



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GEOVANNI LIMA DA SILVA

PERFORMANCE-TESTEMUNHO NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS

PERFORMANCE-TESTEMUNHO IN THE FIELD OF VISUAL ARTS

CAMPINAS

2025

GEOVANNI LIMA DA SILVA

PERFORMANCE-TESTEMUNHO NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS

PERFORMANCE-TESTEMUNHO IN THE FIELD OF VISUAL ARTS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor, in Visual Arts.

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO GEOVANNI LIMA DA SILVA, E ORIENTADO PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO.

CAMPINAS

2025

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38p Silva, Geovanni Lima da, 1988-
Performance-testemunho no campo das artes visuais / Geovanni Lima da
Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2025.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Testemunho (Memória). 3. Arte contemporânea.
I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Performance-testemunho in the field of visual arts

Palavras-chave em inglês:

Performance art

Testimony (Memory)

Contemporary art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Adriana Rosely Magro

Alessandra Regina Gama

Michelle Cunha Sales

Renata Aparecida Felinto dos Santos

Data de defesa: 03-04-2025

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

ODS: 10. Redução das desigualdades

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7528-1255>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6696517379927447>

PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

DRA. ADRIANA ROSELY MAGRO

DRA. ALESSANDRA REGINA GAMA

PROFA. DRA. MICHELLE CUNHA SALES

DRA. RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Para o meu pequeno eu, que não sabia aonde chegaria, mas seguiu em frente e, em um processo coletivo, hoje se torna doutor.

AGRADECIMENTOS

Laroiê, Exu! Laroiê! Que, no jogo do *tempo-mundo*, eu possa ter pés disponíveis para caminhar! Agradeço o caminho até aqui e sigo!

Kaô Kabecilê, Sàngó! Que a sua justiça não me desampare, meu pai!

Odoyá, Mãe das Águas! Odoyá, Iemanjá! Dona de todos os *oris*, que cuida de todos e que me cuidou durante esta jornada!

Agradeço à minha família, em especial ao meu companheiro, Eros, pela vida dividida, e ao meu afilhado Zion, pelos doces respiros durante este processo intenso de formação. Agradeço também às minhas amigas-irmãs, que me sustentam, em muitos sentidos: Vivis, Paula, Carla e Adri.

Agradeço igualmente ao meu pai, José Francisco da Silva, à minha mãe, Maria Raimunda Lima da Silva e à minha avó Neném. Não sei se, ao me incentivar a estudar, vocês sabiam o caminho que abriam para mim. Agradeço.

Ao meu orientador, professor doutor Gilberto Alexandre Sobrinho, que me acompanha desde o mestrado até aqui e que certamente seguirá em minha jornada profissional e de vida.

À Juliana Lyrio, minha analista, que escutou com atenção os dilemas que permeiam esta pesquisa, contribuindo com críticas e indicações de leitura, ajudando a me situar no mundo.

Aos amigos Vitor Vasale, Fred Farias, Laila Nascimento, Jupiara Silva, Suellen Cruz, Thais Souto e Maíra Vaz Valente, pelo incentivo, pela caminhada coletiva e pela amizade.

À Maíra Freitas, pelas trocas nos processos artístico e de pesquisa.

Às professoras doutora Adriana Rosely Magro, doutora Alessandra Regina Gama, doutora Michelle Cunha Sales e doutora Renata Aparecida Felinto dos Santos, pela disponibilidade para participação nas bancas e pelas contribuições generosas.

Aos estudantes que tive a possibilidade de encontrar durante o primeiro exercício oficial da docência na educação superior, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo, em especial aos meus orientandos e orientandas. Neste sentido, agradeço a Milena Espinoza Maurtua, estudante querida que contribuiu com o designer da tese, na versão formatada.

Ao Instituto de Artes da UNICAMP, minha casa por quase oito anos, e aos seus servidores e docentes.

