

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Adriana Carla Santos Chaves

ALMAS/MEMÓRIAS FAMILIARES E LEMBRANÇAS:
Processos e elaborações de fabulação crítica na performance negra

Belo Horizonte
2025

Adriana Carla Santos Chaves

Almas/memórias familiares e lembranças:

Processos e elaborações de fabulação crítica na performance negra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da cena

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.05
C512a
2025

Chaves, A. C. S., 1997-
Almas/memórias familiares e lembranças [recurso eletrônico] :
processos e elaborações de fabulação crítica na performance negra /
Adriana Carla Santos Chaves. – 2025.
1 recurso online.

Orientador: Cristiano Cezarino Rodrigues.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Memória na arte – Teses.
3. Arte negra – Brasil – Teses. 4. Arte moderna (Séc. XXI) – Teses. I.
Rodrigues, Cristiano Cezarino. II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ADRIANA CARLA SANTOS CHAVES**

Número de Registro **2023706879**

Título: “ **Almas/memórias familiares e lembranças: Processos e elaborações de fabulação crítica na performance negra** ”

Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Tiganá Santana – Titular – Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Franciane Salgado de Paula – Titular – Universidade de Brasília

Belo Horizonte, 29 de julho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Cezarino Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 30/07/2025, às 14:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tiganá Santana Neves Santos, Usuário Externo**, em 31/07/2025, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Franciane Salgado de Paula, Usuária Externa**, em 31/07/2025, às 14:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 01/08/2025, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4419414** e o código CRC **0A926115**.

Às minhas e aos meus mais velhos, que recordam memórias num impulso criativo de cultivar futuros bem vividos e possíveis.

A minha avó Ana Francisca dos Santos, que sonhou seu retorno a sua terra natal, sedimentou saberes e tecnologias de existência e significou o movimento da memória para que este trabalho pudesse vir a existir.

Ao Povoado dos Caetanos, que resiste há mais de 200 anos em Umburanas-BA.

A minha mãe Jô Santos, que sonhou e sonha a escrita de sua/nossa própria história e nunca me deixou esquecer.

Ao meu irmão gêmeo Nado, com quem partilhei o fio condutor de vida e que também perfaz a busca por uma imagem.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, sem a qual não poderia ter construído essa dissertação de modo dedicado.

Agradeço a todos os orixás que me cuidam e que zelam; a Exú, que foi ponte de movimento e possibilitou bons caminhos; à minha mãe Iansã, que me ensina a caminhar; àqueles que me proporcionam sustentação em todas as horas: meu pai Obaluaê, Ogum e Oxóssi; aos meus pretos-velhos, por sua presentificação e guiança através das gerações; à minha avó Ana Francisca, a quem dedico este trabalho (*in memoriam*); a Mãe das Neves; às forças da natureza que me sustentam.

Agradeço ao meu orientador, Cristiano Cezarino, por sua orientação fundamentada em muita escuta e compromisso; à FAPEMIG e ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPG Artes, instâncias que apoiaram e fomentaram todo o desenvolvimento desta pesquisa; ao Grupo de Pesquisa Africanidades e a Cidade; ao Teatro Universitário da UFMG, pelo apoio e pela oportunidade de partilha dos saberes desta pesquisa; a todas e todos docentes que me acompanharam nesta trajetória; e a todas e todos estudantes para quem lecionei nos dois últimos anos.

Agradeço imensamente a todas as pessoas que foram rede de apoio, inspiração para esta pesquisa, que me enxergaram, estimularam minha coragem, me alimentaram, me ensinaram e com quem pude trocar saberes – pessoas que acreditaram em mim: Felipe Rocha, meu companheiro em todas as horas; minha mãe Jô Santos; meu pai Ronaldo Adriano; meus irmãos Ana Gabriela Chaves, Ronaldo Chaves, Pedro Chaves; Maria das Candeias, Cleuza dos Santos, Carmino dos Santos, Osmar dos Santos; à Beatriz Nobel Maia, Saulo Calixto, André Amaral, Sâmia Ramare, Anderson Ferreira, Joicinele Alves, Rodrigo Antero, prof. Rogerio Lopes (T.U – UFMG), profa. Cristiane Souza (UNILAB), profa. Rutte Tavares (UNILAB), profa. Soraya Martins (UNESPAR), prof. Monilson dos Santos, profa. Tereza Bruzzi (T.U – UFMG), prof. Tiganá Santana (USP) , profa. Franciane Salgado de Paula (UnB).

A todas as pessoas que vieram antes – e que virão.

“A sola do pé reconhece toda a sujeira da estrada”
— Provérbio Africano

RESUMO

Neste trabalho, proponho discutir processos e elaborações de enunciação de memórias familiares na performance negra, tomando como referência as perspectivas da fabulação crítica e da poética da relação. Tendo como objeto a busca por uma “imagem perdida”, vinculada à história da minha avó materna, Ana Francisca – cuja trajetória foi marcada pelo não retorno à terra natal e pelos apagamentos de registros e memórias típicos das dinâmicas coloniais–, a pesquisa propõe compreender como processos e elaborações na performance negra podem reelaborar memórias, ausências e tensionar subjetivações coloniais, articulando teoria e prática artística de modo interdependente. A metodologia combina prática artística autobiográfica, análise crítica de performances autorais e referenciais teórico-filosóficos afro-diaspóricos. Por meio de articulações e discussões estéticas, artísticas e culturais, busquei refletir sobre as potencialidades de uma poética relacional na performance negra e fomentar uma discussão ampliada sobre noções e conceitos que convergem no campo das artes da cena. Portanto, nesta pesquisa, processos e elaborações de fabulação crítica na performance negra são analisados e discutidos na direção da construção de modos de presentificação e enunciação de memórias, a partir de uma construção poética relacional que tensiona as noções de subjetividade e identidade – um processo que convoco como de reontologização da subjetividade. Conclui-se que a performance, nesse contexto, constitui-se como espaço ontoepistemológico de elaboração simbólica e política da memória, instaurando uma linguagem estética comprometida com a invenção de outros modos de ser e estar, construindo estratégias, relações estéticas e éticas de enunciação de memórias que possam dar a ver maneiras fabulantes e imaginativas de reelaborar memórias e imagens de si e do mundo.

Palavras-chave: performance negra; memória; fabulação crítica; poética da relação; reontologização da subjetividade.

ABSTRACT

In this work, I propose to discuss processes and elaborations of familial memory enunciation in black performance, drawing on the perspectives of critical fabulation and the poetics of relation. Taking as its object the search for a “lost image” tied to the story of my maternal grandmother, Ana Francisca – whose trajectory was marked by the non-return to her homeland and by the erasure of records and memories typical of colonial dynamics – the research aims to understand how processes and elaborations within black performance can rework memories and absences, while also challenging colonial subjectivations, articulating theory and artistic practice as interdependent dimensions. The methodology combines autobiographical artistic practice, critical analysis of authorial performances, and philosophical theoretical Afro-diasporic frameworks. Through aesthetic, artistic, and cultural articulations and discussions, I sought to reflect on the potentialities of a relational poetics within black performance, and to foster an expanded discussion of notions and concepts that converge in the field of the performing arts. Thus, in this research, processes and elaborations of critical fabulation in black performance are analyzed and discussed toward the construction of modes of presentification and enunciation of memory, through a relational poetic construction that challenges notions of subjectivity and identity – a process I invoke as the re-ontologization of subjectivity. It is concluded that, in this context, performance constitutes an ontoepistemological space for the symbolic and political elaboration of memory, establishing an aesthetic language committed to the invention of other ways of being and existing, and building strategies, aesthetic and ethical relations of memory enunciation that may bring forth fabulating and imaginative ways of reworking memories and self/world images.

Keywords: black performance; memory; critical fabulation; poetics of relation; reontologization of subjectivity.

RESUMEN

En este trabajo, propongo discutir procesos y elaboraciones de enunciación de memorias familiares en la performance negra, tomando como referencia las perspectivas de la fabulación crítica y la poética de la relación. Teniendo como objeto la búsqueda de una “imagen perdida”, vinculada a la historia de mi abuela materna, Ana Francisca – cuya trayectoria estuvo marcada por la no vuelta a su tierra natal y por los borramientos de registros y memorias típicos de las dinámicas coloniales –, la investigación propone comprender cómo los procesos y elaboraciones en la performance negra pueden reelaborar memorias, ausencias y tensionar subjetivaciones coloniales, articulando teoría y práctica artística de manera interdependiente. La metodología combina práctica artística autobiográfica, análisis crítico de performances autorales y marcos teórico-filosóficos afro-diaspóricos. A través de articulaciones y discusiones estéticas, artísticas y culturales, busqué reflexionar sobre las potencialidades de una poética relacional en la performance negra y fomentar una discusión ampliada sobre nociones y conceptos que convergen en el campo de las artes escénicas. Por lo tanto, en esta investigación, los procesos y elaboraciones de fabulación crítica en la performance negra son analizados y discutidos en dirección a la construcción de modos de presentificación y enunciación de memorias, a partir de una construcción poética relacional que tensiona las nociones de subjetividad e identidad – un proceso que convoco como reontologización de la subjetividad. Se concluye que la performance, en este contexto, se constituye como un espacio ontoepistemológico de elaboración simbólica y política de la memoria, instaurando un lenguaje estético comprometido con la invención de otras formas de ser y estar, construyendo estrategias, relaciones estéticas y éticas de enunciación de memorias que permitan visibilizar modos fabulatorios e imaginativos de reelaborar memorias e imágenes de sí y del mundo.

Palabras clave: performance negra; memória; fabulación crítica; poética de la relación; reontologización de la subjetividad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Ana Francisca e eu	26
Figura 2 — Estação Ferroviária Umburanas: Brumado, BA	34
Figura 3 — Negociação da ausência 1	36
Figura 4 — Negociação da ausência 2	38
Figura 5 — Negociação da ausência 3	39
Figura 6 — Negociação da ausência 4	40
Figura 7 — Negociação da ausência 5	41
Figura 8 — Figura do Caçador 1	54
Figura 9 — Figura das Negas 2	55
Figura 10 — Performance Sonda, de Castiel Vitorino	63
Figura 11 — Kalunga	72
Figura 12 — Dikenga dia Kongo (cosmograma bantu)	74
Figura 13 — Kalunga em As pedras sempre se encontram	75
Figura 14 — As pedras sempre se encontram 1	76
Figura 15 — As pedras sempre se encontram 2	77
Figura 16 — Horas secundárias	81
Figura 17 — Rio Brumado	84
Figura 18 — Retrato falado 1	87
Figura 19 — Retrato falado 2	88
Figura 20 — Bastidores, 1997	93
Figura 21 — Noir Blue 1	102
Figura 22 — Noir Blue 2	103
Figura 23 — Noir Blue 3	104
Figura 24 — Curar o tempo 1	106
Figura 25 — Curar o tempo 2	107
Figura 26 — Eu, minha irmã Ana Gabriela e minha prima Maria em frente ao baobá ou gameleira (Território Povoado dos Caetanos – Umburanas/BA)	115

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A BUSCA POR UMA IMAGEM: MEMÓRIA, AUSÊNCIA E FABULAÇÃO CRÍTICA.....	23
2.1 Negociação da ausência.....	32
2.2 Relações entre presença e ausência.....	42
2.3 Almas/memórias familiares e lembranças: uma poética da relação.....	45
2.4 Aparição: construções poéticas entre o visível e não visível como modo de fazer aparecer.....	53
3 AS PEDRAS SEMPRE SE ENCONTRAM: UMA POÉTICA DE RE ENCENAÇÃO DIANTE DA IMPOSSIBILIDADE.....	69
3.1 Kalunga como princípio de ação e movimento.....	74
3.2 Entre o arquivo e a ausência: notas para a fabulação crítica na performance negra contemporânea.....	85
3.3 Encenar a impossibilidade.....	89
3.4 A ficção do arquivo e repertório: escolhas entre lembrança e esquecimento.....	94
4 PARA IMAGINAR UMA REESCRITA DO FUTURO: PROSPECÇÕES SOBRE A REELABORAÇÃO DA IMAGEM.....	99
4.1 Noir Blue (2018) e Curar o Tempo (2021): uma leitura a partir da temporalidade condicional do que poderia ter sido.....	101
4.2 O vir-a-ser, a partir da pergunta do que poderia ter sido.....	109
5 QUANDO AS PEDRAS SE ENCONTRAM.....	116
REFERÊNCIAS.....	122

1 INTRODUÇÃO

Peço licença aos meus mais velhos, que recordaram lembranças, trabalharam com o tempo e possibilitaram partilhar as memórias familiares que são fundamento desta pesquisa. À minha avó, Ana Francisca, que não nos deixou esquecer nossa família e território, mesmo diante de tantos percalços. Esta escrita é um trabalho feito por muitas mãos e cabeças, gestado por muitas gerações.

Esta pesquisa nasce de uma promessa de retorno feita à minha avó – promessa que orientou minha implicação autobiográfica e uma investigação performativa que tem, em sua construção poética, a busca por uma imagem perdida. Numa perspectiva em que prática e teoria se entrelaçam e se fazem escrita, este trabalho começou a ser sonhado por mim em 2018, quando decidi viajar à Bahia em busca do território de origem da minha avó e dos meus familiares maternos – que, até então, habitavam apenas o meu imaginário desde a infância.

Ana Francisca, minha avó, foi uma migrante do estado da Bahia para Minas Gerais no século XX, e nunca mais retornou à sua terra natal. Durante toda a minha vida, escutei, nas narrativas da minha avó e, depois, evocadas por minha mãe, meus tios e tias, histórias sobre os nossos parentes na Bahia, embaladas por saudade e uma certa mística – dada a ausência de registros, fotografias e até mesmo mapas que circunscrevessem a nossa história familiar materna. Nesse contexto, em muitas das minhas elaborações na performance e nas teatralidades negras, fui sendo provocada a trabalhar com essa rede de memórias e recordações, a exemplo do videoarte *Zeca* (2019), a performance *Umbigo* (2020) e a performance *Sinal Vermelho* com o Grupo Traços (2018). Até que fui provocada a pesquisar e vivenciar essa “estrada natural que ligava a Minas ao porto ao mar”, da qual ouvi incontáveis vezes na canção *Ponta de areia*, de Milton Nascimento (presente na epígrafe), no rádio que ficava na sala da casa de meus pais, em Sabará. Porém, num caminho inverso do feito pela minha avó – que veio de Bahia para Minas –, eu fui de Minas à Bahia em busca do território dos meus parentes e de uma construção poética nas artes da cena, que elaborasse ações, gestões e movimentos que pudessem anunciar memórias buscadas e vivenciadas ao decorrer do processo.

Algumas noções importantes, acessadas por mim durante às minhas formações no campo das humanidades e do teatro, me encorajaram e provocaram a pensar a construção de uma poética na performance negra que possibilitasse a enunciação de minhas memórias familiares durante meu deslocamento entre os estados. Dentre elas, destaco a concepção de *Perda da Imagem*, de Beatriz Nascimento (1989), juntamente ao processo de busca por uma

imagem perdida, cunhados pela historiadora para se referir à perda de identidade diante das subjetivações coloniais impostas às pessoas africanas escravizadas e seus descendentes, bem como ao processo de busca por essa outra imagem na diáspora – através de deslocamentos, migrações e aquilombamentos. Esse pensamento, a meu ver, sinaliza uma perda e, em contraposição, uma busca, onde a noção de imagem se correlaciona à identidade, subjetividade e memória como instâncias indissociáveis que se afetam mutuamente – e que foram noções disparadoras para pensar a enunciação de memórias na performance negra, atrelada à busca de uma imagem corpórea e, no meu caso, também arquivada.

Acredito que, através da perda e da busca por uma imagem, é possível discutir o processo de reelaboração dessa imagem perdida e implicada em identidades que foram cindidas e determinadas por subjetivações e imaginários coloniais, diante do apagamento histórico de memórias arquivadas, corpóreas e não arquivadas. Bem como questionar os destinos de ser e estar – em cena e fora dela – fundados por ontologias que constroem subjetividades dentro das relações de poder, o que pretendo discutir como processo de reontologização da subjetividade. Esta ampliação na noção de imagem me interessa e foi de grande importância para pensar o processo de busca pelo território da minha avó como busca por uma imagem que é memória, refletindo tensionamentos relacionados à identidade e subjetividades, bem como dimensões simbólicas, reais e imaginativas na construção de ações, movimentos e relações estéticas e éticas com espaços, paisagem, território e temporalidades na performance.

Assim, o meu deslocamento entre os estados, que visou a busca pelo território de minha avó, juntamente à busca por uma imagem, demandou uma abertura para lidar com ausências, vazios e até mesmo cogitar o encontro com o nada. A relação entre lembrança e esquecimento, e de enunciação de memórias no corpo e no arquivo, tornaram-se bases para as elaborações que construí nos meus dois trabalhos, que serão analisados nesta pesquisa: *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022) – o primeiro realizado durante a minha residência na cidade de Santo Amaro, Bahia, no processo de investigação sobre o território de minha avó; e o segundo, após meu encontro com meus parentes no Povoado dos Caetanos, no sudoeste do estado.

Dessa forma, nesta pesquisa meu esforço será pensar a enunciação da memória familiar na construção de imagens e imaginários, bem como o modo como as escolhas estéticas e éticas nos trabalhos implicam tensionamentos às noções de subjetividade e identidade, dando a ver a produção de uma linguagem. Tenho como questão central pensar como a conexão que estabeleço entre as noções de almas/memórias familiares e lembranças,

na performance negra – não restritas a uma revisão histórica – constrói uma **poética da relação**, noção de Edouard Glissant (2021). Essa perspectiva será discutida a partir da **elaboração** de imaginários que **possibilitam a reelaboração** da imagem enquanto memória e da subjetividade.

Na relação entre almas/memórias proposta por Castiel Vitorino Brasileiro (2021), em sua poética de **estéticas macumbeiras**, elaboro a conexão entre almas, memórias familiares e lembranças com o propósito de discutir a memória enunciada no corpo – que escapa ao domínio do arquivo – como relação estética, espacial e temporal, incluindo aspectos visíveis e invisíveis, que **possibilitam** a reelaboração de histórias.

A memória, nesta pesquisa, é entendida a partir de uma discussão que a compreende como “um conjunto de funções psíquicas que permitem a atualização de imagens de fatos passados ou que são representados como passados” (Sardelich; Cao, 2021, p. 61, tradução nossa). Essas imagens não se reduzem a ao conjunto de contornos visuais, mas constituem-se como imaginário. Segundo Maria Emilia Sardelich e Marian Lopez Fernandes Cao (2021), ao refletirem sobre a memória na arte contemporânea, “os fenômenos da memória, em seus aspectos biológicos e psicológicos se referem aos sistemas de estruturação e auto organização individual e coletiva que são mantidos na medida que essa organização os reconstitui” (*idem*, p. 62, tradução nossa), sendo tais sistemas alimentados por linguagens.

As autoras ressaltam, nesse sentido, a relação entre memória, criação e imagem, tanto nos processos individuais quanto coletivos, vinculada à carga emocional, à tensão entre presença e ausência, “bem como ao potencial das imagens para iluminar áreas reprimidas da experiência pessoal que nunca deixa de ser coletiva” (*idem*, p. 65, tradução nossa). Assim, a memória é também “o lugar das gravuras, dos registros, dos desenhos dos sentimentos, da tristeza e da dor” (*idem*, p. 67, tradução nossa), capaz de atualizar imagens de fatos passados que restauram ou reelaboram histórias não escritas. É, portanto, espaço em que a verdade emerge estruturada como ficção. A atualização da imagem enquanto linguagem dá a ver a reestruturação do eu na experiência artística.

Cabe, então, considerar as dimensões e tensionamentos que envolvem a memória arquivada, a memória incorporada e os espaços de memória, entendidos como sistemas de estruturação coletiva ou individual da memória que abrigam linguagens. A memória arquivada, segundo Diana Taylor (2013), desde o início sustenta o poder, pois, sendo mediada pelo registro, é entendido no Ocidente como material durável, que opera acima do tempo e do espaço. Em contraposição, o repertório constitui a memória incorporada, aquela do corpo que

encena: “performance gestos, oralidade, movimento, dança, canto em suma todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (Taylor, 2013, p. 46).

Os ambientes de memória, segundo Leda Maria Martins (2002), mostram que a memória não se restringe apenas aos lugares instituídos – museus, monumentos oficiais, arquivos e bibliotecas –, mas pode ser criada e transmitida em repertórios corporais e vocais, em gestos e hábitos. Se, por um lado, a atualização da imagem da memória arquivada ocorre manuseio e manipulação dos registros para tensionar a história oficial, interessa-me, aqui, pensar a atualização da imagem na memória do corpo, a incorporada, que se expressa no repertório. Como afirma Leda Maria Martins: “a memória dos saberes se inscreve se, sem ilusórias hierarquias tanto na letra caligrafada no papel quanto no corpo em performance” (Martins, 2002, p. 88).

Assim, a relação entre memória, criação e imagem, na atualização de imagens que reelaboram histórias não escritas por meio da memória do corpo, será discutida a partir da fabulação. Trata-se de um movimento em que a fábula, segundo Leda Maria Martins (2002), “configura-se como rito de passagem de uma situação de fragmentação ou aflição para uma nova ordem artística, social e filosófica, que reconfigura o corpus cultural” (Martins, 2002, p. 83). A imagem, então, deixa de ser compreendida apenas como um conjunto de contornos visuais e para a ser percebida em seu aspecto multidimensional, no imaginário em que se constrói e é construída pelas performances. É nesse horizonte que, em sua percepção filosófica, estética e ética, reorganizam-se “os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânico e conceituais” (Martins, 2002, p. 83).

Dito isto, a abordagem terá como meio a **fabulação crítica**, sob a perspectiva da escritora e pesquisadora Saidiya Hartman (2021), entendida como uma metodologia de criação que revisa apagamentos históricos e possibilita a reelaboração de memórias, imagens e experiências através da articulação entre pesquisa histórica e imaginação. Trata-se também de um modo de se construir uma poética que se desloque da narrativa restrita à violência racial. A fabulação crítica abre espaço para o “e se” – diante daquilo que não foi lembrado, que foi esquecido ou que nunca pôde ser registrado – e será aqui discutida como um processo de reelaboração de memórias no corpo: esse suporte filosófico e cultural que, numa perspectiva africana, afro-pindorâmica e afro-diaspórica, se constrói em movimento contínuo no espaço-tempo.

Ambas as obras que desenvolvi emergem da busca pelo território da minha família materna, marcada pela ausência de arquivos, registros e pela impossibilidade de retorno de

minha avó à sua terra natal em vida. A construção dessas obras parte justamente da relação que estabeleci com esse vazio, com essa impossibilidade, refletindo sobre os limites impostos ao que pode ser conhecido, lembrado ou historicamente legitimado.

É importante sinalizar que, neste trabalho, a noção de **performance negra**¹ refere-se às diversas expressões cênicas que podem ser compreendidas como “um movimento constituído por representações espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas da origem e da diáspora” (Naranjo, 2010, p. 4). A encenação, nesse sentido, não é somente o resultado final, isto é, a apresentação teatralizada ou performativa em si, mas também o conjunto de dispositivos, a exploração do espaço e os elementos visuais que a compõem, enquanto partes ativas e constitutivas da cena, conforme aponta Eduardo dos Santos Andrade (2019). Nesse cenário, discuto a presença e a enunciação de almas/memórias familiares e lembranças na performance negra como processo que possibilita a recriação e a reencenação de memórias – tanto individuais quanto coletivas. Trata-se de reencenação pois, ao recriar imaginários, a performance constrói outras formas possíveis de relação e interação entre esses elementos ativos.

Assim, a noção de encenação evocada aqui ressemantiza a própria representação teatral. Como explica Leda Maria Martins (1995), ela se realiza através da conjunção de diversos outros signos insubordinados ao signo linguístico enquanto escritura, algo visível em diversas culturas e expressividades negras e africanas, a exemplo da narrativa oral, que pode se transformar em representação teatral, em que o texto escrito é “substituído por um corpus verbal memorizado e retransmitindo” (Martins, 1995, p. 53). Para Martins (1995), há uma tessitura da performance, que inclui “o texto performativo, o texto/tecido da performance teatral, que não indica simplesmente o texto literário mas a representação em si, o texto por ela criado e dela abstraído”, concebido como uma rede complexa com diferentes elementos ativos, “signos, meios de expressão ou ações” (Martins, 1995, p. 53).

De acordo com Rodrigo Severo dos Santos (2023), a noção de performance negra tem sido utilizada por artistas “como uma lente de criação perpassada por discursos de contestação sobre a herança colonial, os legados e efeitos do colonialismo dentro da sociedade brasileira”

¹ A noção de performance negra na presente pesquisa se fundamenta na trajetória do fórum nacional de performance negra iniciativa do grupo da Cia Bando de teatro negro olodum (SA-BAHIA) e da Cia dos comuns (RJ-Rio de Janeiro), que a partir de 2005 visou conceituar, nomear e compreender às múltiplas expressões das artes cênicas negras como performances negras, afim “de reconhecer uma espécie de movimento das artes cênicas negras organizadas politicamente” segundo a Professora Leda Maria Martins no Pele Negra – Escola de Teatros Pretos (Encontro 1..., 2020). Com o objetivo de propor a criação de políticas públicas para a área das artes cênicas negras, esta inclui às danças negras, teatros negros e às demais expressões cênicas negras. Conferir: <https://youtu.be/cmiey5gJkI?si=oDMtVH2uoxsdCbO9>. Acesso em: 12 maio 2020.

(Santos, 2023, p. 45). Logo, segundo Santos (2023), a performance negra tem se consolidado como uma linguagem em que artistas negras(os) experimentam e imaginam modos de reinventar o mundo, dispendo-se de “conhecimentos ancestrais” e estratégias de resistência históricas que marcam a cultura negra e afro-diaspórica.

Sendo assim, a noção de performance negra acompanha a direção assinalada por Leda Maria Martins (1995), que enfatiza a importância de acoplar toda a experiência teatral das culturas negras em sentido amplo, “numa via que rompa não somente com os limites das paredes do palco convencional, mas sobretudo com os critérios de leitura, interpretação e volição crítica” (Martins, 1995, p. 52). Para Martins (1995), é preciso considerar o texto tecido de performance, que preside às formas de expressão das culturas negras em sua variedade, “sublinhando os mitemas e significantes que a constituem e evocam, seu caráter de representação e ritualização, seus signos e funções constitutivos” (Martins, 1995, p. 53). A performance, assim, reforça-se como espaço de inscrição de memórias e transmissão de conhecimentos, um modo de intervir no mundo (Taylor, 2013), ainda que historicamente desprivilegiado e deslegitimado pelos processos coloniais nas Américas e no continente africano.

É importante ressaltar, contudo, que a compreensão ocidental sobre a noção de performance percorreu, nos anos 70 e 80, uma trajetória distinta², quando passou a ser aceita como expressão artística e tem como característica a execução de obras em espaços não convencionais instituídos como espaços de arte (Santos, 2023). Segundo Josette Féral (2009), ela surge ancorada na ideologia norte-americana de aproximação entre arte e vida, visando reinscrever a arte ao domínio do cotidiano. No âmbito do teatro, a adoção desta ideologia buscou romper com o teatro dramático tradicional e com a representação no sentido mimético, valorizando a ação em si e não mais uma representação centrada no texto.

É a partir desse contexto que busco, pelo diálogo entre obras e processos artísticos das expressividades negras nos campos das artes da cena, artes visuais e literatura, identificar noções e estratégias narrativas que confrontam versões hegemônicas da história por meio da imaginação e da reencenação de fatos históricos. Essa abordagem tem se revelado fundamental na construção poética de diversas obras contemporâneas, como as de Saidiya Hartman (2021), Rosana Paulino (1997) e Eustáquio Neves (2019), que tensionam arquivos,

² Para maior aprofundamento sobre a trajetória histórica e conceitual sobre noção de performance e performance negra ler *A performance negra no Brasil: estética descolonizada na cena contemporânea*, de Rodrigo Severo dos Santos (2023). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/QFmr9Chz9KTGSQX3nXs6fqJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 set. 2025.

elaboram ausências e reinscrevem memórias silenciadas. A partir disso, proponho uma relação entre tais práticas e aquelas do campo da performance negra, mobilizando-as como instrumentos de **fabulação crítica**.

A forma e a constância com que a memória tem sido abordada em diversas linguagens artísticas, especialmente nos trabalhos de artistas negras(os), têm contribuído para a elaboração de uma perspectiva singular sobre o conceito e o papel da memória na produção estética. No campo das artes da cena, destaca-se a contribuição fundamental da pesquisadora e rainha de N. S. das Mercês no Reinado do Jatobá, Leda Maria Martins (1995, 2002, 2021), cujos estudos abordam a memória na performance ritual das manifestações tradicionais afro-diaspóricas e das teatralidades negras nas Américas. Martins (2002) propõe a noção de **tempo espiralar** como chave para compreender o tempo-espaço, fundamento que estrutura as performances rituais negras. Ao longo de suas obras, ela propõe que a relação entre corpo, espaço e memória, no contexto da performance negra, configura-se como um espaço produtor de conhecimento, de inscrição de saberes e de afetos. Nesse sentido, a corporeidade negra torna-se um subsídio teórico, conceitual e performático (Martins, L., 2021), desenvolvido sobretudo a partir das matrizes históricas, filosóficas e culturais africanas e afro-pindorâmicas, que fundamentam as manifestações culturais negras no Brasil e na diáspora.

Nas artes da cena, há um número significativo de performances e teatralidades negras realizadas no Brasil que desejam desmistificar a imagem da pessoa negra por meio de elaborações cênicas e poéticas que questionam estereótipos racistas e dispensam a lógica representacional, para dar lugar a atuações que inauguram novas formas de ser e estar em cena, construídas por meio de práticas poéticas radicais e imaginativas. Nesse processo, é observável que a implicação da subjetividade tornou-se uma questão presente e fundamental, através da qual as construções poéticas negras perfazem caminhos interessados não somente responder politicamente a uma demanda racial, mas também em “voltar-se fundamentalmente para o ato de construir/inventariar, de maneira nova e desejante, imagens fabulantes” (Martins, S. 2022).

A exemplo disso, podemos citar os trabalhos *Apologia III* do performer Anderson Feliciano (2018), *Nengua avó* da performer Stephanie Moreira (2019), *Da Terra* do grupo Teato do Amanhã (2022), bem como as performances *Noir Blue* da dançarina e coreógrafa Ana Pi (2018), *Curar o tempo*, da artista visual e performer Massuelen Cristina (2021), *Sonda*, da performer e artista plástica Castiel Vitorino (2022) – estas últimas serão discutidas na presente pesquisa. Elaborações que, na recusa de uma lógica representacional, possibilitam

a fabulação sobre memórias e sobre a própria imagem como movimentos que tensionam os modos de subjetivação coloniais.

Este tensionamento das subjetivações também implica diretamente no “como”, isto é, nas escolhas estéticas nas performances e nas éticas que fundamentam as relações espaciais e territoriais nos trabalhos, além dos movimentos e ações. Por isso, cabe aqui se debruçar sobre algumas noções e conceitos que vêm sendo discutidos e elaborados por performers e pesquisadoras(es) como propostas de nomear experiências cênicas construídas a partir de relações outras, alternas às relações de poder coloniais, articuladas por matrizes culturais e filosóficas afro diaspóricas. São exemplos as proposições de “tornar-se imensurável” e “estéticas macumbeiras” da artista Castiel Vitorino Brasileiro (2021), “aparição” nas obras de Lhola Amira (2018), e a concepção de **aparição** na manifestação do Nego Fugido³, segundo a perspectiva de Monilson dos Santos (2021).

Nesse sentido, o modo e a forma como esse tensionamento das subjetivações coloniais se dá nos meus trabalhos será discutido a partir da construção poética relacional, em um jogo onde as subjetivações coloniais – aquelas construídas pelas relações de poder – são deslocadas em favor da poética da relação que se cria e dos imaginários possíveis que dela emergem. Interessa-me pensar como a enunciação de almas/memórias familiares e lembranças na performance negra, para além da necessidade de uma revisão histórica, também se vincula à construção de poéticas relacionais que inauguram imagens, narrativas e formas comprometidas com um outro imaginário de ser e estar no mundo e das possibilidades que esses modos abrem. Dessa maneira, proponho discutir a **poética da relação**, conceituada por Glissant (2021) a partir da conexão que elaboro entre alma/memórias familiares/lembranças como uma elaboração estética relacional capaz de transfigurar memórias.

A análise das minhas obras *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022) será mobilizada como ponto de partida para um exercício teórico e de levantamento de questões em diálogo com conceitos e processos artísticos desenvolvidos por artistas e pesquisadores(as) da performance negra. São experiências cênicas constituídas por relações com o tempo-espaço, o território, a paisagem e a memória – em contraposição às formas coloniais de poder. Nesse percurso, serão discutidas as noções de **fabulação crítica**, segundo Saidiya Hartman (2021); de **aparição**, nas perspectivas de Monilson dos Santos

³ O Nego Fugido é uma aparição, assim nomeada pelos mestres e mestras da tradição e pela comunidade de Acupe/BA, seu local de origem. Nesta pesquisa, a noção de aparição, discutida a partir dessa manifestação, terá como referência a obra e a perspectiva do pesquisador Monilson dos Santos (2021). Ao longo do texto, irei me referir ao Nego Fugido ora como aparição – em referência a sua nomeação original – e ora como manifestação cultural, de modo a assinalar meu lugar de pesquisadora não inserida diretamente na tradição.

(2021) e Lhola Amra (2018); de **imaginação**, tanto na perspectiva de Nicolas Bourriaud (2009) quanto na formulação da **capacidade criativa radical da imaginação** de Denise Ferreira da Silva (2012); e, por fim, a **poética da relação** de Edouard Glissant (2021). Essas reflexões serão articuladas à luz de processos artísticos, tendo como fonte de pesquisa vestígios e registros das obras e dos processos em documentos disponibilizados em sites, vídeos, mostras, artigos científicos, teses e monografias.

A escolha das obras e processos artísticos de referência responde à necessidade de articulação entre eles para possibilitar versar sobre a produção de uma linguagem, incluindo a das obras de minha autoria, através da notável presença de recursos, dispositivos e procedimentos similares. Serão consideradas a implicação do biográfico/documental e a construção de uma poética relacional nas obras, bem como a forma como essas obras compõem aspectos estéticos e éticos em ações nas quais se evidenciam dimensões simbólicas e subjetivas que dão a ver a enunciação de memórias familiares por meio da construção de imaginários.

Os objetivos centram-se em: discutir procedimentos e dispositivos próprios das artes da cena a fim de pensar como eles inauguram imagens, narrativas e modos de presentificação na performance negra a partir de uma construção poética relacional; refletir sobre como a enunciação de alma/memórias familiares e lembranças na performance tensiona os modos eurocêntricos de subjetivação e de representação, a partir de elaborações cênicas que perfazem uma poética da relação com território, paisagem e espaço-tempo; contribuindo para o pensamento de formas e modos de fazer performance que se constituam na necessidade de reelaborar a imagem que é também memória e experiência.

