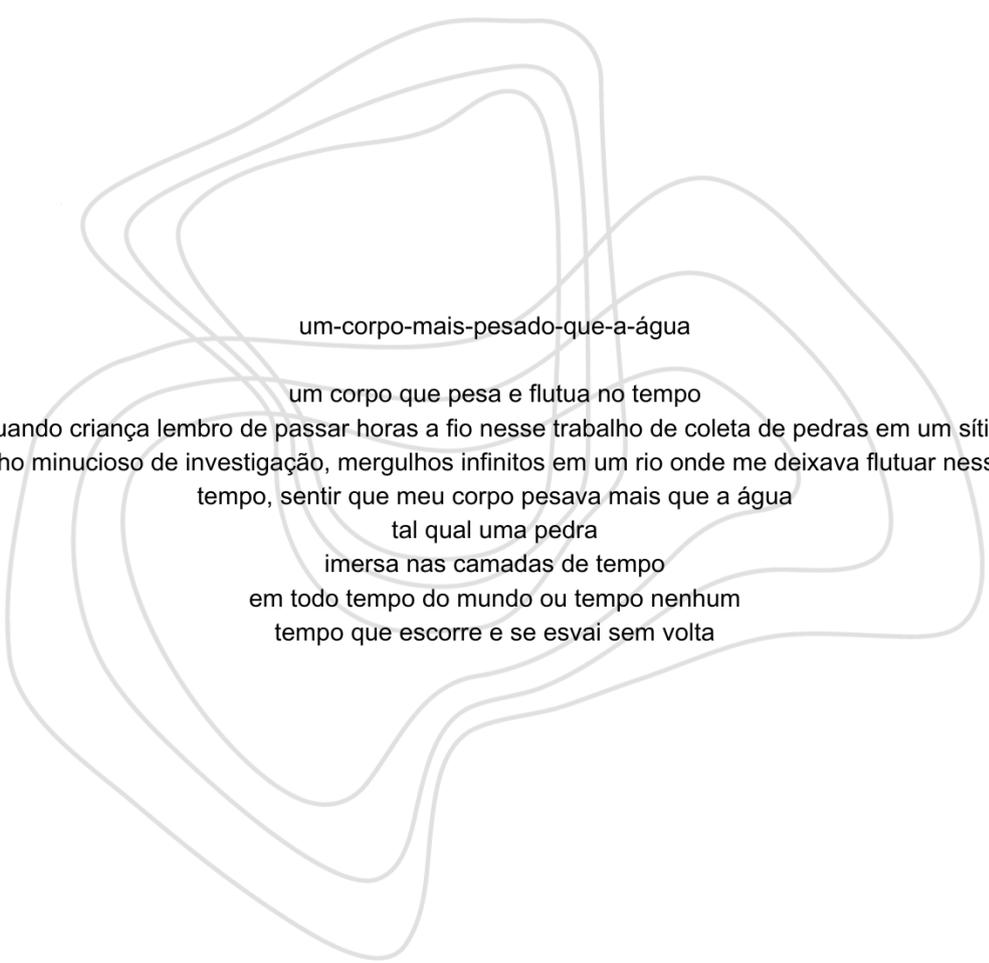
Como caminhar a partir daí?

Como produzir outras narrativas fugitivas que não reproduzam rótulos de violência e representação já conhecidos para esses corpos?

II - PEDRA



Figura 14 - Isabella Rosa. Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e pedras, dimensões variáveis



um-corpo-mais-pesado-que-a-água

um corpo que pesa e flutua no tempo
quando criança lembro de passar horas a fio nesse trabalho de coleta de pedras em um sítio
um trabalho minucioso de investigação, mergulhos infinitos em um rio onde me deixava flutuar nesse espaço
tempo, sentir que meu corpo pesava mais que a água
tal qual uma pedra
imersa nas camadas de tempo
em todo tempo do mundo ou tempo nenhum
tempo que escorre e se esvai sem volta



Figura 15 - Isabella Rosa. Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo (2022)
Meias e estopa, dimensões variáveis

No trabalho apresentado acima e que integra a série *Um Corpo Fora do Corpo* desenvolvo estruturas que formam pequenos casulos feitos com tecido de meia elástica que portam pedras em seu interior. Dispostos em conjunto na parede, exploro, nesta obra, a elasticidade e a resistência do material em contraposição com o peso. O vestir e o ato revestir, tão logo, se confundem nesse processo, assim como nos anteriores. A meia que tem como função vestir é deslocada para revestir essa estrutura e dar forma, aglomerar, dobrar e criar uma estrutura maleável. Retorno, por conseguinte, ao ato de criar um corpo em escultura.

Exploro a criação desse corpo em escultura não apenas como a junção de órgãos e funções, a partir de elementos mais simples, mas com a possibilidade de se constituir algo como uma totalidade que ganha sentido nas relações. Essa totalidade se apresenta numa dupla constituição entre um sentido interno, de relação entre partes semelhantes e uma relação com a exterioridade, que distingue o corpo daquilo que não é ele mesmo.

A variedade de cores, de formas, de tons, a variedade das pregas, dos franzidos, dos sulcos, dos contatos, morros e desfiladeiros, das peneplanícies, a variedade topológica singular que é a pele é descrita o mais pobremente possível por uma mistura compósita, gradual e maleável do corpo e de alma (SERRES, 2001, p. 22).

Nos trabalhos anteriores, a exploração havia se concentrado em materiais leves como a estopa, fios e arames. Esses dois últimos materiais industriais assumem como contraponto a organicidade que é proposta. Agora, caminho em uma investigação entre contrastes: a delicadeza do tecido e o peso das pedras que ele carrega.

Entre a leveza e o peso, o tecido se estica e se esgarça, no caminho de explorar os deslimites, as sobreposições e a repetição. As pedras, como pequenas unidades de tempo, contrapõem a fragilidade do tecido e o arrastam para baixo, estruturando este corpo e colocando em oposição a percepção de peso e leveza, quase como exercício de topologia, composta por estratos de tempo.

Esse trabalho surge através do processo de coleta em diferentes lugares e momentos, no Rio de Janeiro. Uma ação de andanças não definidas previamente, mas que entendo e percebo como parte do processo criativo que integra o trabalho, por se tratar de caminhadas atentas aos pequenos detalhes.

As pequenas pedras coletas são formadas através da desagregação de

fragmentos de outras rochas que são levadas pelo vento, pela água ou pela gravidade. As pedras nos rios direcionam seu fluxo, enquanto os rios a transformam, a cada segundo que correm por elas. Por muito tempo, fiquei olhando para essas pedras e em um processo de reflexão sobre a relação com peso e o corpo que elas, em conjunto, constituem.



Figura 16 - Isabella Rosa. Experimentações com as pedras e meias (2022)

Porém, ao observar essa experimentação com esses elementos, teço novamente uma relação com a pele e a memória que ela carrega. Adentrar essas camadas configura-se como uma ferramenta de reescritura, através da dissolução das fronteiras, e nesse processo de permanente reescrita de corpo, faço uma interlocução com a categoria de *Amefricanidade* proposta por Lélia Gonzalez.

No texto *A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade*, Gonzalez (1988) estabelece uma ideia importante para interpretar a formação histórico-cultural da sociedade brasileira, sem se distanciar do laços existentes com o continente africano, nem subestimar sua localização dentro do continente americano. Em sua teoria, a autora argumenta que a categoria *Amefricanidade* tem a possibilidade de diluir as fronteiras territoriais, linguísticas e ideológicas entre as Américas do Sul, Central e Norte, sem deixar de lado suas bases referenciais africanas que formam cada território.

A *Amefricanidade* se configura com um outro pensar, que se dá a partir 'de dentro', no campo das diferenças. Ao colocar as culturas indígenas e africanas em contraposição às histórias hegemônicas, indica-se o resgate e a construção de uma identidade com a incorporação de dinâmicas culturais, na contramão do sistema de dominação. Dessa forma, estabeleço essa relação com o que Gonzales chama de pensar "dentro", um outro pensar e uma permanente reescritura de corpo, em um ato de resistência ao percorrer outros caminhos.

No decorrer desse processo de intervenções, as pedras surgem como cacos de memória, como força política, como uma potência transformadora para as estruturas vigentes e resistem ao hábito epistemológico de apagá-las. Por isso, é preciso voltar nossa atenção para o que esteve oculto, visitar as ruínas, conquistar os espaços, abrir buracos, espaços de pertencimento e existência.



Figura 17 - Isabella Rosa. Sem Título série Um Corpo Fora do Corpo [em andamento] (2022)

A partir das questões iniciais que estruturam a pesquisa, busco operar uma relação com a noção de que o artista pesquisador é um corpo enquanto localização. Isto é, está situado social e historicamente, e evidencia suas consequências dentro da pesquisa a partir de um ponto de vista particular, como afirma Haraway (1995). Nesse sentido, teço uma relação com o processo de criação e de pesquisa no campo das artes.