Agradeço às equipes que trabalharam comigo no desenvolvimento dos trabalhos *Círculo Máximo* e *Protocolos para a [des]construção do corpo*, respectivamente: Vanderson Cesar, Icaro Machado Tavares, Vitor Vasale, Pai Jordan de Jagum, Alexandre Araujo Bispo, Renata Felinto, Leandro Alves Wanzeler, Fund'Art - Serralheria Artística e Fundação e Ketlin Vitória; Handerson Chic, Cleunice Quirino, Emerson Leandro, Meyrieli Carvalho Silva, Thaís Souto Amorim, Leticia, Fred Farias e Paula Barbosa.

Agradeço também à equipe da Casa Com Junto, espaço experimental de arte, cultura, educação e direitos humanos, em especial à Vivian Cunha e Carla Borba.

À Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, pelo financiamento do trabalho *Círculo Máximo*, objeto de análise desta tese, instalado permanentemente no Parque Cultural Casa do Governador, em Vila Velha/ES, e aos servidores que participaram de todo o processo, em especial à Rafane Andrade e Rafaella Silva.

À Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, pelo financiamento da exposição *Protocolos para a [des]construção do corpo*, também objeto de análise desta tese, apresentada no Museu Capixaba do Negro – MUCANE, em Vitória/ES, em especial à Wanya Mahyé, gerente do Projeto Cultural Rubem Braga.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Processo 88887.711491/2022-00.

Por fim, a todos os artistas e todas as artistas negro-brasileiras que robustecem o campo da performance e que coletivamente reconstroem/fabulam o campo das negritudes brasileiras.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as poéticas visuais e os trabalhos artísticos do autor, em diálogo com teóricos e artistas inseridos no campo das artes visuais. A partir de uma abordagem prática e reflexiva, o estudo articula processos criativos, referenciais teóricos e experiências visuais que emergem na produção artística contemporânea negro-brasileira, tendo como principal objetivo instituir o conceito de *performance-testemunho*, estruturando-o a partir de três categorias de análise: a identidade racial dos artistas e sua localização no mundo; a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para a sua produção; e a presença do testemunho-espiral como possibilidade criativa na elaboração de eventos traumáticos. Essas categorias são fundamentadas e discutidas a partir da análise dos trabalhos artísticos *Protocolos para [des]construção do corpo* (2023), *Círculo Máximo* (2024) e *BARR(OCO)* (2021-). A metodologia combina práticas artísticas autorais, registro de processos e análise crítica, dialogando com autores e artistas como Leda Maria Martins, Isildinha Baptista Nogueira, Abdias do Nascimento, Márcio Seligmann-Silva, Nelson Maldonado-Torres, Shoshana Felman, Hannah Arendt, Felipe Lacerda, Rubiane Maia e Aline Motta. Os resultados da pesquisa instituem a *performance-testemunho* no campo das artes visuais, como uma lente metodológica para a análise da produção de artistas, e contribuem para a ampliação do debate sobre a criação artística como pesquisa, reafirmando a relevância da prática autoral como campo de investigação.

Palavras-chave: Performance (Arte). Testemunho (Memória). Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This research investigates visual poetics through the development of the author's artistic works, in dialogue with theorists and artists within the field of visual arts. Through a practical and reflective approach, the study links creative processes, theoretical frameworks, and visual experiences that emerge in contemporary Black-Brazilian artistic production, with the main objective of establishing the concept of *performance-testemunho*, structuring it around three categories of analysis: the racial identity of the artists and their position in the world; the ancestral perspective activated by the artwork and the language used to produce it; and the presence of the spiraling-testimony as a creative possibility for addressing traumatic events. These categories are grounded and discussed through the analysis of the artworks *Protocolos para [des]construção do corpo* (2023), *Círculo Máximo* (2024) and *BARR(OCO)* (2021-). The methodology combines original artistic practices, process documentation, and critical analysis, engaging with authors and artists such as Leda Maria Martins; Isildinha Baptista Nogueira, Abdias do Nascimento, Márcio Seligmann-Silva, Nelson Maldonado-Torres, Shoshana Felman, Hannah Arendt, Felipe Lacerda, Rubiane Maia, and Aline Motta. The research results establish the *performance-testemunho* within the field of visual arts as a methodological lens for analyzing the works of artists and contribute to expanding the debate on artistic creation as research, reaffirming the significance of original practice as a field of investigation.