Embora as temáticas sobre memórias históricas, culturais e pessoais nas artes venham sendo bastante discutidas no viés das artes contemporâneas através de práticas de revisão histórica, ainda cabe lançar um olhar atento às estratégias, dispositivos e relações estéticas e éticas com que a memória tem sido trabalhada –, em toda sua diversidade – no campo das artes da cena, especialmente na performance negra. Assim como, investigar de que modo a **fabulação crítica**, enquanto metodologia de criação, pode ser identificada nestas elaborações. Trata-se, portanto, de repensar e discutir conceitos e abordagens sobre memória e ancestralidade a partir de complexidades históricas e filosóficas que atravessam – dentro e fora – o campo das artes negras. Permite-se, assim, que a memória e a ancestralidade não sejam compreendidas apenas como capacidades de resgatar fatos, mas também como forças de reconstrução e criação de histórias.

Além do que já foi mencionado, é observável que as discussões sobre memória nas artes contemporâneas têm sido mais proeminentes no campo das artes visuais, enquanto aparecem com menor frequência nas artes da cena. Essa constatação não diminui a importância nem sugere a ausência de investigações sobre o tema nesse campo, mas demonstra a necessidade de construirmos mais discussões e sistematizações sobre a memória nas artes da cena, em suas muitas perspectivas e arestas.

Nesse sentido, é relevante a proposição da presente pesquisa ao fazer uma discussão acerca da produção de uma linguagem, a partir do desenvolvimento de conceitos e ontoepistemologias no campo da performance negra, fundamentadas em matrizes filosóficas africanas e afro-diaspóricas. Tais fundamentos não apenas viabilizam o campo como plano de conhecimento, mas também configuram-se como práticas antirracistas de pesquisa em artes, com forte impacto simbólico e social. Discutir a produção de linguagens, aqui, exige estabelecer relações com seus fundamentos filosóficos e éticos, evidenciando como estes atravessam as elaborações estéticas, construindo formas e possibilidades de se fazer cena, ampliando conceitos, linguagens, percepções e práticas – e, inclusive, assinalando a hibridização entre linguagens que emergem dessas poéticas.

No primeiro capítulo, apresento a história da minha avó, em um exercício de **fabulação crítica**, e discuto a noção de busca por uma imagem no meu processo artístico, atrelada às noções de memória, sujeito e subjetividade, e como essas noções têm sido refletidas no campo das teatralidades e performatividades negras. Através da análise do meu trabalho *Negociação da ausência* (2021), levanto questões em torno da enunciação de memórias familiares a partir da construção de uma **poética da relação**, conforme elaborada por Edouard Glissant (2021). Pretendo discorrer sobre os aspectos epistemológicos envolvidos nessa construção poética, compreendendo-a enquanto movimento propulsor da inscrição de um corpo negro como produtor de conhecimento e de memória, já que, como nos lembra Leda Maria Martins, a “memória do corpo inscreve-se, sem ilusórias hierarquias tanto na letra caligrafada no papel quanto no corpo em performance” (Martins, L., 1999, p. 88).

Ainda nesse capítulo proponho uma conexão entre almas/memórias familiares/lembranças como uma elaboração estética que possibilita uma poética da relação voltada à transfiguração e recriação de memórias que sofreram apagamentos. A partir da cosmopercepção da filósofa Oyeronke Oyewumi (2020) sobre os “laços familiares”, da noção de **aparição** conforme discutida por Monilson dos Santos (2021) na manifestação do Nego Fugido, da mesma noção no trabalho de Lhora Amira (2018), e da proposição de **tornar-se**

imensurável de Castiel Vitorino Brasileiro (2021), farei esforços para discutir uma poética da relação na enunciação de almas/memórias familiares/lembranças, compreendidas como laços tecidos em redes complexas, que incluem aspectos não universais, como a relação entre o visível e não visível. Com isso, pretendo problematizar as seguintes questões: Como a memória familiar é enunciada na construção poética de *Negociação da ausência* (Chaves, 2021)? Quais elaborações estéticas e éticas se evidenciam na construção de uma poética relacional em conexão com almas/memórias familiares/lembranças? Podemos pensar modos de reelaboração da memória e da experiência em cena como processos que emergem das relações, sempre marcados pela transformação?

No segundo capítulo, com base nas referências apresentadas e discutidas, analiso a minha obra *As pedras sempre se encontram* (2022), com o objetivo de refletir sobre sua elaboração estética e ética, partindo do modo como o trabalho exerce uma **fabulação crítica** por meio do que denomino reelaboração da imagem que é memória. Para essa análise, destacarei as escolhas estéticas da obra, entre elas a presença e noção de **Kalunga**, conforme a cosmopercepção Bantu-Kongo, segundo o filósofo Kimbwandende Kia Busenki Fu-Kiau (2024), compreendida como força motriz filosófica de criação que orienta ações e movimentos no trabalho. Essa orientação emerge da relação espacial e temporal que estabeleci com o território e a paisagem, e do modo como signifiquei vazios e ausências, compondo uma elaboração cênica que tende a se constituir como presença, aparição.

Nesse sentido, provocada pela noção de capacidade **criativa radical da imaginação**, de Denise Ferreira da Silva (2012), pela ideia de **sutura** em Rosana Paulino (1997) e pelas práticas de reencenação nos trabalhos de Eustáquio Neves (2019), discutirei o modo como busco reelaborar uma imagem de retorno da minha avó à sua terra natal, em *As pedras sempre se encontram* (2022), diante da impossibilidade de retorno em vida. Pretendo desvelar como a encenação dessa impossibilidade se dá nas dimensões espaço-temporais de **Kalunga**, sendo esse o modo primeiro de imaginar um estado de liberdade, diante da necessidade de reparar a violência do arquivo e de evitar a reprodução de imaginários enclausurados na violência racial. É esse gesto especulativo que convocarei como estado do **vir-a-ser**, conforme elaborado pelo tradutor e pesquisador Tiganá Santana (2020), a partir da pergunta “o que poderia ter sido?”, no exercício de uma fabulação crítica.

No mesmo capítulo, proponho discutir o hibridismo entre funções e linguagens no trabalho, provocado justamente pelo exercício de **fabulação crítica** que busca tensionar os limites da linguagem. Para isso, discutirei as noções de **arquivo** e **repertório**, segundo Diana

Taylor (2013), e a relação histórica de poder estabelecida com o arquivo como entidade soberana e permanente de transmissão de conhecimento e memória. O objetivo é ampliar ambas as noções, tensionar essas relações de poder e evidenciar que tanto o arquivo quanto o repertório partem de uma curadoria, de uma tradução, de escolhas que viabilizam certas lembranças em detrimento de certos esquecimentos. Esse gesto desvela a agência ficcional presente em ambas formas de transmissão de conhecimento, permitindo pensar que a busca por uma imagem pode ser, ao mesmo tempo, corpórea e arquivada.

No terceiro capítulo, à luz das análises dos meus dois trabalhos, discutirei aspectos para pensar a reelaboração da imagem a partir de uma reencenação que chamei de **vir-a-ser**, sempre provocada pela pergunta sobre “o que poderia ter sido?”. Tensionarei essa discussão com obras que também anunciam memórias por meio da hibridização entre função e linguagem, operando entre performance, videoperformance e produção de arquivo, e assim expandem as noções e práticas de arquivo e repertório. São elas: *Noir Blue*, de dançarina e coreógrafa Ana Pi (2018), e *Curar o Tempo*, da artista visual, performer e curadora Massuelen Cristina (2021). Ambas serão convocadas para discutir uma produção de linguagem centrada na implicação autobiográfica negra e feminina, em que a busca por uma imagem se dá simultaneamente nas instâncias corpórea e arquivada.

Após essa discussão, relacionarei aspectos, dispositivos, estratégias e escolhas estéticas presentes nessas obras com os meus trabalhos *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), no esforço de defender a produção de uma linguagem na performance negra, em que a enunciação de memórias não se limita à revisão de uma história apagada, mas propõe anunciar um corpo que é memória e imagem, capaz de mover, tensionar e sacudir determinações históricas, subjetivações coloniais e formas modernas ocidentais de conhecimento, espacialidade e temporalidade. Trata-se de um gesto que discutirei como **reontologização da subjetividade**.

Assim, nesta pesquisa, os processos e elaborações de fabulação crítica na performance negra serão analisados como caminho para a construção de modos de presentificação e enunciação de memórias através de uma poética relacional que implica tensionamentos às noções de subjetividade e identidade, dando a ver a produção de uma linguagem. A conexão entre almas/memórias familiares/lembranças, bem como as questões que os meus trabalhos suscitam, contribuirão para uma discussão ampliada sobre conceitos que convergem no campo das artes da cena e sobre o modo como a memória tem sido e pode ser trabalhada, pensada e elaborada nas expressividades cênicas negras, instaurando estratégias e relações

estéticas e éticas de enunciação que desencadeiem maneiras fabulantes e imaginativas de reelaborar memórias e imagens de si e do mundo.

Por fim, faço um convite para experienciar as memórias, almas e lembranças que constroem essa dissertação em sua íntima e indissolúvel conexão com o corpo – este que foi o local e o meio de acesso primeiro para as elaborações aqui apresentadas. Que estas palavras, escritas e sedimentadas em movimento, possam despertar imaginações e modos de buscar imagens em belos estados de liberdade.

2 A BUSCA POR UMA IMAGEM: MEMÓRIA, AUSÊNCIA E FABULAÇÃO CRÍTICA

*“Ponta de areia
Ponto final
Da Bahia-Minas
Estrada natural
Que ligava Minas
Ao porto, ao mar
Caminho de ferro
Mandaram arrancar”*

— Ponta de Areia, Milton Nascimento

Nasci em 20 de janeiro de 1997, filha de Jô Santos Silva e Ronaldo Adriano Gonçalves Chaves, neta de Adalto Gonçalves e Geralda Ferreira, e de Manoel Pedro dos Santos e Ana Francisca do Santos – aquela que me iniciou nessa jornada, mãe de minha mãe, à qual dedico este trabalho por ter legado a sina de busca e da reivindicação de uma memória do não lugar, do não local, mas, sobretudo, relutante ao esquecimento.

Minha avó foi uma presença marcante na minha infância. Era com ela que eu adormecia antes de ir para cama, com quem aprendi a rezar antes de dormir, com quem me sentava na sala, e que também inspirou as duas tranças que minha mãe fazia nos meus cabelos quando criança. Suas narrativas sobre seu território natal e seus parentes constituíram um imaginário na memória familiar que se repetiu através de gerações.

A história, fielmente atravessada por sua trajetória, contava que Ana Francisca migrou para Belo Horizonte, Minas Gerais, na metade do século XX. Nascida e criada na cidade de Umburanas Velha – localizada no sertão do sudoeste da Bahia – viveu em um território marcado por intensos trânsitos populacionais, devido à instalação da Estação Ferroviária de Umburanas – Viação Férrea Federal Leste Brasileiro⁴, que foi meio de transporte entre cidades e estados entre os anos de 1950 e 1979.

Vó Ana foi levada a sair da sua cidade ainda na adolescência, após sofrer um estupro cometido por um homem de origem judaica que visitava a região naquela época. Essa também era uma lembrança narrada por minha avó, quando algum acontecimento do presente

⁴ “A linha Sul, que conecta Mapele a Monte Azul, foi formada pela junção de diversos trechos ferroviários, quase todos originados no século XIX, como a E. F. Central da Bahia, a E. F. Bahia ao São Francisco, a E. F. de Santo Amaro e a E. F. Centro-Oeste da Bahia. Essas linhas, finalmente unificadas sob o nome de Viação Férrea Federal do Leste Brasileiro (VFFLB) entre 1935 e 1939, foram integradas prolongadas de forma que, em 1951, passaram a ligar Salvador e Mapele à cidade mineira de Monte Azul, ponto terminal da E. F. Central do Brasil. Trens de passageiros passaram pelos seus diversos pedaços desde suas respectivas origens até a linha completa, sendo gradualmente extintos: em 1979 restavam apenas o trajeto Iaçú-Monte Azul, ao sul, e, até o início dos anos 1980, ainda havia circulação entre Mapele e Candeias. Atualmente, a linha é utilizada apenas para transporte de cargas, que sofrem para passar pelo gargalo do rio Paraguassu”. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_monte%20azul/umburamas.htm. Acesso em: 14 nov. 2024.

convocava o passado presente. Naquele período, Umburanas se transformava em um local de intensa exploração de magnesita por mineradoras estrangeiras, o que intensificou o trânsito de pessoas, sendo bastante comum a migração da própria população local para o Sudeste do país, em busca de emprego e melhores condições de vida.

No caso da minha avó, após ser brutalmente violentada, ela foi para a cidade de Brumado – da qual Umburanas é distrito – em busca de abrigo. Trabalhou em uma casa de prostituição até conhecer meu avô, Manoel Pedro dos Santos, um migrante do estado do Ceará. Juntos, decidiram partir rumo ao Sudeste.

Em todas as reuniões de família, ou mesmo nas conversas mais breves sobre parentes e histórias, a memória de minha avó sempre se fazia presente, mesmo após seu falecimento, em 2004. Sua família era recordada como um povoado onde todos tinham o mesmo sobrenome: os Caetanos.

Eu fui me tornando obcecada em visualizar a certidão de nascimento de minha avó – uma segunda via do documento que registrava os nomes de seus avós. Lá constavam os nomes de meu bisavô, Abílio Caetano da Silva, e de meu tataravô, Pedro Caetano da Silva, além de minha bisavó, Maria Abília da Silva, e de minha tataravó, Joana dos Santos – uma mulher originária a qual minha avó sempre se referia como “mãe Joana”, parteira reconhecida no povoado e figura de grande importância para família.

Após me formar em Teatro, em 2018, decidi me mudar para Bahia. Ingressei no curso de graduação em Humanidades da Unilab, em São Francisco do Conde, com o objetivo de iniciar a jornada de busca pelo território da minha avó – processo que durou cerca de quatro anos.

Durante essa busca pelo território dos meus parentes maternos na Bahia, realizei as performances *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022). Ambas tinham como questão fundamental a enunciação da minha memória familiar nos procedimentos e dispositivos poéticos que desenvolvi. A busca por enunciar essa memória se dava conjuntamente com a própria busca física e simbólica pelos meus parentes.

Na época, eu me perguntava: onde esses dois processos, de busca pelo território e de construção poética, poderiam desembocar? Encontraria algum parente naquele território cujo nome escutei tantas vezes? Esse lugar era real ou existia apenas como algo alocado no imaginário familiar? Seria possível transfigurar essa ausência gerada pelas dinâmicas históricas de esquecimento? Seria possível uma busca por uma imagem, como elaborou Beatriz do Nascimento (1989)? Ou realizar uma re-ontologização da subjetividade, como ouvi

nas aulas de Filosofia Africana no curso de Humanidades?

Mais ainda: seria possível fazer essa busca a partir de uma elaboração estética em que o real, o simbólico e o imaginativo se afetassem mutuamente?

O termo reontologização, no contexto da ontologia social, refere-se ao processo de automeação e reconfiguração daquilo que foi convencionado como natureza do ser e das coisas, isto é, da própria ontologia. Ao direcionar a reontologização para a subjetividade, o termo sugere a possibilidade de reaver o ser, compreendendo-a como um processo de tensionamento das subjetivações coloniais e de transformação das memórias, dos modos de ser e estar no mundo. A busca por uma imagem em Beatriz Nascimento (1989) – especialmente nos textos reunidos Orí (1989) – refere-se à perda da imagem sofrida pelas pessoas negras escravizadas, e à urgência de construir uma outra imagem de si através do movimento e dos deslocamentos na diáspora, como as migrações. Por isso, durante às minhas investigações, a questão girava em torno da busca de meios, ferramentas e operadores conceituais que possibilitassem a reivindicação de uma história subjetiva.

Eu sabia que minha história, assim como os processos de automeação da identidade negra no Brasil, fora profundamente afetada por dinâmicas de apagamento. O processo de apagamento histórico das memórias de populações negras e indígenas no Brasil fez parte de um programa político explícito, especialmente no pós-Lei Áurea. Podemos constatar esse projeto no incêndio provocado pela circular nº 29, de 13 de maio 1891, autorizada pelo então ministro Rui Barbosa, que ordenou a queima de todos documentos históricos e arquivos relativos ao comércio de escravizados e à escravidão no Brasil (Flauzina, 2006).

Esse apagamento também se efetivou na erradicação da história da África dos currículos escolares brasileiros, sustentada por um pacto entre historiadores, cientistas e literatos que passaram a produzir discursos que reforçavam imaginários negativos sobre a população negra, em contraponto a uma narrativa romantizada da escravidão, na qual os colonizadores eram retratados como seres benevolentes – justificando, assim, a expropriação de pessoas africanas e seus descendentes no Brasil (Nascimento, 2019).

Esse contexto histórico pode ser aprofundado nas obras *O quilombismo*, de Abdias Nascimento (2019), *Corpo negro caído no chão*, de Ana Luiza Pinheiro Flauzina (2006), e *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*, de Suli Carneiro (2023), entre outras autoras e autores que têm se dedicado com afinco a esse tema.

Apesar dos processos de apagamento e esquecimento que nos atingem, enquanto

pessoas afro-pindorâmicas⁵, e que dificultam o acesso e a discussão sobre nossas próprias histórias, uma outra questão me movia: a forma como as narrativas de minha avó sobre a saudade de seu território construíram um imaginário simbólico compartilhado pela família.

Nesse imaginário, o retorno ao território não era apenas um desejo: era o cumprimento de uma promessa. Por isso, revisei arquivos familiares, na tentativa de escutar – ainda que de forma imaginada – o momento em que minha avó teria confiado essa promessa, que hoje me atravessa de forma obsidiante, tanto em meu processo artístico quanto vital.

Figura 1 — Ana Francisca e eu



Fonte: Acervo pessoal.

⁵ Conforme sugerido pelo escritor e líder quilombola Antônio Bispo dos Santos, Nego Bispo. O termo se refere a uma visão de mundo que une os pensamentos e culturas dos povos africanos e originários, pensando a afetação histórica e cultural entre ambos no Brasil.

Posso imaginar que foi aí, neste dia, nesta imagem em que estou sentada ao seu lado, prestes a deitar sobre seu ombro, enquanto minha avó olhava fixamente para a televisão em uma tarde de domingo (Figura 1). Assistíamos a um programa sobre a volta de pessoas migrantes à terra natal – uma narrativa romântica sobre a história de quem, um dia, partiu em busca de melhores condições de vida. Foi neste dia que minha avó olhou para a televisão como se o mundo a esperasse.

Minha tia estava tirando fotos de todos, animada com sua câmera nova, que registrava imagens nunca antes fotografadas. Mas isso não foi suficiente para desviar os olhos de minha avó da televisão, que comungava com ela o cumprimento de uma promessa. Eu gostava de ser fotografada, mas, além da TV, partilhava com minha avó essa promessa – na maneira como meus olhos se conectam às lentes da câmera, permanecendo ali, atentos à conversa dos adultos e à movimentação de minha tia. O desejo e a saudade de minha avó inundavam a sala, na busca por uma imagem perdida que a fotografia, naquele momento, não era capaz de dar.

Ao decidir ir ao encontro da terra natal de minha avó, na procura por meus parentes e pelo que eu pudesse encontrar, também me lançava na sina da busca por uma imagem perdida. Quando a historiadora Beatriz do Nascimento (1989) cunhou o termo “**perder a imagem**” para se referir ao processo de apagamento que atingiu as pessoas africanas escravizadas após a migração transatlântica, ela também nos ofereceu uma chave para pensar o processo de busca dessa imagem.

Beatriz Nascimento, cuja memória familiar também foi marcada por migrações, afirma que a busca por uma imagem se dará “na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste)” (*ibidem*, p. 65). Ela elabora, assim, a ideia de **transmigração** como experiência cultural das migrações internas de pessoas negras no Brasil, especialmente aquelas sujeitas à histórica expropriação que, mesmo após a Lei Áurea, continuou a operar a serviço da reprodução de um sistema escravagista. Essa migração em massa transfigura os espaços de existência, onde a busca por uma imagem de si inaugura novas relações entre corpo, território e memória (Chaves, 2020).

Ao escrever sobre sua experiência como mulher negra migrante do Nordeste ao Sudeste, Beatriz Nascimento (1989) torna-se precursora de uma reflexão cultural sobre as migrações negras no Brasil. Em suas palavras:

Aqui nós estamos no ano de 1954, em Cordovil. E nós viemos de Sergipe com uma intenção de meus pais de que nós crescêssemos. Vir para a cidade grande. É a grande

dinâmica da migração. Nós estamos aqui em Cordovil, mas o ambiente em que nós vivemos até então é uma recuperação do passado, da vida que nós vivíamos em São Paulo, É canavial... E todas as plantas e tudo o que a gente tinha contato lá (Nascimento, *apud* Ratts, 2006, p. 27).

Com a finalidade de figurar esse processo de redefinição corpórea, Beatriz Nascimento (1989) recorre às práticas culturais afro-diaspóricas, bem como aos processos de enunciação da pessoa negra que busca uma outra imagem de si – como se pode ver na concepção e criação do seu filme *Ori* (1989). Nesse trabalho, Beatriz Nascimento discute a perda e a busca por uma imagem, ressaltando a importância da relação com o território, com a comunidade, com a memória e com a própria imagem refletida no espelho.

Dentro da minha trajetória e formação teatral/artística, as teatralidades e performatividades negras sempre se apresentaram como referências estéticas que agenciam essa necessidade de busca por uma imagem – em contraposição às imagens fomentadas pelas subjetivações coloniais. Os Teatros Negros emergem como propostas de rompimento com as representações estereotipadas da pessoa negra no teatro. Segundo Leda Maria Martins (1995), esse movimento se realiza por meio da criação de elaborações cênicas que tensionam os modos de subjetivação marcados pelo discurso racista. A representação baseada nos estereótipos, além de fomentar um imaginário social negativo, é ela própria produto e reprodutora do discurso racista dominante.

Nesse contexto, em que as relações de poder não só produzem discurso, mas também inventam e criam o sujeito como efeito dessas mesmas relações, a pessoa – enquanto objeto de uma enunciação coletiva – “torna-se um efeito de linguagem sobre o qual exerce um poder suficiente de discriminação e elisão” (Martins, L. 1995). Leda Maria Martins, ensaísta e escritora e pesquisadora, aborda esses aspectos:

Saber e poder, discurso e domínio são complementares. Nessa estreita relação, o que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. O sujeito em síntese não existe fora das relações de poder, mas, ao contrário, se faz e se constitui como um efeito (Martins, L. 1995, p. 39).

Essa estreita relação entre poder, discurso e sujeito, pontuada por Martins, pode ser discutida à luz de Sueli Carneiro, em sua obra *A construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2023). Carneiro (2023) elabora o conceito de **dispositivo da racialidade**, tendo como base a ideia de dispositivo trabalhada por Foucault, para expor a dualidade entre **Ser** e **Outro** como não ser, engendrada pelo dispositivo da racialidade que vai ter seus efeitos e sua plena realização em várias esferas da vida pública, econômica e privada na sociedade

brasileira. Essa estrutura sustenta a constituição do **Ser** (branco) como representação e auto-realização da humanidade, enquanto relega a pessoa negra à condição de não ser, ou seja, como despossuída da humanidade e dos valores que fundamentariam o **Ser** (branco).

Dessa forma, a categoria de **Ser** reivindicada pelo discurso do branco hegemônico na história concentra valores sociais e civilizatórios, constituindo-se a partir da afirmação e da construção do **Outro** (a pessoa negra) como não Ser à medida que o dispositivo da racialidade se fundamenta e se sustenta nessa oposição, que gere a construção do **Outro** como ausência, a própria ideia de **Ser** (branco) torna-se dependente do não Ser desse **Outro** (negro). Ou seja, o que fundamenta o **Ser** será, necessariamente, a negação do **Outro**.

Por isso, nos cabe questionar: de que representação de **Ser** estamos falando quando nos referimos a uma ideia de humanidade e de sujeito fundada e estruturada na branquidão do hegemônico nessa trajetória histórica? Trata-se de uma categoria de **Ser** que tem a raça branca enquanto parâmetro e critério de validação. Nesse contexto, em que a categoria de sujeito é forjada no eu hegemônico – uma ontologia que corresponde ao branco, múltiplo em seus eus, como aponta Sueli (2023) – o **Outro** (negro), enquanto não ser, é condenado a uma trajetória histórica marcada por uma busca incessante por **Ser**, mediada por punição e vigilantismo. O não Ser precisa ser permanentemente corrigido e monitorado. Toda essa estrutura, gerida pelo dispositivo da racialidade, se reafirma nas várias esferas da vida social, sempre confinando a pessoa negra à condição da não humanidade – e mais: à condenação de um eterno processo interminável de correção e atualização de si, processo este que nunca se conclui. Afinal, este não Ser deve ser incorrigível, justamente para justificar sua exploração e expropriação histórica e contínua.

Neste mesmo sentido, Leda Maria Martins (1995) sinaliza que os modelos de representação cênica que veicularam a imagem da pessoa negra no teatro brasileiro, até as primeiras décadas do século XX, criaram modelos representacionais do **Outro** – neste caso, a pessoa negra – reconhecíveis e identificáveis por meio da analogia com o branco, o sujeito hegemônico (Martins, 1995). Em termos mais precisos, Martins (1995) identifica um teatro em que predomina um imaginário coletivo construído pela branquitude sobre a pessoa negra, fundado em uma diferença que discrimina, através da atuação dos estereótipos sobre modos de ser e estar negra(o), reforçando seu estatuto social como não sujeito. Para romper com esse cenário, segundo Leda Maria Martins, o teatro negro irá decompor “o valor de significância acoplado ao signo negro pelo imaginário ideológico coletivo, erigindo, no seu anverso um pujante efeito da diferença” (Martins, 1995, p. 49). Esse efeito realça a diferença como um

traço distintivo, em oposição às marcas discursivas de um teatro que representa subjetividades forjadas, nega as singularidades da população negra e adota como modelo de ficcionalização o imaginário do branco.

Neste contexto, acredito que o processo de busca por uma imagem, enunciado por Beatriz Nascimento (1989) e investigado na minha construção poética, ganhou, para mim, uma questão central: como elaborar formas estéticas e éticas para a anunciação de uma memória familiar marcada por apagamentos? Reconheço a estética como um caminho de elaboração que poderia tensionar ou mesmo afirmar uma ética moderna que, historicamente, desautoriza a anunciação de pessoas negras fora do status do não Ser. Nesse sentido, a busca por uma imagem estaria necessariamente associada a um processo de tornar-se **Ser** – isto é, de tornar se sujeito – por meio da atualização desse não Ser que foi engendrado dentro da própria categoria de **Ser** criada pela branquitude? Ou, em contraposição, poderia ser uma busca por uma imagem capaz de romper com a sina de busca de tornar-se sujeito – essa maratona interminável, alocada no próprio fundamento do **Ser**, que só se realiza pela construção do **Outro** como não ser?

Em termos radicais, o caminho do meio me interessa: tratar-se de rasurar o efeito da diferença e da separabilidade que recai sobre a própria diferença e que tenta naturalizar e eternizar os vazios, as narrativas e os retornos inconclusos. Busca-se, assim, elaborar uma poética em que a ausência e o esquecimento sejam assumidos como pujantes efeitos da diferença, onde a **fabulação crítica** terá de ser convocada para lidar com aquilo que não esteve no arquivo ou com um retorno que não foi permitido. A busca por uma imagem, em vez de almejar tornar-se sujeito, buscaria a anunciação de uma reelaboração da imagem em que a fabulação seja tanto o meio quanto o efeito. Como Leda Maria Martins diz, “nos vazios da semelhança, o eu e outro se aflora mutuamente” (Martins, 1999, p. 29), quem sabe como traço de coexistência capaz de cindir a ética moderna da separação.

Percebo que essa forma de elaboração se tornou uma questão fundamental quando me deparei com a ausência de arquivos familiares, com uma promessa da minha avó não cumprida em vida e com a violência incontornável inscrita em sua história. Fatos alocados no real, mas que me diziam que a busca por uma imagem não poderia ser apenas um efeito da diferença forjada nas categorias **Ser** e não Ser. Concordo que o direito à busca está no tensionamento de uma imagem perdida quando uma outra imagem foi forjada, nas **imagens de controle**, como elaborou Patricia Hill Collins (2020).

Em consonância com o cindir da ética moderna da separação, a psicologia clínica e

artista Castiel Vitorino Brasileiro, em sua dissertação *Tornar-se imensurável: o mito negro brasileiro e as estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade* (2021), discute criticamente as formas de entendimento e a ética moderna de conhecimento, especialmente sobre a noção e realização de sujeito na psicanálise, onde se forja a existência do sujeito negro “porque é o lhe é possível: universalizar toda existência da espécie na categoria por si alimentada e criada, ‘sujeito’” (Brasileiro, 2021, p. 31). Nesse processo, a artista traça um trajeto crítico a partir da história e dos modos de ser e estar na ontologia moderna colonial, onde a função do racismo é precisamente nos tornar sujeitos/as negras/os – um processo gerido pelo trauma que cotidianamente nos lembra de nos compreendermos pelos limites da racialização (Brasileiro, 2021). Tornar-se sujeito negra(o) é, assim, o estatuto do não Ser. Como também observa Sueli Carneiro (2023), Castiel Vitorino (2021) não perde de vista que, em termos radicais, não há sujeito negro, já que a própria categoria “negro” é o não Ser ou **Ser Outro**, gerenciada pela brancura para alimentar as categorias de sujeito e subjetividade como norma natural e ideal.

Dito isto, Castiel Vitorino Brasileiro (2021), em trabalhos que mesclam múltiplas linguagens artísticas, constrói uma poética voltada a **tornar-se imensurável** – contra a limitação inerente à racialização e em favor de possibilidades efêmeras de rompimento com a racialização de nossas existências. Para tal, Castiel traz alguns questionamentos:

Quais são os momentos em que não precisamos utilizar a afirmação racial para nos comunicar? Quando é possível se relacionar sem a mediação do orgulho racial ou da negritude? Quando a história racial se desfaz, quais interações vitais nos possibilita esse acontecimento? Não se trata de um acontecimento de embranquecimento, mas um deslocamento radical do regime racial sob nossas vidas: quando nos tornamos imensuráveis à negritude? (Brasileiro, 2021, p. 33).

A reflexão de Castiel Vitorino me lembra que, para fabular criticamente sobre uma memória marcada por apagamentos, é preciso que a busca por uma imagem perdida esteja em constante tensão com a lembrança imposta e obsidiante do não Ser. É preciso não perder de vista o pressuposto de que existimos; é preciso desprender-se das formas pelas quais as noções de sujeito, **Ser** e não Ser foram estruturadas – e ainda hoje são naturalizadas como verdades. Neste contexto, a busca por uma imagem é um movimento capaz de fabular uma elaboração de minha memória familiar que tensiona o destino imposto do esquecimento e do não lugar.

Assim como Saidiya Hartman, em *Perder a mãe* (2021), constata a violência dos arquivos oficiais ao investigar criticamente documentos históricos sobre a escravidão – ao buscar o depoimento de sua tataravô materna e assumir a impossibilidade da representação

desses arquivos, que apenas poderiam reproduzir ou atualizar o processo violento –, eu também acreditei que, para fazer uma fabulação crítica, era preciso acreditar na ausência como uma presença, como um poder gerador de um imaginário fabulante. Pois, se concordamos que é possível apagar, como acreditava a ética moderna da separação durante o ritual em que pessoas escravizadas eram forçadas a andar em volta da “árvore do esquecimento”, no porto do Benim, antes de embarcarem para o Brasil, então desacreditamos na agência da ausência e na ideia de que o “esquecimento é também da ordem da incompletude” (Martins, 2002, p.89). Assim, ao aceitarmos essa lógica, concordamos com a separabilidade, com a ideia de atualização da existência, com a sina do não Ser.

A **fabulação crítica** elaborada nos trabalhos que essa pesquisa analisará aposta na busca por uma imagem como um movimento espiralar no tempo, que afirma a possibilidade de reelaborar a experiência, por meio da construção de imaginários fabulantes.

2.1 Negociação da ausência

*Negociação da ausência*⁶ (GIRA, 2021) é um trabalho realizado em 2021, durante minha residência na plataforma “Gira portal de WebKintal de Ydeas”⁷. Neste trabalho, exibido e executado por meio de uma videoperformance, proponho discorrer sobre a ausência como agência nos processos de negociação e migração da história familiar materna.

Naquele momento, fui provocada por duas questões. A primeira era: como elaborar uma ação sobre minha memória familiar ao me deparar com a ausência e o esquecimento enquanto meios determinados pela sujeição histórica e pela expropriação de vidas racializadas? E a segunda questão dizia respeito à possibilidade de perceber a constituição de um sentido alterno para a memória familiar, distinto daquele provindo dos estudos históricos e das narrativas hegemônicas. Essas questões não apenas moveram a elaboração do trabalho, como também motivaram a busca ativa por minha família materna, em uma dinâmica onde realidade, simbólico e imaginativo se agregaram.

Neste contexto, eu compreendi que a busca pelo território de minha avó – a partir de narrativas e relatos familiares que se repetiam através de gerações, nomes que foram soprados um dia, certidões que mesclavam informações verídicas com dados esquecidos – implicava uma proposição de não encerramento e de indefinição do que foi e do que poderia ser a

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/s8WoByFi3H4>. Acesso em: 10 jun. 2025.

⁷ Para mais informações, acesse a página da plataforma. Disponível em: <https://giragrupo.wordpress.com/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

história de minha avó. Tratava-se de um processo de evidenciação de lacunas, de perguntas não respondidas e da agência do esquecimento, todos eles precursores de uma imaginação radical que, unida aos fragmentos históricos disponíveis, permitiria a enunciação de uma memória familiar através de uma **fabulação crítica**.

Para Saidiya Hartman (2021), a imaginação radical consiste em uma narrativa escrita de lugar nenhum – de um não-lugar – sendo a **fabulação crítica** um método onde a pesquisa histórica se alia à imaginação, que também se ancora em fatos, mas na vida íntima de pessoas esquecidas. Assim, a imaginação torna-se uma ferramenta de preenchimento de lacunas da história oficial e de seus documentos (Hartman, 2021). Em *Perder a mãe*, a autora revela sua tentativa de preencher os espaços em branco da história compartilhada por seu bisavô e sua busca por parentes “cuja prova de sua existência são apenas fragmentos de histórias e nomes que se repetem através de gerações” (Hartman, 2019, p. 21). Segundo a autora, diferentemente das pessoas que possuíam fotografias de família, as imagens que ela tinha de familiares foram desenhadas a partir da imaginação. Nesse sentido, a imaginação torna-se um elemento que opera como reivindicação histórica, baseada no “e se” – não no sentido de faz de conta, em oposição ao verdadeiro, mas sim de fabulatório, amparado pela ausência de uma história que não foi e não pode ser verificada.