Quero uma escrita feminista do corpo que enfatize metaforicamente a visão outra vez, porque precisamos resgatar esse sentido para encontrar nosso caminho através de todos os truques e poderes visualizadores das ciências e tecnologias modernas que transformaram os debates sobre a objetividade. Precisamos aprender em nossos corpos, dotados das cores e da visão estereoscópica dos primatas, como vincular o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear (HARAWAY, 1995, p. 20-21).

A autora afirma como a modernidade, em seu projeto, organiza o mundo ontologicamente em categorias a partir de uma perspectiva secular e científica, considerada como neutra e objetiva. No entanto, a neutralidade só é possível no contexto dos discursos hegemônicos e privilegiados que aceitam a dimensão do apagamento. Desse modo, essa dinâmica opera na definição dos corpos e das diferenças.

Os lugares de produção de conhecimento costumam ser ocupados majoritariamente por um mesmo gênero, raça e classe, como forma de reforçar essas estruturas, argumenta Haraway. Nessa perspectiva, a questão estabelecida é uma crítica à neutralidade que é instaurada e que, ao mesmo tempo, promove sua pesquisa enquanto um método neutro e descorporificado.

Esse incômodo com o método surge, apontado por Donna Haraway, por quem não ocupa esses lugares, àqueles “a quem não se permite não ter um corpo”.¹⁹ Neutralidade é uma possibilidade dentro de um discurso privilegiado, ou seja, um discurso que permite o apagamento de outras dimensões de corpo e vivências, uma vez que é tomado do ponto de vista universal, neutro comumente associado aos homens brancos que ocupam esses espaços públicos.

Grada Kilomba reivindica que a teoria também é um lugar de poder e está posicionada e escrita por alguém:

¹⁹ HARAWAY, 1995.

Sendo assim, demando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas - não há discursos neutros. Quando acadêmicas/ os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder (KILOMBA, 2019, p. 58).

A teoria, o processo de escrita se desenvolve por meio de uma teia de inclusão e exclusão de signos, é como se ela própria sustentasse o direito de nomear. Sendo assim, quem pode nomear carrega o poder da escrita, daquele que pode ser e fazer ser; quem é nomeado fica obscurecido e sob nomeações por vezes avulsas, que não integram e que não validam as suas verdadeiras histórias.

Portanto, o que resulta desse processo colonial que se consolidou ao longo dos últimos séculos é que se passa a legitimar corpos como norma dominante e a subalternizar outros, através de uma perspectiva de neutralidade. Passa-se a categorizar corpos, subordinar, racializar e generificar pessoas com o respaldo de um regime dominante.

Essa tomada de consciência referente ao pensamento torna-se um modo de intervenção e questionamento sobre a forma de naturalização de narrativas hegemônicas, assim como todo tipo de produção de violência epistêmica em relação a grupos sociais que são subalternizados. Logo, as produções de epistemologias desses grupos politicamente minoritários, muitas vezes, são vistas dentro dos círculos acadêmicos de modo hierarquizado com níveis de relevâncias distintos e definidos por critérios endurecidos como teoria ou não teoria.

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de resignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. Para aquelas entre nós que escrevem, é necessário esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos. Para as demais, é necessário compartilhar e espalhar também as palavras que nos são significativas. Mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e as quais conhecemos, para além daquilo que compreendemos. Porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo, que é o crescimento (Lorde, 1977, p. 51).

Aqui mergulho em uma escrita feminista decolonial em que reflito sobre a questão das diferenças que atravessam meu corpo e pesquisa. Fora do campo da neutralidade, parto de uma perspectiva encarnada para a criação em artes.

Ao discorrer sobre as diferenças relativas às naturalizações de categorias como raça, gênero, idade e classe, não são as nossas diferenças que nos separam, e sim nossa resistência em reconhecer essas diferenças e enfrentar as distorções que resultam em apagar ou ocultá-las.²⁰ Mas para além disso, apenas ver e reconhecer não basta, visto que só assumir os privilégios não é suficiente. É preciso entender também que tais diferenças, relativas à raça, gêneros e sexualidades são definidas sempre pela violência da norma hegemônica, através de processos de desumanização, e que seguem sendo impulsionadas pelo projeto moderno colonial capitalista, que age justo pelas formas identitárias e não pelas forças, que são como movimentos que atuam e aderem às nossas subjetividades.

Em seu texto *Rumo a um feminismo decolonial*, María Lugones (2010) nos convida a pensar e repensar a modernidade colonial capitalista e propõe, como um exercício, que através do *locus fraturado* nos enxerguemos como resistentes à colonialidade em um caminho pela coalizão:

A tarefa da feminista decolonial começa por ver a diferença colonial, resistindo enfaticamente a seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela enxerga o mundo com novos olhos, e então deve abandonar seu encantamento com a “mulher”, com o universal, e começar a aprender sobre outros e outras que também resistem à diferença colonial. Contra a leitura social-científica objetificadora, essa visão tenta entender os sujeitos, sua subjetividade ativa, enfatizada à medida em que busca os lócus fraturados na resistência contra a colonialidade do gênero no ponto de partida da coalizão. Quando pensamos no ponto de partida da coalizão por conta de um lócus fraturado comum, as histórias de resistência na diferença colonial são o lugar onde precisamos morar, aprendendo uns sobre os outros e outras [...] (LUGONES, 2010, p.357-378).

De acordo com a autora, nesse processo as dicotomias são subvertidas pela lógica da coalizão, as diferenças não são vistas sob a ótica dualista imposta pelo regime colonial capitalista. Essa lógica, por conseguinte, desafia as dicotomias; estabelecendo através das histórias de resistências campos de disputas contra hegemônicas, de superação da colonialidade por meio da multiplicidade, das trocas plurais.

²⁰ In: LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 357-378.

Conforme analisado anteriormente, as produções de epistemologias de grupos subalternizados, muitas vezes são vistas dentro dos círculos acadêmicos de modo hierarquizado com níveis de relevâncias distintos e definidos. É com esse sentimento, que me recordo que não lembro exatamente como ocorreu meu encontro com as palavras da pensadora bell hooks, porém, em meados de maio de 2020, comecei a ler seu trabalho *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade* (2013). Senti, logo de início, um entusiasmo, e talvez até uma certa familiaridade ao me deparar com escritas acerca dos espaços da universidade, professores, colegas e classes.

bell hooks em seu percurso nos apresenta os impactos do colonialismo diretamente no campo educacional. Para a autora, no tecido social, existe uma manutenção das estruturas hierárquicas que legitimam as opressões das minorias e atravessam esses espaços.

A autora faz essas considerações a partir de uma leitura crítica sobre uma teoria feminista hegemônica que não engloba a atuação política e intelectual de feministas negras:

Dentro dos movimentos feministas revolucionários, dentro das lutas revolucionárias pela libertação dos negros, temos de reivindicar continuamente a teoria como uma prática necessária dentro de uma estrutura holística de ativismo libertador (hooks, 2013, p. 96).

Na mesma medida, a autora nos traz o entendimento de como a experiência vivida pode atuar no processo de libertação coletiva e cura, onde o poder de uma educação como prática libertadora para a consciência crítica encontra-se num estado inseparável e atrelada à teoria e a prática social. A partir desta lógica, ao tornar os corpos racializados visíveis, já não operaremos a partir da fixação e estereotipia, mas do entendimento da diferença.

REESCRITURAS NO TEMPO

A partir dessa perspectiva, começo a estabelecer uma breve relação com o conceito de Palimpsesto²¹ como metáfora no processo de criação, questão que será desenvolvida mais adiante. O palimpsesto é um pergaminho onde o texto primário foi raspado para que outro texto fosse nele escrito. O que me interessa nessa ideia é a escritura rasurada que deixa traços: nesse processo, o completo apagamento do texto anterior é impossível, e dessa forma, ela estabelece uma relação entre o ato de rasura e as sequelas da colonialidade.

A potência do palimpsesto reside no fato de que ele nos permite entrever num mesmo texto, ou seja, num mesmo espaço, camadas de tempo espiraladas, pois a rasura completa do texto anterior é impossível. Convergem e se justapõem, assim, discursos e temporalidades distintas. Um palimpsesto é feito de incoerências, elipses, emendas, estranhezas e “anormalidades”. Em um palimpsesto, o texto “original” não nos é dado a conhecer, mas o ato de rasura violento, como no caso das sequelas da colonialidade, não passa despercebido [...].

Portanto, tal entendimento acerca do corpo implica em um convite a operar, neste palimpsesto, uma permanente escritura de si orientada para uma autonomia experimental corporal (BACELLAR, 2020, p. 321-322).