Keywords: Performance art. Testimony (Memory). Contemporary Art.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Primeiro still de vídeo, Geovanni Lima, 2024.....	33
Imagem 2 – Segundo still de vídeo, Geovanni Lima, 2024.....	34
Imagem 3 – Terceiro still de vídeo, Geovanni Lima, 2024.....	35
Imagem 4 – Quarto still de vídeo, Geovanni Lima, 2024.....	36
Imagem 5 – Primeiro still de vídeo, Felipe Lacerda, 2017.....	49
Imagem 6 – Segundo still de vídeo, Felipe Lacerda, 2017.....	50
Imagem 7 – Terceiro still de vídeo, Felipe Lacerda, 2017.....	51
Imagem 8 – Rubiane Maia em performance.....	65
Imagem 9 – <i>A água é uma máquina do tempo</i> , Aline Motta.....	68
Imagem 10 – Aline Motta.....	70
Imagem 11 – <i>Filha Natural</i> , Aline Motta.....	71
Imagem 12 – Protocolo de Condicionamento, visão ampla da estação 1.....	86
Imagem 13 – Protocolo de Condicionamento, detalhe.....	87
Imagem 14 – Protocolo de Condicionamento, detalhe maior.....	88
Imagem 15 – Protocolo de Condicionamento, carne.....	90
Imagem 16 – Protocolo de Condicionamento, preparação alimento.....	91
Imagem 17 – Gráfico analítico da decolonialidade, Maldonado-Torres.....	92
Imagem 18 – Protocolo de Produção do Corpo, visão ampla da estação 2.....	95
Imagem 19 – Protocolo de Produção do Corpo, detalhe da estação 2.....	96
Imagem 20 – Protocolo de Produção do Corpo, detalhe maior da estação 2.....	97

Imagem 21 – Protocolo de Produção do Corpo, retrato.....	99
Imagem 22 – Protocolo de Produção do Corpo, visão ampla 2 da estação 2.....	102
Imagem 23 – Protocolo de Produção do Corpo, visão ampla.....	104
Imagem 24 – Protocolo de Produção do Corpo, carta à mesa.....	106
Imagem 25 – Protocolo de Produção do Corpo, detalhe.....	110
Imagem 26 – Protocolo de Produção do Corpo, utensílios.....	112
Imagem 27 – Protocolo de Acolhimento, Horizontina.....	116
Imagem 28 – Protocolo de Acolhimento, preparo de alimentos.....	117
Imagem 29 – Protocolo de Acolhimento, manuseio de utensílios.....	118
Imagem 30 – Protocolo de Acolhimento, cozimento.....	119
Imagem 31 – Protocolo de Acolhimento, finalização do preparo.....	120
Imagem 32 – Protocolo de Acolhimento, pratos à mesa.....	121
Imagem 33 – Protocolo de Acolhimento, corpos participantes.....	122
Imagem 34 – <i>Bola de Fogo</i> , Fábio Osório.....	124
Imagem 35 – <i>feijoada para Ogum</i> , elementos.....	127
Imagem 36 – <i>Feijoada para Ogum</i> , visão ampla.....	128
Imagem 37 – <i>Ôrí</i> , still de vídeo, alimentação.....	132
Imagem 38 – <i>Ôrí</i> , still de vídeo, corpos participantes.....	133
Imagem 39 – <i>Ôrí</i> , still de vídeo, partilha.....	134
Imagem 40 – <i>Ôrí</i> , terra.....	135
Imagem 41 – <i>Círculo Máximo</i> , projeto de peças.....	139