Durante o processo de criação da performance, eu residia em Santo Amaro/BA, enquanto pesquisava a história da minha avó materna e estudava possíveis caminhos para chegar ao seu território natal. Buscava informações sobre a cidade, tentando localizar fotos e endereços disponíveis na internet. No entanto, me deparava com mais de uma cidade com o mesmo nome e não encontrava registros sobre a existência do Povoado dos Caetanos, tampouco pessoas com o mesmo sobrenome ou qualquer semelhança que pudesse servir de pista. Até que, um dia, ao pesquisar sobre a conexão das linhas ferroviárias no Brasil – examinando mapas e seguindo com os olhos o traçado e os encontros das linhas férreas que conectavam as regiões Nordeste e Sudeste, percursos que curiosamente imitavam os dos rios – encontrei o nome da estação ferroviária de Umburanas. Era um nome que jamais havia ouvido ou que tivesse sido mencionado nas narrativas familiares.

Pesquisando mais informações sobre a estação no site do Acervo dos municípios brasileiros da Biblioteca IBGE, encontrei a seguinte imagem (Figura 2).

Figura 2 — Estação Ferroviária Umburanas: Brumado, BA



Fonte: Acervo dos municípios brasileiros do site Biblioteca IBGE⁸.

Na imagem, a estação ferroviária de Umburanas, em meados do século XX. O trem passa pela lateral da cena, em movimento, como se estivesse prestes a parar. O fotógrafo está dentro do trem e captura a imagem com o intuito de registrar a serra que se mistura à paisagem da estação.

Um grupo de pessoas está reunido ao fundo, aguardando a parada dos vagões para embarcar. Uma mulher, com quatro malas, caminha com certa pressa em direção à estação de embarque, onde as pessoas se agrupam para viajar. Um homem, entre a multidão que se forma e a mulher que se aproxima, aguarda por ela. Há uma sensação de urgência, uma adrenalina na imagem, provocada pela chegada do trem, pela espera do homem e pela iminente partida

⁸ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=428062> . Acesso em: 11 jan. 2025.

da mulher. E se essa mulher for Ana Francisca, minha avó, exatamente no dia em que viu Umburanas pela última vez? E se ela estivesse atrasada para embarcar, tomada pela inconformidade do desejo de ficar, pelo medo de não voltar e pela revolta de permanecer em um território onde seu destino já estava marcado pelo trauma? Um destino de desterro, que começou com a invasão de seu corpo de mulher, por uma imagem de controle que a perseguia até ousar concluir seu caminho em uma casa de prostituição. E se ela realmente estivesse atrasada porque se demorou na despedida com sua avó Joana e com seu pai Abílio? Ana Francisca partiu naquele dia em busca de uma nova imagem de si mesma, mas constantemente refletida pela imagem de seu território e de seus parentes.

Ao me deparar com esse arquivo, pela primeira vez **fabulei** sobre ele: acreditei ser minha avó na imagem, ainda jovem – uma imagem que nunca havia visto antes. Vi, na fotografia, o território se formar, a partida de minha avó se conceber e seu retorno, mesmo que não em vida, vir a ser promessa. Neste processo, a pouca materialidade de arquivos ou registros que pudessem verificar ou circunscrever a história de minha avó e do povoado dos Caetanos já não seria mais um limite? Parafraseando Saidiya Hartman, que pergunta “como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos conhecer?” (Hartman, 2021, p.124), pergunto: como a narrativa da minha memória familiar pode encarnar a vida – no meu caso, em cena, no e pelo corpo – e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos conhecer?

Isso tudo, de alguma forma, foi o que me levou a discorrer sobre a minha própria imagem, através do corpo, como esse lugar de anúncio de uma imagem em *Negociação da ausência* (GIRA, 2021, 07:21). Sabia que o termo “negociação da ausência”, naquele momento, revelava a apropriação que eu fazia da minha memória familiar a partir das dobras do esquecimento, das perguntas não respondidas, do vazio, da promessa não cumprida em vida, da dúvida e da ausência de documentos – todos eles elementos presentes tanto durante a elaboração do trabalho quanto na busca pelo território de minha avó. Curiosamente, eram essas lacunas que me moviam, apontando caminhos relutantes ao apagamento.

Na performance, interessou-me enunciar meu corpo em espaços de memória – ora forjados por aspectos estéticos estabelecidos por mim, ora constituídos por materialidades históricas locais. Pensava a imagem e o imaginário como campos de dialética para a experimentação de um jogo de construção de imagens e ações de um corpo que, a depender do espaço de memória que ocupa ou forja, se encontra como remanescente, errante ou até mesmo ausente. A dialética, noção da filosofia concebida como método de busca de verdade

por meio do confronto entre ideias opostas, capaz de promover sínteses provisórias diante de determinadas questões, refere-se, neste processo de criação e nesta pesquisa, ao movimento em que se entrelaçam diálogo e tensão entre signos, presenças físicas e ausências contidas na imagem. Trata-se de um movimento que aponta para os limites do desconhecido e para mistério que a imagem abriga, formando uma rede complexa de relações.

Em uma breve sinopse cedida à plataforma GIRA Web Quintas, descrevo: “Diante de sua própria imagem, a artista discorre sobre a ausência como agência nos processos de negociação e migração de sua história familiar materna” (GIRA, 2021, 07:21). A enunciação de memórias imaginadas tornou-se um possível operador ao qual escolhi recorrer durante a criação do trabalho. Na primeira ação, investigo minha própria imagem sobre uma mesa com flores e água, como mostra a seguinte imagem (Figura 3).

Figura 3 — Negociação da ausência 1



Fonte: Frame de *Negociação da ausência* (2021). Acervo pessoal.

Na imagem, estou sentada sobre uma mesa com rosas nas cores branca, vermelha e rosa, ao lado de um alguidar com água. Na ação, faço uma série de penteados nos meus cabelos enquanto eu os molho com a água. Uma narração envolve a cena:

Antes de ser, eu fui barro. Aquele barro escuro, pisado pra dar formas a modelos humanos. Não quero me esquecer disso, embora a memória não seja amplamente discutida. Às mãos de minha mãe, de minha avó, de minha tata, de minha milenar existência foram me moldando até o ponto do agora. Às raízes que nasceram desse barro, caminharam muito. Sempre atenta aos buracos nas paredes, às trincas dos muros velhos, aos vácuos das latas vazias, aos becos e casas abandonadas. Sempre atenta à hora de chegar – e, quem sabe, partir. O barro é possível onde houver água.

Com a saliva se faz barro. Se faz barro com o suor, com o choro que cai no piscar das pálpebras. Passado isso, é só mexer, moldar uma cabeça bonita. Depois, aguardar o momento em que essas raízes da cabeça nasceram e se lembraram do caminho. Como quem não se esquece dos rastros que só a ausência, o buraco, a lata vazia, as trincas dos muros velhos podem dar (GIRA, 2021).

O texto, junto com às ações, desvela a enunciação de uma memória a partir de uma trajetória imaginada sobre meu próprio corpo. A partir de uma série de penteados que realizo nos meus cabelos, como se vê na Figura 4, apoio-me na necessidade de moldar novas formas e imagens de ver e de ser vista, pois “antes de ser, eu fui barro. Aquele barro escuro, pisado para dar formas a modelos humanos” (GIRA, 2021). A ausência, nesta ação, movimentada a minha procura por uma memória acessível e irrefutável, sob a égide de uma subjetividade ficcionada diante da câmera. O barro, matéria escura que se molda e se transforma, é evocado para figurar a relação que estabeleço com a minha própria imagem e memória, onde disponho da água no processo de apropriação desse vazio deixado pelo apagamento da memória para afirmar que eu posso falar sobre a memória do corpo que habita o vivido e o contado, pois o “barro é possível onde houver água” (GIRA, 2021).

Figura 4 — Negociação da ausência 2



Fonte: Montagem de frames de *Negociação da ausência* (2021). Acervo pessoal.

A ação se desdobra à medida que o texto avança, intercalada por imagens de uma segunda performance. Nesta, encontro-me de pé, segurando um tecido branco nas ruínas da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Santo Amaro da Purificação, Bahia (Figura 5).

Figura 5 — Negociação da ausência 3



Fonte: Frame de *Negociação da ausência* (2022). Acervo pessoal.

Movimento o tecido acima da cabeça. A intenção do corpo é sinalizar minha presença naquele espaço. Depois, deixo o tecido pendurado em uma fresta da ruína. Interessa-me investigar a enunciação do meu corpo em um lugar de memória, a partir de subjetivações que, como sina, se estabelecem imagetivamente sobre um corpo negro nesses locais. Um corpo negro em uma ruína seria um corpo errante, migrante e ou remanescente?

Nesse sentido, ausência e presença são proposições obsidianes das quais lanço mão para pensar a ocupação do meu corpo neste espaço. Ao realizar a ação em frente a ruína, meu corpo se faz presente; quando saio e deixo o tecido, surge um rastro que demarca sua ausência futura. Nesta instância, a ausência não se apresenta apenas como aquilo que sentimos falta por ter estado presente, mas também se desvela como uma presença em si mesma – através do eco e de um vazio fecundo deixado por uma existência concebida no espaço da ausência.

Figura 6 — Negociação da ausência 4

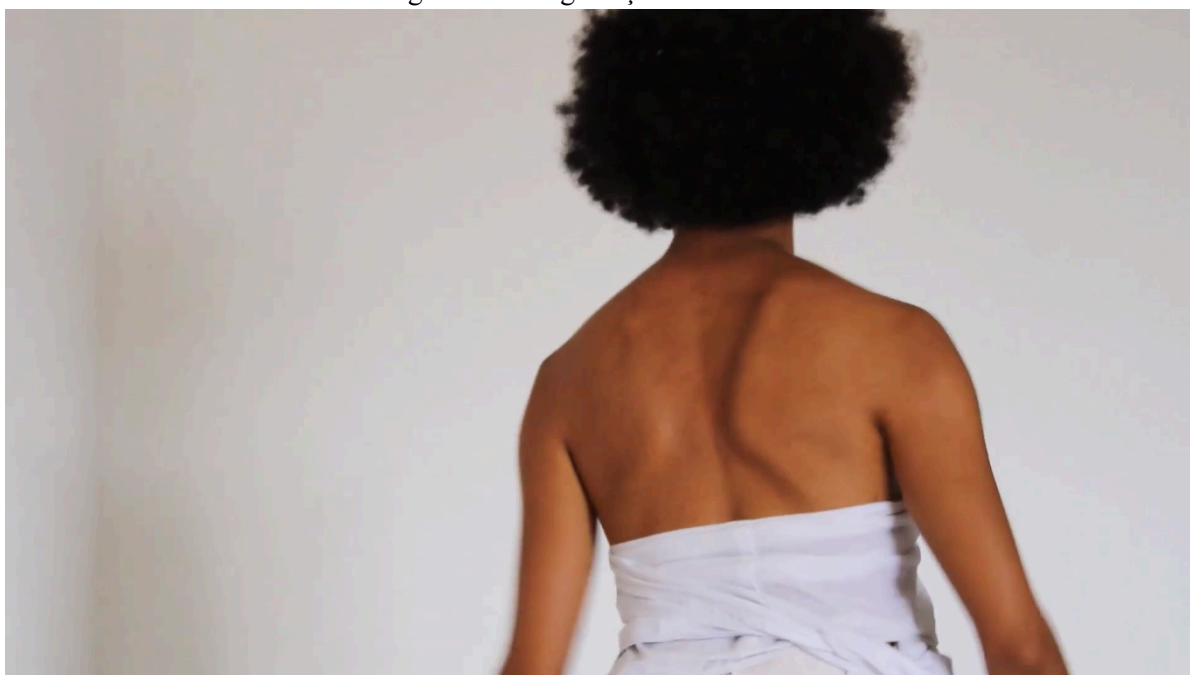


Fonte: Montagem de frames de *Negociação da ausência* (2022). Acervo pessoal.

Na terceira ação (Figura 7), estou em uma sala vazia. Movimento ritmicamente as escápolas numa espécie de dança, entoando uma canção sem emissão de sons audíveis. Uma narração compõe a trilha sonora da ação e acompanha o canto silencioso. A trilha que embala as performances é original, mesclando sons digitais e violão. Ambos os elementos acompanham a narração de textos durante as ações. O segundo texto diz:

Muito se ouve sobre o ato da negociação como um dos grandes empreendimentos da globalização. Seria um negócio lucrativo, a possibilidade de absorção das diferenças. Eu tenho preferido olhar para a ausência – Resultado da negociação ou da negação da mesma. A ausência sentada à mesa, à espera de notícias. A ausência da madrugada. A ausência cheia de respostas, que canta, que grita. A ausência ancorada na memória. Vocês sentem? Ouvem? (GIRA, 2021).

Figura 7 — Negociação da ausência 5



Fonte: Frame de *Negociação da ausência* (2021). Acervo pessoal.

Nesta performance, trabalho a presentificação da ausência a partir da relação que crio com meu próprio corpo na sala vazia. Para inventariar o registro e a captura dessa ausência, meu corpo se movimenta incansavelmente pela sala e canta sem emitir sons. Melodia e ritmo manifestam-se corporalmente, mesmo na ausência da voz. As escápulas tornam-se motor do ritmo – um vissungo internalizado que o corpo ouve. Revelam exaustão e, ao mesmo tempo, uma liberdade ficcionada gerada pelo movimento silencioso na sala vazia.

Negociar a ausência implica apropriar-se dela para enunciar uma memória familiar movida pela necessidade de forjar espaços de registros. É nessa instância que o domínio do arquivo, entendido como evento colonial, ganha outro sentido, reconfigurado pela imaginação radical. Pois, ao recusar ao apagamento e nos perguntarmos “e se”, como propõe a **fabulação crítica**, revisamos os silenciamentos para reelaborar memórias, imagens e experiências através da articulação entre pesquisa histórica e imaginação. Nesse território, torna-se possível um outro uso do arquivo, a partir de um lugar em que ele emerge como arquivo forjado, arquivo do presente – ou, podemos dizer, arquivo como invenção, fabulação e sonho. Por isso, em *Negociação da ausência* (2021), a câmera e o audiovisual se apresentam como ferramentas para documentar o corpo nesses espaços forjados e instaurados por uma poética relacional. Meu interesse, nesse gesto, é sobretudo mover a memória e relacionar-me com ela através de campos ficcionais, intangíveis e não literais.

2.2 Relações entre presença e ausência

Durante a busca pelo território de minha avó, a ausência de informações nas narrativas dos meus parentes – fotos, nomes, documentos – e as fissuras da história mobilizavam aspectos emocionais, espirituais e culturais de minha memória. Essa ausência atuou como força agenciadora nos processos de busca que se desdobram no presente, mas também alcançam o passado e, até mesmo, o futuro. Como propõe Saidiya Hartman (2019), nos meus processos criativos tornou-se evidente que a constituição de uma memória familiar não se daria por meio de documentos, registros históricos ou exames genealógicos, mas através de uma memória imaginada – fundamentada na presença atemporal de minha avó materna e na promessa de retorno à sua terra natal. Promessa reafirmada pelas lembranças reatualizadas e pelas almas, figuras que habitam o intangível e que cultuo nesse processo de enunciação.

Foi nesse contexto que minha estadia na cidade de Santo Amaro tornou-se central: como um corpo migrante em busca de território, fui provocada a elaborar questões sobre presença e ausência. Isso se intensificou em julho de 2019, durante minha residência, ao vivenciar a aparição do Nego Fugido no distrito de Acupe. O Nego Fugido é uma manifestação cultural realizada aos domingos de julho. Na **aparição** – como é popularmente referida –, aspectos culturais, sociais e espirituais são mobilizados por meio de corpos enraizados e encantados em figuras coletivas que integram o território de Acupe (Santos, 2021). Com origem no século XIX, surge da necessidade ritualística da população frente a praga lançada por Iku (a morte) sobre o território durante o período da escravidão, após o Senhor de Engenho Francisco Gonçalves interromper os sacrifícios de pessoas escravizadas, frustrado por não ver seus desejos atendidos.

Sobre essa praga de Iku, Monilson dos Santos – pesquisador quilombola, ator e brincante da aparição Nego Fugido – descreve em sua tese *A bananeira que sangra: desobediência epistêmica, pedagogias e poéticas insurgentes nas aparições do Nego Fugido*:

Aprendi, com Paulo Henrique da Cruz – Tat’etu Ria Mukixi Mutalange do Enzo Tumbalê Junçara, de nação angola, em Acupe, várias histórias sobre a origem da aparição. Um desses relatos, chamado de A Praga de Iku, diz que escravizados de nação haussás do Engenho Acupe eram obrigados a realizar cultos aos Eguns (espíritos), a mando do senhor de engenho, que oferecia escravizados rebeldes em sacrifício para adquirir bens e dinheiro. O Tata conta que, após o sacrifício, os sacerdotes enterravam os corpos dos escravizados no fundo da fazenda, sem o consentimento do senhor de engenho, e plantavam bananeiras e um tipo de árvore específica, em cada cova, para que os espíritos dos mortos permanecessem entre os vivos continuassem lutando contra as atrocidades promovidas pelos senhores e pelo sistema escravista (Pinto, 2021, p.18).

Ao analisar a figura das Negas – que ocupam o centro da narrativa estrutural da manifestação e formam um coro que Monilson dos Santos define como “a voz de um corpo coletivo, comunitário e territorializado” (2021, p. 123) – compreende-se que a **cara preta** (pintura com carvão) e a saia feita de folhas secas de bananeira geram “um entre-lugar/entre-corpos, onde é possível o cruzo dos participantes, das figuras e das divindades” (Pinto, 2021, p. 124). Esse corpo coletivo é complexo e plural, enunciador de memórias e temporalidades diversas, abrangendo uma dimensão espaço-temporal multidimensional. Dessa forma, o coletivo do corpo não se refere à quantidade numérica de sujeitos, “mas à pluralidade do ser, das coisas, de gênero, e que pode ser composta, inclusive, por planos físicos e metafísicos” (Pinto, 2021, p. 203).

O termo **aparição**, na perspectiva de Monilson dos Santos, desvela “experiências cênicas constituídas a partir das relações ancestrais”. O pesquisador propõe visibilizar o pensamento da própria comunidade de Acupe sobre o evento cênico, a fim de “reconhecer a existência de outras percepções sobre o que se nomeia como cena” (Pinto, 2021, p.23). Quando assisti, pela primeira vez, à **aparição** do Nego Fugido, me deparei com múltiplas sensações, dentre as quais eu pude perceber a enunciação de um corpo coletivo, multidimensional. Neste corpo, os elementos e signos grafados – que aparentemente podiam ser lidos durante a execução da performance – também suscitavam o não lido: o segredo de um corpo e de uma episteme que constrói um território relacional com as memórias, as almas e as lembranças.

Para melhor compreensão de alma neste contexto, no qual me interessa traçar paralelo entre memórias familiares e lembranças, tenho como referência a relação que a psicóloga e artista Castiel Vitorino Brasileiro (2021) propõe entre almas, memória e vidas. Ela parte da filosofia das religiosidades de matriz africana no Brasil, onde memórias e almas são percebidas como referências e nomenclaturas relacionadas entre si, usadas para dizer sobre existências que não só foram, mas que seguem sendo presenças e cultuadas nos e para os processos de movimento, transfiguração e transformação de vidas.

Em sua análise dos trabalhos do artista Paulo Nazareth – *Notícias da América* (2011-2012) e *Cadernos de África* (2012), onde Paulo “transfigura em si a alma de sua avó materna de origem Borum ao moldar esteticamente sua interação/conexão vital com Nazareth, sua avó” (Brasileiro, 2021, p.53) –, Castiel afirma que almas são “percebidas como memórias, que assumem nossos corpos como plataforma, receptáculos, matéria, e condutores por onde se recriam” (Brasileiro, 2021, p. 53)

Neste sentido, em *Negociação da ausência* (Gira, 2021), a memória familiar se revelou não apenas movida pela necessidade de forjar espaços de registros e arquivos – que, de alguma forma, possam enunciar uma memória que até então tem como meio principal a ausência –, mas também como uma categoria agenciada por essa mesma ausência. Trata-se de uma memória cujos aspectos visíveis e invisíveis se fundamentam em uma poética da relação, construída a partir da minha conexão com minha avó e das camadas que envolvem nossa história.

Almas, memórias familiares e lembranças passaram, assim, a compor uma elaboração estética, na qual nomeio a relação com a alma/memória/lembrança de minha avó como uma conexão vital. Me aproprio da elaboração proposta por Castiel Vitorino Brasileiro entre almas e memórias, pois acredito, assim como ela, que “o poder que se cria nessas relações estéticas entre tais vidas/almas/memórias possibilita transfigurações de histórias” (Brasileiro, 2021, p. 53). Esse movimento se configura como agente de transformação, em que almas, memórias familiares e lembranças simbolizam uma interação vital, uma implicação emocional e espiritual com o fazer artístico. Como afirma Brasileiro, esse fazer “amplia seu poder em nível planetário, com seu fazer estético, as possibilidades de re-conexão” (*idem*, 2021, p. 53).

Dito isso, compreendo que a relação com minha avó foi o eixo norteador da construção de uma poética sobre uma memória familiar relutante ao esquecimento – uma poética relacional com o território buscado, mas também presentificado pelo imaginário e pelo corpo que enuncia o vivido e o contato. Essa experimentação revela uma poética da relação tal como propõe Édouard Glissant (2021), ao pensar nas elaborações que emergem das relações, sempre marcadas pela transformação. No entanto, assim como a **aparição** conceituada por Monilson dos Santos – experiências cênicas constituídas a partir de relações ancestrais ou da presença de algo/alguém em interação com o intangível –, as elaborações estéticas aqui desenvolvidas revelam uma cosmopercepção de mundo afro-pindorâmica. Nessa perspectiva, em consonância a percepção de Pinto (2021), a relação constituída entre almas, memórias familiares e lembranças envolve dimensões espaço-temporais múltiplas. A memória familiar, nesse contexto, é sentida a partir de uma comunidade formada pelos vivos e pelos mortos, pelo que está no campo do visível e mensurável, na mesma medida em que também está no invisível e no insondável.

O uso da roupa branca em ambas ações, o tecido branco, as rosas e a água são elementos com os quais me relaciono na construção desse imaginário. Elementos filosoficamente regenerativos dentro do pensamento das religiões de matriz africana, nas

ações estão comprometidos em perfazer um imaginário de acesso e movimento da memória familiar, a partir de aspectos intangíveis e simbólicos que esses elementos da natureza e cores agenciam.

Esses aspectos não estão dissociados, tampouco se opõem à refutação da inexistência do arquivo familiar a partir do ficcional. Ao contrário, afirmam uma negociação da realidade para imaginar, para promover signos e significados. Pois o mistério, o visível e o não visível também são frutos da imaginação. Sobre essa negociação entre realidade e imaginação, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009) afirma:

a realidade é aquilo que eu posso comentar com outrem. Ela se define apenas como um produto de negociação. Sair da realidade é louco: fulano vê um coelho alaranjado em meu ombro, eu não vejo; aí a conversa se fragiliza e retrai. Para encontrar um espaço de negociação devo fazer de conta que vejo esse coelho em meu ombro; a imaginação aparece como uma prótese que se fixa no real para criar mais intercâmbio entre os interlocutores (Bourriaud, 2009, p. 113).

A imaginação é, portanto, fundamental para negociar a ausência, e neste trabalho ela se realiza por meio da ficção e do forjamento da memória familiar. Pois a ausência, enquanto aspecto da realidade, se desvela como possibilidade de negociação – e é nesse espaço que a imaginação se torna possível não como um acordo de “faz de conta”, mas como uma ferramenta, uma reelaboração dos fatos, das imagens e da história, comprometida com imaginários possíveis onde possa haver uma transfiguração de histórias.

2.3 Almas/memórias familiares e lembranças: uma poética da relação

O aspecto relacional nas artes é uma questão que acompanha os processos e transformações do campo artístico a partir de diversos movimentos “modernos” e pós-modernos ao longo da história. Tradicionalmente discutido a partir da relação entre obra e sua recepção, esse aspecto revela uma abertura das artes para mudanças que visam implicar o seu lugar e sua função no contexto social. Altamente influenciada pelos movimentos vanguardistas, que se opunham à produção de uma arte individualizada e ensimesmada praticada pela burguesia, tais movimentos passaram a defender uma arte mais próxima da realidade cotidiana do receptor. É nesse cenário que a noção de relação nas artes ganha camadas teóricas e práticas.

Segundo o pesquisador e cenógrafo Cristiano Cezarino (2019), embora os movimentos vanguardistas não tenham sido plenamente bem-sucedidos, em parte por estarem demasiadamente apegados ao aspecto estético quando “deveria combater o modo de vida que esvazia e fragmenta o indivíduo e não dirigir seu discurso somente para o lugar que a arte

ocupa nessa sociedade” (Rodrigues, 2019, p. 118). Sua tentativa de aproximação entre arte e vida, público e obra, foi fundamental para arte relacional nos anos 90. Nicolas Bourriaud, em *Estética relacional* (2009), observa a estética relacional dentro do processo de abertura da arte, compreendida como evento ou acontecimento cujo sentido é produto de uma interação entre artista e espectador, e não como um fato autoritário.

Essa produção não só reforma a materialidade do objeto, como também altera a percepção do espectador, que se depara com obras cujos sentidos são menos definidos e mais intangíveis. A meu ver, esse deslocamento nos sentidos da atividade artística, situada por Bourriaud (2009) – e inerente às práticas e estéticas relacionais nas artes –, está profundamente influenciada pelo tempo e espaço histórico e cultural, e tem como objetivo criar modelos de ação dentro da realidade existente. Assim, a estética relacional, enquanto construção poética que busca o diálogo com o espectador através de eventos, ações e objetos nas potencialidades do cotidiano, deve ser pensada a partir de seu contexto histórico, temporal e, sobretudo, cultural.

Aqui, sou convocada a pensar a relação na construção poética a partir de pressupostos que não se restringem à dicotomia entre ator e receptor da obra. Trata-se de uma poética que agencia uma ética de relação não hierárquica entre performer, paisagem, território, público transeunte e elementos, pois opera pela forma como as performances constroem um território relacional que articula memória, espaços de memória e seus aspectos multidimensionais, manipulando e deixando-se manipular por esses elementos para enunciação de uma história. Neste contexto, interessa-me pensar a poética da relação conforme cunhada por Edouard Glissant (2021), que permite o tensionamento para uma poética da antidefinição e antideterminação, afastando-se da ideia de tornar-se sujeito, como elaborou o dispositivo da racialidade. Ao contrário, trata-se da busca por uma imagem como uma reelaboração da experiência a partir de uma poética da relação.

Glissant (1928-2011), poeta, ensaísta e escritor martinicano, desenvolveu o conceito de **poética da relação** (2021) para discutir identidades e a ambiguidade do que pode ou não ser compreendido no mundo. A relação, nesse caso, é atravessada por transformação, deslocamento e mudança, e é articuladora de uma poética que não é determinada pelas relações sociais, embora estas acompanham.

Para figurar essa poética, o autor se apropria da noção de **rizoma**: uma trama de raízes que acessa e se desloca por diversos canais na terra, recusando a ideia de uma raiz única e solitária. O **rizoma**, para Glissant, é a poética da relação, “segundo a qual toda identidade se

desdobra numa poética com o outro” (*ibidem*, p. 34). A raiz, ao contrário, é compreendida como o estado de busca por uma verdade universal, sempre configurada através da relação que é fruto do olhar do outro, daquele que determina, bem como da afirmação da raiz que este outro impõe (*ibidem*).

Se a nação do ocidente é antes de tudo um contrário, a identidade para os povos colonizados será, em primeiro lugar, um “oposto a”, ou seja, em princípio uma limitação. O verdadeiro trabalho de descolonização terá sido o de ultrapassar esse limite (*ibidem*, p. 40).

Assim, Glissant (2021) alerta para a percepção e imposição eurocidental da identidade, “obrigando os povos visitados ou conquistados à longa e dolorosa busca por uma identidade que terá, antes de tudo, de se opor às desnaturações causadas pelo conquistador” (*ibidem*, p. 40). Contra essa imposição, a poética da relação não conduz a uma identidade totalitária – ou estritamente voltada a dar respostas elaboradas a partir da ideia de uma raiz única e das condições alienantes impostas pelo outro branco –, mas viabiliza um estado em que o “sendo permanece ao passo que o ser se dissipa”, pois nada pré existe a relação a não ser a ausência, “o vazio do ser como ser” (*ibidem*, p. 44).

Posto isso, o pensamento de Glissant (*ibidem*) propõe o direito à opacidade, que nada mais é do que a fluidez das identidades a partir da relação – em contramão à sina do status do não Ser, isto é, a busca de tornar-se sujeito, relacionada à obrigatoriedade de responder ao colonizador. Trata-se de uma maratona interminável, alocada no próprio fundamento do Ser, cuja realização depende da construção do Outro como não ser. Na opacidade, não é possível ver as identidades nitidamente: ela é o direito às distrações das verdades universais que determinam, encerram e expropriam as identidades através do sistema colonial de compreensão das diferenças⁹.

Não apenas consentir com o direito à diferença, mas, antes, com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez por um tempo devêssemos renunciar a essa obsessão em chegar ao fundo das naturezas (Glissant, 2021, p. 202).

Nesta direção, contra a transparência – isto é, o sistema de compreensão dos seres e das ideias que consiste em ver nitidamente o outro para, então, aceitá-lo –, imposta pelo pensamento euro-ocidental, a opacidade clama um direito de recusa. Recusa não somente as

⁹ Segundo Glissant (1999), se examinarmos o processo de compreensão dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontramos em seu princípio a exigência pela transparência para poder compreender e, portanto, aceitar.

formas que engendram o não Ser, mas também, inseparavelmente deste, às formas que concebem um destino ontologicamente fundado e delimitado pela busca de uma identidade ou de um tornar-se sujeito como sina – formas essas que se impõem como verdades na lógica do colonizador.

Nessa elaboração “o opaco não é obscuro, mas ele pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não redutível, que é a mais viva das garantias de participação e de confluência” (Glissant, 2021, p. 221). O pensamento de Glissant enuncia aqui o **pulo do gato**: a libertação da ontologia – sobretudo a ontologia do não Ser, a ontologia da diferença. E se a busca por uma imagem fosse exatamente esse “sendo que permanece”? O vir a ser como direito? Uma imagem que trama tecidos, que recusa a transparência e, logo, as dimensões visuais como determinantes na compreensão das relações. Uma imagem em que, parafraseando Glissant (2021), a verdadeira compreensão está na textura e não na natureza dos componentes. Assim, a ausência como “o vazio do ser como ser”, ou o vazio como presença obsidiante, talvez seja a abertura condicional da qual se pode clamar o direito à opacidade – através da fabulação.

É interessante perceber que Beatriz Nascimento (1989) criou o termo **transmigração** para dizer sobre uma dinâmica histórica e cultural de migrações de populações negras – não apenas atlânticas, mas também regionais no Brasil, entre Nordeste e Sudeste. O termo engendra, por um lado, **a perda da imagem** como condição imposta e, por outro, a busca da imagem como processo de oposição. A historiadora também recorre à ideia de relação e suas formas para compreensão do processo. O pesquisador Alex Ratts (2006) identifica em seus textos uma (re)definição corpórea da pessoa negra, a partir do território, do corpo e da identidade: “por aquele(a) que busca tornar-se pessoa (e não coisa): no quilombo, na casa de culto afro-brasileiro, num espaço de encontro e/ou diversão, no movimento negro, diante do espelho ou de uma fotografia” (Ratts, 2006, p. 66).

É notável que a relação com o território e o espaço é fundamental no processo de busca por essa imagem perdida à qual Beatriz Nascimento (1998) se refere, em que o “indivíduo negro, com o seu corpo em relações (con)sentidas, percorre em transmigração territórios negros fragmentados pela diáspora” (Ratts, 2006, p. 69). Segundo Ratts (2006), nos textos de Nascimento o corpo negro em processo de (re)definição pode se estender simbolicamente ao máximo, “com a paisagem, com o território quilombola, com o terreiro, com partes da África, com toda a África e toda a Terra, numa geopoética africana ou afro-brasileira” (Ratts, 2006, p. 69).

Por isso, interessa-me destacar, nos textos do filme *Ori* (1989), de Beatriz Nascimento,

a relação estética e ética que ela constrói ao ativar a imagem e o imaginário de um corpo que perfaz relações consentidas em busca de uma imagem. Nessa busca por tornar-se pessoa – e na recusa de tornar-se coisa –, instaura-se uma ética poética não hierárquica e fundamentalmente fabulante, em relação com a paisagem, o território e a memória.

Essa noção de **transmigração** pode ser pensada como uma figuração do **rizoma** situado por Glissant (1999), que, em termos conceituais e radicais, na recusa da transparência, não busca atualizar ou redefinir identidades, mas sim re-elaborar a experiência pela poética da relação. Segundo Glissant:

De maneira muito mais leiga, quando certos ecologistas lutam em defesa de seu ideal, o que dizem eles? Dizem: Se você mata o Rio, se você mata a árvore, se mata o céu, se mata a terra você mata o homem; Ou seja estabelecem uma rede de relações entre o homem e seu meio-ambiente. O que eu digo é que a noção de ser e de absoluto do ser está associada a noção de identidade “raiz única” e à exclusividade da identidade e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é raiz, mas que vá ao encontro de outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretense absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação. Uma poética da relação me parece mais evidente e mais “enraizante” atualmente do que uma política do ser (Glissant, 2005, p. 37).

Neste sentido, o rizoma – essa trama de raízes que se desloca e acessa diversos canais na terra, recusando a ideia de uma raiz única e solitária – perfaz a possibilidade de movimento e transformação. Logo, o processo de reelaboração desse corpo que caminha, que busca uma imagem, pode ocorrer por meio desse movimento proporcionado pelo **rizoma**. É esse **movimento** que aqui elaboro, através das análises dos meus trabalhos, como uma **fabulação crítica**: processo de reelaboração dos fatos, modo de ir contra a determinação e soberania do arquivo colonial, de atualizar uma experiência, tendo a opacidade como direito de recusa. No processo de busca por uma imagem, Beatriz Nascimento, no filme *Ori* (1989), declara:

Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano. Raquel você precisa se sentir na Serra da Barriga. Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra. Eu fico assim, Raquel, alta. Eu, assim fico alta, parecendo os imbangala. Sabe como é? Essa coisa de negro mesmo. Mas é de negro porque é o homem ligado à terra. É o homem que mais conhece a terra que nem aqueles horizontes Dogon. É o homem preto, cor da lama, cor da terra. Porque Gagarin viu a terra azul, mas existe a terra preta (Nascimento, 1989).

A relação que Beatriz Nascimento estabelece com a paisagem, o território, a memória e os espaços de memória, no poema e no filme *Ori* (1989), afeta e inscreve seu corpo em uma imagem fabulada. Esta imagem emerge nas redimensões de seu próprio tamanho, quando seu corpo busca ser **rizoma** na Serra da Barriga – uma serra e em um quilombo histórico comumente invisibilizado nos arquivos da narrativa oficial. No imaginário de Beatriz, o

quilombo se revela através e no corpo anunciado, atualizando a noção de quilombo e reelaborando-a para além da restrição ao espaço geográfico, para dar a ver o quilombo no corpo e em seus aspectos multidimensionais.