Eu penso essa relação de rasura e decolonialidade em paralelo a exploração do corpo e da memória, tomando o corpo como construção social oriundo de um projeto moderno colonial. A potência e a necessidade dessa reescritura surge em um caráter de resistência para fazer morada nas intersecções.

No decorrer desse processo de intervenções, a memória surge como força política, como uma potência transformadora para as estruturas vigentes, para resistir ao hábito epistemológico de apagá-la, afirma Gonzalez.²² Consciência aqui como expressão do ocultamento ou do esquecimento da memória de eventos críticos estabelecidos dentro do ordenamento social, dessa forma, como instância psíquica em que o discurso dominante se impõe e adere às subjetividades. Memória, contrariamente, como a instância em que afloram os fragmentos ou rastros de histórias não escritas, o meio de imersão daquilo que esteve velado, oculto e permanece imerso no desconhecido.

²¹ BACELLAR, Camila Bastos. À beira do corpo erótico descolonial, entre palimpsestos e encruzilhadas. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

²² GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar 2020.

No processo de investigar memórias no tempo e no espaço, na insistência de preencher o vazio da história que foi escrita, ativamos lugares de memória com o intuito de escrever sobre uma vida cujas experiências apenas acessamos, por meio de fragmentos, cacos. Há todo um entrelaçamento de corpos à procura de identidades criando outras perspectivas, o que, por sua vez, gera conflitos, resistências e modos de existência e, conseqüentemente, gera movimento. Portanto, é essencial racionalizar sobre uma outra perspectiva experiencial de vida, que conduza nossas inquietações a caminhos plurais na produção de conhecimento, indo além das narrativas hegemônicas.

Nas espirais entre o passado e o presente estão corpos que desenvolvem suas identidades no gesto de poder falar de si e sobre si, a partir de seus novos comportamentos e em cenários diversos. Nesta formulação, a questão territorial se conecta ao tempo e ao espaço nos “entre lugares”.²³ Ao observarmos os corpos em movimento ou identidades em movimento, percebemos suas adaptações a cultura, um lugar desconfortável, segundo Homi Bhabha, e a partir desse desconforto, estratégias são elaboradas. Podemos perceber que são nas fronteiras e nos “entre lugares” que podemos driblar o poder do opressor.

²³ “esses “entre lugares” fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos de colaboração e contestação [...]” Ver BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 20.

III - BARRO

“O corpo é chão! Esta é uma definição provisória e definitiva do corpo.
[...] O corpo é o chão da gente.
Do barro do corpo ao corpo da carne.
A carne é o barro do corpo”
(OLIVEIRA, 2007, p. 104)

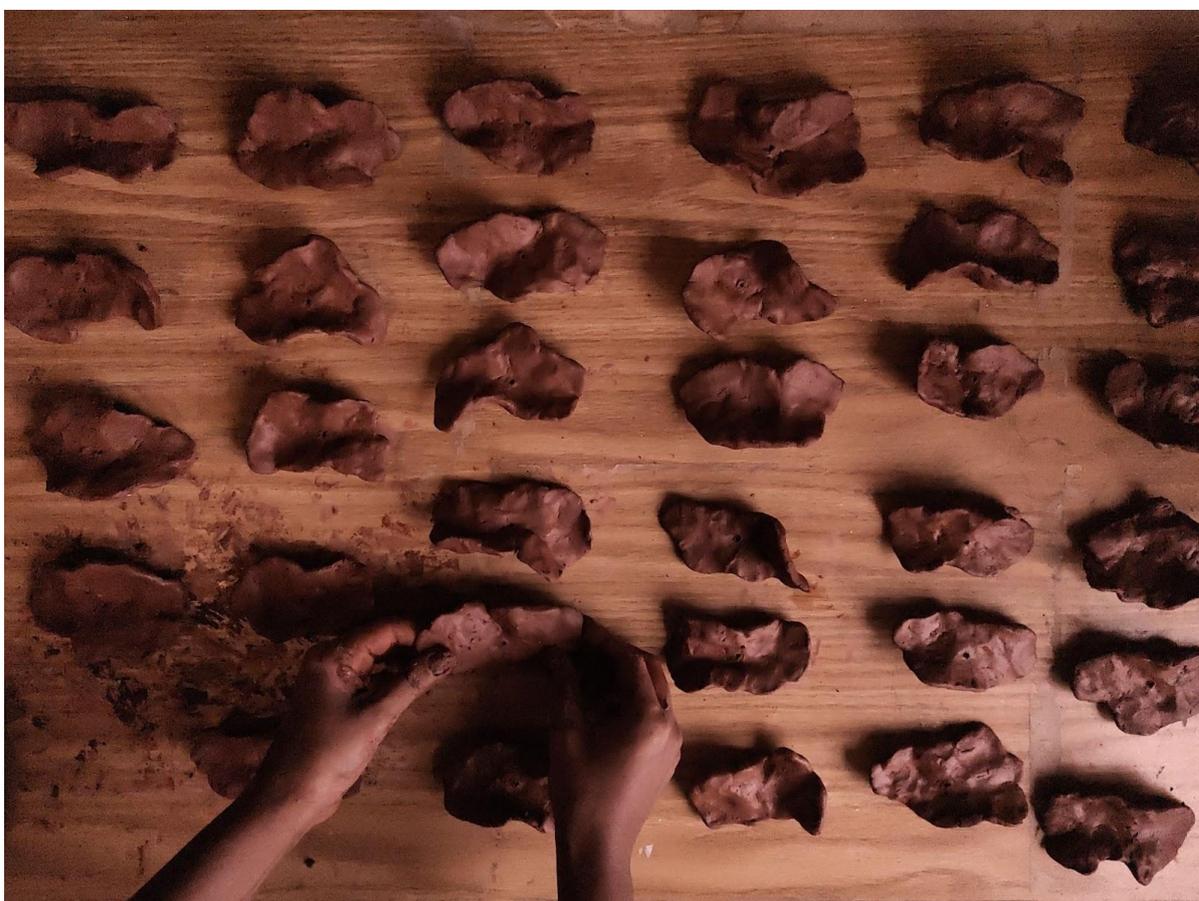


Figura 18 - Isabella Rosa. Sem Título [em andamento] (2022)
Barro Terracota, dimensões variáveis

Neste capítulo, me debruço sobre a construção de trabalhos em argila: pedaços de terra que se transformam em pequenos amassadinhos feitos com as mãos repetidas vezes e que se multiplicam por meio do gestual. A forma do gesto inscrito na matéria indica que alguém esteve ali, há rastro, vestígio impresso e a repetição sucessivamente da mesma forma.

No trabalho com o barro busco retomar a questão do palimpsesto, movida pelos vestígios e por fragmentos da história, como analisado anteriormente. No decorrer desse processo de intervenções, a memória surge como força política, como uma potência transformadora das estruturas vigentes, como forma de resistência ao hábito epistemológico de apagá-la. Nessa espiral do tempo, o presente é repleto de memórias que são revisitadas e reatualizadas de forma permanente e nos coloca no foco da história, e nos compassos e descompassos de suas camadas.

Nesse processo, analiso que o corpo se historiciza por meio de uma narrativa espaço temporal, composta por diversas outras. O caminhar da história não é um destino linear para frente, mas a construção de um caminho que possui diversas temporalidades que a atravessam, e que são possíveis de serem relacionadas sem se reduzirem. Quando o corpo é pensado a partir dessa dimensão histórica, ele se apresenta como um produto das relações que é capaz de exercer, que o tornam menos determinado e mais produto de uma teia de relações.

É importante ressaltar que a investigação entre corpo e barro surge na obra de diversas artistas mulheres, aqui escolho como referência neste primeiro momento, o trabalho da artista Celeida Tostes. Em sua produção, a artista realiza uma grande experimentação em torno desta matéria, trazendo a cerâmica para o campo da arte contemporânea. A organicidade presente em sua poética explorava processos criativos e abordava questões sobre a mulher, o universo feminino, a sexualidade e a maternidade.

Essas relações constituintes em suas obras levaram Celeida Tostes a desenvolver um de seus trabalhos mais significativos com o barro, a obra “Rito de Passagem” (1979), na qual a artista se envolve com a argila, como se estivesse em um vaso cerâmico, semelhante a um ovo ou um útero. Ela integra seu corpo à sua matéria de trabalho e, em um momento posterior, quebra o casulo que a envolve, como se por meio do simbolismo da ação, estivesse re-nascendo, em um processo que se poderia denominar efetivamente de um renascimento, de rito de passagem.