Imagem 42 – Detalhe de Exu.....	140
Imagem 43 – Detalhe de Ogum.....	141
Imagem 44 – Detalhe de Oxóssi.....	142
Imagem 45 – Detalhe de Ossain.....	143
Imagem 46 – Detalhe de Omulu.....	144
Imagem 47 – Detalhe de Sàngó.....	145
Imagem 48 – Detalhe de Logun Edé.....	146
Imagem 49 – Detalhe de Oxumaré.....	147
Imagem 50 – Detalhe de Oyá.....	148
Imagem 51 – Detalhe de Oxum.....	149
Imagem 52 – Detalhe de Obá.....	150
Imagem 53 – Detalhe de Ewá.....	151
Imagem 54 – Detalhe de Iemanjá.....	152
Imagem 55 – Detalhe de Nanã.....	153
Imagem 56 – Detalhe de Oxalá.....	154
Imagem 57 – Detalhe de Ibeji.....	155
Imagem 58 – Vetores 1.....	156
Imagem 59 – Vetores 2.....	157
Imagem 60 – Peça de Ossain.....	162
Imagem 61 – Peça de Omulu.....	163
Imagem 62 – Peça de Exu.....	165

Imagem 63 – Peça de Exu sem sombra das palmeiras.....	167
Imagem 64 – Peça de Ogum.....	171
Imagem 65 – Peça de Oxóssi.....	172
Imagem 66 – Detalhes da peça de Oxóssi.....	173
Imagem 67 – Peça de Ossain.....	174
Imagem 68 – Peça de Omulu.....	175
Imagem 69 – Peças de Sàngó, Logun Edé, Oxumaré, Oyá, Oxum, Obá, Ewá, Iemanjá, Nanã, Oxalá, Ibeji e o Oceano Atlântico.....	176
Imagem 70 – Frame de Múltiplo.....	179
Imagem 71 – <i>Xangô sobre</i> , por Abdias do Nascimento (1970).....	181
Imagem 72 – <i>Okê Oxóssi</i> , por Abdias do Nascimento (1970).....	182
Imagem 73 – <i>Liberdade para Huey: Omolu Azul nº 3</i> , por Abdias do Nascimento (1969).....	183
Imagem 74 – <i>Composição nº 12</i> , de Rubem Valentim (1991).....	187
Imagem 75 – <i>Iyawo Sàngó: ose ati eye meji – sacerdotisa de xangô com duplo machado e pássaro</i> , de Mestre Didi (2011).....	188
Imagem 76 – Página de caderno do artista com esquema teórico para a produção do projeto do trabalho <i>Círculo Máximo</i> , de Geovanni Lima (2023).....	190
Imagem 77 – Página de caderno do artista, de Geovanni Lima (2022).....	196
Imagem 78 – <i>BARR(OCO)</i> , de Geovanni Lima, copos (2024).....	198
Imagem 79 – <i>BARR(OCO)</i> , de Geovanni Lima, detalhe (2024).....	199
Imagem 80 – <i>BARR(OCO)</i> , vista frontal 1.....	202
Imagem 81 – <i>BARR(OCO)</i> , vista frontal 2.....	203

Imagem 82 – <i>BARR(OCO)</i> , vista frontal 3.....	204
Imagem 83 – <i>BARR(OCO)</i> , vista frontal 4.....	205
Imagem 84 – <i>BARR(OCO)</i> , vista lateral 1.....	206
Imagem 85 – <i>BARR(OCO)</i> , vista lateral 2.....	207
Imagem 86 – <i>BARR(OCO)</i> , vista posterior 1.....	208
Imagem 87 – <i>BARR(OCO)</i> , vista posterior 2.....	209
Imagem 88 – <i>BARR(OCO)</i> , vista posterior 3.....	210
Imagem 89 – <i>BARR(OCO)</i> , detalhe.....	211
Imagem 90 – Detalhe de copo quebrado em <i>BARR(OCO)</i>	214
Imagem 91 – <i>Gênesis 09:25</i> , de Priscila Rezende (2015).....	219
Imagem 92 – <i>Experimentando o vermelho em dilúvio</i> , de Musa Michelle Mattiuzzi (2016).....	222
Imagem 93 – Punho cerrado de Musa Michelle Mattiuzzi.....	223