Numa proposta ativa sobre a noção conceitual ampliada de **quilombo**, a performer e crítica de teatro Soraya Martins (2023) articula os conceitos de **opacidade** e **poética da relação** de Glissant (2021), na elaboração de uma análise sobre as teatralidades e performatividades negras na cena belorizontina. Nesse processo, Soraya (2023) cunha a noção de **Aquilombamento: assentamento fugitivo opaco**, conceito que propõe construir uma genealogia ética e crítica, bem como uma forma de territorialização que prioriza a dimensão simbólica e subjetiva das experiências negras na cena (*ibidem*).

Segundo a autora, tal conceito visa englobar os processos de contato e transformações da diáspora negra, que “conceberam identidades afrografadas pelas poéticas da relação” (*ibidem*, 2023, p.49). O **aquilombamento** seria, então, um processo radical de relação, que permite a concepção de uma identidade antiessencialista – ou seja, identidades mais fluidas, que se façam na abertura à relação com o outro, sem o perigo da diluição. A operação do conceito, segundo a autora, pode ser pensado enquanto **morada**, mas não em sentido fixo e espacial do termo quilombo. Trata-se, antes, da formação de um sistema de trocas políticas, culturais e artísticas que vem obliterando os regimes coloniais de representação e abrindo espaço para que outros registros de representatividade sejam encenados, cantados e também decantados (Martins, S., 2023, p. 49).

Nessa formulação, a capacidade de inventariar e o direito de imaginar novas formas de ser e estar em cena e no mundo – que escapem à lógica representacional estereotipada – são aspectos fundamentais para Martins (2023), pois revelam “possibilidades de fabulação e construção cênica nas quais o discurso pessoal não seja porta-voz de uma subjetividade tirânica” (*ibidem*, p. 50). Para tanto, a autora defende que a noção de aquilombamento se realiza a partir de três gestos: **movimento**, **fissura** e **fabulação** – todos comprometidos com o gesto de rasurar as representações viciadas e esteriotipadas dos corpos negros(as) em cena (Martins, S., 2023). A **fabulação**, nesse contexto, é o gesto da ficção enquanto possibilidade de pessoas negras inventarem e criarem espaços onde o corpo e a imagem possam ser enunciados sem as restrições e amarras da representação colonial.

A noção de **aquilombamento** formulada por Soraya Martins (2023) evidencia a fabulação como elaboração que emerge das e nas **poéticas da relação**. Assim como a **busca da imagem** anunciada por Beatriz Nascimento (1989) perfaz uma poética com o território, a

memória e os espaços de memória, ela também opera como um processo de **fabulação** – uma reelaboração dos fatos e das determinações históricas que recaem sobre a imagem da pessoa negra e sobre a própria noção de quilombo, tal como narrada pelos arquivos policiais.

No entanto, se, por um lado, o apagamento fundou **a perda da imagem**, no contragolpe, tornamos possível uma história da pessoa negra ainda a ser inscrita por suas próprias mãos – ou melhor, por seu próprio corpo. Em *Negociação da ausência* (2021), empreendo a busca por uma imagem perdida, que está relacionada indissociavelmente à busca pelo território de minha avó. Nesse processo, realizo uma poética da relação com o território, a memória e os espaços de memória, como modo de **fabular criticamente** sobre uma história atravessada por apagamentos – e também fabular sobre a própria ausência, compreendida como presença que possibilita a reelaboração de uma imagem a ser inscrita em meu próprio corpo. Nessa instância, as relações estéticas e éticas que se criam no gesto de fabular – de ficcionar o mundo – em **negociação da ausência**, possuem uma força que atravessa o simbólico, o imaginário e o real. A memória, mais do que um repositório do passado, constitui um campo de disputa estética e política.

Conforme propõe Jacques Rancière (2009), todo regime de visibilidade e enunciação é atravessado por uma **partilha do sensível** – isto é, uma distribuição desigual do que pode ser visto, dito e sentido em uma determinada ordem do mundo (*ibidem*, 2009). É nesse contexto que a fabulação crítica, exercitada na performance, se apresenta não como mentira, mas como método de reinscrição e reinvenção da experiência. Uma forma de tensionar essa partilha, reivindicando a existência de outras imagens e outros modos de habitar o mundo quando nos deparamos com os apagamentos e esquecimentos de nossa própria história.

Neste sentido, a arte – e aqui podemos pensar a fabulação crítica que se constrói em cena – é o próprio ato de dissenso, que, segundo Rancière, consiste em uma ruptura na ordem que revela uma nova sensibilidade, uma nova forma de perceber e distribuir o comum (1996). Esse ato é política em exercício, é democracia em ato segundo Rancière, na medida que reivindica a partilha daqueles e daquelas que foram desautorizadas (os) a ter sua parte na divisão do sensível, na distribuição dos lugares, funções, acessos e percepções. Portanto, a estética que veicula esse ato de dissenso pode ser pensada como uma forma de **reelaboração do sensível**, “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (Rancière, 2009, p. 13). Segundo Rancière:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (...), mas simplesmente que a razão das histórias e as capacidades de agir como agentes da história andam juntas. A política e a artes, quanto os saberes, constroem ficções, isto é rearranjo material dos signos, das imagens, das relações entre o que se vê e o o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2009, p. 58).

É neste terreno estético-político que as formas fazem efeito no real, na medida em que constroem imaginários, definem modelos e instauram regimes de intensidade sensível, “que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (*ibidem*, p. 12). Dessa forma, a enunciação da memória que sofreu apagamentos consiste tanto em intervir nessa partilha do sensível quanto em desautorizar a soberania do arquivo – compreendido como evento colonial –, revelando que essa partilha, inclusive a da própria memória, sempre esteve em disputa.

Neste cenário, a busca por uma imagem, em *Negociação da ausência* (Gira, 2021), emerge como algo a ser enunciado em cena – não de forma meramente figurativa, mas de modo corpóreo, afetivo, performativo. É o lugar onde a imagem se constrói e se reconstrói, não como um conjunto de contornos visuais, mas como um espaço em que o corpo pode se estender ao máximo simbolicamente (Ratts, 2006); como **aparicção**, como experiência cênica constituída a partir das relações ancestrais (Santos, 2021) e vinculada a uma pluralidade de modos e formas de se relacionar. Essa imagem aponta para uma ficção, uma reelaboração dos fatos que permite reinscrever experiências antes circunscritas ao apagamento. Se, como afirma Rancière, “as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2009, p.16), então gosto de pensar a **poética da relação** construída na performance como um modo de se relacionar com a memória, o território e os espaços de memória. Uma construção poética que tem a relação como pilar, a partir do qual se constroem coreografias, signos, emoções, linguagens e ações – que, transparecendo de forma literal ou não, implicam epistemologias e códigos cênicos comprometidos com a reelaboração de imaginários possíveis.

A partir desta poética da relação, a subjetividade enunciada na performance não emerge como algo estático ou determinado, tampouco preocupada em cumprir determinadas estéticas “tradicionais” traduzidas pelo espectro da racialidade. Ela se desloca, se descentraliza ontologicamente, para lançar mão da trama, da opacidade, da anti-definição –

elementos que formam as tessituras da recriação da imagem anunciada. Assim, trata-se de uma imagem que trama tecidos, em que a verdadeira compreensão reside na textura, e não na natureza dos componentes, parafraseando Glissant (2021).

Fabular criticamente, no processo de busca por uma imagem indissociável da busca pelo território de minha avó, é, assim, um gesto político e artístico de imaginar o que foi interdito, de convocar a presença da ausência, de fazer aparecer aquilo que a ordem do apagamento insistiu em suprimir. Neste terreno, a enunciação de memórias, de familiares/almas e lembranças – agenciada por uma sensibilidade orientada por uma poética da relação – conduz modos de sentir e de sentido de um corpo que, na busca por uma imagem, partilha o visível e o invisível também, propondo ações e gestos que emergem da relação com a ausência que é presença.

Trata-se, portanto, de pensar a construção de uma poética relacional em sua radicalidade de produção de linguagem, pois “é necessário pensar que entre a subjetividade que constrói a cena e aquilo que ela leva para o palco existe uma distância, ou seja, a mediação” (Martins, S., 2023, p. 50). Nesta instância, nos deparamos com movimentos e gestos que, se por um lado podem ser lidos de forma literal, por outro abrem margem para o não-lido, para o não-compreendido pela lente temporal da racialidade ou da transparência. Pois, como sedimenta Edouard Glissant, a “identidade não está somente na raiz, mas na relação [...] sendo a trama que diz a ética e a relação que produz a estética” (Glissant, 2021, p. 223).

2.4 Aparição: construções poéticas entre o visível e não visível como modo de fazer aparecer

A fim de formular uma percepção que nos permita observar e identificar construções poéticas – corpóreas, afetivas e performativas – entre o visível e o invisível, cabe analisar como tais construções revelam-se intrinsecamente ligadas à relação que se estabelece com a memória, o território e os espaços de memória. Estes se constituem como pilares fundamentais para a reelaboração de imaginários possíveis. O pesquisador Monilson Pinto dos Santos (2021) realiza uma análise sobre os recursos cênicos e os aspectos narrativos das figuras do Nego Fugido¹⁰, abordando especialmente as relações visíveis e simbólicas entre elas (Pinto, 2021). Na sua perspectiva, na **aparição**, existem elementos estéticos – a cara preta (pintura com carvão) e a saia de folhas secas de bananeira – que produzem um entre-lugar, um

¹⁰ Saiba mais em: <https://fotodoc.com.br/ensaio/nego-fugido/>. Acesso em: 09 Set.202

entre-corpos (Figura 9). Esses elementos anunciam o cruzo dos participantes, das figuras e das divindades. Somados às ações, gestos e coreografias, carregam fundamentos éticos de sentidos e de sentir, que enunciam uma percepção de mundo e de um corpo encantado em relação ao território, em perene conexão com a natureza, o mundo dos vivos e o dos mortos.

Figura 8 — Figura do Caçador 1



Fonte: Figura do caçador, com saia de bananeira e pintura de carvão sobre o rosto. Foto do site Sinisia Coni Fotografia¹¹.

Estes fundamentos éticos – e também estéticos – podem ser ainda mais bem elucidados na análise do uso da **cara preta** que, “ao invés de individualizar a figura, a enquadra em uma categoria social e espiritual bem definida” (*ibidem*, 2021, p. 203). Segundo Monilson dos Santos (2021), a **cara preta** (Figura 9), elaborada através do carvão aplicado sobre o rosto das **Negas**, se fundamenta na percepção de que nas folhas, galhos e troncos das árvores residem espíritos dos guerreiros ancestrais. Assim, quando o carvão – matéria morta de uma árvore – é aplicado sobre uma matéria viva, os rostos das pessoas, “esse ato gera uma sobrevida na matéria morta”, constituindo-se como uma “evocação dos espíritos ancestrais que moram nas árvores” (*ibidem*, 2021, p. 204).

¹¹ Acesso em: Jan. 2024. Disponível em: <https://www.sinisiaconi.com/post/nego-fugido>

Figura 9 — Figura das Negas 2



Fonte: Figura das Negas, com pintura de carvão sobre o rosto. Site FotoDoc Festival de fotografia documental - Autor: Vinicius Xavier¹²

A sobrevida agenciada e enunciada a partir do uso do carvão que pinta os rostos das **Negas** desvela uma relação entre o visível e o não visível que me interessa profundamente. A meu ver, a **cara preta** agencia um modo e uma forma de visibilidade que intervém e tensiona a distribuição do sensível, a partir de uma poética relacional. Por um lado, ela anuncia uma memória na reelaboração de fatos históricos – como a escravidão transatlântica – por meio das corporeidades, gestos e coreografias, fazendo aparecer uma narrativa até então invisibilizada sobre a luta de pessoas escravizadas no processo de abolição. Por outro lado, esse gesto também se dá a partir de uma relação multidimensional e metafísica, quando a tintura de carvão que cobre o rosto desvela aquilo que não pode ser lido pelo espectro de compreensão da racialidade – espectro que reduziria o uso do carvão a uma referência de afirmação de raça negra ou restringir a manifestação a uma mera encenação da violência racial.

Esta sobrevida, presente na **aparição**, enuncia uma questão fundamental para a poética da relação pensada aqui. Ela se expressa no modo como os elementos estéticos agenciam espaços-temporais físicos e metafísicos, estando diretamente relacionados ao encantamento

¹² Acesso em Jan.2024. Disponível em: <https://fotodoc.com.br/ensaio/nego-fugido/>

inerente à **aparição**. O encantamento¹³ – em suas diversas formas de compreensão, que perpassa por matrizes filosóficas africanas e indígenas no Brasil – pode ser pensado como o agenciamento desses elementos estéticos fundamentados na transformação de vidas. Segundo Castiel Vitorino (2021), encantar seria “manipular e se deixar manipular, moldada/o pela íntima e indissolúvel conexão entre as qualidades e formas vitais que coexistem em cada ecossistema e no planeta como um todo” (Brasileiro, 2021, p.53). Já na análise de Monilson dos Santos (2021), o encantamento, manifestado no território do Recôncavo, “evidencia uma noção de corpo comum, que transita entre experiências coletivas e individuais” e que não se constitui apenas de uma condição humana mas que “habita dimensões ambivalentes” (*ibidem*, p. 226).

Nesse sentido, podemos nos perguntar: a sobrevida agenciada pelo encantamento seria um modo de transfiguração de histórias? Uma reelaboração dos fatos para a reinscrição da experiência? Podemos pensar modos de reelaboração da experiência em cena que emergem das relações, sempre marcados pela transformação? Ao observar a construção de uma poética da relação – entre almas/memórias familiares/lembranças –, comprometida com uma contra-narrativa histórica e, ao mesmo tempo, com dimensões espaço-temporais múltiplas, podemos pensar como ambas formas são disparadoras, correlacionadas e interdependentes entre si? Se é assim, podemos então perguntar: o mistério, o visível e o não visível são frutos da imaginação?

A noção de **aparição**, conforme compreendida por Monilson dos Santos (Pinto, 2021) – como experiências cênicas constituídas a partir de relações ancestrais ou da presença de algo/alguém em interação com o intangível –, constitui uma elaboração sobre a memória no corpo. Essa concepção não afirma o dualismo entre **corporeidade**, entendida no plano do sentir e do sensível, e **corporalidade**, vinculada ao caráter físico do corpo. Pelo contrário, aproxima-se da noção de **transcorporalidade**, que entende o corpo como atravessado por tempo, espaço e forças visíveis e invisíveis (Pinto, 2021, p.228). Na sua análise dos mecanismos cênicos, movimentos e gestos do **Nego Fugido**, Monilson dos Santos observa que, quando a aparição é lida estritamente pela chave da performance, o plano sensível da manifestação não é considerado. Embora concepções como o “comportamento restaurado” de

¹³ A noção de encantamento possui formas diversas de compreensão e tradução que se diferenciam entre matrizes e tradições indígenas e africanas no Brasil. Em Reginaldo Prandi (2001), ao que se refere as matrizes afro-brasileiras, a noção de encantamento está associada à integração entre o visível e invisível, materialidade e espiritualidade, e a conexão entre diferentes espaços-tempo. Já nas tradições indígenas, a noção de encantamento, ou "encantado", frequentemente refere-se a espíritos ou entidades associados à natureza e aos rituais que são protetores e influenciam a vida das pessoas.

Richard Schechner (2003), reconheçam mecanismos de transmissão de memória e saberes coletivos em performances culturais, Monilson dos Santos argumenta que essa formulação ainda está presa ao dualismo corpo-mente/alma, próprio da filosofia moderna. Assim, a noção de comportamento restaurado permanece ancorada na idéia de corporalidade, um lugar onde o corpo é lido apenas por suas competências físicas, deixando escapar o plano sensível, afetivo, espiritual – e ignorando que, nas comunidades tradicionais, o corpo é constituído pela coexistência dos vivos e dos mortos (Pinto, 2021).

Dessa maneira, a crítica levantada por Pinto (2021) propõe que a transmissão da memória no corpo não pode ser pensada fora da relação entre o mundo dos vivos, dos mortos, dos ancestrais e da natureza – elementos que compõem uma cosmopercepção afro-pindorâmica de mundo. Tal perspectiva se manifesta, sobretudo, nas expressões rituais, religiosas e performáticas tradicionais negras, das quais emerge, a meu ver, uma poética da relação com o território, a memória e o espaço-tempo. Não se trata, portanto, de buscar uma afirmação essencialista ou determinista sobre formas e modos de reprodução dessa poética, mas de esboçar caminhos para pensar relações estéticas e éticas a partir do reconhecimento de epistemologias e ontologias que articulam motrizes filosóficas, históricas e técnicas afro-brasileiras. Esses saberes desvelam concepções singulares sobre a memória no corpo na performance, sendo fundamentais para compreender a enunciação de almas, memórias familiares e lembranças, que operam na construção das performances negras.

Assim, percebo que a noção de aparição discutida por Monilson dos Santos (2021), no contexto do *Nego Fugido*, inspira a pensar como a reelaboração de um fato histórico – e da imagem que dele se faz – pode ocorrer a partir de dimensões espaço-temporais múltiplas, nas quais tanto a narrativa histórica hegemônica quanto a noção linear de tempo e espaço são profundamente tensionadas, quase sempre de forma interdependente. Por um lado, os aspectos visíveis da aparição encenam o drama da escravização – desde o sequestro transatlântico de pessoas africanas até a luta pela abolição. Por outro, esses mesmos aspectos se somam aos planos não visíveis, revelando a transfiguração da memória no e pelo corpo. Trata-se de uma elaboração que opera por meio de relações espaço-temporais expandidas, nas quais se abre a possibilidade do encantamento e da fabulação, mediadas por uma poética da relação, tecida com elementos, território e memória.

Essa enunciação da memória na performance negra se complexifica na medida em que se inscreve em um tempo-espaço multidimensional, isto é, quando as ações, as performatividades e as teatralidades são produzidas a partir de um envolvimento emocional,

afetivo, espiritual e material. Nesse processo, a relação entre o mundo dos vivos e dos mortos e a relação espaço temporal podem ser figuradas evidenciando a transmissão de memória em sua ampla trama. Leda Maria Martins (2021) define esse corpo enunciador de memória como:

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 (*ibidem*, p. 79).

Compreendo, portanto, que a reelaboração da experiência desse corpo – complexo e poroso, que é memória na cena performativa – se configura como um modo de se colocar em movimento, emoldurado por essa sintaxe de composições sinalizada por Leda Maria Martins (2021). Esse processo rompe com as estruturas de tempo e espaço lineares, com as determinações da modernidade ocidental e com os pilares fundantes do pensamento que sustenta a violência racial. Denise Ferreira da Silva (2012) nomeia esses pilares como **sequencialidade**, **separabilidade** e **determinabilidade** – princípios que, ao serem tensionados por práticas performativas negras, perdem seu domínio sobre a forma como abordamos a matéria. De acordo com Denise Ferreira da Silva (2019), tais pilares ontoepistemológicos moldaram um programa de conhecimento que sustenta arquiteturas jurídicas e econômicas, e que, através da representação moderna de sujeito, opera modalidades de subjugação racial (simbólica) e colonial (jurídica) na modernidade. Nesse cenário, a **determinabilidade** refere-se à suposição de que a mente humana, através do conhecimento, tem a capacidade de determinar e decidir a verdadeira natureza das coisas; a **separabilidade** sedimentou a separação entre corpo/mente, natureza/matéria, tempo/espaço, impedindo uma percepção do mundo e dos seres implicada, além de fomentar a separação entre grupos humanos e entre entidades humanas e não humanas. Por sua vez, a **sequencialidade**, fundamentada nas constatações da filosofia moderna – especialmente em Hegel –, introduziu uma perspectiva temporal da diferença cultural na modernidade, representada pela atualização de diferentes momentos do autodesenvolvimento do espírito. Tal perspectiva definiu o pensamento pós-iluminista e posicionou pessoas brancas europeias como portadores do ápice de desenvolvimento do espírito (Silva, 2019, p 39). Portanto, a construção de uma **poética de recusa** dessas formas de conhecimento constitui uma poética de práxis radical, que enuncia a **capacidade criativa radical da imaginação**, ao propor uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma (Silva, 2019).

O pensamento de Denise Ferreira da Silva (2019) elucida as formas de conhecimento

do pensamento moderno euro-ocidental e anuncia a necessidade de um movimento de recusa desse modelo, por meio de práxis radicais de imaginação, nas quais possamos conceber existências “como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem”(Silva, 2019, p. 43). Essa noção de mundo implicado, proposta por Ferreira da Silva, ecoa a percepção de mundo percorrida por Leda Maria Martins, especialmente em sua concepção de ancestralidade como princípio de configuração do mundo, na relação entre vivos, mortos, ancestrais, entidades, fauna, flora e os que ainda vão nascer (Martins, 2002, p. 84). Ambas as autoras – Martins, em sua noção de tempo espiralar, e Ferreira da Silva, na noção de mundo implicado – reivindicam uma reelaboração das relações espaço-temporais, possibilitando a reinscrição da ação performática em um tempo não linear, capaz de romper com percepções rígidas sobre a relação entre corpo, espaço-tempo e transmissão de memória. É nesse horizonte que a artista sul-africana Lhola Amira compreende suas ações como **aparições**, ao afirmar: “eu não sou uma artista performer, e o que faço não é performance”, desestabilizando as categorias artísticas ocidentais e afirmando as existências plurais do corpo:

Minha relação com o espaço é a intersecção entre passado, presente e futuro. É uma questão de tempo, daquilo que está sempre se relevando no tempo. A presença estrutural e física do tempo nos edifícios, objetos e, é claro, o tipo de tempo contido nas localidades geográficas. O espaço, para mim, é multidimensional; tem camadas do que podemos ver a olho nu e da presença mística, espiritual e ancestral (Amira, 2018, p. 4).

Ao recusar a performance como categoria de definição para seu trabalho e afirmar sua prática como **aparicação**, Lhola Amira exercita essa recusa do tempo linear em uma práxis que, em sua radicalidade, enuncia um corpo que estabelece relação com o tempo e o espaço na intersecção entre passado, presente e futuro. O espaço-tempo sinalizado por Amira (2018) apresenta como contexto a relação com o território, com o mundo dos vivos e dos mortos, além de sinalizar as formas de visibilidade desse espaço-tempo na dialética contida na imagem – isto é, nos signos, perguntas e respostas que se confrontam e promovem o diálogo.

A meu ver, quando Lhola Amira decide não nomear o que faz como performance, ela chama atenção para a impossibilidade de discutir suas ações e sua relação com o tempo-espaço a partir de pilares dualistas sobre o corpo e memória na performance – noções também recusadas por Monilson dos Santos (2021), como a dicotomia entre corporeidade e corporalidade. Nesse sentido, a anunciação de sua ação como presença ou aparição revela um modo de conceber, de reelaborar esteticamente e eticamente sua experiência em cena, a partir de uma percepção do espaço-tempo multidimensional, que aqui venho construindo como

também pertencente à instância da enunciação de almas, memórias familiares e lembranças, como se observa nos trabalhos *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022).

A concepção de **aparição**, em Lhola Amra (2018), refere-se a uma presença ancestral que compartilha o corpo com a curadora Khanyisile Mbongwa¹⁴. Já a percepção de Monilson dos Santos (2021) diz respeito à manifestação de um corpo encantado e enraizado no território com o qual se relaciona. Embora diferentes, ambas as percepções – diretamente relacionadas a modos éticos e estéticos de anunciação – se aproximam na medida em que reivindicam relações espaços-temporais múltiplas, agenciando uma poética da relação que me interessa. A meu ver, é nesse horizonte que a **aparição** surge como uma anunciação intrínseca à necessidade de questionarmos a visão linear sobre o tempo-espaço, para que haja a transfiguração de memórias e a reelaboração da experiência. Trata-se de um modo de operar contra narrativas, reelaborar fatos históricos e acionar aspectos da fabulação crítica, como poéticas que agenciam um modo de se relacionar com tempo-espaço na esfera da multidimensionalidade, da não linearidade e da não determinabilidade – premissas fundamentais para a própria refutação da imagem do arquivo. Ou seja, pensar elaborações que emergem das relações, sempre marcadas pela transformação, como pressuposto para que possamos fabular criticamente.

Na obra *Negociação da ausência* (2021), minha escolha por me relacionar com a memória através de relações espaços-temporais múltiplas e não literais tem a ver com mover a memória e se relacionar com ela a partir de campos ficcionais e intangíveis. Este movimento se manifesta quando me proponho a me relacionar com a ausência enquanto presença em si mesma, não só no passado, mas também no presente e no futuro – uma presença cujos aspectos visíveis e invisíveis se fundamentam em uma poética da relação, construída na minha conexão com minha avó e nas camadas que envolvem nossa história. É a partir desse movimento que faço a anunciação de uma memória familiar ficcionada, capaz de fazer emergir imaginários possíveis, nos quais a transfiguração de histórias se torna possível, e onde o mistério, o visível e o não visível se desvelam como frutos da imaginação.

No campo dessa práxis radical de transfiguração de memórias, Castiel Vitorino

¹⁴ Khanyisile Mbongwa é uma curadora, artista e socióloga radicada na Cidade do Cabo, ela se dedica à sua prática curatorial como Cura e Cuidado. A presença de Lhola Amra, que ocupa o corpo da curadora, elabora práticas em direção a cura coletiva, estas além de gestos e ações, inclui o uso da fotografia, vídeo e escultura, nomeada como *Constellations*, e ações, denominadas por *Appearances*. Mais informações: <https://processosdecriacao.ciac.pt/artistas/lhola-amira>. Acesso em: 25 maio 2025.

Brasileiro (2021) elabora uma que conceitua como **Estéticas Macumbeiras**. Segundo a autora:

A vitalidade, deste modo assegurada e experienciada, possibilita a radicalidade das Estéticas Macumbeiras quando essas, modelam o princípio da Efemeridade da Forma – o desígnio de toda e qualquer vida planetária – em poéticas que acolhem a alma e a encruzilhada com uma certa ideia de memória não como um processo ou capacidade de resgatar fatos, mas de reconstruir e criar novas histórias (Brasileiro, 2021, p. 51).

Castiel Vitorino mobiliza a macumbaria como saber e prática que recusa os pilares do conhecimento moderno, propondo uma estética e uma política do sensível fundada na cura, na ancestralidade e na transfiguração. As Estéticas Macumbeiras, portanto, seriam poéticas que conectam negritudes e inauguram possibilidades de nós acessarmos pela via do ser enquanto movimento vital de transfiguração, metamorfose” (Brasileiro, 2021, p. 29), na medida que também seriam “essas estratégias poéticas de encantamento de objetos, movimentos e imagens (*ibidem*, p. 53).

Nesse terreno, a construção poética se dá por meio da não hierarquização na das relações entre pessoas, elementos, natureza, paisagem e objetos, todos mutuamente afetados no processo de criação dramaturgica. É esse trânsito que possibilita, para Brasileiro, a formulação do conceito de **tornar-se imensurável**, a favor de possibilidades efêmeras de rompimento com a racialização de nossas existências. Em entrevista concedida ao Prêmio PIPA 2021 a artista afirma:

A minha poética é uma prática de sacrifícios cotidianos, eu utilizo tanto da escrita, gosto da imagem, do vídeo crio também tempos e espaços perecíveis de liberdade, esculturas em cerâmica e o que mais for preciso pra mostrar e dizer que algumas mitologias construídas sobre nós, pessoas racializadas como negras, em especial nós pessoas travestis, não passam de falácias e distrações. O que eu faço são convites e lembretes, lembretes que nós podemos viver outra história que não essa racial e de gênero. Então eu trabalho bastante pra que aconteçam momentos indescritíveis, insondáveis e misteriosos. De fato, não é o processo de tornar-se negra. Não estou incomodada ou satisfeita ou muito menos preocupada em responder a uma perspectiva de arte brasileira, arte afro-brasileira ou arte travesti. Eu estou interessada em me tornar perecível e continuar perecível. Em tornar-se imensurável (PIPA, 2021).

Na sua performance *Sonda* (2022), Castiel Vitorino¹⁵ transforma seu corpo em uma **sonda**, na busca por descobrir novos meios de comunicação. A artista compara esse evento “com o momento em que a lagarta se transforma em borboleta ou ao momento em que, em outro planeta, nossos vocabulários não são mais úteis para nós” (Brasileiro, 2022). A performance acontece em uma sala escura e receptiva ao público. No centro, Castiel ocupa um terreno circular, circundado por copos de vidro com água, sedimentado por pedras e

¹⁵ Mais informações sobre as obras em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/sobre>. Acesso em: 25 maio 2025

minerais escuros (principalmente carvão). No centro desse espaço, um casulo – confeccionado com flores brancas, folhas e algodão – pende como um pêndulo. A artista caminha em círculo sobre as pedras que formam o chão, com a cabeça coberta por um tecido que oculta completamente o rosto, olhos e boca. As ações são acompanhadas por uma trilha sonora que alterna entre a gravação de uma entrevista de Beatriz Nascimento (1989) – na qual a intelectual discorre sobre o papel da mulher negra na sociedade brasileira e critica os retratos historiográficos da população negra do Brasil –, ponto de macumba, sons agudos e fragmentos da música “Halo”, de Beyoncé.

Após algum tempo caminhando, Castiel Vitorino repousa a cabeça dentro do casulo, permanece ali por alguns instantes, e então retoma à caminhada. Em seguida, recolhe com as mãos uma pedra do solo, segurando-a enquanto continua o percurso. Depois, volta a encostar a cabeça no casulo, ergue o braço segurando a pedra e prossegue até soltá-la no espaço. Durante esse ciclo, alterna gestos circulares com as mãos, movimentos que percorrem ombros, braços, coluna e levam o corpo até o chão.

Figura 10 — Performance Sonda, de Castiel Vitorino



Fonte: Imagem do site da artista: <https://castielvitorinobrasileiro.com/>. Acesso em: 15 maio 2025.

Castiel Vitorino parece enunciar sua correlação com o casulo que pendula o espaço (imagem 10) ao estabelecer uma relação em que ambos – seu corpo-sonda e o próprio casulo – se constituem como dispositivos que se afetam mutuamente. A relação que Castiel estabelece com o dispositivo “casulo”, assim como com os elementos presentes no espaço, tensiona diretamente as formas pelas quais o discurso moderno se relaciona com a matéria e a forma. Ao propor uma mudança radical na maneira como seu corpo reconhece o casulo – sem fixá-lo, sem determiná-lo –, Castiel abre a possibilidade de que o próprio casulo, bem como as substâncias e os elementos dispostos no espaço, também a enunciem como dispositivo-sonda. Um corpo que se alimenta, pareia-se e busca comunicação sem recorrer às mediações dos modos de subjetivação racializados e generificados do projeto euro-ocidental.

Este trabalho, a meu ver, anuncia uma reelaboração da imagem, fundamentada em experiências cênicas construídas nas relações ancestrais, aqui evocadas pela interação não hierárquica que Brasileiro estabelece elementos, água, minerais e o casulo. Acompanhamos,

assim, a formação de um espaço-tempo ficcional e multidimensional, no qual se trama uma relação ficcionada entre seres vivos, mortos, ambientes, paisagens e memórias – condição fundamental para processos de transformação de e experiências e de reescrita de histórias. O laço, a relação e a forma como a comunicação é elaborada em cena revelam-se como elementos centrais e estruturantes da própria elaboração estética do trabalho. Ao cobrir a cabeça com um tecido, Castiel Vitorino propõe se comunicar com o casulo e os elementos do espaço, ocluindo a visão – ou, melhor, tensionando a visão enquanto sentido restrito de perceber a matéria e a forma. Percebe, então, o dispositivo casulo, os elementos e substâncias do espaço através de uma multiplicidade de sentidos, ancorados em outros modos de percepção e comunicação, relacionados à escuta do corpo e à audição.

O áudio de Beatriz Nascimento (1989), que compõe a trilha da obra de Castiel Vitorino, tece uma fissura – ou cisão – entre o que foi convencionalizado e entendido como ser negra no Brasil e o que uma pessoa racializada como negra e generificada pode vir a ser, ao tensionar os modos de subjetivação modernos-coloniais. Tal tensão emerge da relação que Brasileiro (2022) propõe e se estabelece entre vidas, almas e memórias, possibilitando transfigurações das histórias. Nesse sentido, a noção de tornar-se imensurável, proposta por Castiel Vitorino, refere-se a processos de reelaboração de histórias e experiências, fazendo com que o trabalho sobre a memória não se limite à capacidade de resgatar fatos e/ou elementos externos ao corpo, mas inclua a possibilidade de (re)criar novas histórias circunscritas ao corpo. A relação é, portanto, um aspecto fundamental para essa reelaboração, pois é a forma como nos relacionamos com o tempo, o espaço, os vivos e os mortos, a fauna e a flora que possibilita o movimento, a opacidade, a sobrevida e a fabulação.

Na radicalidade que as macumbas me exigem viver, eu afirmo: as macumbas são cultos a vidas/memórias/almas que conseguiram experimentar, de modo efêmero e cotidiano, o abandono da raça e do gênero em nível emocional, gestual, muscular, e suas expectativas mitológicas relacionadas à força, inteligência, sensibilidade, libido (2021, p.).

Nesta perspectiva, o modo como Brasileiro (2021) enuncia a memória em suas obras está em consonância com a compreensão de que a mesma se encontra em uma condição ininterrupta de reelaboração a partir do seu acesso. O acesso, a partir da enunciação da memória, é então “um movimento de ancestralizar aquilo que possibilitou e possibilita a continuidade de nossa existência através da modificação, já que acessar a memória é modificá-la” (*ibidem*, p. 20). Sendo a enunciação da memória e da lembrança movimentos pilares no tensionamento dos processos colonialistas de subjetivação. Castiel Vitorino e Lhora

Amra operam e exercitam, cada uma à sua maneira, deslocamentos que abrem espaço para pensarmos a reelaboração de memórias como fabulação – indissociável da necessidade de estabelecer relações espaço-temporais múltiplas –, apontando para formas de tornar-se enredado em relações contínuas de presença.

Isto posto, a relação que ambas artistas estabelecem e suas práticas apontam para um modo e uma forma de fazer que agencia um princípio capaz de sustentar a reelaboração dos fatos e transfiguração de histórias. Em termos conceituais, isso possibilita o que aqui discorro como ficção e fabulação crítica. Nesse cenário, as noções de subjetividade e de sujeito são tensionadas em cena e se estendem fora dela, pois esses modos de definição são descentralizados enquanto verdade universal. Assim, possamos, de forma fugitiva e efêmera, pensar papéis fora das relações de poder, para novamente lançar mão da trama, da opacidade, da antidefinição – formadoras de tessituras na recriação da imagem anunciada. Onde possamos reelaborar os laços, a relação e a forma como encaramos as memórias e as ausências.