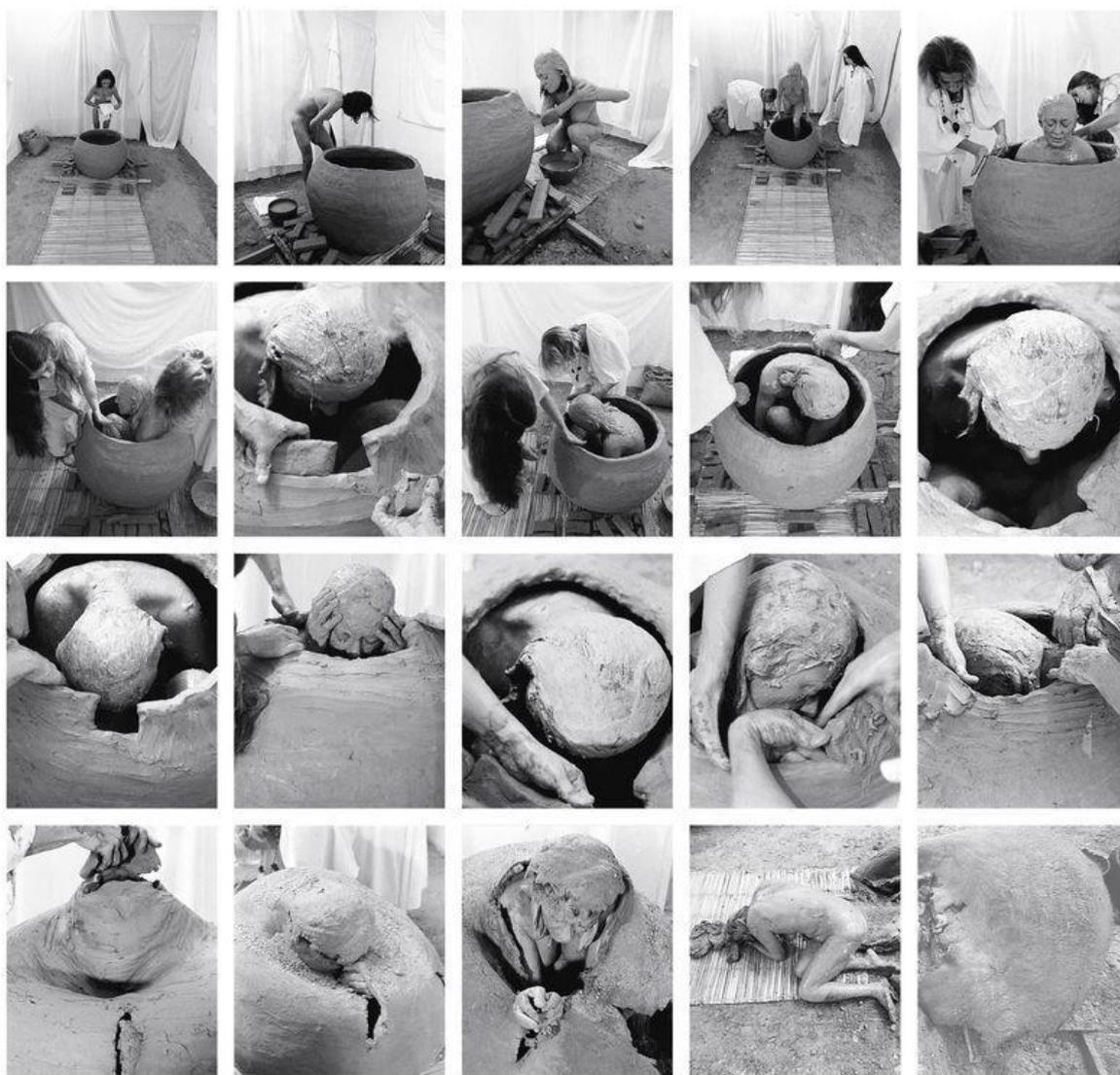


Figura 19 - Celeida Tostes, Rito de Passagem, 1979.
Frame do vídeo *O Relicário* de Celeida Tostes.

Trago como referência a obra de Celeida Tostes e estabeleço um paralelo para analisar a passagem que a artista propõe no contexto de sua obra. Percebo que esse processo significa tanto a culminação, como a ruptura e a passagem a trabalhos nos quais o processual torna-se um elemento essencialmente material para ser vivido, a partir disso, começo a pensar a minha relação processual com os trabalhos em barro, repleta de contato, de ação ao explorar este material.

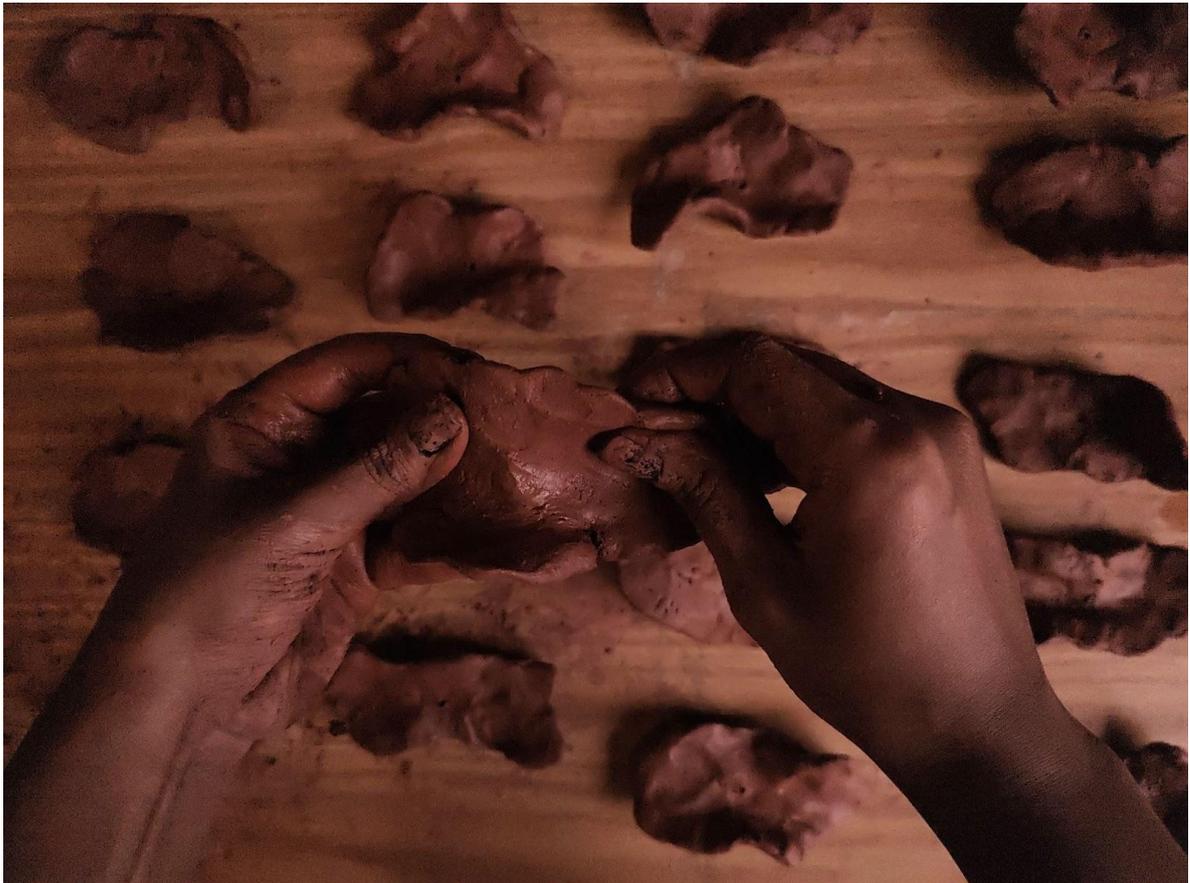


Figura 20 - Isabella Rosa. Sem Título [detalhe] (2022 - 2023)
Barro terracota



Figura 21 - Isabella Rosa. Sem Título [em andamento] (2022 - 2023)
Barro terracota

[...] como é que na ausência de vestígios, de fontes dos fatos historiográficos, se escreve a história?
Rapidamente se tem a impressão de que a escrita da história dos negros só pode ser feita com base em fragmentos, mobilizados para dar conta de uma experiência em si mesmo fragmentada, a de um povo em pontilhado [...] (MBEMBE, 2018).

A questão levantada por Mbembe segue ressoando, fragmentos espalhados por todas as partes, vestígios, através de estilhaços se construiu uma história.

Desenvolvo o trabalho apresentado acima através de pequenas estruturas moldadas em barro terracota, penso nas relações estabelecidas nele como algo que entrelaça sucessivas camadas de tempo e significado. Em um primeiro momento analiso a minha relação com esse material que é antiga, vem desde a infância - o meu primeiro contato com o que hoje poderia chamar de fazer artístico se inicia com experimentações com diferentes tipos de argilas, barros, sempre incentivados pela minha mãe - retomo essas experimentações há pouco tempo e começo a investigar para além da plasticidade material.