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O CAMINHO, A CAMINHADA	16
CAPÍTULO I: <i>PERFORMANCE-TESTEMUNHO</i>	21
CAPÍTULO II: PROTOCOLOS PARA A [DES]CONSTRUÇÃO DO CORPO: A DIMENSÃO SUBJETIVA DA AÇÃO PERFORMÁTICA EM <i>PERFORMANCE-TESTEMUNHO</i>	83
CAPÍTULO III: <i>CÍRCULO MÁXIMO (2024)</i> : A DIMENSÃO COLETIVA DA AÇÃO PERFORMÁTICA EM <i>PERFORMANCE-TESTEMUNHO</i>	137
CAPÍTULO IV: <i>BARR(OCO)</i>	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
APÊNDICE.....	234

INTRODUÇÃO

O CAMINHO, A CAMINHADA

Por que um artista escreve?

Esta pergunta me acompanhou todas as vezes em que trabalhei nesta tese e, em alguns momentos, ela foi disparadora de inquietudes; tentando elaborá-la, deparei com um texto de Rosana Paulino (2011), resultado de seu doutorado também em artes visuais, em que ela apresenta o lugar de onde elabora sua tese: sua experiência enquanto gente, enquanto mulher negro-brasileira que produz visualidades, trabalhos de arte... que produz o mundo. Achei gentil a leitura do texto tanto com ela, que se posiciona e fala do que lhe interessa, quanto comigo, pois me ajudaria — e ajudou — a começar a reflexão do por que eu escrevo.

A performance e as práticas artísticas sempre foram o meio pelo qual o mundo, com todas as infinitas perspectivas que ele articula, se organizou para mim. No processo de mestrado em artes visuais, também no Instituto de Artes da UNICAMP, na mesma linha de pesquisa em que estou vinculado para a produção desta tese, a de poéticas visuais, relatei experiências descritas em meus diários produzidos na infância e adolescência, que, após contato com o campo da arte e sua pesquisa, passei a ler como *performances*.

Inclusive, minha entrada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais deste Instituto se deu com a proposição de uma série de performances que, no percurso do mestrado, não se viabilizaram. Hoje, entendo que precisava de amadurecimento para realizá-las e enfim formatar o conceito-base que se desenvolve nesta pesquisa de doutorado. Essas experiências são partes fundamentais dos trabalhos de arte que discuti naquela fase de formação, mas não apenas isso, são fundamentais para a *gente* que sou — e tal qual Rosana, é daqui que me elaboro no mundo.

No doutoramento não é diferente: essa maneira de relatar em diários, agora produzidos em múltiplas plataformas, aparece novamente e me motiva a começar

este texto, que em outras áreas do conhecimento se chamaria introdução, mas que aqui nomeio como “O caminho, a caminhada”. É honesto comigo e com as outras pessoas artistas-pesquisadoras que lerão estes escritos que eu diga que tudo que está nele aconteceu primeiro em meu corpo.

Foi um registro em voz de uma experiência de enfermidade e o olhar atento de meu orientador, o professor doutor Gilberto Alexandre Sobrinho, que me possibilitaram formatar o que aqui chamo de *performance-testemunho*. O trabalho *Luto, surto ou experiência de se preparar para guerra*, de 2020, é o disparador disso. A ele, somo os trabalhos de outros artistas: Felipe Lacerda, Rubiane Maia e Aline Motta, que estão no mundo e, ao estarem aqui, neste tempo-espíralar, com tantos outros que não nomeio aqui, mas que aparecem no decorrer deste texto, e, que, constituem a *performance-testemunho*.