Neste percurso, a filósofa nigeriana Oyeronke Oyěwùmí (2019), ao abordar os laços familiares nas sociedades africanas, especialmente na iorubá, contrapõe a lógica euro-ocidental da família nuclear, estruturada por papéis rigidamente biológicos e generificados – que circunscrevem a “mulher” reduzida ao papel de "esposa". Ao fazer essa contraposição, Oyěwùmí evidencia uma percepção de mundo que não se ancora na hierarquia de gênero, mas se organiza a partir de papéis sociais, espirituais, culturais e afetivos que constroem a maternidade e os vínculos familiares de maneira plural e relacional. Esta abordagem contribui para o princípio que venho desenvolvendo, pois desloca as estruturas normativas de parentesco e subjetividade, sinalizando laços que se dão a partir de redes complexas de relação.

A filósofa apresenta uma **cosmopercepção** iorubá sobre os laços familiares, na medida em que avança sobre a centralidade da maternidade na sua formação e expõe a complexidade e diversidade das experiências das mulheres em relação à maternidade, a partir de suas dimensões sociais, culturais e emocionais, e não estritamente biológicas. Portanto, o pensamento de Oyěwùmí (2019) sobre os laços familiares prenuncia uma memória familiar que pode ser pensada a partir de uma variedade de elementos, incluindo a maternidade na sua função sócio-espiritual, e outros aspectos culturais e sociais presentes nas dinâmicas familiares. A filósofa ainda escreve que, em muitas sociedades africanas, o princípio organizador da família tem sido consanguíneo e não conjugal. Este fator faz com que a

relação entre filhos(as) e mãe seja núcleo primordial da família, ao invés da relação conjugação (esposo e esposa), fortalecendo a mãe enquanto uma instituição poderosa e com um lugar importante na sociedade, na medida em que esta auto identificação se relaciona com papéis socioespirituais de **Iyá**, que é a instituição de papel co-criador na sociedade iorubá.

Assim como propõe Lhola Amira e Castiel Vitorino Brasileiro, Oyèwùmí também nos convida a repensar a constituição das relações – no entanto, a partir da sua percepção sobre os laços familiares, por meio de epistemologias que recusam a determinabilidade. Dessa forma, além da tecer uma crítica à percepção euro-ocidental sobre a família, ao desassociar a noção de laços familiares estritamente condicionados à “casa” – espaço compelido e limitado pelos papéis generificados – e, com isso, inspira e desvela uma concepção de memória familiar não circunscrita à casa, nem ao domínio do arquivo colonial, metaforicamente entendido como material durável e imune às mudanças do tempo e espaço. Em vez disso, propõe pensar a memória em relação a outras dimensões não universais que a movem. Nessa perspectiva, a memória deixa de ser um dado fixo a ser recuperado e passa a constituir um campo vivo de (re)criação, no qual arquivo e imagem são fabulados, e histórias não escritas são reelaboradas pela memória do corpo.

A memória familiar, pensada a partir dessas questões não universais, desvela epistemologias e saberes que abrigam aspectos socioespirituais, emocionais e culturais, não restringidos a um passado delimitado, mas enraizados em uma relação com o território, o espaço e o tempo em sua multidimensionalidade, com a paisagem e com tudo o que abriga o mundo dos vivos e dos mortos, como as almas e as lembranças. É nesse entrelaçamento que emerge a reelaboração da imagem – tecida em redes complexas de relação, irrestrita aos contornos visuais ou ao sentido unívoco da visão.

Essa percepção se relaciona a uma **cosmocepção**, conceito usado pela filósofa Oyèwùmí (2002) para contrapor à fragmentação de tempo-espaço, corpo e mente que o pensamento euro-ocidental impõe (**separabilidade**), assinalada por Ferreira da Silva (2019), e que, segundo a filósofa, está estritamente fundamentado no sentido da visão e pela explicação “biologizante” do corpo. A filósofa explica que a visão que fundamenta o pensamento euro-ocidental está sempre apegada à superfície e à necessidade de se distanciar do “outro” para obter uma visão apropriada – o que justifica o uso do termo “cosmovisão” para se referir a percepção de mundo. Enquanto na **cosmocepção**, defendida por Oyèwùmí, há uma multiplicidade de sentidos na apreensão da realidade, não restritos à visão, mas ancorados, sobretudo, na audição (Oyèwùmí, 2002, p. 19).

Mais fundamentalmente, a distinção entre os povos iorubás e o Ocidente, simbolizada pelo foco em diferentes sentidos na apreensão da realidade, envolve mais do que a percepção – para os povos iorubás e, na verdade, para muitas outras sociedades africanas, trata-se de “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo, no qual todas as coisas estão ligadas”⁴⁷. Refere-se aos muitos mundos que os seres humanos habitam; não privilegia o mundo físico sobre o metafísico (Oyěwùmí, 2002, p. 20).

Assim, a recusa às categorias do pensamento moderno ocidental (**sequencialidade, separabilidade e determinabilidade**) reverbera na crítica que Oyěwùmí faz à organização colonial familiar e aos papéis de gênero. De forma geral, propõe uma percepção do mundo implicado, enredado – em consonância aos fundamentos espaço-temporais que Castiel mobiliza em **estéticas macumbeiras** e Lhora Amra em sua **aparição**. Aponta-se, assim, para uma reelaboração da experiência como prática estética, ética e ontológica, em que corpos, imagens, territórios e laços são sempre performados em redes complexas de relação. Nesse sentido, para além da convergência entre as noções de **estéticas macumbeiras e aparição** e laços familiares de Oyěwùmí – em que todas deslocam categorias fixas de sujeito e corpo –, volto a assinalar a complexidade de tais noções quando agenciam uma sensibilidade que não privilegia o mundo físico sobre o metafísico. Isso evidencia uma percepção e uma forma de pensar a enunciação de almas/memórias familiares/lembranças como modo de se relacionar com o território e a natureza, com o mundo físico e metafísico, com espaço e tempo, com a lembrança e o esquecimento, com as ausências e as presenças, com as almas e com os vivos – em uma instância relacional que permite estabelecer e compreender os laços familiares a partir de questões não universais, para que seja possível fabular criticamente.

A **aparição**, nesse contexto, emerge como modo e percepção sobre um fazer cênico, onde o **corpo-memória** é agenciador de uma reelaboração da experiência em cena através do encantamento e, aqui, da fabulação crítica no e pelo corpo – especialmente quando se trata de memórias familiares atravessadas por apagamentos históricos. Ao convocar presenças e a transfiguração de memórias que foram silenciadas ou deslocadas no tempo, torna-se possível fabular criticamente no corpo, revelando a ausência como presença em si mesma – o que se torna possibilidade de reinvenção. É nesse espaço entre o visível e o não visível que a **aparição** opera: ela não restitui a imagem como tentativa de reprodução de uma imagem do passado, mas reconfigura a experiência por meio de uma complexa rede de relações. Assim, podemos pensar a **aparição** não como a encenação de um retorno ao que foi, mas como a ativação daquilo que insiste em ser, em aparecer.

As ações e movimentos na performance tornam-se, então, um campo de reelaboração da imagem, da experiência, uma fabulação crítica em que os corpos em performance

constituem o vínculo com a memória – não como algo estático e circunscrito ao passado, mas como movimento de criação e reinvenção. Onde se constroem estéticas fabulantes e especulativas, como aponta S. Martins (2023), e que também expõem, através desse processo, uma cena que não está estritamente comprometida em dar respostas a uma demanda racial, e que, por isso, evidencia as arestas sobre o que pode ou não ser lido ou traduzido no espectro da racialidade, estando em permanente construção de modos, formas e possibilidades cênicas.

Tendo em consideração a discussão realizada do presente capítulo acerca da poética da relação que mobilizo em meus trabalhos – como modo de relacionar e construir uma reelaboração da imagem e da experiência numa complexa rede de relações que defendo na noção de almas/memórias familiares e lembranças –, no próximo capítulo discorrerei sobre o segundo trabalho, *As pedras sempre se encontram* (2022), com o objetivo de analisar a elaboração estética e ética deste trabalho, bem como o modo como este se dá a ver uma fabulação crítica por meio da reelaboração da imagem no corpo e no arquivo, diante da impossibilidade de retorno de minha avó à sua terra natal em vida, desvelando a busca por uma imagem que é, ao mesmo tempo, corpórea e arquivada.

3 AS PEDRAS SEMPRE SE ENCONTRAM: UMA POÉTICA DE RE ENCENAÇÃO DIANTE DA IMPOSSIBILIDADE

“Chorei
 Refazendo o céu
 No instante em que a dor cria mundos
 As imagens já não tinha Dell
 A poesia dos fatos, não mudo”
 – Vida Código, Tiganá Santana.

O trabalho intitulado *As pedras sempre se encontram*¹⁶, também registrado em videoperformance, foi realizado em 2022, momento em que fui ao encontro da minha família materna em Umburanas, Bahia, e me perguntava: como enunciar um retorno de minha avó à sua terra natal, que não se deu em vida? No processo, me interessei em registrar em vídeo as narrativas dos meus parentes sobre as gerações mais velhas da família, conhecida como “Povoado dos Caetanos” – que, naquele momento, unindo relatos e histórias, me confessavam ser uma comunidade tradicional que vive há mais de duzentos anos na cidade de Umburanas, no sudoeste do estado da Bahia. Durante o processo de criação da performance – que se deu juntamente ao encontro e à escuta das histórias com minha família –, a questão do não retorno de minha avó tomou formas sentidas através da minha relação com o seu território e com os nossos parentes. Sua migração e o fato de não retorno à terra natal se revelaram como desterro, movido por uma série de violências raciais e de gênero às quais minha avó esteve submetida, por ser uma mulher de uma comunidade tradicional negra e indígena, desassistida pelo estado da Bahia e que situada em um território semiárido, altamente explorado por mineradoras de magnesita.

Todos esses fatos fizeram com que eu não quisesse encenar a memória do trauma, nem muito menos resumir toda essa situação a uma elaboração performativa que transparecesse uma compensação ou reparação de uma história que, em instâncias jurídicas e econômicas, é irreparável. Naquele momento, percebi que minha avó não apenas havia sido vítima de uma violência sexual, como isso resultou na forma como ela foi sendo compulsoriamente marginalizada, desprestigiada e escanteada do seu território – e, posteriormente, impedida de retornar à sua terra natal em vida, dadas as dificuldades socioeconômicas. Esses encadeamentos e situações também fizeram com que grande parte dos nossos parentes, em Umburanas, não se lembrasse, e outros sequer soubessem de sua existência. Mas foi exatamente esse não retorno – e a ausência de registros e de pessoas que a lembrassem – que me provocou a elaborar, a partir de uma fabulação, mesmo que efêmera, uma reconfiguração

¹⁶ Disponível em: https://youtu.be/_J-iuip8ZGI. Acesso em: 15 maio 2025.

desse não retorno. Uma tentativa de contradizer e desautorizar sua história restrita à imagem do não retorno, a imagem de pessoa esquecida. Tratava-se de reelaborar a história e a ordenação dos fatos e dos tempos, como forma de tensionar e contradizer a história oficial, a partir de uma aparição.

Neste cenário, é importante assinalar que compreendo aqui o aspecto histórico e social, influenciado por disponível jurídicos e econômicos, como domínios que impõem fatos de expropriação e violência sobre a história de minha avó – o que resulta no que Denise Ferreira da Silva (2019) nomeia como uma **dívida impagável**. Isso porque, segundo a autora, essa dívida se ancora no que Hegel descreve como “a dimensão em que os indivíduos atuam em cenas jurídicas e econômicas”, onde “o universal simplesmente revela-se no particular”, “o palco da diferença, uma dimensão regida pela Necessidade e não pela Liberdade” (Silva, 2019, p. 56). Este pensamento formula o social como domínio jurídico-econômico, no qual a justiça, “embora inteiramente universal”, não sendo “capaz de escapar da esfera contingente que marca as relações entre pessoas e o palco da diferença, isto é, a exterioridade” (Silva, 2019, p. 57). De modo geral, esse cenário evidencia a impossibilidade de pagamento de uma dívida através do social, uma vez que este é construído por uma matriz jurídico-econômica moderna, fruto e agência da expropriação de vidas racializadas e generificadas. A forma jurídica que agencia a “relação econômica (propriedade), senhor-escravo” tem como fundamento a autorização do uso da violência total como forma de expropriação do valor total gerado pelo trabalho escravizado, “o que resulta em descendentes de escravos vivendo na escassez ou defasagem econômica” (Silva, 2019, p. 157). Dessa forma, segundo Denise Ferreira da Silva, a acumulação do capital, como resultado do modo de extração econômica que constitui a matriz jurídico-econômica moderna do mundo como conhecemos, é possível na e pela expropriação.

a Dívida impagável relembra a expropriação, o modo de extração econômico característico da colônia moderna, justamente o momento da matriz jurídico-econômica moderna, no qual o uso da violência total permite a apropriação de valor total que entra diretamente na acumulação do capital (Silva, 2019, p.155).

Posto isto, diante de uma dívida impagável, no processo de criação e concepção da performance, fui provocada pelas narrativas dos meus parentes – que aparecem em áudio no vídeo – sobre o esvaziamento do povoado no território, sobre as gerações mais velhas, a saudade, os esquecimentos e as migrações familiares. Essas narrativas orientaram sentidos dramáticos na construção das ações. Nesse processo, se por um lado percebia a impossibilidade de reencenação do trauma, por outro, percebia a possibilidade de criação de

uma ficção onde esse retorno – da minha avó à sua terra natal, que não se deu em vida – poderia ser fabulado a partir de gestos, ações e movimentos que anunciassem a reelaboração dos fatos e da experiência, por meio da construção de relações espaço-temporais múltiplas, que se daria na poética da relação que eu construiria com o território e memória. Pois, para ser possível fabular criticamente sobre minha memória familiar, era necessário rasurar a constituição de uma história linear, onde a noção sequencial do tempo e a inexistência do arquivo haviam operado para tornar minha avó uma pessoa esquecida.

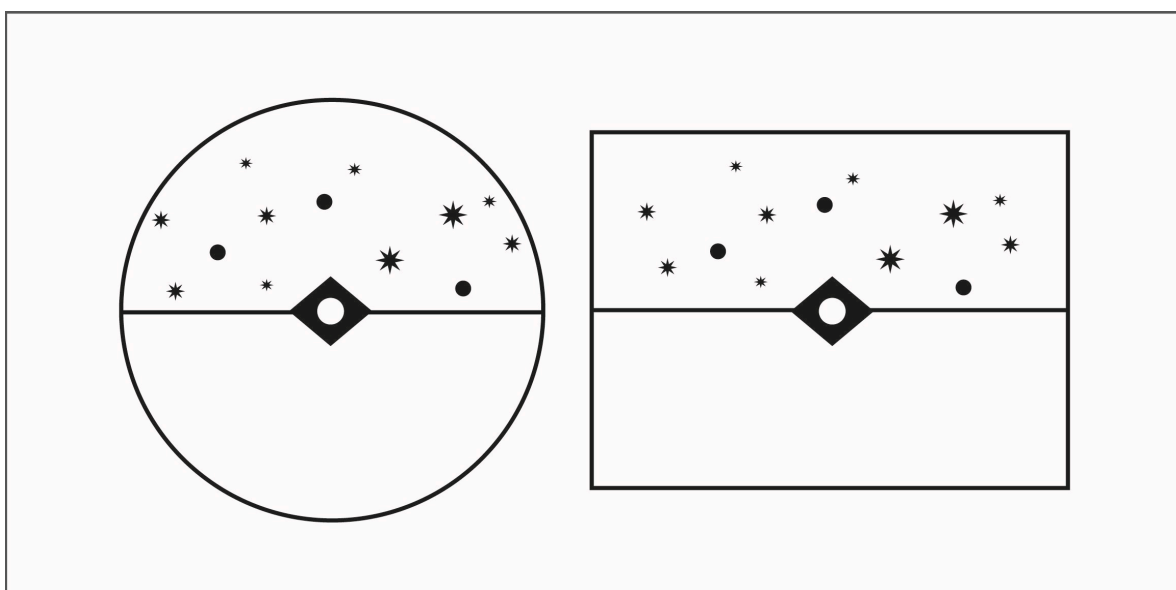
Dito isto, na performance, construo ações e movimentos em relação com **Kalunga** (mar), dias após o encontro com meus parentes, após ouvir do meu Tio Hermínio que “As pedras sempre se encontram”. De acordo com o filósofo congolês Kimbwandende Kia Busenki Fu-Kiau (2024), **Kalunga** é força de fogo completa em si mesma, “água interminável dentro do espaço cósmico, metade emergindo para vida e metade submergindo para vida submarina e ao mundo espiritual”, sendo uma força que transbordou o vazio e originou o mundo, conectando o mundo visível ao mundo invisível, sendo “um portal e uma parede entre esses dois mundos” (Fu-Kiau, 2024, p. 35) (Figura 11). Sobre a criação do planeta Terra, Fu-Kiau (2024) conta que o mundo era um vazio (*mbungi*), uma cavidade, sem vida visível. Onde há o vazio, há a agência de outras forças invisíveis que atuam naturalmente – e foi nesse contexto que **Kalunga** emergiu dentro do vazio/nada (*mbungi*) e “tornou-se a fonte da vida [môyo wawo mu nza] na Terra” (Fu-Kiau, 2024, p. 33) . Todas as formas de **Kalunga** se constituem como noções de espaço-tempo no qual objetivei criar uma relação espacial, como também ações e movimentos que possibilitassem a reelaboração de uma história e de uma imagem, tendo como fundamento as criações que emergem do vazio/nada.

Importante assinalar que **Kalunga** é também pensamento motriz filosófico que se apresenta nas manifestações tradicionais bantu afro-brasileiras – como nos Reinados (Congados e Maracatus de baque solto), no Candomblé de Angola e Umbanda –, através de diversas materializações e expressões. Em *As pedras sempre se encontram* (Chaves, 2022) **Kalunga** é o espaço-tempo de reelaboração da memória de retorno da minha avó diante da impossibilidade de seu retorno em vida. Pois é também lugar e espaço onde vida e morte, passado, presente e futuro se interseccionam – é princípio de mudança e transformação. Nesta poética que construo com o território e a memória, **Kalunga** se presentifica espacialmente na fisicalidade do mar, mas também na forma como meus gestos, ações e movimentos anunciam uma relação com o espaço-tempo, onde estes estão fundamentalmente implicados na percepção filosófica que **Kalunga** abriga. Em uma interlocução entre os pensamentos de

Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales e Busenki Fu Kiau sobre **Kalunga**, a artista-pesquisadora Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula (2023) articula:

O mar, kalunga grande, é a grande encruzilhada para os povos amefricanos (GONZALEZ, 2018), também chamados de afrodiaspóricos, e sua “grande dialética”, segundo a historiadora Beatriz Nascimento (2018). A travessia realizada por aquelas(es) que foram escravizadas(os) deixou traços profundos e criou modos de vida específicos. Não há toa que Kalunga é presença constante em narrativas de manifestações tradicionais banto, seja no Candomblé Angola, através de minkisi como Kaya, Kaitumba, Samba Kalunga, seja nos congados, na evocação de Nossa Senhora do Rosário e sua aparição nas águas, Undamba berê berê. Tanto para os bantos daqui como para os bantos de lá (continente africano), kalunga é vital, se firma como a força incriada que tudo constituiu no mundo (nza), é o movimento circular, a que conecta o mundo visível ao invisível, conforme revela o Cosmograma Bakongo (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019) e a narrativa de criação do mundo bantu-kongo (Paula, 2023, p. 60).

Figura 11 — Kalunga



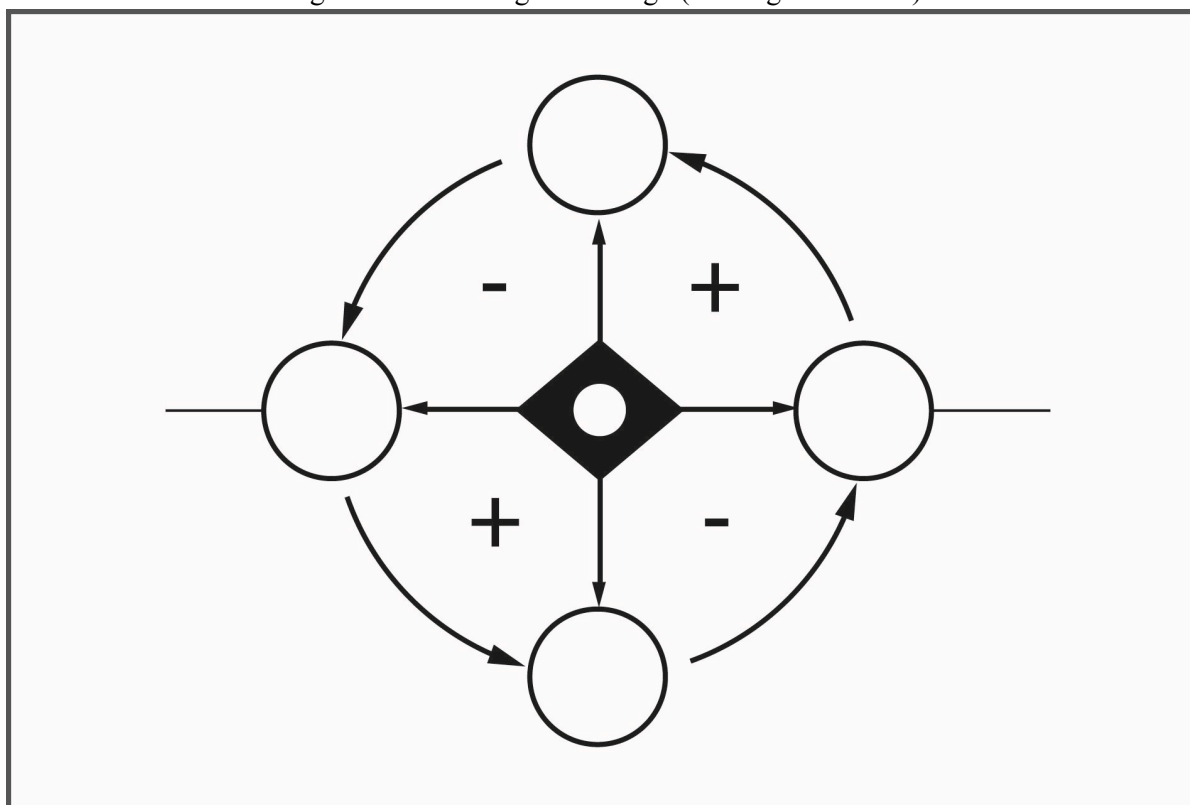
Fonte: Cópia do gráfico da tese Santos, 2019.

Em *As pedras sempre se encontram* (Chaves, 2022), ao longo do vídeo-performance, o registro se organiza em duas dimensões: uma documental, em que meus parentes narram memórias e lembranças da família, e a outra performativa, que apresenta a minha ação sobre a **Kalunga** (mar). As ações se desenrolam por meio de uma série de movimentos repetitivos e circulares, com o intuito de agenciar uma espécie de transe com a paisagem e com o espaço – onde minha presença, enquanto eixo, se movimenta em direções que atravessam os planos

espaciais e temporais de **Kalunga**. Essa força matricial, que conecta o mundo visível ao mudo invisível, pode ser visualizada na região da linha horizontal do cosmorama Bakongo, *dikenga dia kongo* (Figura 12), onde também se manifestam os estágios ontológicos essenciais para compreensão da matriz filosófica que mobilizo ao escolher **Kalunga** como espaço-tempo para a construção de uma fabulação.

Segundo Busenki Fu-kiau (2024), nos princípios filosóficos e culturais do cosmograma, o tempo é concebido como uma espiral, na qual a vida se realiza por meio de quatro grandes estágios ontológicos: *Musoni*, *Kala*, *Tukula* e *Luvemba*. As transformações e os processos cíclicos do *dikenga dia kongo* ordenam não somente a vida de indivíduos e dos seres, mas também as próprias transformações planetárias, pois há um princípio de unidade que interliga todas as partes que constituem a vida no universo. Fu-Kiau (2024) nos conta que “cada pessoa é um segundo sol nascendo e se pondo na terra” (*ibidem*, p. 42). A pessoa tende a nascer como o Sol para *Kala* (nascimento), e, através dos processos de maturação de *Kala*, cresce para *Tukula* (crescimento – maturação). Após *Tukula*, desce ao mundo mais profundo, passando pela fase *Luvemba*, estágio de acesso ao mundo inferior, onde a luta entre vida e morte é experimentada. Assim, as fases *Kala*, *Tukula* e *Luvemba* constituem as três forças básicas do mundo físico, necessárias antes de adentrar no mundo espiritual – cruzando a linha da **Kalunga** (mar) em direção à posição de *Musoni*, fase em que se torna um ancestral. A partir desse estágio, a cosmologia *Kongo* compreende que o duo alma-mente pode nascer novamente no mundo superior, fazendo da vida do ser humano um movimento constante, espiralado, de ir ao redor e ao redor, tornando-o um ser em movimento ininterrupto através dos quatro estágios de equilíbrio, tensionados entre uma força vertical e uma força horizontal (Fu-Kiau, 2024, p. 53), ambas visíveis no cosmograma (Figura 12).

Figura 12 — Dikenga dia Kongo (cosmograma bantu)



Fonte: Cópia do gráfico da tese Santos, 2019

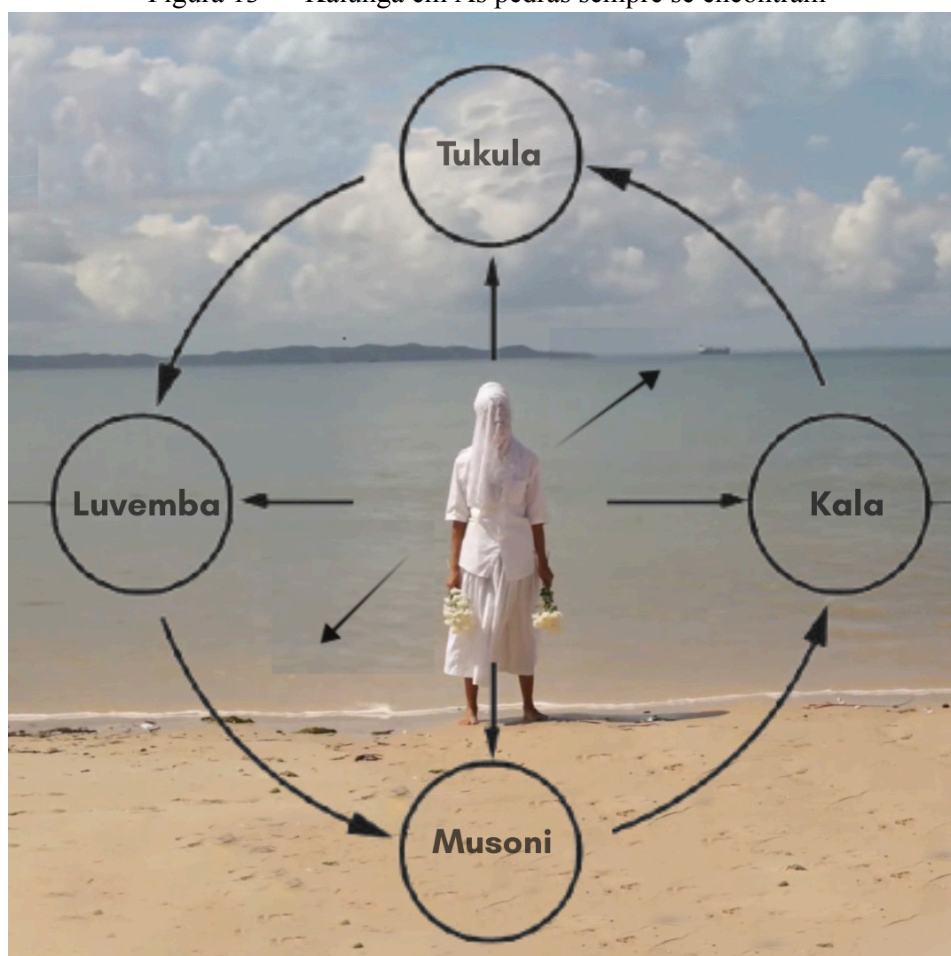
Nas elaborações sobre os significados de **Kalunga**, a crítica teatral Soraya Martins, em seu livro *Teatralidades aquilombamento: várias formas de pensar ser e estar no mundo* (2022), afirma que **Kalunga**, em *Kikongo*, pode significar o mar, a ação de ser, alguém que se faz presente e/ou a água que possibilita o mergulho em outros mundos possíveis (Martins, S., 2023, p.44). Segundo o tradutor, artista e filósofo Tiganá Santana, em seu texto *Tradução, interações e cosmologias africanas* (2019), **Kalunga**, “por ser um conjunto de forças, ora de um modo, ora de outro, garante-nos a movência, a não concentração ontológica num sujeito, numa configuração” (*ibidem*, 2019, p. 69).

3.1 Kalunga como princípio de ação e movimento

Kalunga, força que habita a ausência, o invisível, revela a ausência (vazio/nada) que é presença, que é força em si mesma. Por isso é força matriz, princípio filosófico de ação e movimento no meu trabalho, assim como espaço-tempo de enunciação de um território relacional, onde meu corpo, em relação com o território, memória e paisagem, agencia aspectos visíveis e não visíveis, comprometidos com um movimento de reelaboração de memórias. Memórias que emergem de uma ausência que é, em si, presença, aparição (Figura 13). O movimento que **Kalunga** abriga e nos garante, na não concentração ontológica em um

sujeito fixo, converge diretamente com a reelaboração da imagem e da experiência que convoco nas instâncias da fabulação. Pois são caminhos que permitem cindir o espaço-tempo, abrindo múltiplas dimensões. **Kalunga**, nesse sentido, é força matriz para a possibilidade de fabulação, que, neste trabalho, convoco como movimento e ação indissociáveis das relações espaço-temporais que estabelecemos – especificamente aqui, na forma como meu corpo constrói relações estéticas com a paisagem e território para reelaborar uma memória e uma imagem.

Figura 13 — Kalunga em As pedras sempre se encontram



Fonte: Frame editado pela autora.

Nessa proposta, com a cabeça coberta por um tecido branco de renda, carrego flores brancas nas mãos, como se observa na Figura 13, onde me posiciono à beira do mar, corpo ereto. Aos poucos, levanto os dois braços esticados até o topo da cabeça (Figura 14). Desço os braços até a altura dos ombros, giro o corpo para o lado esquerdo, mantendo um braço para trás e o outro para frente, apontando as flores. Em seguida, aponto as flores com os dois braços para o lado esquerdo, giro novamente o corpo para frente e inclino o tronco em direção

ao chão, apontando as flores para baixo. Depois, giro para o lado direito, apontando as flores para essa direção, continuo o giro para o fundo e caminho, entrando no mar.

Figura 14 — As pedras sempre se encontram 1



Fonte: Montagem de frames *As pedras sempre se encontram* (2022). Acervo pessoal.

Com as flores nas mãos, seguro-as na altura do peito e movimento a cabeça em direções opostas – esquerda, direita, frente e trás – enquanto vou adentrando o mar (Figura 15). Com os pés submersos, faço uma caminhada no mar de ida e volta, para frente e para atrás. Os pés são condutores dos movimentos e a minha visão está ocluída pelo tecido branco. A caminhada, ora lenta, ora rápida, acontece junto ao vai e vem do mar. Curvo levemente o tronco, molho as flores na água e, à medida que os movimentos se intensificam, elevo-as acima da cabeça.

Figura 15 — As pedras sempre se encontram 2



Fonte: Montagem de frames *As pedras sempre se encontram* (2022). Acervo pessoal.

Esses movimentos e ações são elaborados na intenção de enunciar os espaços-tempos de **Kalunga**, que permitem a transfiguração da memória, orientando-se pelos planos vertical e horizontal do cosmograma *dikenga dia kongo* (Figura 12). Sobre os movimentos de aprendizagem do ser humano ao longo da vida, Fu-Kiau (*apud* Santos, 2019) explica que, na base V-H (vertical-horizontal), o ser humano dispõe de dois planos para realizar seu movimento. No plano horizontal (ph), movimenta-se nas quatro direções: frente, trás, esquerda e direita – caminhos de aprendizagem no mundo físico. Já no plano vertical (pv), movimenta-se para baixo, para cima e para dentro – sendo esse último decisivo para a saúde e a autocura. Assim, os movimentos em *As pedras sempre se encontram* (Chaves, 2022) não só enunciam a conexão entre os dois planos – baixo e alto, terra e mar, físico e espiritual – como

também percorrem os caminhos da base V-H, quando as ações improvisam e reiteram caminhos do plano vertical (subir, descer, ir para dentro) (Figura 14) e no plano horizontal (avançar, recuar, girar lateralmente), como vemos nas Figura 14 e 15.

Escolho improvisar e repetir os caminhos dos planos horizontal e vertical como movimento no tempo, como forma de fabular o retorno de minha avó – impossibilitado em vida –, reconhecendo e anunciando as dimensões espaços-temporais onde tal retorno é possível. Nesse processo, construo uma presença, uma aparição, onde o meu tornar-se está, inevitavelmente, em jogo. Não se trata da reivindicação de tornar-se sujeito, mas de um tornar-se vivendo em vários tempos, onde histórias simultâneas fazem de mim uma articulação, um movimento entre os passados, presentes e futuros – e, por isso, um corpo propensamente enunciator daquilo que está por vir a partir da memória imaginada que é o futuro esperado que minha avó sonhou para mim um dia.

As flores brancas – elemento que, popularmente, evoca tanto o luto quanto a renovação –, assim como a roupa branca, dentro da filosofia das religiões de matriz africana, são signos de conexão intermundos e de transformação. É também é a cor da fase *luvemba* no cosmograma *dikenga dia kongo* – fase de acesso ao mundo inferior, de transformação, que marca a travessia da linha da **Kalunga** para o mundo inferior. O tecido branco que cobre minha cabeça, ocultando meu rosto, institui o mistério – um rosto não identificável, que oferece, em contrapartida, outros sentidos de comunicação com esse mar, para dizer sobre a construção de um estado de vir-a-ser. Um corpo que, na construção de um imaginário fabulante, pode se confundir sendo **Kalunga**, força que transbordou o vazio.

A relação com o território, neste processo de busca, é novamente agenciada no e pelo corpo, através de ações e movimentos de repetição e improvisação que instauram um estado de transe – uma alteração da consciência rumo à construção de um corpo extracotidiano, que rompe com a ordinariedade. Todo o contexto, a presença e a paisagem emergem da relação que construo com a **Kalunga** (mar), nas dimensões do visível e do não visível. Pois os movimentos e ações têm como força matriz a percepção filosófica de espaço-tempo de **Kalunga**, em sintonia com o que a artista e pesquisadora Franciane Salgado de Paula (2023) elabora como “dramaturgia *dia kalunga*”. Sua investigação parte da cosmopercepção de **Kalunga** como princípio motriz para a elaboração e compreensão do exercício dramático voltado a uma dança negra teatral. Nessa investigação, ela provoca o olhar para as bases que fundamentam as experiências culturais negras, traçando uma relação com o que “podemos aprender com elas para constituir outros modos de elaborar um espetáculo cênico” (Paula,

2023, p. 90). Trata-se, portanto, de:

“ler” suas qualidades, seus pulsos e dinâmicas num trabalho de disponibilizar-se para reconhecê-las em nossas ações-movimentos e indo ao encontro – a fricção e tessitura de relações corpóreas, cinéticas e dramáticas – de elaborações de nexos e fundamentos entre a tradição e cena (Paula, 2023, p. 65).