O barro, rígido e flexível é ao mesmo tempo efêmero e duradouro, orgânico e inorgânico, e dependendo de seus diferentes estados matéricos se estrutura líquido, seco, pó, plástico, cru ou queimado, possibilitando inúmeras configurações. As alterações estruturais que podem ocorrer ao longo do processo de queima deste material, ou do próprio barro em estado natural como matéria bruta, definem, assim, as suas capacidades expressivas.

Percebo a relação com o barro atravessada de significados. A organicidade da sua estrutura estabelece relações com a terra e com o surgimento da vida, com os mitos de criação, uma vez que na religiosidade de matriz africana esse elemento surge através de sua ligação com a criação humana. Segundo a crença, Oxalá cria forma através do barro com a ajuda de Nanã.

O mito da criação em Nanã se dá quando Olorum encarregou Oxalá da missão de fazer o molde que daria a forma humana. Entre os meios disponíveis, o orixá tentou fazer uso do vento, da madeira, da pedra, do fogo, do azeite e até do vinho.

No entanto, nenhum material era maleável o suficiente para que ele produzisse a tarefa, com isso Nanã retira uma porção de barro do fundo do lago em que morava e utilizando aquele material, Oxalá conseguiu finalmente criar uma forma. Em seguida, Olorum com um sopro lhe concede força vital para realizar tarefas.

Portanto, o barro como material escolhido para traduzir a poética é um material que carrega ancestralidade e antecede a criação. Em sua essência ele carrega a história, guarda resquícios e fragmentos de minerais, animais e vegetais que se decompueram para formá-lo, assim como, a memória gestual de cada toque que lhe é marcado.

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado, um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de passado, presente e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital (MARTINS, 2021, p. 63).

Aqui também se apresenta a repetição, a insistência no gestual do amassar e criar repetidas formas. A repetição mostra ao mesmo tempo similaridade e a diferenciação, através da similaridade é convocado o pensamento para caminhar na diversidade, na variação de si mesmo. Percebo também o processo de repetição também como uma transgressão, assim como elabora Deleuze:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística (DELEUZE, 1988, p. 12-13).

Na repetição reside a ideia como um eco das singularidades, cada uma faz ressonância a outra. Dessa forma, não é uma repetição causal, de colocar um objeto após outro, de forma organizada e lógica, é um processo de criação.

O gesto que é marcado na matéria não trata de uma representação, ou de uma reprodução de peças, pelo contrário, aparece como causa e significado, como indício do corpo. O gesto impresso, é dado como conteúdo e motivo, atua de forma a apontar para o corpo, e como indício por apontar para si mesmo enquanto referente. Nesse processo não há a ilustração de uma ideia - a própria ideia se torna visível e se estabelece no espaço; corpos escultóricos que ocupam o espaço como poéticas e materializam histórias.

Este trabalho com o barro começou a ser desenvolvido em 2022 e em um primeiro momento o pensava a partir do registro da ação ao manusear a matéria, a impressão do gestual envolvido nesse processo. Por muito tempo refleti sobre ele por

entendê-lo como algo ainda não finalizado, e tinha a intenção de desdobrá-lo em um objeto ou instalação, visto que apenas o registro da ação não me era suficiente para entendê-lo como um objeto artístico.

.
.
.

para aqui reflito sobre o ócio e o tempo

bell hooks, em seu texto "Artistas mulheres: processo criativo" (1995), reafirma o quanto a relação das mulheres com o tempo é uma questão particular a ser trabalhada. Para a autora, é necessário tempo de contemplação, de ócio, é preciso o vazio, a espera para se pensar e criar arte, portanto o tempo é um luxo. Impossível não concordar com hooks, é preciso de respiro para se criar.

Ao mesmo tempo, o mundo me cobra e todos os dias sou engolida.

Com hooks, questiono a minha relação com o tempo, assim como a relação das mulheres artistas e entrelaçamento produção, ócio e trabalho. Modos de existir.

Sobretudo para as mulheres pretas, o ócio e a contemplação para criar nos é negado, pois precisamos estar em um contínuo movimento para a produção prática da vida. O tempo segue sendo um privilégio.

.
.
.

entre mim e você flutua o tempo

Recentemente decidi retornar a este trabalho para desdobrar essas estruturas em um objeto/escultura, configurando-o como um corpo-objeto, uma estrutura composta por frágeis vértebras de barros e ligadas por um fio de arame. Um objeto composto por dicotomias e se assemelha, novamente, a um corpo e sua estrutura.

O corpo aqui também é paisagem. Me interessa pensar esse corpo transportado em memória, em metáfora. Memória transformada em barro, em raiz.

As fronteiras se dilatam e, cada vez mais, vejo como já ocupamos, mesmo que sorratamente, os espaços que nos foram negados.

A escolha de trabalhar como o barro em seu estado natural, sem passar pela queima e a transformação em cerâmica é um processo que necessita de extrema cautela. Durante a construção muitas peças se quebraram, tornando-se cacos do processo.

Criar um corpo escultórico é propor movimento em todos os sentidos. Portanto, a ideia de uma obra finalizada me incomoda, gosto de pensar os movimentos que o trabalho vai alcançando em cada manuseio, montagem e transmutação, isso converge para a ideia do corpo escultórico já nas fronteiras da performance ou instalação, atravessando os movimentos e transformações entre arte e vida. Nesse processo criativo, gosto de pensar formas, situações que estejam em aberto, como um movimento de vaivém sem uma aspiração específica.



Figura 22 - Isabella Rosa. Sem Título (2022-2023)
Argila e arames, dimensões variáveis

Figura 23 -
Isabella
Rosa. Sem
Título
[detalhe]
(2022-2023)
Argila e
arames

vai-e-
vem



pesado denso

caco

pó

v

e

s

t

í

g

i

o

enquanto pó

ruído

enquanto gesto

movimento

suporto assim toda palavra e fardo e

como forma de também contaminar

ocupar o corpo

o corpo ocupar

Durante o processo de pesquisa, a poética da artista Rosana Paulino surge também como uma forte referência para a minha produção, e aqui eu trago a relação com a sua obra *Tecelãs* (2003). A artista explora a condição sócio-histórica brasileira, a memória seletiva e a estigmatização da mulher negra no Brasil, essas discussões presentes em sua obra entram em um diálogo direto com a minha pesquisa. Em sua investigação artística, Paulino transita por diversos meios e técnicas, que vão do desenho, passam pela gravura, escultura, instalação, e principalmente, pelos fios e a costura. Ela se apropria desses meios enquanto questiona a formação do país a partir de sua raiz e herança colonial. Ao desenvolver esse processo, Paulino utiliza elementos biográficos como fotos pessoais, linhas, agulhas, tecidos e objetos habituais para reelaborar imagens culturalmente determinadas de forma crítica

Tecelãs é constituída por casulos que se assemelham a bichos-da-seda e que parecem entrar em metamorfose, transformando-se em mulheres moldadas em barro e compostas por fios nas extremidades. Estes elementos relacionam-se à história pessoal da artista, ao mesmo tempo em que promovem uma releitura do ambiente doméstico e de elementos típicos da experiência das mulheres na casa. Os ciclos da vida de um inseto podem ser feitos e comparados com as mutações no corpo feminino, por exemplo.

A instalação é composta de cerca de 100 peças em terracota, algodão e linha. Se instala no espaço tridimensional e segue pelo tema da transformação da vida que é explorado em seus trabalhos anteriores. A metamorfose aqui pode ser interpretada na produção de Paulino como modo de revirar os traumas coloniais que se perpetuam no presente. Assim, observa-se a alegoria a lagarta-mulher que tece seu casulo e dele sai revigorada.



Figura 24 – Rosana Paulino. Tecelãs (2003)

Os fios que ligam, que se atravessam no tear, que tecem a memória familiar e coletiva de Paulino é essa costura frágil, porém, poética e resiliente o que percorre toda a sua produção. Em suas obras, a investigação sobre o corpo é elaborada em confluência com a memória coletiva, caracterizada de forma fragmentada e seletiva. O corpo dá forma à memória profunda e ao sofrimento compartilhado, e é o caráter coletivo dessa vivência que permite ressignificar e reconstruir uma memória social fragmentada através da criação artística, e em outras representações, conforme analisa a pesquisadora Luana Tvardovskas em *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina*:

Desvinculam a experiência carnal das mulheres do regime visual masculino e explicitam corpos carregados de traumas e de rejeições: sua imagem que não é aceita - por outros, mas também por si mesma -, a sexualidade que é explorada, o trabalho mal remunerado etc. É instigante observar que artistas como Paulino tomam para si a tarefa de representação e de construção de si ao reagir às categorizações identitárias e fixadoras estabelecidas na sociedade de controle (DELEUZE, 1992, p. 219). Elas propõem práticas libertárias e radicais, tomando o corpo como um campo político, de incisão e subversão de forças e geram uma explosão de sentidos que arruína os universais simbólicos (TVARDOVSKAS, 2013, s/p.).