Esse caminho é coletivo e se constitui na convergência de ideias, sendo Leda Maria Martins, Isildinha Baptista Nogueira, Abdias do Nascimento, Márcio Seligmann-Silva, Nelson Maldonado-Torres, Shoshana Felman e Hannah Arendt, entre outros, parceiros dessa caminhada. Portanto, a partir dessas experiências primeiramente fundadas no meu corpo, busco construir alguns contornos possíveis e apontamentos no campo da teoria em artes visuais.

Escrevo porque o conteúdo já está no corpo.

Escrevo porque o conteúdo é o corpo.

Escrevo porque é a maneira de continuar a espiral de tempo que esses teóricos e artistas, em especial os negro-brasileiros, fundaram.

Meu caminho se converge em uma encruzilhada¹. São quatro as possibilidades de diálogo, de troca: a primeira é a que denominei ***Performance-testemunho: a prática testemunhal: lógica documental versus o testemunho do corpo como prática epistemológica***, nesse sentido, ao olharmos para o campo do testemunho a partir da ação jurídica, especificamente um testemunho realizado em um tribunal em Jerusalém, no contexto do Holocausto, constato que o corpo é o elemento fundante para a *performance-testemunho*. Após essa análise, aproximo o conceito de testemunho do fazer poético, com base no trabalho de artistas negro-brasileiros. Essa primeira entrada da encruzilhada se dá com a videoperformance *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra* (2020), a partir da qual retorno às questões históricas que perpassam o conceito de testemunho e apresento as categorias analíticas que sustentam a *performance-testemunho*, situando a mesma no campo das artes visuais. Encontro-me aqui com os artistas e teóricos mencionados anteriormente e com outros que contribuem pontualmente para formular meus pensamentos. As categorias analíticas que sustentam a *performance-testemunho* serão discutidas nas entradas seguintes dessa encruzilhada.

Na segunda entrada, que nomeio de **Protocolos para a [des]construção do corpo: a dimensão subjetiva da ação performática em *performance-testemunho***, apresento e discuto a série de trabalhos *Protocolos para a [des]construção do corpo*, de 2023, presente em uma exposição homônima, minha primeira individual realizada no Espírito Santo, no Museu Capixaba do Negro (MUCANE), localizado em Vitória, com acompanhamento curatorial de Gilberto

¹ Exu, ao se posicionar na encruzilhada, transforma o espaço em um ponto de convergência, onde caminhos distintos se encontram, permitindo que forças, destinos e possibilidades interajam. No contexto desta tese, a encruzilhada não é apenas um lugar físico, mas um símbolo de encontro, oportunidade e movimento. Exu, como senhor de todos os caminhos, se torna facilitador dos encontros: entre pessoas, ideias e poéticas. Assumimos aqui, portanto, a encruzilhada como “político/epistemológico/ético que tem Exu como fundamento teórico/metodológico” (RUFINO, 2019, s/p).

Alexandre Sobrinho. Parto dos trabalhos e do seu processo de produção para discutir as categorias de análise que sustentam o conceito estudado e apresento a dimensão subjetiva presente na *performance-testemunho*, posicionando-a, no sentido da prática individual desenvolvida por artistas negro-brasileiros que, ao existirem no mundo e mostrarem os seus trabalhos artísticos, transacionam seus discursos da individualidade e os posicionam na coletividade.

A terceira entrada, nomeada de ***Círculo Máximo (2024): a dimensão coletiva da ação performática em performance-testemunho***, apresenta e discute a instalação *Círculo Máximo*, de 2024, instalação permanente no Parque de Esculturas do Parque Cultural Casa do Governador, localizada em Vila Velha, Espírito Santo. A série instalativa, justaposta às categorias de análise basilar deste estudo, constitui a base para a dimensão coletiva presente no conceito de *performance-testemunho*, referindo-se a questões/traumas sociais vivenciados coletivamente por negro-brasileiros, tal qual a escravização, e que são acionados pela práxis artística pós-memorial. Aqui, é a performance espiralar que se coloca e visibiliza, pela junção corpo-meio ambiente, outras possibilidades de leitura do mundo.