Franciane Salgado de Paula (2023) denomina de proto-dramaturgia essa relação “especializante” do movimento de *muntu* (pessoa) no planos V-H, entendendo-a como “um princípio estruturante, que orientará tanto a organização física e motora de *muntu* (pessoa), como a sua relação com/no espaço e o próprio espaço de criação e cênico, centrando esforços em constituir um território relacional e filosófico com os demais materiais e elementos que constituem a cena” (de Paula, 2023). Partilhando desse entendimento, **Kalunga** é o elemento matricial em *As pedras sempre se encontram* (Chaves, 2022), orientando tanto o movimento e ação – improvisados e repetidos – quanto a relação “especializante” nos plano V-H. Assim, conforme sugere Franciane Salgado de Paula (2023), **Kalunga** pode ser entendida como **proto-dramaturgia**, como elemento pré-textual, subtexto ou pré-expressividade – fundamentos sensíveis do fazer cênico e coreográfico. **Kalunga**, na performance, opera como fundamento relacional que possibilita deslocar o gesto de um lugar descritivo da memória – ou de uma possível reencenação da violência – para um lugar imaginativo, de fabulação. Tal deslocamento acontece tanto por meio do movimento quanto pelos elementos estéticos, que não propõem ilustrar, mas sedimentar, parte da própria relação estabelecida. Os movimentos e ações elaborados por mim configuram-se como uma sequência na qual forjo minha relação com **Kalunga**, em busca de uma perspectiva disruptiva de memória – não restrita à materialidade do arquivo oficial, mas forjada na elaboração de uma imagem, quando a memória se inscreve em meu corpo, quando este habita o vivido e o contado.

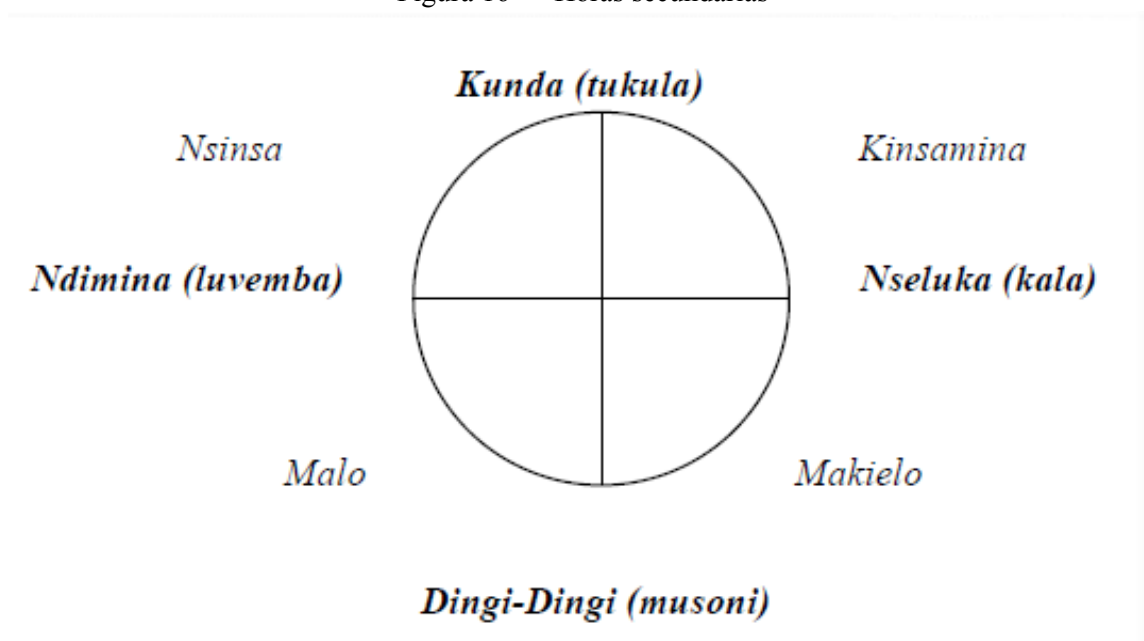
Nesta proposta, a questão da impossibilidade do retorno de minha avó se soma – e se confunde – à busca por uma imagem. Por isso, a performance resulta em um imaginário dialético que se constitui através de movimentos que enunciam minha coexistência com a **Kalunga** (mar). Esse imaginário, no entanto, não se esgota no corpo-em-performance, pois trata-se de um corpo em estado de relação – um corpo que é presença, que é aparição. Este corpo-aparição, que novamente habita o vivido, o contado e o não mensurado, é uma escolha estética para sair do lugar descritivo rumo a um lugar imaginativo, fabulante e relacional.

O tradutor, professor e artista Tiganá Santana (2020) propõe, em seu texto *Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol* (Ntangu), pensar a poética de um tempo-sol, a partir de uma interpretação do Sol (*ntangu*) enquanto fazedor de eventos no

mundo. A leitura que propõe, a partir dos estágios ontológicos do cosmograma *Dikenga dia Kongo* (imagem 12), implica que as entidades não são estáticas, mas sim que estão sempre se desdobrando em novas formas e estados de existência (Santana, 2020). Nessa poética do tempo-sol, o **vir-a-ser** é entendido como um estado que corresponde ao processo contínuo de transformação e desenvolvimento das existências, no interior da filosofia bantu-kongo (*ibidem*). A compreensão do tempo, portanto, se relaciona diretamente ao caminho feito pelo Sol (*ntangu*), “pensado na sua distribuição marcada por uma abrangente ideia de hora (que não se atém exatamente a marcos enumeráveis” (*ibidem*, 2020, p. 7). Sob essa perspectiva, o Sol reparte-se em quatro horas principais, que se distinguem e se conectam diretamente ao *dikenga dia kongo* (*ibidem*), (imagem 12). Assim, em *Kala* corresponde à primeira hora do dia – *nseluca* (manhã); em *Tukula*, à segunda hora – *kunda* (hora densa); em *Luvemba*, à terceira hora principal – *Nidimina* (pôr do sol); e, em *Musoni*, à quarta e última hora – *dingi-dingi*, que corresponde ao encerramento das horas principais, à hora dos sonhos, dos mistérios insondáveis (*ibidem*, 2020, p.7). Além dessas quatro horas principais, Tiganá Santana (2020) ainda menciona a existência das horas secundárias:

As chamadas horas secundárias localizam-se entre a primeira e segunda horas, entre a segunda e terceira, entre a terceira e quarta, e entre a quarta e primeira. São elas, respectivamente: *kinsamina / mayanama / ntangu-a-kedi* ”18; – “hora do pequeno sol *nsinsa* / – “hora em que m’vengo / *malemba Lemba*19 instituições como a encerram ”20, sua programação diária como também do *nkondo*, isto é, da “caça ”21; individual” – *malo / malo-ma-tulu* ”22; “hora do sono e *makielo / makielo* – “hora dos *ma- bwisi / nkala-mpumbu*. hora dos emissários dos mensageiros (Santos, 2020, p. 8).

Figura 16 — Horas secundárias



Fonte: Cópia do gráfico do artigo Santos, 2020.

Neste sentido, a partir da noção de tempo-hora ensinada pelos Bakongo e traduzida por Busenki Fu Kiau, Tiganá Santana (2020) reflete sobre a hora que se abre. Segundo o autor, a hora é esse espaço que se manifesta e é manifestado pelo tempo-sol, sendo uma abertura à própria dinâmica de *Ntangu* (Sol): “como se existir, mukongomente, fosse emular os movimentos e posições solares, seguindo-se a poética filosófica do cosmograma mergulhada na circulação musoni-kala-tukula-luvemba” (Santos, 2020, p. 9). Essa percepção de tempo, e do abrir-se da hora, não apenas reflete estados de perene transformação – movimentos do sol e das pessoas – “como também enuncia um espaço para invenção e para outras projeções dentro de um determinado entendimento culturalmente acordado” (*Ibidem*, p. 9).

A hora abrir-se significa o tempo abrir uma fenda no seu tecido (constituído pela constância dos fluxos), na medida em que, concretamente, o sol se desloque; é, portanto, a hermenêutica da motilidade do sol, diante das suas implicações na natureza (a incluir a interioridade da pessoa kongo) (Santos, 2020, p.9).

Ao destacar as duas horas de mais intensa mediação – *n’seluka* e *ndimina* – Tiganá Santana (2020) explica que *n’seluka*, a primeira abertura do tempo, traz o “fazimento da imagem da fisicalidade do sol como expressão vinda do insondável” (Santos, 2020, p.10). Já *ndimina*, a terceira hora, é o lugar do não visto, o *ku mpemba*, “subterrânea morada do que se desconhece, da matéria escura, do intangível a partir de onde supostamente, viriam, por invocação da memória coletiva, as proficuas ondas de ancestrais” (*ibidem*, p. 10). Enquanto o

dar-a-ver de *Kala* (nascimento) está simbolizado pela cor preta, o ainda não visto, relacionado ao *musoni* (mundo inferior, ancestral) está simbolizado pela cor amarela (*ibidem*). Assim, perfaz-se uma compreensão em que o Sol está antes do não imaginado, e, ao mesmo tempo, o Sol é o próprio insondável, quando não o se vê. Isso possibilita conceber o **vir-a-ser** como proveniente daquilo que não se pode conhecer ou determinar.

Nessa perspectiva, quando escolho improvisar gestos e movimentos nos planos V-H – espaciais e temporais – a fabulação crítica sobre a impossibilidade de retorno de minha avó se torna possível nas dimensões espaços-temporais de **Kalunga**. Trata-se de acionar movimentos e ações que reconhecem e elaboram uma relação com território e memória, orientados pelos princípios filosóficos de **Kalunga**. Este é o modo pelo qual anuncio o **vir-a-ser**: como proveniente daquilo que não se pode conhecer ou determinar e, simultaneamente, como um gesto de fabulação. Ou seja, trata-se de elaborar cenicamente uma transfiguração, reelaboração de memórias. A fabulação é o espaço para invenção, para se fazer outras projeções. Trata-se, assim, de pensar o **vir-a-ser** como fabulação e a fabulação como **vir-a-ser**.

No processo de criação, essa perspectiva emergiu diretamente influenciada pelas narrativas dos meus parentes. As dimensões espaços-temporais de **Kalunga** aparecem transfiguradas nessas narrativas, especialmente na enunciação que dá nome ao trabalho: "as pedras sempre se encontram". Tio-avô Hermínio, na Figura 16, contou que o Rio Brumado (Figura 17), que corre atrás das casas do povoado dos Caetanos, foi, um dia, lugar de extração de pedras utilizadas no calçamento das praias de Salvador. Quando teve a oportunidade de viajar até lá e ver as pedras do rio sedimentando a calçada à beira de **Kalunga** (mar), ele teve a certeza de que "as pedras sempre se encontram", pois aquelas pedras – separadas do rio – se encontravam ali, às margens do mar. Desde então, tio-avô Hermínio compreendeu que a inter-relação entre as águas do rio e do mar são condutoras do nosso próprio encontro, fazendo de nossa presença pedras guiadas pelas águas do rio que, inevitavelmente, se encontram no mar. Esse foi o retorno possível de minha avó, enunciado pelas falas de Tio Hermínio, pois, para ele, a minha presença no território materializava o retorno dela – uma forma de encenar a impossibilidade. O rio, bem como a sua relação infundável com as águas, era o arquivo, a instituição que guardava a memória e a possibilidade do encontro.

O Rio Brumado continua a passar no fundo das casas dos meus parentes, demarcando a divisão do outro lado do povoado, onde os mais velhos moravam um dia. As suas águas são tão claras que dá pra ver o fundo do rio coberto de pedras. Quando se chega no rio, consegue se ver o outro lado do povoado, vê se algumas

casas distantes abandonadas como se o rio traçasse o tempo antigo. O rio, assim como o trem, me trouxe memórias, no entanto, o rio as guardava como um guardião que abre as portas da comunicação entre os tempos (Chaves, 2021, p. 19).

Figura 16 - Tio avô Hermínio e Tia avó Amilinda



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 17 — Rio Brumado



Fonte: Acervo Pessoal.

Nesta poética, a relação que construí com **Kalunga** (mar) é um aspecto fundamentalmente filosófico que não se volta se oferecer respostas a uma visão alienante do outro – tal como a própria concepção de poética da relação, proposta por Edouard Glissant (2021), já enuncia como recusa a qualquer resposta totalizante sobre si, especialmente aquelas fundadas na ideia de uma raiz única e alienante, imposta pelo colonizador. Ao contrário, nessa poética da relação, a **Kalunga** (mar), como meio, como “estratégias poéticas de encantamento de objetos, movimentos e imagens” (Brasileiro, 2021, p. 53), mobiliza sentidos e tensiona as arestas daquilo que não pode ser capturado, lido ou traduzido sob o espectro da racialidade. Compreendo que as possibilidades efêmeras de rompimento com os regimes de racialização, tal como enunciadas por Castiel Vitorino Brasileiro (2021), são, elas mesmas, elaborações estéticas e sensíveis a partir das quais nossas experiências e memórias podem ser

continuamente reelaboradas. A relação que estabeleço com **Kalunga** (mar) é, portanto, um movimento do meu ser, uma expressão da minha liberdade radical e, sobretudo, de uma liberdade criativa – de dar sentido às coisas, de reorganizar o sensível, de fabular. Por isso, esse encontro perfaz um território relacional com **Kalunga** (mar), onde o encantamento de movimentos, objetos e signos acontece em estado recíproco, afetando e deixando-se afetar.

Em *As pedras sempre se encontram* (Chaves, 2022), **Kalunga** (mar) figura um espaço-tempo matricial de transformação, onde busco prefigurar uma relação entre os tempos e com a memória multidimensional que a **Kalunga** (mar) abriga. Procuo, através da minha ação, dizer **Kalunga** como mar, como operador conceitual e filosófico que lança o movimento, a possibilidade de transfiguração de memórias, o **vir-a-ser** como movimento de fabulação e a fabulação como movimento de **vir-a-ser**. A reelaboração da minha experiência se dá, portanto, através da relação e do encontro com uma memória sentida e imaginada sobre “as pedras que sempre se encontram” na **Kalunga**, à beira-mar. **Kalunga** (mar) é, então, espaço de presença e de ação do ser, onde eu e meus parentes nos encontramos, assim como as pedras do rio Brumado reencontraram-se no mar. Mas **Kalunga** também prefigura um espaço de relação no qual me disponho ao mergulho em outros mundos e tempos – das almas, das memórias familiares, das lembranças. Essa é, também, a elaboração estética relacional, que sedimenta as narrativas dos meus parentes, passando por aquilo que pode ser enunciado e compreendido, sem perder de vista o que permanece no não mensurado, no não sabido, naquilo que ainda está por vir. Dessa forma, na **Kalunga** construo um território relacional que versa sobre todas essas instâncias do encontro e da comunicação – onde até a ausências, como instância da relação, é presença em si mesma, pois o “esquecimento é também da ordem da incompletude” (Martins, L., 1999, p. 89).

3.2 Entre o arquivo e a ausência: notas para a fabulação crítica na performance negra contemporânea

Nas obras *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), analisadas anteriormente, o aspecto relacional foi apresentado e defendido a partir de relações espaços-temporais múltiplas, estabelecidas com o território e elementos que o constituem – incluindo seus aspectos não visíveis –, ambos agenciados pela conjunção estabelecida entre almas/memórias familiares e lembranças. Nesse contexto, tanto a estética relacional quanto a relação na construção poética de ambos trabalhos não estão restritas a serem pensadas a partir da recepção do público em relação à obra. Embora a ocupação de espaços públicos e

cotidianos se dê em algumas ações, a construção da poética relacional agenciada tem como prioridade se relacionar com a memória que o espaço abriga, bem como com os elementos que este dispõe. Assim, a recepção dos trabalhos se dá, em parte, através do público transeunte e, em maior parte, através do acesso ao arquivo produzido – sendo este um aspecto fundamental para pensar a fabulação crítica a que me propus, na qual a efemeridade das ações neste espaço de memória ganha desdobramentos através da produção de um arquivo.

Ao tecer uma análise sobre a memória na arte contemporânea, Maria Emilia Sardelich e Marian Lopez Fernandes Cao (2021), compreendem que ao “contrário dos estudos históricos, os estudos da memória destacam subjetividades, expandem a discussão para além da lembrança e do esquecimento, e mudam o debate para quem tem o direito de contar sua história e aqueles que estão nela” (2021, p. 60). Dessa forma, destaca-se, em diversas obras artísticas contemporâneas, a necessidade de contrapor a narrativa hegemônica que escreve a história dita oficial, realizando uma espécie de revisão histórica.

Sardelich e Cao (*ibidem*) destacam que:

Um sentimento arquivístico incontornável é também visível no inquieto horizonte artístico contemporâneo, em que passados recentes e distantes se articulam em registros sobre diversas formas de violência, ataques, diásporas, êxodos, epistemicídios, feminicídios, fronteiras, genocídios, guerras, memoricídios, migrações e tráfico humano (Sardelich; Cao, 2021, p. 63, tradução nossa)¹⁷.

De acordo com as autoras, este sentimento arquivador é fruto de uma sensação acelerada de desaparecimento da memória, somada à certeza de um futuro incerto (*ibidem*), e tem relegado aos meios virtuais digitais, através da produção de arquivos, a função de recordar. Dessa forma, o uso de ferramentas virtuais e digitais torna-se bastante expressivo nas artes contemporâneas, a partir de uma relação crítica construída entre arquivo e memória. Nas obras do artista e fotógrafo Eustáquio Neves, é notável a apropriação de registros, fichas, catalogações e fotografias para a elaboração de arquivos e imagens construídas a partir de seu imaginário, que em muito pretende “refotografar” percursos históricos que possuem relação direta com as suas memórias (Sant’Anna; Martiins, 2023). O processo fotográfico de Neves é marcado pelo uso da fotomontagem, frequentemente trabalhada sobre sua própria fotografia ou sobre fotografias de familiares. Em *Retrato falado*¹⁸ (Neves, 2019) (Figuras 18 e 19), o fotógrafo reconstrói o retrato de seu avô – que nunca conheceu e de quem não há fotos nos

¹⁷ Texto original: “Un ineludible sentimiento archivador también se hace visible en el inquieto horizonte artístico contemporáneo, en el cual pasados recientes y distantes se articulan en registros sobre diversas formas de violencia, atentados, diásporas, éxodos, epistemicídios, feminicídios, fronteras, genocídios, guerras, memoricídios, migraciones y tráfico humano”.

¹⁸ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/eustaquio-neves/>. Acessado em: 20.Nov.

álbuns familiares —, a partir das descrições de seus parentes e do uso de recursos analógicos e digitais de manipulação fotográfica (Sant’Anna; Martins, 2023).

Figura 18 — Retrato falado 1



Fonte: Foto da série *Retrato falado* (2019). Coleção Contemporânea/ IM.

Figura 19 — Retrato falado 2



Fonte: Foto da série *Retrato falado* (2019). Coleção Contemporânea/ IMS.

É perceptível, em ambos os retratos, a escrita de Neves, que relata uma breve descrição das pessoas retratadas por meio de uma tipografia borrada e até rasurada, exigindo do observador um esforço para compreender o que está descrito. A produção de arquivo na obra de Neves mobiliza ferramentas digitais e analógicas para o forjamento de documentos inexistentes, a partir da ficção e da fabulação crítica sobre uma questão que assombra toda a existência cultural e espiritual de populações negras no Brasil: o controle sobre a memória, especialmente sobre a memória negra. Segundo Caroline Vieira Sant’Anna e Inés Martins (2023), “mais do que um conjunto de documentos, o arquivo era visto como um instrumento que sustentava um poder hegemônico, que determina, em sua concepção, aquilo que merecia ter uma memória e aquilo que não merecia” (ibidem, 2023, p. 6).

No caso das memórias familiares negras, a memória da violência racial se sobressai nos arquivos históricos. Saidiya Hartman, em seu livro *Perder a mãe* (2021), relata que, ao investigar arquivos históricos em um volume de testemunhos de escravizados no Alabama, encontrou uma entrevista de sua tataravó. Indagada por um entrevistador sobre lembranças da escravidão, ela respondeu não lembrar de nada. A resposta de sua tataravó, neste exclusivo e único arquivo, reafirmou em Hartman não somente a inexistência de arquivos sobre sua própria família, como também o agenciamento do esquecimento presente na resposta,

contrastando com a exclusiva existência de testemunhos biográficos que se limitam a fazer lembrar coisas violentas ditas sobre as pessoas negras – ou violações sexuais e torturas vividas na escravidão – nos arquivos históricos. A partir desta realidade, a autora revela que, embora estivesse “determinada a preencher os espaços em branco do arquivo histórico e representar a vida daqueles considerados indignos de serem lembrados” se perguntava “como escrever uma história sobre o encontro com o nada?” (Hartman, 2021, p. 25).

O arquivo dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas sobre pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fôlios. Ler o arquivo é adentrar um necrotério, que permite uma visão final e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecerem no porão de escravos (Hartman, 2021, p. 26).

Na perspectiva de Hartman (2021), o arquivo representa um instrumento poderoso, que detém controle não apenas sobre o que o não deve ser lembrado, como também sobre os tipos de histórias que podem ser lembradas. Atua diretamente sobre o imaginário histórico a ser preservado ao longo do tempo, na medida em que determina aquilo que merece ser lembrado ou esquecido no futuro. Neste cenário, nas obras de Eustáquio Neves, o uso da fabulação – articulada tanto pela apropriação de documentos históricos quanto por sua criticidade ao apagamento histórico no passado e no presente – apresenta-se como “um processo artístico que se apropria dos fatos para construir uma reencenação” (Sant’Anna; Martins, 2023, p. 19). Essa reencenação, atrelada ao exercício de **refotografar**, não só solicita a apropriação de documentos históricos no processo de produção desse novo arquivo, como também convoca a apropriação do próprio corpo enunciado nesse processo – uma reencenação em que haja a reelaboração da imagem, anteriormente restrita à imaginário da violência ou a imagem apagada no arquivo. Por isso, essa reelaboração da imagem deve, em primeira instância, se comprometer com a não reprodução da imagem enclausurada, para que seja possível representar a vida na não afirmação da morte como conhecemos.

3.3 Encenar a impossibilidade

Saidiya Hartman, em seu texto *Vênus em dois atos* (2021), se depara com essa responsabilidade de fabular criticamente sobre a figura de Vênus no arquivo da escravidão atlântica – mulheres negras que, na escravidão transatlântica, eram “transformadas em números, em carne estuprável, em mercadorias ou em cadáveres” (Hartman, 2021, p. 16). Numa tentativa de reparar a violência inscrita no arquivo de Vênus, Hartman evidencia a convergência entre terror e prazer na economia libidinal da escravidão. Indagada pela

representação de Vênus, na qual “nos deparamos com ela em circunstâncias exorbitantes que não produzem nenhuma imagem da vida cotidiana, nenhum caminho para seus pensamentos, nenhum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto” (Hartman, 2021, p.122), ela perturba a história oficial por meio da encenação da própria impossibilidade desta imagem. Em uma das suas encarnações no arquivo da escravidão, analisadas por Hartman, ela aparece como uma garota morta, citada em uma acusação judicial contra um capitão de navio negreiro, julgado pelo assassinato de duas garotas negras brutalmente violentadas enquanto eram transportadas como mercadoria. Nesse contexto, Hartman, através de análises dos discursos presentes nos arquivos, se depara com a impossibilidade de transgredir suas fronteiras: o gesto possível tratar-se-ia de narrar o impossível, de especular aquilo que não sabemos – ou nunca saberemos – sobre essas vidas. Por isso, Hartman fracassa na tentativa de reelaborar essa história como um romance de resistência:

O romance de resistência que fracassei em narrar e o evento de amor que me recusei a descrever levantam questões importantes sobre o que significa pensar historicamente sobre assuntos ainda contestados no presente e sobre a vida erradicada pelos protocolos de disciplinas intelectuais. O que é necessário para imaginar um estado livre ou para contar uma história impossível? (Hartman, 2021, p. 134).

Embora Hartman (2008) intencionasse reparar a violência do arquivo, que reduz a história de Vênus ao seu encontro com o poder – “um esboço insuficiente de sua existência” (Hartman, 2021, p. 122) –, ela também se depara com a questão ética “em considerar a perda e respeitar os limites do que não pode ser conhecido” (Hartman, 2021, p. 125). É sobre esses dois pilares que Hartman (2020) fabula criticamente, como se concebesse um “caminho do meio”: escrita da impossibilidade, que perturba a história oficial por meio de uma encenação sobre a impossibilidade que não se finda em si mesma, já que resvala o desconhecido. Segundo Hartman:

uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o esperado futuro dessa escrita (Hartman, 2020, p. 125).

Encenar a impossibilidade, a partir da ética de considerar a perda e os limites de encenação do desconhecido, talvez seja a forma e o modo primeiros para imaginar um estado livre diante da necessidade de reparar a violência do arquivo e da impossibilidade de não lidar com a morte – da impossibilidade de não falar dos mortos e de se deparar com o desconhecido que a história do presente resvala. Denise Ferreira da Silva (2012), ao perguntar e responder:

“O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma” (Silva, 2012, p. 37), nos oferece uma resposta à recusa que Hartman (2020) exercita: uma tentativa de refutar a história única que circunscreve a imagem de Vênus ao seu encontro com o poder e com a morte, mas também um gesto de respeito aos limites do desconhecido – para então fabular sobre a impossibilidade. Esse respeito não se trata de colaborar com o apagamento, embora o discuta, mas de perturbá-lo. Trata-se de evidenciar o desconhecido, na tentativa de imaginá-lo, em um movimento que implica justamente essa mudança radical no modo como abordamos as coisas. No exercício de imaginar uma outra imagem de Vênus, Hartman (2018) se depara com uma história impossível e, na impossibilidade de imaginá-la plenamente, lança questões fronteiriças, perguntas que abrem a possibilidade de uma reescrita do futuro. Como resume Benítez (2021, p. 16): “a escrita de Hartman é radical porque recusa uma única história e porque estica ao presente a experiência do passado, permitindo imaginar uma reescrita de futuro”.

E como se conta histórias impossíveis? Histórias sobre garotas com nomes que deformam e desfiguram, sobre as palavras trocadas entre companheiras de navio que nunca adquiriram qualquer reconhecimento diante da lei e que não foram registradas no arquivo, sobre os apelos, preces e segredos nunca proferidos, porque não havia ninguém para recebê-los? (Hartman, 2021, p. 135).

Em *As pedras sempre se encontram* (Chaves, 2022), encenar a impossibilidade do retorno da minha avó em vida, reconhecendo os limites do desconhecido, foi o modo primeiro de imaginar um estado livre. Diante da necessidade de não encenar a violência e, ao mesmo tempo, de reelaborar a imagem do não-lugar formulado pelo esquecimento, fabulei o retorno de minha avó em um espaço-tempo atravessado por uma aparição que construo com **Kalunga**. Força motriz filosófica, **Kalunga** me permitiu elaborar gestos e movimentos por meio de uma dramaturgia espacial fundamentada em planos múltiplos, espaciais e temporais, viabilizando a busca por uma imagem do que poderia ter sido e do que está a **vir-a-ser** como reescrita desse futuro.

O exercício da imaginação, mesmo diante de uma história impossível, desafia a história única. Ao “propor uma série de argumentos especulativos e explorar as capacidades do subjuntivo”, Hartman confessa pretender “contar uma história impossível quanto amplificar a impossibilidade de que seja contada” (2021, p. 136) – uma forma de cisão no tempo do arquivo e da imagem, que viabiliza a temporalidade condicional do que poderia ter

sido (Hartman, 2021). No exercício de ampliar a impossibilidade – em consonância com o que Denise Ferreira da Silva (2019) defende ao cunhar o termo **capacidade criativa radical da imaginação** –, Hartman (2021) afirma a imaginação como uma ferramenta potente para desafiar as narrativas dominantes e criar formas de existência e de conhecimento que vão além das limitações impostas pelo pensamento moderno ocidental. É possível, como sugere Denise Ferreira da Silva (2012), vislumbrar novas formas éticas, estéticas e de resistência baseadas na abertura ao inesperado e ao desconhecido, questionando as estruturas de poder que moldam nossas percepções e práticas. Assim, a temporalidade condicional do que poderia ter sido – anunciada por Hartman (2012) – está intrínseca aos limites do desconhecido, e esse processo se desvela no exercício de ampliação da própria impossibilidade de narrar. Na especulação sobre imagens impossíveis há um jogo dialético – tal como na imagem de Vênus que Hartman (2008) busca: a impossibilidade manifestada no presente, enraizada em uma imagem construída no passado, se une ao que poderia ter sido, viabilizando, talvez, esse estado livre – ou quem sabe um imaginário do vir-a-ser? Segundo da Silva (2012):

a imagem é o momento em que o que foi une-se ao que é num lampejo, assim formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspenso. Afinal, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do que foi com o agora é dialética: não é temporal por natureza, mas figural (Silva, 2012, p. 113).

A imagem que Denise Ferreira da Silva (2012) margeia não é algo estático, mas uma configuração em movimento – uma potência que, a partir de sua capacidade dialética, concebe eventos e momentos em que passado e presente se unem, apontando, nos limites do desconhecido e do mistério que a imagem abriga, “o que poderia ser ou ter sido”. Essa percepção sobre a imagem permite pensar na escolha entre lembrança e esquecimento na produção de uma indagação constante, onde a pergunta é “se tudo não está ali, o que poderia ter sido?”. A fabulação crítica, nesse contexto, não é sobre o preenchimento da ausência e da lacuna, como se fosse possível dar-lhes fim. Ao contrário, ela se funda na especulação que se faz sobre a ausência, em que a imaginação e imaginário atuam em constância para elaboração de uma imagem, de um desejo do tempo esperado.

Quando pensamos nas formas de compartilhar uma imagem – no arquivo e no corpo, ou melhor, nessa relação que provooco entre ambos – vislumbramos uma tradução, uma costura intermundos e entre temporalidades. A obra *Bastidores* (1997), da artista visual

Rosana Paulino¹⁹, é exemplar nesse sentido: apresenta imagens de mulheres negras com órgãos e sentidos suturados em bastidores. As imagens anunciam um ambiente doméstico no uso dos bastidores, objeto associado a uma atividade doméstica de mulheres no ambiente privado. Paulino sutura os órgãos dessas mulheres que abrigam sentidos: olhos (visão), boca (fala), testa (pensamento), garganta (voz), nariz (olfato e respiração).

Figura 20 — Bastidores, 1997



Fonte: Montagem a partir de fotos da obra Bastidores (1997). Créditos das fotos: Claudia Melo, Isabella Matheus (site Rosana Paulino).

As obras de Rosanna Paulino têm como característica o exercício de uma revisão histórica a partir da investigação das imagens coloniais do passado de pessoas negras e da intervenção nestas como modo de apontar ecos desse colonialismo no presente (Araujo, 2024). As suturas de Rosanna Paulino carregam similaridades com procedimentos cirúrgicos, pois têm como objetivo evidenciar a ideia de cicatriz e, ao mesmo tempo, revelar a incomensurabilidade dessa própria cicatriz. A sutura, que em sua função tenta fechar o machucado, o expõe, demarcando o que foi cindido e cortado como presença obsessiva. A ação de suturar agencia uma estética e um pensamento que, na dialética da imagem, assenta a possibilidade de imaginar um estado do que poderia ter sido – ou do ainda que pode ser. Pois, se por um lado a imagem denuncia um retrato de silenciamento, por outro, o pensamento por trás da sutura permite a reelaboração do olhar, dos órgãos e dos sentidos que foram suturados.

¹⁹ Para mais informações acesse o site de Rosanna Paulino disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltrp1bz3-15fced4-556b-4a06-9282-d01401c81dec> . Acesso em: 11 maio 2025.

A partir disso, podemos indagar o que foi impedido de ser dito, de ser pensado, na medida em que a cicatriz é evidente. O movimento de Paulino não é reparatório. Não busca dar fim à ausência, fazer inexistir a cicatriz, nem muito menos reproduzir uma imagem de controle, uma reencenação do trauma. Na sutura há uma reencenação do que estava em aberto, um movimento de reelaboração da fala e do olhar, do pensamento e da voz suturados. Um gesto que faz lembrar o que poderia ter sido ou o que está por vir-a-ser: um movimento radical de recusa ao apagamento, de discordância da ideia de que é possível fazer sumir a cicatriz. Movimento que é de afirmação da dívida impagável, a partir da qual se torna possível fabular criticamente.

3.4 A ficção do arquivo e repertório: escolhas entre lembrança e esquecimento

Ainda dentro dessa proposição, quero pensar o corpo como local de inscrição e de anunciação de memória, em similitude ao arquivo, pois ambos reencenam o que poderia ter sido nas falhas do discurso da consciência histórica e no jogo da memória. Lélia Gonzales, filósofa, intelectual e ativista, em seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), nos elucida:

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioula, a gente saca que a consciência faz tudo prá nossa história ser esquecida (Gonzalez, 1984, p. 226).

É exatamente por causa da ausência, das falhas da consciência histórica, que conseguimos extrapolar os limites do arquivo colonial e do corpo, exercendo uma poética do que poderia ter sido e do que está por vir-a-ser. Nessa perspectiva, a busca por uma imagem é corpórea e arquivada, apresentando-se como buscas quase indissociáveis, dado o apagamento histórico das memórias negras no arquivo e a forma como, segundo bell hooks, a “relação com as imagens nos conecta a uma memória restauradora e redentora que nos permite construir identidades radicais, imagens de nós mesmas(os) que transcendem os limites do olhar colonizador” (hooks, 2024, p.19).

Podemos pensar essa reelaboração da imagem no corpo – ou essa reencenação na imagem do arquivo – como grafada no gesto, na ação e no movimento. A poeta, pesquisadora e rainha do Reinado do Jatobá, Leda Maria Martins (1999), ao estabelecer relações entre performance e ritual, infere o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens, dentre elas a filosófica. Ela define o corpo na performance como lugar de inscrição de conhecimento que se grafa no gesto. A inscrição de saberes grafados nos gestos do corpo, sensivelmente desenvolvida por Leda Maria Martins (2002), institui uma relação epistemológica na performance negra, ao propor uma percepção singular sobre da memória que amplia os limites de uma memória restrita ao arquivo, pois esta inscreve na ação, no gesto e no movimento.

Diana Taylor (2013), professora e pesquisadora chicana, analisa as noções de arquivo e repertório a fim de pensar como a performance transmite a identidade cultural e se estrutura como um modo de conhecimento. Para Taylor, se “a performance não transmitisse conhecimento apenas os letrados e os poderosos poderiam reivindicar memória e identidades sociais” (Taylor, 2013, p. 19). Seus questionamentos giram em torno do “grau de legitimação da escrita em relação aos outros sistemas epistêmicos e mnemônicos” (Taylor, 2013, p.47), e da forma como as transmissões de memória no corpo, o repertório, foram sistematicamente deslegitimadas frente ao domínio do arquivo, no contexto da dominação colonial nas Américas.