As questões étnico-raciais e de gênero são inseparáveis de sua vida e obra, e aparecem como temática central, onde o lugar da mulher negra na sociedade é colocado em pauta, conforme afirma a artista:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas (PAULINO, 2009).

Ao investigar e retratar questões sobre indivíduos que estão entre o presente e o ausente, ou ao representar o ciclo contínuo entre a vida e a morte, há uma manutenção entre esses momentos. Conforme indicam as religiões de matrizes africanas, se faz necessário então compreender toda uma narrativa sobre a cultura negra que existe nessa produção artística, denominada por Sodré como um “conjunto ritualizado”:

No conjunto ritualizado de procedimento cosmogônicos, o corpo encontra a sua totalidade, resolvendo a dicotomia entre singular e plural, entre sujeito e objeto ao se integrar no simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perceptivas (SODRÉ, 2017, p. 129).

A partir desse panorama de reações a categorizações identitárias e fixadoras é necessário analisar a discussão entre o histórico e o contemporâneo, e em como autorrepresentação e representação impostas são fundamentais para a discussão dos trabalhos de artistas negras na atualidade. As práticas artísticas contemporâneas, segundo a autora Katia Canton (2009), estão preenchidas dos aspectos totais da vida, como as relações com o corpo, o tempo, a memória, o lugar. A tônica reside na produção de espelhamentos entre essas questões cotidianas e a arte.²⁴

Na arte contemporânea brasileira, as dinâmicas de relações desses diferentes aspectos tendem a esgarçar as noções rígidas de linearidade, dando lugar ao que chama de narrativas enviesadas, de acordo com a autora. As narrativas enviesadas surgem como o conceito para compreender as proposições de artistas a partir da década de 1990, cuja produção narrativa elabora-se a partir de composições fragmentárias que operam influenciados por diferentes regimes de tempo e recusam resoluções e linearidade absolutas, de acordo com a autora.

Indo além das subjetividades e expressões pessoais, sistemas de arte não se separam dos dispositivos sociais, eles se encontram em uma posição privilegiada, na qual é possível determinar os limites do que é pensável e imaginável. Portanto, o

²⁴ CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 35.

processo de ruir com os universais simbólicos e produzir uma arte feminista e antirracista, nessa perspectiva, caminha no sentido de desestruturar as bases simbólicas atuantes do preconceito racial, a partir da valorização da experiência e cultura negras que revise criticamente a historiografia e o imaginário que é constituinte das subjetividades.

No artigo *Por um feminismo afro-latino-americano*, a intelectual Lélia Gonzalez (1988) levanta um questionamento para pensarmos de modo crítico os processos de infantilização das pessoas negras, ao considerar que ao não sermos portadores e criadores de discurso, não temos lugar para falar.²⁵ Por meio das categorias lacanianas, Gonzalez elabora o pensamento e nos mostra a concepção de infante como aquele que tem a fala ou discurso excluído e ignorado, mesmo estando presente nos espaços. Logo, percebo que as estruturas da política colonial nos impossibilitam de construir outras narrativas, dramaturgias e histórias para nossos corpos pretos, dificultando as localidades por onde possamos nos movimentar e intensificando os lugares onde querem nos colocar.

Dessa forma, em movimento, artistas pretas exploram as profundas fissuras no tecido social, político e histórico brasileiro. Diferentemente do que elabora-se em forma de caricaturas e imagens estereotipadas, essas artistas contam suas próprias narrativas e caracterizam um devir preto na arte contemporânea. Com efeito, a geração de artistas contemporâneos lançou um movimento político-estético para abordar a relação de diferença, poder e representação na arte brasileira, apresentando, com suas obras, questões coletivas de registro minoritário.

Artistas como Rosana Paulino e Sonia Gomes citadas anteriormente, atuam como agentes da renovação estética e discursiva das narrativas negras no campo da arte. Em processo de resignificação de símbolos, imagens alegóricas antes reproduzidas no campo história da arte são revistas e podemos compreender que o giro minoritário²⁶ movimentado por essas artistas pode ser analisado como forma de movimento para mudanças.

IV - ENTRE ESPIRAIS E TORÇÕES

²⁵ GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar 2020.

²⁶ Conforme afirma Vasconcellos (2021), a presença de artista de recortes étnico-raciais negro-indígenas ou indígena-negros, que representam a partir de suas obras, objetos, ações e práticas, as questões de registro minoritário, as lutas do movimento e/ou do feminismo negro e as lutas dos povos indígenas, se configuram como uma mudança. Ver: VASCONCELLOS, Jorge. A Lança e o Arco, ou por um devir-quilombista da arte. **Revista Farol**, Espírito Santo, v. 17, n. 24, p. 39–44, Set. 2021.

A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda.
A vida era uma mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que
estavam sendo e dos que viriam a ser.
(EVARISTO, 2003, p. 127)

Entre a lembrança e a vivência, assim como nos conta Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio* (2003), entrelaço as relações de subalternidade, memória, gênero e ancestralidade com os escritos do filósofo Giorgio Agamben para uma reflexão sobre o lugar da experiência, o lugar da vivência.

Agamben (2009) nos fala sobre o contemporâneo e o processo do indivíduo em tomar posição diante do presente.²⁷ Sendo assim, partindo desse pensamento, faço uma relação com o artista na contemporaneidade, onde ele é formado por uma conjuntura e investiga seu meio, suas vivências, e a partir disso, produz trabalhos artísticos e apontamentos próprios muitas vezes pessoais sobre o que observa e vivencia.

Portanto, a partir deste panorama, entendo que a arte reflete também sobre si própria e, numa forma de autocrítica, faz com que seja possível pensar novas estratégias de ação, e criar outras configurações e maneiras de nos relacionarmos com ela para abarcar as novas demandas atuais.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p.72).

O autor nos fala sobre introduzir uma cisão, uma ruptura, retirando o presente da "homogeneidade inerte do tempo linear" e neutralizando o brilho que tudo aquilo que é novo e moderno irradia, para então enxergar sua obscuridade. E é por intermédio dessa brecha que podemos lançar um outro olhar não só para o nosso

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** 1ª Edição. Santa Catarina: Argos, 2009.

tempo, como também para o passado, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se a uma origem passada e questionar as suas consequências.

Os trabalhos analisados nos capítulos anteriores trazem o corpo em sua elaboração. Na série *Um Corpo Fora do Corpo* do primeiro capítulo, o corpo é destacado como um veículo de produção de alteridade na medida em que promove encontros com outros corpos, sujeitos e identidades por meio da investigação das meias. Posteriormente, no barro se evidencia a ressonância do sagrado nos corpos e na memória. No atual capítulo continuo o movimento pelo corpo e me desdobro em uma investigação a partir da ideia de um corpo-arquivo que surge nas brechas trazida em diálogo com os escritos de Júlio Cesar de Tavares.²⁸

O resgate da memória em todo o trabalho é fabulado pela arte e por meio de uma tentativa de deslocamento epistemológico, não apenas através de uma revisão do que foi e é vivido, mas também a partir das outras formas de reverberar no presente e pensar futuros.

²⁸ Júlio César Tavares apresenta um outro olhar sobre a corporeidade em seus escritos a partir da capoeira, trazendo uma dimensão para pensarmos esse “jogo” e a história. Ver: TAVARES, Júlio Cesar de. **Dança de guerra – arquivo e arma**: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.



Figura 25 - Isabella Rosa. Sem Título (2023)
Fios de arames e miçangas. 110 x 100 cm aprox.



Figura 26 - Isabella Rosa. Sem Título (2023) - detalhe
Fios de arames e miçangas. 110 x 100 cm aprox.

um pouco espiral
um pouco torção
um pouco memória

.

você precisa se mover

ir no futuro
e
avançar no passado

Começo, meio e começo. Gesto repetitivo, ação e movimento cíclico ao passar as miçangas pelo arame. Múltiplas voltas e torções em que o processo se estrutura. Vários elementos me atravessam no processo de criação deste trabalho, dois são os mais evidentes: o gestual e a experimentação. O fazer manual, as linhas feitas com finos arames e miçangas de vidros entrelaçados, coloridos, que começam a espalhar-se de forma desordenada pela parede. Como uma costura de fios em expansão que sugere uma espécie de escrita feita de fragmentos que se articulam em um todo, sem deixarem de ser, cacos e fragmentos.

A própria separação entre natureza e cultura fica em suspenso e a escultura se amplia como forma duplamente situada entre o orgânico e o artificial. Em construção, é também algo concebido e gerado pelo gesto produtivo, o gestual, que é herança física que se inscreve no corpo (de quem faz a obra e de quem a experiencia). Trata-se da apropriação de uma memória de materiais e práticas tradicionais, deslocada pela experimentação artística que produz outras relações não contidas naquela memória inicial.

O nome miçanga vem de “masanga”, palavra de origem africana que significa “contas de vidro miúdas”. As miçangas tecem caminhos entre mundos e através delas podemos pensar a relação entre os mais diferentes povos. A aplicação usual da miçanga está sobretudo ligada à corporalidade, entre diversas culturas e povos tradicionais, configurando-se em um aspecto na constituição de identidade.

Da mesma maneira, há que se atentar para uma experiência-processo que não sabe o que vê, toca ou sente, mas se é sentida e se dá conta, continuamente. Ver, tocar e sentir são de outra ordem que não é a do saber. O saber implica uma exterioridade entre eu e a coisa que não se reproduz na experiência dentro do campo da arte, na qual a obra e eu encontram-se sempre em transformação.

Para refletir sobre essas questões, aqui me movimento por meio da noção de um corpo como um arquivo gestual, a partir da memória que se faz presente também nos trabalhos anteriores. Busco fomentar a discussão da gestualidade que se apresenta na minha produção artística como referência a espacialidade, um lugar no mundo através das produções.

O corpo aparece, assim, como o repertório de inúmeras experiências realizadas no cotidiano; como arquivo das informações que ficaram evidenciadas por intermédio dos gestos e dos movimentos corporais. É o corpo um arquivo não verbal e, por intermédio dele, a memória comunitária

é recuperada, passando o corpo a falar e a salvaguardar a memória do grupo por intermédio das modulações gestuais, cuja elaboração foi possível (TAVARES, 2012, p. 83).

No corpo-espaço surge também a relação corpo/lugar. Entendo aqui a relação do corpo como caminho para o vivido/sentido, que nos deixa presente o vestígio e o rastro, por meio da ancestralidade, da história, que nele foi inscrita, e a partir dele se movimenta na espiral temporal, unindo passado e presente, e buscando um futuro que se entrecruza com o presente.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (MARTINS, 2021, p. 79).

Mergulho, tão logo, na corporeidade trazida por Leda Maria Martins, que pode ser lida como agenciadora, articuladora e transmissora de conhecimento. Sua obra traz um pensamento singular atravessado pelas ciências, culturas e artes de povos africanos e de comunidades afrodiáspóricas, na tentativa de reinventar e redefinir instrumentos teóricos sob a lente decolonial. Na emergência de espaços e temporalidades constituídas na aproximação de corpos e de tradições, o pensamento de Leda Maria Martins toma a imagem da encruzilhada como meio de acesso e compreensão das experiências afrodiáspóricas.

Logo, retoma-se saberes e valores ancestrais – a memória construída e transmitida na aprendizagem do rito – ao mesmo tempo em que se movimenta para frente, contribuindo para a construção do conhecimento futuro daqueles que estão presentes e, mesmo, dos que estão por vir. O “tempo espiralar” é, portanto, definido por Martins como essa continuidade na qual passado, presente e futuro não se distinguem. É um tempo diferente do linear e histórico comumente reconhecido pela episteme europeia. Uma temporalidade que se funda em um evento/acontecimento do agora, em que todas essas instâncias se contaminam nos movimentos.

Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro (MARTINS, 2021, p. 83).

Os escritos de Leda Maria Martins me fazem rodar no tempo, navegar em suas curvas e dobras, pensar essa outra instância a partir da não-linearidade e suas espirais entre passado-presente-futuro.

Analisando esse movimento ancestral, penso no gesto e no corpo, mais uma vez, como ferramenta de se fazer frente a algo, com sua capacidade transmutada, e movimentar-se é rebelar-se, segundo a perspectiva de Martins. É notório que a tradição está em constante movimento, não se fixa e respira junto com os corpos que a constituem, passeando entre a permanência e a transformação. Desse modo, qualquer escuta ampliada ao entorno é fazer frente à colonialidade que é imposta para nossos corpos e promover uma rasura sobre o signo colonizador.

O corpo produz pensamento. Sendo assim, podemos entender que a partir do momento em que os corpos negros se colocam em cena, eles o fazem enquanto um gesto que não se configura como meramente poético, mas político; não é apenas um gesto estético, mas ético; não é apenas artístico, mas conceitual.

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de calores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interdito, censurado, excluído (MARTINS, 2021, p. 162).

Segundo Tavares, a corporeidade também pode ser entendida como um “conjunto de dispositivos disparados na constituição da consciência e da ação dos sujeitos”.²⁹ A política de epistemicídio atua ativamente em um projeto de desmonte dos saberes e fazeres ancestrais. Dessa forma, o corpo negro mesmo diante dos processos desumanos fruto do colonialismo, resiste e mantém-se como um arquivo de sabedorias e tecnologias ancestrais atualizadas em movimentos e ritmos que nos possibilitam a continuidade da vida em meio a diáspora.

O saber ancestral e corporal “é o núcleo de um conjunto de atitudes configuradas enquanto estratégia, cuja finalidade é a edificação de espaços por onde a identidade sociocultural seja preservada”, de acordo com Tavares (2012). Entendo o lugar da arte como uma escrita política que está além dos corpos. Portanto, desvelar e trazer outras memórias torna-se movimento de resistência contra a amnésia

²⁹ TAVARES, 2012, p. 26.

presente na história. A memória também é o rastro. E colocá-la em evidência exige um olhar para dentro e um olhar para fora.

Assim, podemos entender que também não basta apenas que o corpo exista e ocupe o espaço, mas é preciso que este lugar seja transformado para abrigar e preservar essas existências. Este processo de transformação se constitui por meio de duas gestualidades possíveis: o corpo-arquivo, que armazena, preserva e transmite os elementos da cultura originária; e o corpo-arma, onde a sua finalidade está em resguardar e organizar a resistência física, individual e coletiva.

Dessa forma, explorar os diálogos entre corpo, tempo, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por via das corporeidades, provocam relações teóricas singulares, que podem ser utilizadas na análise de diversos meios artísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos abertos não se finalizam, de modo algum, como uma conclusão para mim.

Penso que esta última parte, que deveria encerrar um processo de mais de dois anos é, na verdade, o ponto de partida para novos caminhos, novos trabalhos e de uma pesquisa que segue em movimento. Ao produzir trabalhos que procuravam analisar e dialogar de forma crítica com a trajetória de uma parte da população da qual faço parte, fui instigada a pensar outros modos e perspectivas para o meu processo como artista.

Acredito que percorrer todo este processo me levou a pensar mais a fundo não só sobre o papel da mulher negra na sociedade brasileira como, principalmente, resultou em processos em que eu pudesse desenvolver formas de falar deste fato e de sua importância.

Percebo que é comum no meio artístico a ideia de se cristalizar e, neste sentido, conseqüentemente, considerar uma pesquisa como completamente terminada é como abdicar da expectativa de retomá-la em um momento futuro. O retorno a temas já trabalhados é uma constante na história da arte e uma constante no meu trabalho, pensar a pesquisa em movimento faz parte do meu processo.

Dito isto, penso que é por meio da busca pela ancestralidade que iremos construir outros futuros e realidades de mundo. Conforme afirma o líder indígena Ailton Krenak, o Futuro é Ancestral e já estava aqui: “Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui”.³⁰

Dessa forma, entendo que esse resgate segue como uma chave para lembrarmos quem somos e seguirmos nos desfazendo do plano colonizador, que visa polir individualidades. Os ecos, o resgate ancestral nos mostra um outro olhar nas artes e de mundo, e tento trazer os ecos desse ruído para meu trabalho, na construção de um corpo em escultura, um corpo que se movimenta e é vivo por meio das artes, fugindo do formalismo estético.

É notório que precisamos de concepções da arte que de fato pensem em outros futuros possíveis e agentes de renovação estética e discursiva das narrativas negras

³⁰ KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. 1º ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2022.

no campo artístico. A arte contemporânea segue em processo de ressignificação de símbolos e imagens alegóricas que foram projetadas por séculos na história da arte e que desvelem o que está oculto e “o que não é mas poderia ser”,³¹ o que ainda pode vir a ser e que proporcionam acesso a mundos plurais e buscam outros espaços, como forma de reivindicação e movimento para mudanças.