A fratura, meu ver, não é entre palavra escrita falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como é, efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto língua falada, dança, esportes, ritual) (Taylor, 2013, p.48).

Nesse território, para a Taylor (2013), o arquivo é essa ferramenta, supostamente duradoura, que sustenta o poder, sedimentando conhecimentos e uma memória que opera acima do movimento do tempo e do espaço – produzindo, assim, uma memória arquivada contra a alteridade. Em contramão dessa lógica, o repertório é o sistema que encena a memória incorporada: gestos, ações, oralidade, movimento – todos considerados como conhecimento efêmero, não reproduzível. A performance, nesse sentido, seria “aquilo que desaparece o que persiste, transmitindo por meio de um sistema não arquivado” – o repertório (Taylor, 2013, p. 18). Taylor ainda vai nos dizer que, embora a escrita pareça algo de mais fácil de controle em relação à cultura incorporada, a dependência da escrita para com a cultura incorporada, no processo de sua própria transmissão, é mais evidente do que o contrário. As definições da autora sobre arquivo e repertório elucidam bem o campo de poder e de

dominação colonial nos processos de transmissão de conhecimento e memória – processos que determinam quais conhecimentos serão legitimados na história oficial e quais serão apagados. No cerne dessa estrutura está a legitimação da produção e transmissão de memória e conhecimento restrita ao arquivo, tal como foi historicamente pensado.

A questão relapsa aqui está na equiparação dessas duas instâncias de transmissão – arquivo e repertório – quando implicamos nelas a capacidade radical de imaginação e, logo, de refutação, que a fabulação crítica nos oferece. Diana Taylor, ainda que destaque a diferença histórica e política entre ambas as formas, reconhece que as performances, por meio de seus próprios códigos e roteiros, também se replicam através do “processo de seleção, memorização e internalização e finalmente de transmissão” (Taylor, 2013, p.51) que acontecem nos sistemas específicos de representação. Isso significa que o repertório, assim como arquivo, é mediado – e aqui acredito, criticamente, por instâncias ficcionais. Ao ampliarmos os limites do arquivo e da performance, percebemos que ambos são parte de uma curadoria, de uma agência ficcional, de uma escolha que viabiliza a lembrança em detrimento do esquecimento – aquilo que necessita ser lembrado em relação ao que precisa ser esquecido. Para esse exercício, é necessário expandir as noções de performance – enquanto ação, movimento, gesto, – para além das explicações coloniais modernas que desautorizaram o corpo como instância legítima de produção de conhecimento, ao mesmo tempo em que autorizaram a produção do arquivo apenas àqueles que podiam escrever a história oficial. Esse tensionamento, que aspira um hibridismo entre funções e linguagens, serve para deslocar os limites imposto pela herança colonial moderna, que pensou as performances culturais a partir de um olhar determinista – o olhar do Outro – ao passo que estabeleceu a soberania do arquivo como meio exclusivo de transmissão de conhecimento.

Na fabulação crítica, a refutação do arquivo prevê sua reelaboração como meio indissociável da reencenação do repertório – como modo de reelaborar uma imagem que reavê a representação do corpo, ou melhor, que a rasura, para colocar em cena a cisão das formas representacionais desse corpo. Uma cisão que abre espaço para uma reencenação das escolhas – sempre já feitas – que constituem um imaginário do que poderia ou não ser lembrado. Soraya Martins (2023) aponta esse caminho a partir do movimento – um gesto que questiona percepções rígidas e equivocadas sobre a arte negra, e que se realiza juntamente com outros dois gestos. O primeiro, **fissura**, diz respeito ao ato de cindir as representações deterministas e estereotipadas de ser e estar negras e negros em cena. O segundo, a **fabulação**, refere-se ao gesto da ficção enquanto possibilidade de pessoas negras inventarem

e fabularem espaços onde o corpo e a imagem possam ser enunciados sem as restrições e amarras da representação colonial. A partir dessa construção, “a/o negra/o pode surgir no tempo como uma imagem, uma escrita, uma epistemologia do desejo” (Martins. S, 2023, p. 49).

Disto isto, arquivo e repertório são sistemas a serem salvos tanto do apagamento quanto da lembrança, pois a pulsão que os atravessa – como também atravessa o corpo – é de vida e de morte. Eles revelam que lembrança e esquecimento são curadorias indissociáveis. Nesse lugar, faz parte da refutação da soberania do arquivo compreendermos a sua efemeridade: não existe uma forma de transmissão da memória que garanta a preservação de tudo. O que existe – e ao qual talvez possamos atribuir uma boa dose de permanência – é o imaginário que o arquivo constitui ao longo do tempo e espaço, reforçando imagens de controle e de enclausuramento sobre vidas racializadas. Contudo, na fabulação crítica que me proponho, o repertório também reencena o que poderia ter sido – o vir-a-ser no próprio corpo – assim como o arquivo pode ser uma poética do que poderia ter sido. É exatamente por causa da ausência, do que poderia ter sido, que conseguimos extrapolar os seus limites.

O corpo em performance é a imagem possível de se acessar no arquivo – como história, como ficção, como arquivo forjado. Por isso, diante de um cenário de apagamento de memórias, a busca por uma imagem é corpórea e arquivada. No caso de *As pedras sempre se encontram* (2022) e *Negociação da ausência* (2021), essas buscas se mostram indissociáveis. Quando Hartman (2023), em entrevista, declara “meu próprio trabalho é híbrido para desafiar criticamente como as pessoas imaginam e compreendem o mundo, e a narrativa é uma forma de fazer isso” (Hartman, 2023), ela evidencia a hibridização como forma de expandir e tensionar os limites da linguagem. Nas minhas obras, discutidas e apresentadas anteriormente, acredito estar a fazer essa hibridização necessária para produção de uma linguagem que visa fabular criticamente sobre almas, memórias familiares e lembranças – ou seja, uma linguagem que busca uma imagem, reconhecendo a conversa de um tempo sobre o outro. Uma imagem ativada pelo imaginário (símbolos, espaço e tempo e relação da imagem) e pela percepção de que o corpo é, ele mesmo, memória e imagem capazes de mover linhas temporais históricas e espaços-temporais.

No próximo capítulo, à luz das análises dos meus dois trabalhos, discutirei aspectos para pensar uma reelaboração da imagem a partir de uma reencenação que aqui chamei de vir-a-ser, acionada pela pergunta: o que poderia ter sido? Trarei às discussões algumas referências de obras que anunciam memórias e que, por meio dessa hibridização entre função

e linguagem – exercida entre performance, videoperformance e produção de arquivo – provocam os limites do arquivo e do repertório, expandindo suas noções e práticas. Nessas obras, observamos o emergir de uma produção de linguagem que anuncia a memória por meio da implicação autobiográfica negra e feminina. Uma linguagem em que a busca por uma imagem se dá tanto na instância corpórea quanto na arquivar, como buscas quase indissociáveis – não restritas somente à necessidade de enunciar uma história que sofreu apagamentos, perfazendo uma revisão histórica, mas de anunciar um corpo que é memória e imagem. Um corpo capaz de mover, tensionar e sacudir determinações e subjetivações históricas, assim como as formas modernas ocidentais de conhecimento, espaciais e temporais – num processo que ousei investigar como **reontologização da subjetividade**.

4 PARA IMAGINAR UMA REESCRITA DO FUTURO: PROSPECÇÕES SOBRE A REELABORAÇÃO DA IMAGEM

*“Se a realidade às vezes se vela, por um processo numinoso de ocultação,
é a força da palavra, como alethéa, “aparição”, não esquecimento,
que propicia o fulgor da revelação e desvelação
fundador da arkhé e do axé, do logos, enfim”
– Afrografias da memória, Leda Maria Martins.*

Quando me propus discutir e analisar meus dois trabalhos, *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), eles suscitaram questões suficientes para versar sobre a produção de uma linguagem nos campos da performance, tendo em vista as escolhas estéticas e éticas que fiz a partir da necessidade de busca por uma imagem nas instâncias arquivais e corpóreas – numa construção poética onde o simbólico, o imaginário e real se desvelaram relacionados em uma constelação. Em *Negociação da ausência*, a busca se deu na ausência de imagens, registros e informações dos meus parentes e do território da minha avó, enquanto tentava encontrá-lo. Já em *As pedras sempre se encontram*, a busca por uma imagem esteve voltada à impossibilidade de retorno de minha avó à sua terra natal em vida. Como já discutido anteriormente nesta pesquisa, a ausência – como presença obsidiante – suscitou, em ambos os trabalhos, um espaço de reelaboração da imagem buscada. Neles, pudemos observar o corpo que é imagem e memória, capaz de mover e tensionar as noções lineares de espaço e tempo das formas de conhecimento modernas coloniais – pois ao acessar a memória, estamos também a modificá-la. Se Diana Taylor (2013), em sua discussão sobre arquivo e repertório, retrata a suposta permanência do arquivo como condutor de uma memória que opera acima do movimento do tempo e do espaço, o que propomos, ao refutar essa permanência por meio do exercício radical de imaginação a partir da fabulação crítica, é contradizer tal suposição: afirmar que o arquivo não é detentor de uma memória acima do movimento do tempo e do espaço. O exercício de fabular criticamente sobre almas/memórias familiares e lembranças no corpo – através do que Taylor (2013) conceitua como o repertório – é exatamente o reconhecimento de que os movimentos do tempo e do espaço oportunizam cindir com as representações dominantes do arquivo e com os imaginários enclausurados, viabilizando a temporalidade condicional do que poderia ter sido.

Para que seja possível fabular criticamente, é preciso que a busca por uma imagem perdida esteja em constante tensionamento com a lembrança imposta e obsidiante do não Ser – e este é um aspecto que se revela no processo da reelaboração da imagem que é também

memória. Esse processo torna-se ainda mais evidente quando a reelaboração suscita a descentralização de sujeito e subjetividade como norma natural e ideal, influenciada pelas relações de poder – como pontuado pela artista Castiel Vitorino (2021). Logo, a partir das poéticas da relação, a reelaboração da imagem trata-se, indissociavelmente, de pensar papéis onde o tornar-se não esteja determinado por essas relações de poder – o que implica, também, uma reelaboração da própria subjetividade.

Neste sentido, quando me proponho discutir sobre ações, gestos e movimentos de um corpo que fabula criticamente – e que é meio de produção e reelaboração de memória e, por consequência, da imagem buscada – percebo que, para além da implicação autobiográfica relacionada à necessidade de enunciar uma história que sofreu apagamentos, as questões suscitadas reivindicaram também uma reflexão sobre o como, o modo e a forma dessa fabulação, alocada na necessidade de reelaboração da imagem e, portanto, das subjetividades que esse corpo tensiona, a fim de distrair verdades universalizantes. A fabulação crítica que experimentei me possibilitou ampliar os limites do arquivo e do repertório, conforme conceituados por Taylor (2013), ao extrapolar suas funções por meio da **capacidade criativa radical de imaginação**, conforme propõe Denise Ferreira da Silva (2012). Essa capacidade, ligada à refutação como força imaginativa, se realiza através da hibridização como forma de expandir e tensionar os limites da linguagem. Essa hibridização entre funções do arquivo e repertório, bem como a mudança radical no modo como abordamos a matéria e a forma, permitiu que a ausência – na busca por uma imagem em ambos trabalhos – suscitasse o **vir-a-ser** a partir da pergunta sobre o que poderia ter sido. Nesse processo, a produção de arquivo – através da câmera – se configurou como gesto.

Neste jogo, a equiparação entre arquivo e repertório – duas instâncias de transmissão de memória e conhecimento sobre as quais fabulei criticamente – revela que ambas são mediadas por tradução: uma escolha entre lembrança e esquecimento, uma costura entre espaços e entre temporalidades que compreendi como pertencente à instância da ficção e da imaginação. Dentre as possibilidades dessa ficção, nas obras de Eustáquio Neves (2019) e de Rosanna Paulino (1997) vimos o arquivo sendo forjado através da reencenação do corpo na imagem, da apropriação de materiais históricos e da manipulação destes por ferramentas digitais e manuais – como a sutura e a fotomontagem. Nos meus trabalhos, a costura e a ficção do repertório que estruturam as performances se dão no momento de acesso à memória que este próprio corpo abriga, ao conceber um roteiro de ações, gestões e movimentos a partir da poética da relação que este cria com tempo e espaço, paisagem e território. Nesse processo,

a subjetividade é descentralizada ontologicamente, para lançar mão da trama, da anti-definição e da opacidade – esta última conceituada por Edouard Glissant (2021). Essa trama, composta por uma rede complexa de relações estabelecidas no território, constitui-se como tessitura na recriação da imagem anunciada – uma tessitura que permite imaginar uma reescrita do futuro. Todas essas questões apontaram para uma poética que tensiona a efemeridade da ação e a suposta permanência do arquivo no processo de anúncio de almas/memórias familiares e lembranças. E ainda, suscitaram a discussão sobre a produção de uma linguagem que reencena o vir-a-ser a partir da pergunta: o que poderia ter sido?

4.1 *Noir Blue* (2018) e *Curar o Tempo* (2021): uma leitura a partir da temporalidade condicional do que poderia ter sido

Em *Noir Blue*²⁰ (2018), trabalho audiovisual da dançarina, diretora e coreógrafa Ana Pi²¹, a artista desenvolve uma poética na qual a anúncio de memórias se dá a partir de gestos e ações em relação ao território, à paisagem e ao espaço-tempo. Desenvolvido a partir de uma viagem da artista, pela primeira vez, ao continente africano, a obra também apresenta uma certa hibridização das linguagens e funções no trato das memórias no corpo e no arquivo. Através da manipulação direta de uma câmera digital para produção do vídeo e do registro, Ana Pi, ao mesmo tempo em que registra seus gestos e ações no território – uma dança nomeada como “ano bom, dança de cura e fertilidade” – para a montagem de uma videoperformance, também documenta a viagem a partir do registro de pessoas, paisagens e encontros.

No continente africano, Ana Pi se **reconecta às suas origens através do gesto coreográfico**, engajando-se num **experimento espaço-temporal** que une o movimento tradicional ao contemporâneo. Em uma dança de fertilidade e de cura, a pele negra sob o véu azul se integra ao espaço, **reencenando** formas e cores que evocam a ancestralidade, o pertencimento, a resistência e o sentimento de liberdade. (Pi, 2018)

A reencenação de formas e cores de Ana Pi (2018), que permite imaginar uma reescrita do futuro, acontece na articulação de seus gestos coreográficos com o território e com os elementos estéticos agenciados. Com roupas da cor azul-anil e um véu da mesma cor, Ana Pi realiza gestos em diversas paisagens. A manipulação do véu azul, constante em seus movimentos, se sobressai como um elemento que esconde e desvela partes do seu corpo, enquanto, em um dos áudios do vídeo, durante o desenrolar das ações e imagens, a artista

²⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VaoGxLM0F4E&ab_channel=AnaPi. Acesso em 01. Fev. 2023.

²¹ Ana Pi é uma artista imagética e coreógrafa, nascida no Brasil e radicada na França, que realiza diversos trabalhos através de seus deslocamentos durante viagens.

afirma que o véu é, para ela, aquilo que existe de escondido na história que lhe contaram (imagem 21). A reivindicação de uma história familiar e ancestral, bem como o sentimento de pertencimento, são questões presentes na forma como Ana Pi (2018) constrói seus gestos e elabora, junto ao áudio reproduzido, uma percepção sobre a sua relação com território, memória, espaço, tempo e ancestralidade. Em uma das suas falas, ela revela: “com os dois pés bem firmes eu percebo que a cor da terra me leva de volta ao Petrolândia, o Granja Verde, tantos outros bairros de minha infância” (Pi, 2018). Assim, ela reconhece sua familiaridade com o território, percebendo vivências e imagens similares em torno da pessoa negra em qualquer território onde ela esteja.

Figura 21 — Noir Blue 1



Fonte: Frame Noir Blue.

As imagens mudam de paisagem, mas em todas elas Ana Pi aparece como artista que documenta o que vê e o que imagina (imagem 22). Ela dispõe de um tripé e de uma câmera, e se coloca no espaço com o objetivo de integrar-se a ele. Os gestos coreografados de Ana Pi são registrados de forma frontal, proporcionando a sensação de integração do corpo com o espaço. Neste jogo, o véu azul ora revela, ora oculta o rosto, os braços e as pernas da performer, enunciando um corpo que se desvela a partir dos seus movimentos (Figura 20). Ao discorrer sobre as imagens nas quais realiza gestos no espaço, Ana Pi alega que “a história e a memória estão sendo trabalhadas através de várias línguas, de várias conexões que estão sendo feitas, muito movimento e muitas comunicações” (Pi, 2018). Em outras cenas, que documentam o encontro da artista com dançarinos locais, ela relata ter sido indagada sobre como poderia conhecer gestos e coreografias da Costa do Marfim sem nunca ter estado lá.

Ana Pi conta que responde com o corpo, dizendo que a justificativa está no fato de estarmos no futuro – “um espaço e um tempo onde falamos com nossas próprias bocas, onde há espaço para coisas que a gente nem consegue imaginar” (Pi, 2018). Ao final do vídeo, Ana Pi dedica o trabalho a seu pai, Júlio César de Oliveira, desaparecido no dia 4 de março de 2018: “as buscas continuam em ordem de aparição” (Pi, 2018).

A construção poética de Ana Pi em *Noir Blue* (2018) agencia aspectos que venho convocando aqui como sendo parte desse modo de fabular criticamente sobre a memória, de dar a ver o vir-a-ser a partir da pergunta sobre o que poderia ter sido, a começar pela relação espaço-temporal que Pi estabelece ao anunciar sua certeza de que o que está vivenciando é aquilo que alguém sonhou para ela um dia (Pi, 2018). Sua vivência presente neste território é, então, o futuro de alguém do seu passado. Neste futuro onde algumas coisas se veem e outras é preciso imaginar (Pi, 2018), a identidade de Pi ganha camadas e outros sentidos de pertencimento, que rompem com as limitações impostas pela violência racial, pois a integração de Ana Pi no espaço e na paisagem, por meio de seus gestos, está comprometida com a busca por imagens de liberdade.

Figura 22 — Noir Blue 2



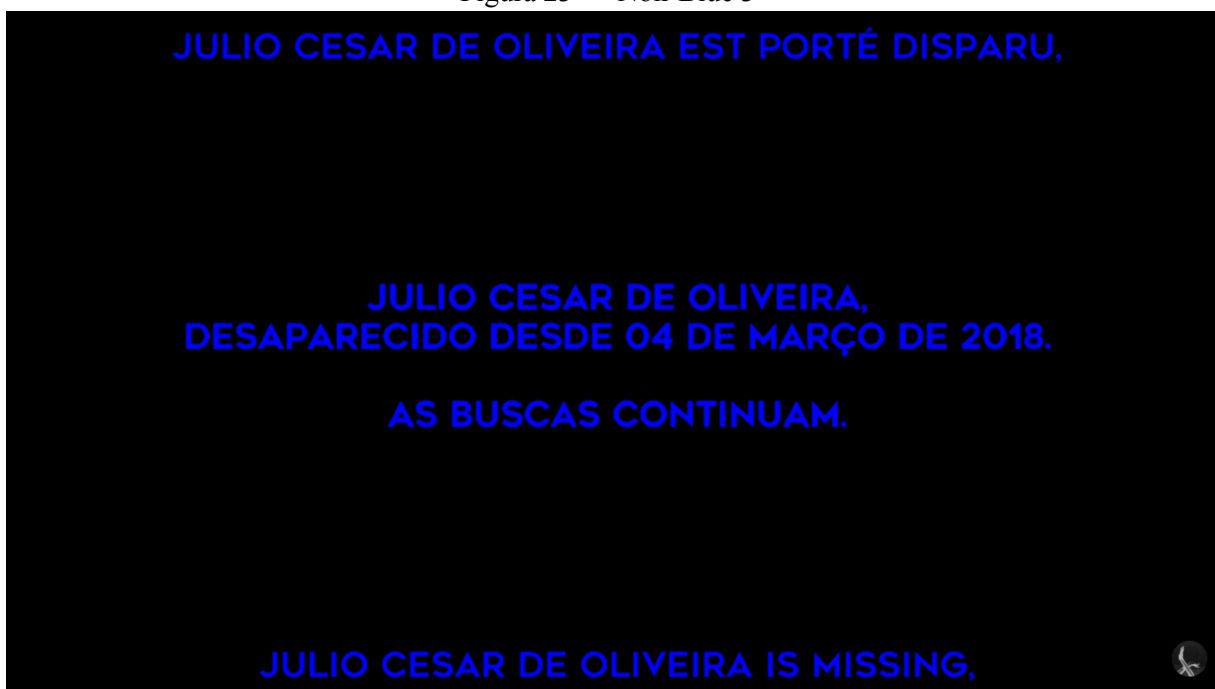
Fonte: Frame Noir Blue (2018).

O jogo que Ana Pi (2018) propõe com o véu azul está imerso na relação que ela constrói com a paisagem: esconder e revelar, lembrar e esquecer, parecer e se diferenciar são trajetórias desse corpo em relação com o território. Na construção deste território relacional –

que tem a imaginação enquanto meio – a presença de Ana Pi opera entre o visível e o não visível, em consonância com o que compreendemos como **aparição**. A relação espacial e temporal trabalhada e discutida por Pi (2018) dá a ver uma imagem que não se trata da reprodução de uma imagem do passado, mas de sua reelaboração por meio de uma complexa rede de relações – com espaço e tempo múltiplos – estabelecida pela artista. Nesse processo, a subjetividade – essa construção social e histórica influenciada por estruturas de poder e pelas relações de dominação – também é tensionada. Pois, ao passo que o corpo de Ana Pi se assemelha, ele também faz com que as pessoas se indagamem: de onde ele é Do Benim? Da Etiópia? Da África do sul? Do Brasil? Há, como aponta Glissant (2021), uma fluidez na identidade a partir da relação, em contramão a sina do status do não Ser, fazendo emergir um pujante efeito da diferença e também da semelhança, onde a anti-definição e a opacidade são efeitos das tessituras do corpo que é memória e imagem anunciada.

Quando o invisível se torna visível o olho demora se costumar, num primeiro momento parece inexistente, parece invenção, depois são vultos. E por fim se desenha com precisão e dessa forma que a gente vai enxergando o azul no preto, o preto no azul. E eu sei que eu agora também estou sonhando com as pessoas que virão depois de mim. Além de azul e preto essas pessoas vão ver todas as cores, todas formas, sentir todos os cheiros, provar todos sabores. Acho que isso é liberdade, poder ir para um lado e para o outro da ponte e por isso que peço a bença também dessas pessoas mais novas que virão depois de mim (PI, 2018).

Figura 23 — Noir Blue 3



Fonte: Frame Noir Blue (2018).

Na trama construída por Ana Pi, a complexa rede de relações com território, paisagem, espaço e tempo é o modo pelo qual a artista escolhe enunciar e trabalhar as memórias que estiveram escondidas, esquecidas. A revisão sobre elas pode ser pensada na tessitura dessa trama. No território, a artista manipula e se deixa manipular pela conexão que estabelece, em um exercício permanente de encantamento de objetos e imagens a partir de seus gestos, que integram corpo e imagem à paisagem. *Noir Blue* (2018) refere-se a uma construção poética relacional que agencia uma mudança radical na lida com a memória, a partir de relações espaço-temporais não lineares, para anunciar memórias que sofreram apagamentos – para que seja possível enxergar o azul no preto e o preto no azul. Neste processo, enxergar o preto no azul trata-se de dançar gestos, de fazer conexões que foram sonhadas por quem veio antes, de desvelar uma história não contada entre o esquecimento e a lembrança, e de imaginar outras possibilidades de existência, para si e para aqueles que virão. Trata-se de usar a imaginação para desvelar novas formas de enxergar o mundo, comprometidas em construir relações e espaços de liberdade – e também de registrá-las e compartilhá-las. Nesse exercício, a reencenação da memória ganha desdobramentos arquivais a partir do manuseio da câmera e do registro como meios que não disputam protagonismo com o corpo, mas compõem mais um gesto: o de conceber imagens corpóreas e arquivais.

Este também é um gesto presente na construção poética da artista e pesquisadora Massuelen Cristina²², em seu trabalho *Curar o tempo* (2021), videoperformance produzido a partir da relação com o território onde vive, a cidade de Sabará. A obra faz parte de uma pesquisa que a artista descreve da seguinte maneira:

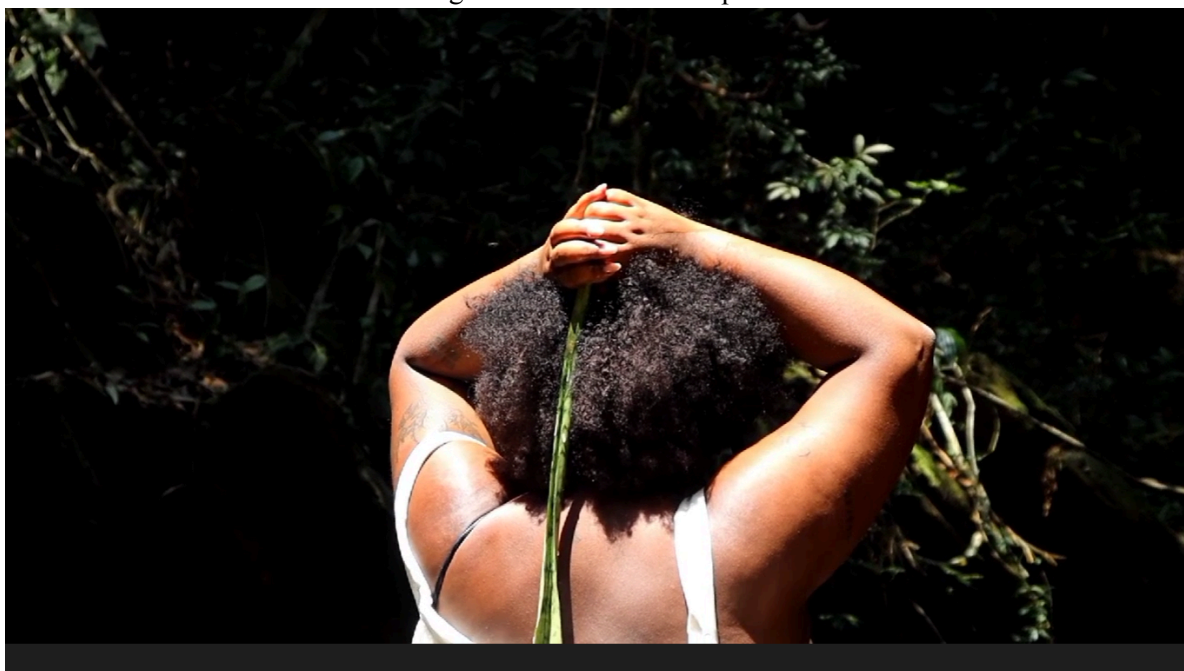
Essa pesquisa vem se desdobrando em diversas áreas multi artísticas, tanto no audiovisual, quanto na pintura, quanto na performance em si e atualmente mais precisamente na instalação. O trabalho vem se desdobrando ao ponto de dar voz às pessoas pretas da cidade, falar sobre elas e sobre esse cotidiano que é viver em uma cidade essencialmente colonial e ainda assim tentar se demonstrar e se ver dentro desse local sendo você mesmo e saindo **contra narrativa** que a cidade te puxa de alguma forma (PIPA, 2023).

Realizado no território de Sabará, o videoperformance mescla ações e registros movidos pela memória familiar de Massuelen e por sua reflexão sobre a relação de pessoas negras nesta cidade histórica, onde a memória colonial é pungente e se apresenta de forma cotidiana. Em *Curar o Tempo* (2021), a artista reverencia a memória/alma de Luzia Pinta –

²² Massuelen Cristina é uma artista e pesquisadora, graduada em Psicologia pela Universidade FUMEC, natural de Sabará. De uma família de lavadeira, enquanto neta de Dinorá e Filha de Sueli, a artista busca através de seus trabalhos multi-artísticos ressignificar narrativas, ouvir mais do que falar e se deixar afetar e criar a partir do que observa. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/massuelen-cristina/>. Acesso em: 21 jun. 2025.

mulher negra nascida em Luanda, capital de Angola, praticante do Calundu nas regiões que contornam a cidade histórica de Sabará durante o século XVIII. Luzia foi retirada à força da cidade, acusada de feitiçaria e de ir contra as normas cristãs; enviada a Portugal, foi torturada e morta pela Santa Inquisição. A artista também utiliza o áudio, no videoperformance, para discorrer sobre a prática do Calundu e seus poderes de cura, pelas mãos de Luzia Pinta, enquanto realiza a ação de desenhar cruzes na beira do mar. Em sequência, Massuelen repete essa ação diante do Rio e, depois, segura uma espada de São Jorge sobre a cabeça (Figura 24).

Figura 24 — Curar o tempo 1



Fonte: Frame Curar o tempo - teaser Lab Cultural BDMG.

Na imagem/ação seguinte (Figura 25), Massuelen está sentada na escadaria de uma edificação histórica, com uma vela vermelha e um cigarro aceso à altura dos pés. Um alguidar com água repousa em seu colo, e uma garrafa está ao lado. A artista se benze, enquanto o texto enuncia:

acende vela pra mim e para quem veio depois de mim, pois em paz você deixa desaguar, com amor você deixa chegar **a próxima margem**, nessa encruzilhada você vai encontrar a segurança até a próxima caminhada, nós nos encontraremos de novo, axé, Luzia Pinta (BDMG, 2021).

Figura 25 — Curar o tempo 2



Fonte: Frame Curar o tempo- teaser Lab Cultural BDMG.

Na última cena, a performer pede a benção à sua avó, em um ritual no qual sua família está presente, vestindo roupas brancas – desvelando uma imagem que conecta as ações no território com o real, o simbólico e o imaginário. Assim como Ana Pi (2018), Massuelen escolhe anunciar memórias em uma complexa rede de relações. Nessa rede, a memória/alma de Luzia Pinta é lembrada por alguém que partilha o mesmo território e reconhece o conhecimento de Luzia, bem como do Calundu, como heranças de sua memória familiar e cultural. O acesso à memória de Luzia dá-se de modo indissociável à necessidade de **curar o tempo**. O movimento de Massuelen realiza uma revisão histórica sobre a memória de Luzia – brutalmente assassinada e condenada pelas políticas coloniais modernas – mas também a reelabora através de movimentos, gestões e ações que criam imagens na cidade, e que transfiguram o modo e a forma como as memórias de Luzia Pinta e de pessoas negras que partilham de conhecimentos de religiões de matriz africana são inviabilizadas na vida pública da cidade. Em uma entrevista concedida ao prêmio PIPA⁵, a artista revela que “o conhecimento é uma forma de curar o tempo, sermos capazes de ressignificar nossa história”. Interessante como essa cura do tempo enunciada por Massuelen se realiza no movimento de ressignificação de histórias, em que fabular criticamente está fundamentalmente relacionado à rasura de uma temporalidade linear. Nessa rasura, a **cura do tempo** reside no conhecimento que rompe com a noção sequencial do tempo – e, portanto, com o apagamento da memória de Luzia.

Em *Curar o tempo* (2021), novamente podemos observar a anunciação de memória a partir de ações, gestos e movimentos, nos quais o corpo é memória e imagem capaz de mover espaços temporais históricos, através da relação que se cria com o território. As obras *Noir blue* (2018) e *Curar o tempo* (2021) perfazem uma construção poética que implica a imaginação na reelaboração de imagens e da experiência, a partir da criação de territórios e espaços relacionais e da documentação daquilo que vê e que se imagina. Nesse sentido, a imaginação radical – no exercício da **capacidade criativa radical da imaginação**, como propõe Denise Ferreira da Silva (2012) – é a ferramenta com que o corpo constrói imagens que geram situações alternas de ser e estar no mundo. Situações capazes de questionar e desafiar as representações dominantes de um determinado imaginário social colonial, onde podemos ver o vir-a-ser de um corpo – “aquele que porta carências radicais de liberdade, que procura e constrói lugares de referência transitórios ou duradouros” (Ratts, 2006, p. 67). Trata-se de um jogo em que a anunciação da memória também está atrelada ao movimento espiralar no tempo, para que seja possível **abrir-a-hora**: o momento em que imaginar uma reescrita do futuro se torna possível, e onde é viável inventar outras projeções dentro de um determinado entendimento culturalmente acordado, como nos trouxe Tiganá Santana (Santos, 2020). Em ambos trabalhos, as relações espaço-temporais estabelecidas superam a temporalidade linear, por meio do processo de reelaboração da memória que é imagem. Nessa dinâmica, passado, presente e futuro operam simultaneamente nas ações que enunciam uma memória, questionam apagamentos e prospectam um futuro – sendo ambas ações uma presença. Em uma temporalidade, segundo Leda Maria Martins (2002), espiralar: onde vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, como “um rolo de pergaminho que vela e desvela, enrola e desenrola simultaneamente as instâncias temporais que constitui o sujeito” (Martins, L., 2002, p. 84). O contexto das obras implica uma relação com o território e a enunciação de memórias que não só reivindicam uma história não narrada, mas também uma outra imagem de si e do mundo. Esse processo se desenvolve a partir de uma poética relacional entre o corpo e o espaço, em estado de refazimento, na medida em que este busca enunciar uma memória e uma imagem frente a um contexto de apagamento histórico – por meio da construção de imaginários possíveis.

A enunciação de memórias familiares/almas e lembranças – nomenclaturas que, relacionadas entre si, elaborei para dizer sobre existências que não só foram, como são presenças e referências nos e para os processos de movimento, transfiguração e transformação de memórias – também pode ser compreendida nos trabalhos de ambas as artistas como parte

de uma conexão que possibilita a transfiguração de histórias a partir da relação de cada performer com tais memórias. No caso de Massuelen, com a alma/memória de Luzia Pinta; no caso de Ana Pi, com a lembrança, expressa na certeza de que aquilo que vivencia é o que alguém sonhou para ela um dia, além da conexão que estabelece com a memória do pai, Júlio César de Oliveira. Essa conexão agencia uma **poética da relação** em que as memórias não são anunciadas de forma literal, mas por meio de uma complexa rede de relações, onde há gestos, movimentos e ações que propõem o jogo do corpo com espaço ou a paisagem, e o uso de elementos e objetos que tendem a ser dispositivos de relação com os territórios – sem hierarquia no agenciamento desses objetos. O uso da câmera e da produção de vídeo se integra ao gesto de reelaboração da imagem, através da costura e ficção que esses dispositivos também permitem: ora construindo camadas de sentido elaboradas na instância do ficcional, ora no documental. Em ambos trabalhos, a reelaboração da imagem – reencenada em vídeo – prefigura uma relação conscientemente estabelecida com os espaço e territórios escolhidos pelas artistas, ambos abrigando uma memória familiar que se desvela. A imagem elaborada, assim como a forma e o modo que esse corpo deseja ser enunciado e reencenado, perpassa escolhas estéticas e éticas que colocam em primeiro plano a relação, não hierárquica, com o espaço, a paisagem e o território como meio. Isso contribui para pensarmos a construção de um território relacional, que inclui a presença da produção de um arquivo como gesto.