Entendo a produção artística e a minha caminhada na academia como um desafio às estruturas de poder e hierarquia que a sociedade ainda impõe. No decorrer dessa pesquisa, tentei explorar uma perspectiva crítica e complexa dos fenômenos que me atingem como mulher negra ocupando esses espaços, na busca de uma noção de pensar/fazendo,³² proposta por Muniz Sodré. Própria das práticas culturais negras, essa noção diverge da forma eurocentrada de pensamento, pautada na divisão, assimilação, reflexão e reprodução e, portanto, rompe com a estrutura colonial, racista que molda nossas relações sociais. Assim, o fazer processual foi o movimento principal no desenvolvimento de meus trabalhos.

Ao longo da pesquisa me deparei com outras pistas e intervenções de poetas, artistas e teóricas que dialogavam com os meus encontros, questionamentos e imagens, e me fizeram perceber que, para além de navegar pelas estruturas desse sistema e problematizá-lo se faz necessário pensar estratégias cotidianas para rompê-las e ressignificá-las.

Movida pela escrita poética de Conceição Evaristo e Maria Carolina de Jesus, e alinhada à teoria de autoras como Denise Ferreira da Silva, Lélia Gonzales, bell hooks, María Lugones e Donna Haraway, caminhei pela escrita. Uma das contribuições principais dessas pensadoras foi enfatizar a necessidade de considerar as relações de poder, identidades e discursos que se fazem presentes na produção de conhecimento. Nesse processo é imprescindível reconhecer e incorporar múltiplas epistemes e perspectivas contracoloniais, operar, portanto, nas margens, nos entrelugares, na fuga.

E, sem dúvida, o que ganho no exercício da palavra ao final desta escrita, foi pensar o processo como forma e dinâmica reflexiva, assim como exerço em outros tipos de mídias, sem a palavra. Aprendi aqui que poderia criar reflexões pela capacidade narrativa, da mesma forma como as crio em outros meios.

³¹ Ibidem.

³² SODRÉ, 2017, *Passim*.

O próprio processo de escrita fugidio se constrói através de uma teia de inclusão e exclusão de signos e elementos. E percebo assim, a escrita como um processo em que se busca um lugar de reencontro com o outro e com a nossa própria história, pois escrever, emana a potência de ressignificar, mas também suscita uma trama de embates.

Desse modo, penso que esta pesquisa também surgiu de um incômodo constante ao pensar que a formulação de teorias brasileiras no campo arte, surgem sedimentadas a partir de uma geopolítica europeia e estadunidense branca, o que acaba por disseminar uma hierarquia de saberes; e desvalorizar a transmissão das epistemologias originárias e afrodiaspóricas no campo da arte.

Dessa forma, no decorrer da pesquisa me propus a investigar o corpo preto, a partir das minhas vivências, como lugar de processo artístico de um trabalho em movimento, um trabalho de insistências, torções e acúmulo de movimentos. O corpo só é corpo fora, em contato com o outro, no espaço em encontro e confluência.

Na série *Um Corpo Fora do Corpo*, apresentada no primeiro capítulo, o corpo é destacado como um veículo de produção de alteridade na medida em que promove encontros com outros corpos, sujeitos e identidades por meio da investigação das meias. E, posteriormente, no barro se evidencia a ressonância do sagrado nos corpos e na memória. No último capítulo me movimento pelo corpo e me desdubro em uma investigação a partir da ideia de um corpo-arquivo que surge nas brechas.

Durante o percurso de pesquisa, a ideia de construção de um corpo em escultura foi ganhando novos contornos, e pude perceber que me interessava estabelecer relações para além da discussão escultórica e pensar a materialidade entre as ausências.

Portanto, esse trabalho se constitui como uma obsessão em adentrar camadas do invisível que permeiam essa forma física, ao habitar as fragilidades, espirais, acúmulos de movimentos, dessa forma, procurando borrar limites, certezas e disputar narrativas ao criar objetos situados entre o orgânico e o artificial, a forma e o informe.

Outro ponto de importância, foi pensar forma e corporeidade para além dos limites propostos pela modernidade em torno do tempo, e como procura a um futuro e a uma ideia própria de evolução que não inclui a memória coletiva e a vivência da ancestralidade. Assim, procurei refletir por intermédio da noção de perspectiva espiralar do tempo, por sua proposição de interromper a linearidade absoluta e irreversível entre passado, presente e futuro, vendo-a como forma poética de uma

experiência com o tempo que permite estar no presente de modo engajado, permitindo um retorno criativo e político ao passado.

A principal questão que surge ao final desta escrita foi encontrar aqui a minha forma de escrita no mundo.

corpo, tempo e memória
movimentos que confluem

Conforme afirma Beatriz Nascimento: “A história também está registrada nos nossos corpos, enquanto corpo físico oriundo de uma cadeia de outros corpos na natureza”.³³

Me percebo entrelaçada e atravessada por campos de diferentes fronteiras que se invadem e se contaminam no decorrer da escrita e confluem para um mesmo ponto. Toda pesquisa é intervenção, é um mergulho, assim como, as linhas que atravessam e costuram todo este texto, linhas e voltas que me compõem e amarram, desamarram, criam e desatam nós na tessitura da composição textual e visual que me instigam a transformar o silêncio em ação.

Lembro aqui também de tudo que não cabe na escrita e penso nos momentos durante o percurso da pesquisa em que olhei para brechas da história, para situações que vivi. Agora percebo como eles se relacionam - histórias que já aconteceram muitas vezes e que continuarão em outras voltas de tempo.

No exercício desta escrevivência³⁴ cotidiana, tomei maior consciência que o mundo passa por mim todos os dias orientado por muitas outras vivências.

³³ NASCIMENTO, 2018, p. 267.

³⁴ "A escrevivência não é a escrita de si, porque está se esgota no próprio sujeito. Ela carrega a vivência da coletividade". Ver: EVARISTO, 2005.



e sigo rodando no tempo

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. 1. Ed. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feminista**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BACELLAR, Camila Bastos. À beira do corpo erótico descolonial, entre palimpsestos e encruzilhadas. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 43, p. 197-205, jan.-jun., 2022.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

CAMPOS, Marcelo. Corpo narrativo: um lugar que me atravessa. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 14, n. 21-22, p. 45-52, 2013.

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

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHAVEIRO, Eguimar. Corporeidade e Lugar: elos da produção da existência. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). **Qual o espaço do lugar?**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**: Lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. São Paulo Edição: Casa do Povo, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias Afro-Atlânticas**. Vol. 2, Antologia. São Paulo: MASP, 2018. p. 407-411.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita: In: ALEXANDRE, Marco Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

- EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRAZ, M. C. F. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 61-71, jun. 2014.
- FREIRE, Jurandir. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GIL, José. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tania Mara G.; ENGELMAN, Selda (Orgs.) **Corpo, arte e clínica**, Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Estética e metafenomenologia. Trad. Miguel Serras Pereira. 2ª. Ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo; Rio de Janeiro: 34; Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, n. 2, p. 37-60, 2011.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, n. 92/93, jan.-jun., 1988.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luis. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Brasília: ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1984.
- HALL, Stuart. Raça, o significativo flutuante. **Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano IX, 2013. ISSN 1980-9921. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significativo-flutuante%EF%80%AA/>. Acesso em: mai. 2023.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HOOKS, bell. Artistas mulheres: o processo criativo [1995]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2, Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 236-243.
- HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**. São Paulo: Ática, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. 1º Ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no Campo Ampliado. **Arte & Ensaios**, n. 17, p. 128-137, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- KRENAK, Ailton. **A Vida Não é Útil**. 1. Ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. 1. Ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2022.
- LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo [Org]. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 371-376.
- LAGROU, Els. No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. **Enfoques**, v. 12(1), jun. 2013. Disponível em: http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1. Acesso em: mai. 2023.
- LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 1, Antologia. São Paulo: Masp, 2019.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-378.
- MARGETTS, Martina. Action Not Words. In: C HARNY, Daniel (ed.). **Power of Making: The importance of being skilled**. London: V&A Publishing, p. 38-43, 2011.
- MATESCO, Viviane. **Em torno do corpo**. Niterói: PPGCA-UFF, 2016.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. 1. Ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da Pele – o devir da arte contemporânea afro-brasileira. **Arte e Cultura da América Latina**, São Paulo: Terceira Margem, v. XXVIII, 2º. Semestre, 2012, p. 35-42.

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

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares**: revista de sociopoética e abordagens afins, n. 2, vol. I, 2009. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: Abr. 2023.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. São Paulo. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: Dez. 2022.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, Campinas, IFCH/UNICAMP, n. 2, vol. 1, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>. Acesso em Fev. 2023.

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

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

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

Tvardovskas, Luana S. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. **Artelogie**, n. 5, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>. Acesso em: Nov. 2022.

VASCONCELLOS, Jorge. A Lança e o Arco, ou por um devir-quilombista da arte. **Revista Farol**, Espírito Santo, v. 17, n. 24, p. 39–44, Set. 2021.

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