4.2 O vir-a-ser, a partir da pergunta do que poderia ter sido

As obras de Massuelen Cristina (2021) e de Ana Pi (2018), assim como os meus trabalhos *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), partilham da reelaboração da memória como questão central, construída a partir de uma complexa rede de relações com territórios, paisagem, e entre o visível e não visível no tempo-espaço – operada por ações, movimentos e gestos. Essa reelaboração da imagem, que é também memória, constitui uma refutação do arquivo e de sua pressuposta permanência, tensionando, por meio da poética da relação, as noções lineares de tempo e espaço que sustentam o pensamento moderno colonial. Em um exercício de reencenação, essas obras cindem com as representações dominantes, com a suposta permanência do arquivo colonial e com os imaginários enclausurados para viabilizar a temporalidade condicional do que poderia ter sido. Neste contexto, a descentralização do sujeito e da subjetividade enquanto norma natural e ideal emergem como parte da reelaboração da imagem que é memória. O **tornar-se**, então,

não é mais determinado por relações de poder, o que concebe uma reelaboração também da subjetividade.

Na análise sobre os meus trabalhos, a reencenação, inerente à fabulação crítica, aparece como ampliação da impossibilidade de retorno da minha avó e da ausência que é presença em si mesma. A produção de um arquivo fabulado enquanto gesto se inscreve nesse processo, em tensão com a lembrança imposta do não Ser. Diante de um contexto cultural de apagamento de memórias familiares negras no Brasil, em que a ausência de registros é constante, o diálogo com o audiovisual na experimentação e na construção cênico-performativa torna-se um exercício propositivo de inscrição da memória. Como nos lembra bell hooks, quando “a história psicológica de um povo é marcada por perdas contínuas, quando histórias inteiras são negadas, escondidas, apagadas a documentação pode se tornar uma obsessão” (hooks, 1995, p. 11) .

Nessa perspectiva, a fabulação crítica que discorro tem o corpo como local de produção e reelaboração da imagem que é memória, através de uma reencenação que se dá na **poética da relação**. A reelaboração da imagem emerge, assim, como uma complexa rede de relações, construída através do corpo em relação com o ambiente, os espaços de memórias, os territórios e os elementos que, juntos, propõem uma contra-narrativa histórica e, ao mesmo tempo, mobilizam dimensões espaço-temporais múltiplas. A anunciação desse corpo, que produz e reelabora memórias, se manifesta em ações, gestos e movimentos enraizados nas relações espaço-temporais múltiplas –entre o visível e o não visível – em um modo de reelaborar, estética e eticamente, a experiência vivida em cena e fora dela. Esse movimento espiralar no tempo permite fabular criticamente por meio do corpo e das relações que ele estabelece – especialmente, nesta pesquisa, através da conexão entre almas/memórias familiares e lembranças nos trabalhos analisados. Segundo Leda Maria Martins (2002), ao interpretar as noções de tempo-espaço na cosmologia Bantu Kongo, esse movimento pode ser entendido como:

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo que vai volta (Martins, L., 2002, p.84).

Em *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), o movimento espiralar no tempo-espaço anuncia o corpo como um nó, como propositor de uma

presença ou aparição. Um modo de conceber ações, gestos e movimentos em relação a temporalidades onde passado, presente e futuro se dobram simultaneamente, em tensionamento com pilares dualistas sobre transmissão de memória na performance que separa o caráter físico do plano sensível na transmissão do corpo. Assim, os eventos não se organizam numa sequência linear, mas desdobram-se para que seja possível fabular criticamente sobre a memória. O repertório – enquanto roteiro de ações que, à semelhança do arquivo, perfaz escolhas entre lembrança e esquecimento – pode ser pensado como uma escrita do corpo. Uma imagem e uma memória reencenadas em um arquivo vivo, em constante mudança e reelaboração.

A relação, portanto, se apresenta como um aspecto ético fundamental na construção poética em *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), pois é por meio dela que se priorizam dimensões simbólicas e subjetivas, que dão a ver a enunciação de memórias familiares ficcionadas e forjadas. Nessa perspectiva, o corpo assume o papel de “espécie de arquivo vivo, de uma presença” (Sant’Anna; Martins, I, 2023, p. 16) – uma **aparição**. A construção de um imaginário e a busca por uma imagem são elementos estruturantes das relações estéticas e éticas das ações, funcionando como disparadores de um território relacional que criei para a anunciação de almas/memórias familiares e lembranças. A memória familiar se transfigura em uma trama composta por aspectos culturais, emocionais e espirituais imbricados, que não se limitam à busca de uma origem ou por um passado, mas são movidos por questões não universais – deixando de ser um dado fixo a ser recuperado e tornando-se um campo vivo de (re)criação. A própria noção de ancestralidade, aqui, pode ser figurada enquanto presença – um aspecto da relação que se faz no presente; Não se trata de um passado originário do ser, mas de um direito de presença, de reelaboração da memória a partir das relações que criamos. Como nos orienta Glissant (2021), em sua concepção de rizoma – uma trama de raízes que busca enraizamento, que se desloca por diversos canais na terra, recusando a ideia de uma raiz única e solitária –, o rizoma figura a poética da relação. Ele inspira o pensamento de uma identidade que se desdobra em poética com o outro e, com isso, convoca uma memória familiar não delimitada por origens fixas, mas pelas relações e pelos movimentos que estas proporcionam – possibilitando, continuamente, processos de reelaborações.

Em *Negociação da ausência* (2021), a poética da relação – entendida como um processo em constante transformação– tem como eixo a relação que estabeleço com a ausência: seja de documentos, de referências e ou informações sobre meus parentes e o

território da minha avó, enquanto tentava encontrá-los; seja com a ausência que ocupa a ruína onde realizo ações. Nessa poética, a opacidade e a anti-definição, engendradas por uma poética da relação, é proporcionada pelo modo como meu corpo negocia essa ausência, forjando memórias através de gestos onde exploro diferentes formas de pentear meu cabelo, moldando com ele novas imagens de ver e de ser vista. Nesse gesto, imagino a trajetória de um corpo que é barro: que se molda e se transforma com a presença e ausência da água. Em outro momento, me anuncio frente à ruína com um tecido branco nas mãos – e, em seguida, experimento o rastro que esse gesto deixa quando o corpo se ausenta. Ambas ações evocam a ausência como presença. Nesse cenário, a busca por uma imagem – que é também a busca por uma memória – torna-se indissociável da descentralização ontológica do sujeito. A imagem produzida, em consonância com a fluidez da identidade frente às relações, é situada na produção de memória. Assim, eu, diante da ruína, tenho minha identidade tensionada: pois é na relação com esse território, como espaço de memória, que posso me anunciar em um jogo entre o visível e o não visível – onde, nos vazios da diferença e da semelhança, a anti-definição me permite ser lida como estrangeira, errante, migrante ou mesmo como uma **aparição**.

Em *As pedras sempre se encontram* (2022), a poética da relação que construo com o território, a paisagem e o espaço-tempo tem como eixo a impossibilidade de retorno da minha avó à sua terra natal em vida. Por isso, escolho a **Kalunga** como força matricial para construção de uma poética onde, nas múltiplas relações espaço-temporais que **Kalunga** abriga, posso reelaborar a memória de retorno diante da impossibilidade vivida. A impossibilidade, nesse gesto, é subvertida por meio de uma fabulação crítica: as ações e movimentos se manifestam nos planos verticais e horizontais deste espaço-tempo, na paisagem e território de **Kalunga**. A relação que meu corpo constrói entre o invisível e visível, entre os planos V-H e o mar, o posiciona em uma complexa rede de relações onde a minha presença é aparição. Essa presença manipula e se deixa manipular pela conexão com o território – em um exercício contínuo de encantamento de objetos e imagens, onde corpo e imagem se integram à paisagem. Tratando-se de pensar **vir-a-ser** – estado de transformação contínua das existências, segundo a filosofia Bantu-Kongo, como nos propõe Tiganá Santana (2020) – a partir da pergunta: o que poderia ter sido? Uma pergunta que engendra a fabulação como potência de transfigurações de memória e da subjetividade.

Novamente, a opacidade e a anti-definição são efeitos da tessitura do corpo que se firma como memória e como imagem anunciada. Em ambos os trabalhos, a **capacidade**

criativa radical da imaginação, como propõe Denise Ferreira da Silva (2012), inerente à minha pergunta sobre o que poderia ter sido, é uma elaboração que se dá no modo e na forma como lido com a ausência, esquecimento, memória e lembrança. Se em *Negociação da ausência* (Gira, 2021) a ausência que é presença em si mesma é fonte para uma fabulação crítica, em *As pedras sempre se encontram* a reencenação de retorno se dá, paradoxalmente, diante da impossibilidade. **Kalunga** – força incriada que emerge do vazio – é o espaço-tempo onde fabulo um retorno, onde construo um imaginário em que esse retorno é possível. A ausência, que é presença obsidiante, assim como o vazio/nada que agencia forças invisíveis e fez emergir **Kalunga**, é interpretada como abertura condicional, radical e imaginativa. Essa abertura permite a transfiguração da memória e da imagem, e também da subjetividade – em uma dialética espacial e temporal, onde podemos clamar pelo direito à opacidade, como fórmula Edouard Glissant (2021). Essa opacidade é a condição para **abrir-a-hora** no tempo-sol – estado perene de vir-a-ser, dentro da filosofia Bantu-Kongo em Tiganá Santana (2020).

Neste processo de reelaboração da imagem, que é memória, a linguagem produzida não se compromete com a tarefa de dar respostas a uma demanda racial – respostas de ser e estar dentro das visões alienantes do branco, e da afirmação do **Ser** a partir da condição do não Ser. Trata-se, antes, de um movimento de reelaboração da experiência (e não da existência enquanto processo inaugural), onde a experiência é e pode ser reelaboradas através da relação. Essa distinção é central quando lanço meu olhar para pensar a busca por uma imagem – desdobramento da noção de **perder a imagem**, como propõe Beatriz Nascimento (1989) – enquanto processo artístico contemporâneo e enquanto questão histórica na arte negra. O território, a paisagem e o espaço-tempo, nos dois trabalhos, não operam apenas como espaços físicos, mas como campo de significações e relações ontológicas. São dimensões imprescindíveis para a reencenação na fabulação crítica. Se a reelaboração da experiência é o movimento que fazemos quando buscamos uma imagem por meio de uma poética da relação – com o território, a paisagem, aspectos visíveis e não visíveis no tempo-espaço –, é neste contexto que buscamos libertar nossa **capacidade criativa radical da imaginação**. A atualização da existência, ou o status de não Ser atribuído pelo pensamento moderno-colonial – como denuncia Sueli Carneiro (2023) – é aqui tensionado. Pois exercer essa capacidade criativa radical da imaginação é pensar o mundo outramente, em que nem a suposta permanência do arquivo, nem as subjetivações coloniais, estão acima do movimento do tempo e do espaço.

A fabulação crítica, ao reelaborar uma imagem que é memória no corpo, a partir de uma poética da relação, dispersa as verdades universais, descentraliza a ontologia concentrada no sujeito único, a libertação da ontologia do não Ser, não se trata de resgatar uma imagem enclausurada no passado, mas de uma aparição – uma presença que se constrói entre a temporalidade condicional do que poderia ter sido e o **vir-a-ser**. É nesse entremeio que se abre um espaço para invenção de outras projeções de ser e estar, para imaginar a reescrita do futuro. A **reontologização da subjetividade**, portanto, é o processo pelo qual, nas poéticas da relação, as entidades e como os modos de subjetivação permanecem sempre em processo e em desdobramento de outras formas e estados de experiências, logo, de presença. O **vir-a-ser**, nesse sentido, é a possibilidade de habitar eventos desvestidos de uma cronologia linear – em estado de presença, **aparição**, relação – para dar forma ao que não se pode conhecer ou determinar. Busca uma imagem, que é memória no corpo, não é, então, buscar tornar-se sujeito, como o pensamento moderno sedimentou. É afirmar o vir-a-ser como direito. Por isso, na apropriação da produção de um arquivo – a partir da refutação do arquivo oficial – o repertório do corpo se inscreve como escrita viva da imagem. Esse arquivo encarnado é desestabilizado, tornado campo aberto de memória, sempre em processo de mudança e de reelaboração.

Contudo, a fabulação crítica exercida sobre a memória se dá a partir de uma poética da relação com o território – nos dois trabalhos – e nas múltiplas relações espaço-temporais que tornam possível fabular criticamente. É nesse entrelaçamento que se dá a integração do corpo à paisagem: através de ações e gestos no espaço, como nas obras das artistas discutidas anteriormente. Essa integração não é meramente ilustrativa ou representacional; ela é constitutiva da linguagem que se produz – uma linguagem que tem como objetivo a reelaboração da imagem que é memória. Tal linguagem tensiona as noções lineares de espaços e tempo, recusando a cronologia unidirecional e progressiva como forma possível de ordenamento da experiência. Nessa recusa, refuta-se também a suposta permanência do arquivo, abrindo espaço para a memória como movimento e não como dado fixo. As ausências e lacunas engendradas pelo esquecimento, quando colocadas em diálogo com a lembrança, constituem um campo fértil para a ficção e a invenção. E é o corpo – como arquivo vivo, como subsídio cultural e filosófico – que sustenta essas nossas buscas pela memória e imagem. É nele que tais buscas se inscrevem e se desdobram. Ressignificar, refazer, reatualizar, reinventar, reontologizar, reencenar se tornam caminhos deste corpo em processo de apropriação e enunciação da memória (Figura 26).

Figura 26 — Eu, minha irmã Ana Gabriela e minha prima Maria em frente ao baobá ou gameleira (Território Povoadado dos Caetanos – Umburanas/BA)



Fonte: Acervo Pessoal.

A ausência de fotografias, registros, nomes e endereços configurou os meandros do esquecimento, ao mesmo tempo em que aguçou a imaginação – ou melhor, a busca por uma imagem, pelo cumprimento de uma promessa que minha avó soprou cotidianamente através da lembrança, da reatualização da memória. A ausência pode ser agenciadora de uma imagem, de uma ficção, de uma memória, de um sonho. Esta é uma imagem enunciada sob o parâmetro da liberdade: a liberdade de pertencer a uma promessa, a algo que ainda está por vir, algo que minha avó sonhou. Algo que, um dia, alguém sonhou para mim.

5 QUANDO AS PEDRAS SE ENCONTRAM

Nesta pesquisa, compartilhei a construção de uma poética nos trabalhos *Negociação da ausência* (2021) e *As pedras sempre se encontram* (2022), atravessada pelo cumprimento de uma promessa feita à minha avó Ana Francisca, nas relações multidimensionais do espaço-tempo. Minhas criações e elaborações poéticas e estéticas na performance – o que me referi como busca por uma imagem – apontaram as questões e os caminhos teóricos e metodológicos desta pesquisa, compondo um estudo em que o real, o simbólico e o imaginário se afetaram mutuamente.

Através da conexão entre almas/memórias familiares/lembranças, versei sobre a construção de uma poética relacional com o tempo-espaço, o território e a paisagem, que possibilita a transfiguração de memórias. A poética da relação, a partir dessa conexão, revelou-se como um modo de fabular criticamente no e pelo corpo sobre aquilo que esteve escondido, sofreu apagamentos ou foi impossibilitado – tendo como eixo a elaboração de formas que emergem das relações, sempre marcadas pela transformação.

Desse modo, o processo de busca pelo território da minha avó, dentro da minha construção poética, desvelou-se como de busca por uma imagem que é memória, refletindo tensionamentos relacionados à identidade e às subjetividades na poética da relação. Esse tensionamento foi analisado como questão constitutiva das teatralidades e performatividades negras, em que as construções poéticas não buscam dar respostas a uma demanda racial – o que identifiquei como respostas de ser e estar dentro de visões alienantes do branco, e de tornar-se a partir da condição do não Ser. Ao contrário, chamei de reelaboração da imagem que é memória o movimento de reelaboração dessa imagem perdida, implicada em identidades que foram cindidas e determinadas por subjetivações e imaginários coloniais, diante do apagamento histórico de memórias arquivais, corpóreas e não arquivais.

Neste sentido, defendi e identifiquei a reelaboração da imagem que é memória no corpo, a partir de laços que se tecem em complexas redes de relações e aspectos não universais – como a relação entre o visível e não visível. Analisei, por isso, esse modo de conceber relações estéticas e éticas como **aparicção**: experiências cênicas constituídas a partir de relações espaço-temporais múltiplas ou da presentificação de algo ou alguém em interação com o intangível, conforme discutido nos trabalhos e pesquisas de Lhola Amira (2018) e Monilson dos Santos (2021). Interessei-me, assim, pelos modos de constituir relações estéticas e éticas que, para além de tensionarem modos de ser e estar forjados em relações de poder, agenciam formas de manipular e deixar-se manipular a partir da conexão com

território, tempo, espaço, memórias e lembranças – relações que possibilitam a transfiguração de histórias e a reelaboração dos fatos, rumo à reinscrição da experiência.

Essa reelaboração da imagem que é memória, capaz de reincidir na experiência, foi compreendida em ambos trabalhos a partir do agenciamento da ausência enquanto presença e como força propulsora de mudança e transformação. Em *Negociação da ausência* (2021), meu movimento consistiu em me relacionar com a ausência enquanto presença em si mesma – não só no passado, mas também no presente e no futuro – cujos aspectos visíveis e invisíveis se manifestaram na busca pelo território de minha avó e fundamentaram a poética da relação construída. Já em *As pedras sempre se encontram* (2022), essa ausência enquanto presença, dada a impossibilidade de retorno da minha avó à sua terra natal, foi elaborada e ganhou mais aprofundamento filosófico e conceitual a partir da relação com **Kalunga** (mar), força de criação completa em si mesma, que transbordou o vazio/nada.

Assim, a compreensão da ausência como presença em si mesma, nos dois trabalhos, ganhou, ao decorrer da pesquisa e discussão, fundamentos filosóficos e culturais africanos e afro-diaspóricos – especialmente na cosmologia dos Bantu Kongo – enquanto matriz filosófica de criação, oferecendo um modo de conceber relações espaço-temporais que orientaram movimentos, gestos e ações em *As pedras sempre se encontram* (2022). Essa *cosmopercepção* atravessou a relação que criei com território e paisagem, de modo a significar vazios e ausências, reforçando uma elaboração cênica que tende a se constituir como presença, como **aparição**.

Nesse sentido, ao discutir conceitos, estratégias e elaborações de **fabulação crítica** na literatura e nas artes visuais em diálogo com a maneira que fabulei criticamente nos dois trabalhos, argumentei que este modo de fabular criticamente não se restringe a um resgate do passado ou à reencenação imagens e representações enclausuradas por perdas e violências. Ao contrário, voltei-me à enunciação de memórias que, a partir de complexas redes de relações com tempo-espaço e território, ressignificam ausências e impossibilidades e convocam uma temporalidade condicional: a do que poderia ter sido.

Para isso, discuti essa temporalidade na imagem como vinculada à noção de vir-a-ser, elaborada pelo professor Tiganá Santana a partir do cosmogama *Dikenga Dia Kongo* (2020), como um estado proveniente daquilo que não se pode conhecer ou determinar, pois sempre se desdobra em novas possibilidades de existência. É nesse lugar de abertura que imaginei um estado de liberdade radical, como alternativa à repetição de imaginários enclausurados na

violência racial – processo que nomeei como estado do vir-a-ser, articulado à pergunta: o que poderia ter sido?, no exercício de fabulação crítica.

Nesse cenário, compreendi que, no exercício da fabulação crítica, há uma recusa do tempo linear como uma prática radical de imaginação, e que, de modo rizomático, enuncia-se um corpo que se relaciona com o tempo e o espaço na intersecção entre passado, presente e futuro. Para fundamentar esse pensamento, acionei a percepção de tempo espiralar da Leda Maria Martins (2002), formulada a partir da filosofia Bantu Kongo. Analisei, assim, a reelaboração de fatos históricos, a revisão da história e a contra-narrativa como aspectos da fabulação crítica – compreendendo que, ao enunciar almas/memórias familiares e lembranças, agencia-se uma relação com o tempo-espaço multidimensional, não linear e indeterminável. Só assim é possível a refutação da imagem e imaginários enclausurados pelo apagamento que circunscrevem a história oficial. Elaborações que emergem da relação, sempre marcadas pela transformação, tornam-se então pressupostos para que possamos fabular criticamente.

Por meio de um exercício de ampliação das funções e linguagens acerca das noções de arquivo e repertório, discuti a criação de um repertório de ações capaz de reelaborar a memória e reencenar o que poderia ter sido no próprio corpo. Esse repertório tensiona tanto a efemeridade da ação quanto a suposta permanência do arquivo colonial, como detentor universal da memória. Nesse cenário, a ausência – enquanto desdobramento de apagamentos históricos – torna-se uma presença a partir da qual podemos fabular o que poderia ter sido, imaginar reescritas do futuro e extrapolar os limites das funções e das linguagens. Nos meus trabalhos analisados, procuro dar a ver um arquivo fabulado e forjado, construído através da hibridização entre as funções do arquivo e do repertório. Essa hibridização, entendida também como uma forma de tradução, revelou-se essencial à produção de uma linguagem que busca uma imagem, reconhecendo a conversa de um tempo sobre o outro – da anunciação do corpo que é memória e imagem, capaz de mover linhas temporais históricas.

Esse agenciamento entre espaço e tempo afirma a relação entre imagem, memória e subjetividade. Trata-se, portanto, da possibilidade de questionar destinos de ser e estar – em cena e fora dela – fundados por ontologias que constroem subjetividades dentro das relações de poder. É esse movimento que convoquei como processo de reontologização da subjetividade, a fim de dar a ver outras relações estéticas e éticas na poética da relação, onde o corpo anunciado é presença, é aparição, é subsídio de uma memória em mudança e em processo de reelaboração.

Nesta pesquisa, o recorte proposto acerca de processos e elaborações na performance negra compreendeu modos de presentificação e enunciação de memórias a partir de uma construção poética relacional. Dessa construção emerge a produção de uma linguagem atravessada por escolhas estéticas e éticas que, se por um lado apresentam a necessidade de reelaboração de uma imagem, por outro o fazem por meio do corpo em relação espacial e temporal com o território – como modo de construir narrativas críticas na performance. A imagem se constitui, então, como uma trama tecida em redes complexas de relação, irrestrita aos contornos visuais ou ao sentido unívoco da visão. A relação entre imagem e memória, aqui construída no movimento de reelaboração da imagem e da fabulação crítica, dá a ver uma reencenação em que a ideia de imagem deixa de ser percebida apenas como um conjunto de contornos visuais, para ser compreendida em seu aspecto multidimensional – no imaginário em que se constrói e é construída pelas performances.

Pelo modo como essa relação com espaço, território e paisagem é agenciada – incluindo a implicação autobiográfica em diversos trabalhos e nas noções e elaborações discutidas –, foi possível assinalar a constante transformação e manuseio da estética relacional no campo das expressividades cênicas negras. Isso indica a relevância de construções poéticas na performance negra que visam hibridizar funções e linguagens, bem como tensionar conceitos e noções vindas de áreas correlatas ou não às artes da cena, a fim de expandir possibilidades e construir modos de visibilidade para uma poética que consegue adentrar campos estéticos historicamente legitimadores de imagens e imaginários – como o das artes visuais.

A busca por uma imagem perdida – processo inaugural desta pesquisa – mostrou-se uma questão que atravessa a formação das teatralidades e performatividades negras e pode ser situada no cerne dessas linguagens. No entanto, evidenciou também a importância de não ser estritamente compreendida como processo a dar respostas políticas a demandas raciais, ou formas de tornar-se dentro das visões alienantes, concebidas enquanto resposta, a partir do lugar do não Ser. Tal reflexão revelou-se implicada no movimento de questionamento de identidades cindidas e determinadas por subjetivações e imaginários coloniais, diante do apagamento histórico de memórias arquivais, corpóreas e não arquivais.

Diante disso, esta discussão revela que, como parte da construção poética na performance negra, há a necessidade de tensionar as noções de sujeito e subjetividade elaboradas dentro das relações de poder coloniais, para que seja reelaborarmos imagens que

são memórias. Construir imaginários fabulantes e refutar imaginários enclausurados torna-se, assim, gesto fundamental.

Compreende-se, portanto, que a poética relacional exercida no território, no espaço-tempo e na paisagem, no processo de busca por uma imagem, constitui uma estratégia que possibilita tensionamentos fundamentais para o exercício de imaginar uma reescrita do futuro – um gesto de fabulação crítica. Ao fabular criticamente sobre apagamentos e ausências, para construir reencenações sobre essas faltas, o questionamento à história oficial passa também pela recusa à percepção linear do espaço-tempo – aquela que ordena passado, presente e futuro como entidades progressivas, com começo, meio e fim, determinadas em si mesmas. Isso nos leva a compreender que toda imagem – seja no arquivo ou repertório – é produzida a partir de uma relação com o espaço-tempo que constrói uma permanente encenação e reencenação de memórias.

A conexão entre almas/memórias familiares/lembranças estabelecida nesta pesquisa, por tratar da possibilidade de transfiguração de histórias e partir de uma cosmopercepção em que o mundo físico não se sobrepõe ao metafísico – e em que a noção de tempo-espaço é múltipla –, revelou-se central para compreender a necessidade de discutir ações, gestos e movimentos nas artes da cena a partir de paradigmas e noções que tensionam concepções dualistas sobre a transmissão de memórias no corpo. É fundamental perceber como esse tensionamento tem se desenvolvido nas expressividades cênicas negras, que partem do corpo como presença e aparição, em estado de uma complexa rede de relações estabelecidas que envolvem matrizes filosóficas e culturais africanas a afro-diaspóricas sobre espaço-tempo e sobre a relação entre o visível e o não visível.

Ao longo do que desenvolvemos nesta pesquisa, podemos afirmar que a enunciação de almas, memórias familiares e lembranças – em articulação com práticas performáticas e relacionais – possibilita a emergência de imagens e narrativas que desafiam modelos hegemônicos de representação e subjetivação. A partir do corpo como meio transmissão e reelaboração de memórias, as obras analisadas demonstram que é possível reelaborar a experiência negra em cena, reimaginando trajetórias individuais e coletivas e criando estratégias simbólicas de reinvenção e liberdade.

A pesquisa contribui, portanto, para os estudos sobre performance negra ao evidenciar como a enunciação de almas, memórias familiares e lembranças pode produzir imagens, narrativas e linguagens comprometidas com a invenção de outras formas de existência – dentro e fora da cena. Ao fazê-lo, desafia os modelos ocidentais dominantes de historicidade,

representação e subjetivação, afirmando a potência fabulatória e relacional da performance negra como um campo de criação e de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adriana dos Santos. Rosana Paulino: das naturezas inventadas sobre os corpos negros. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 39, p. 1-23, 2024. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/24157>. Acesso em: 28 maio 2025.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

BATISTA, Lorena Galery. A casa enquanto paisagem na obra de artistas brasileiras: Rosana Paulino, Conceição Evaristo e Aline Motta. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 12, n. 28, p. 35-47, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16422>. Acesso em: 28 maio 2025.

BAZAAR ART. Artista explora presença do corpo negro na Bienal. **Harper's Bazaar**, São Paulo, 19 set. 2018. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/bazaar-art/artista-explora-presenca-do-corpo-negro-na-bienal/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

BENÍTEZ, Maria Elvira Díaz. Vidas negras: pensamento radical e pretitude. In: **Pensamento Negro Radical: antologia de ensaios**. Orgs. Clara Barzagli. Stella Z. Paterniani; André Arias. Ed. Crocodilo N-1 Edições, São Paulo, 7-28, 2021.

CURAR o tempo. **BDMG, Lab Cultural**, 2021. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/lab/2021/processos/curar-tempo-teaser/>. Acesso em: 1 set. 2023.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se imensurável: o mito negro brasileiro e as estéticas macumbeyras na clínica da efemeridade**. 2021. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24708>. Acesso em: 10 nov. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2023.

CHAVES, Adriana Carla Santos. **Transmigração de mulheres negras nas encruzilhadas do tempo e da memória**. 2022. 24 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2022.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta metragens negros brasileiros. **Multiplot! Revista de Cinema**, [s. l], 14 mar. 2019. Disponível:

<https://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasil-eiros/>. Acesso em: 26 maio 2025.

FU-KIAU, Kimbwandênde Kia Bunseki. **O livro africano sem título**. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó. 2024.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão**: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GIEBRECHT, Ralph Mennucci. Umburanas. **Estações ferroviárias do Brasil**, [s. l.], 22 jun. 2013. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_monte%20azul/umburamas.htm. Acesso em: 1 jan. 2022.

GIRA. **Negociação da ausência**. Belo Horizonte, 20 maio 2021. Instagram: @giragrupo. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CPGyqy1D_xi/. Acesso em: 25 maio 2024.

GRILO, Natália. Imaginação radical negra: um fruto-mistério. In: #45 Imaginação Radical Arte Artes Visuais Cultura Sociedade. **Rev. Amarelo**. 2023. Disponível em: <https://amarelo.com.br/2023/07/cultura/imaginacao-radical-negra-um-fruto-misterio/>. Acesso em: 1 nov. 2024.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira; revisão técnica Ciro Oiticica; prefácio Ana Kiffer, Edimilson de Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

GORZILLO, Maria Regina. **Processos de criação em performance e práticas comunicativas**. 2019. 148 f. Dissertação. (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP, São Paulo, 2019.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão/ Saidiya Hartman. Tradução Jose Luiz Pereira da Costa. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais/Saidiya Hartman. Tradução Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

HARTMAN, Saidiya. Cuidadora de histórias. **Quatro cinco um**. Edição #65, 1 jan. 2023. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/historia/cuidadora-de-historias/#:~:text=Saidiya%20>

Hartman, Trad.&text=Para%20escrever%20sobre%20essa%20hist%C3%B3ria,hist%C3%B3ria%20oficial%20e%20seus%20documentos. Acesso em: 20 jan. 2025.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em II atos. In: C. Barzaghi; S. Z. Paterniani; A. Arias (orgs.). **Pensamento Negro Radical**: antologia de ensaios. Tradução: Fernanda Silva e Souza; Marcelo R. S. Ribeiro. São Paulo, Crocodilo, 2021.

HOOKS, bell. Introdução: arte é importante. Tradução de Rodrigo Lopes. In: HOOKS, bell. **Art on my mind**: visual politics. New York: The New Press, p. 11-17, 1995.

HOOKS, bell. Introdução: em nossa glória: Fotografia e vida negra.. Tradução de Rodrigo Lopes. In: HOOKS, bell. **Art on my mind**: visual politics. New York: The New Press, p. 54-64, 1995.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **O Livro africano sem título**: cosmologia dos Bantu-Kongo. São Paulo: Editora Cobogó, 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário do Jatobá. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte MG: Mazza edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 69-92, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Plantação cognitiva**: arte e descolonização. São Paulo: Masp Afteral, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma Militância Pan Africanista/Abdias Nascimento; com prefácio de Kabenguele Munanga; e texto de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3.ed.rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NARANJO, Julio Moracen. Representação versus presentificação: por uma antropologia da transculturação. In: Memória Abrace Digital, 2010, São Paulo. **Anais VI Congresso da ABRACE**, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/etnocologia/Julio%20Moracen.pdf>. Acesso em: 01 maio 2025.

ÔRÍ. Direção Raquel Gerber. Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989 vídeo (131 min). Acesso: 21.Març de 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Trad. Juliana Araújo Lopes. [s. l.]:

Filosofia Africana, [s. d.]. Disponível em:

https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf. Acesso em: 4 nov. 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Laços familiares/ligações conceituais: notas africanas sobre epistemologias feministas. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. [s. l.]: **Filosofia Africana**,

[s. d.]. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acesso em: 4 nov. 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Matripotência**: Íyà nos conceitos filosóficos e instituições sócio políticas [iorubás]. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Filosofia africana, [s. d.].

Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acesso em: 4 nov. 2020.

PAULA, Franciane Salgado de. **Ato: fundamentos de feitura para danças negras teatrais** / Franciane Salgado de Paula. 156 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2023. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/entities/publication/6cd8b7dc-de83-43fe-8c40-4dd70a6d54ba>. Acesso em: 11 maio 2025.

PI, Ana. Noir Blue. **Youtube**, 7 jan. 2024. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=VaoGxLM0F4E>. Acesso em: 1 set. 2023.

PIPA, Prêmio. **PIPA 2023** | Massuelen Cristina. Youtube, 13 jun. 2023. 2 min. 26 seg.

Disponível em: <https://www.premiopipa.com/massuelen-cristina/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego fugido**: o teatro das aparições. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2014.

PINTO, Monilson dos Santos. **A bananeira que sangra**: desobediência epistêmica, pedagogias e poéticas insurgentes nas aparições do Nego Fugido. 297 f. Tese (Doutorado) - Pós Graduação em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Área de concentração em Pedagogia Teatral, linha de pesquisa Formação do Artista Teatral, São Paulo, 2021. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-27042022-114111/publico/MonilsondosSantosPintocorrigida.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensaoficial, 2006.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **Design da performance:** arquitetura teatral e cenografia como práticas espaciais relacionais. Belo Horizonte, 2019. Trabalho não publicado; acervo pessoal do autor.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019, 233 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução, São Paulo, 2019. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5676289/mod_resource/content/1/2019_TiganaSantanaNevesSantos_Vcorr.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu). **Revista Espaço acadêmico**, v. 20, n. 225, p. 4-13, 13 nov. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53999>. Acesso em: 29 set. 2025.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Tradução, interações e cosmologias africanas. Universidade de São Paulo. **Cadernos de Tradução**, [s. l.], v. 39, n° esp, p. 65-77, 2019. Disponível: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65>. Acesso em: 29 set. 2025.

SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias Africanas. **Cadernos de Tradução**, [s. l.], v. 39, n. esp, p. 65–77, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65>. Acesso em: 29 set. 2025.

SOME, Sobofú. **O espírito da intimidade:** ensinamentos ancestrais africanos sobre a maneira de se relacionar. 2ª Ed. São Paulo: Odisseus, 2007.

SANT'ANNA, C. V.; MARTINS, I. Entre a corporeidade e o arquivo na narrativa fotográfica de Eustáquio Neves. **Esferas**, vol. 1, n° 28, 26 dez. 2023.

SARDELICH, Maria Emilia; CAO, Marian López Fernandez. Memórias américo africanas en el trabajo de artistas brasileñas contemporáneas. In: **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 60-83, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.mae>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: Estudos da performance. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de minhas mães.** Tradução: Letícia Cobra Lima. [s. l.]: Bazar do Tempo, 2018. Disponível em: <https://doceru.com/doc/5v0c1e>. Acesso em: 10 jan. 2021.