A quarta entrada, **BARR(OCO)**, faz referência ao trabalho homônimo de 2021. Trata-se de uma performance que venho desenvolvendo até os dias atuais e que me possibilita acrescentar maior densidade às questões coletivas em *performance-testemunho*. Essa entrada se volta para a história da arte e para as questões sociais, as contemporâneas e as extemporâneas, e indica, a partir de um itan do orixá Sàngó, meu orixá de cabeça, a ancestralidade negro-brasileira² como uma possibilidade potente de leitura no/para o mundo.

²Nas páginas que seguem e no desenvolvimento da tese será adotada a terminologia “negro-brasileiro” no sentido de me referir ao sujeito racionalizado no contexto do Brasil, a partir dos apontamentos de Cuti. Nesse sentido, ver: CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

Quatro possibilidades de caminhos que se abrem, se interligam e se complementam. Uma encruzilhada que enuncia meu interesse sobremaneira de trocar com o outro, com o campo. O que me faz voltar para a pergunta que abre este texto: Por que um artista escreve?

Escrevo porque escrever é agir com o corpo e no corpo.

Escrevo porque, enquanto escrevo, crio o mundo.

Escrevo porque escrever é performar e performar talvez seja o meu contorno aqui.

Escrevo a *performance-testemunho* porque, na verdade, ela é mais um protocolo performativo que desenvolvo.

Escrevo porque a *performance-testemunho* participa de um protocolo outro, aquele que não dissipa a autoria, mas que a devolve a quem é de direito.

CAPÍTULO I: *PERFORMANCE-TESTEMUNHO*

Testemunho I: percursos de um corpo ou a instauração da performance fundadora do conceito de *performance-testemunho*

Embora conheça o campo de estudo em que o conceito de testemunho se insere e o reconheça como prática epistemológica, minha relação com ele não se funda com minha poética como sujeito artista. Ainda que presente em meus trabalhos no campo das artes visuais, no sentido de agente conector entre o campo do discurso e o campo da materialidade, como práxis, meu contato inicial com a prática testemunhal se dá no campo da religião, especificamente com minha adesão aos cultos protestantes neopentecostais, nos quais, conforme aponta Robert D. Hales (1994), líder da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias³:

Os testemunhos individuais são o alicerce e a força da Igreja. O testemunho fornece uma luz que leva a um compromisso que, por sua vez, orienta nossa conduta e maneira de viver. O testemunho representa a única e verdadeira direção espiritual. É uma força propulsora que não podemos ver, mas podemos realmente sentir.

A seguir, transcrevo a primeira experiência⁴, vivenciada no campo religioso, que exemplifica essa função conectiva da prática testemunhal⁵ e que percebo como marco fundador para uma *performance-testemunho*, conceito basilar de minhas produções poéticas e objeto desta tese, pois, no campo religioso, o testemunho é

³Nesse sentido, ver: <https://noticias-br.igrejadejesuscristo.org/artigo/quem-sao-os-mormons>. Acesso em: 23 mai. 2024.

⁴A memória então acionada é uma elaboração da experiência vivenciada no contexto religioso durante minha juventude. Transcrevo, poeticamente, o que ainda reverbera em meu corpo, a partir da perspectiva de tempo espiralar, defendida por Leda Maria Martins, que será abordada posteriormente.

⁵ A partir do que preconiza a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias (IJCSUD), ver: <http://profeticosdosultimosdias.blogspot.com/2011/12/manual-do-encontro-com-deusg12-uma.html>. Acesso em: 21 abr. 2024.

vivificado enquanto discurso verbal, espacial e corpóreo daquilo que se testemunhou, ou seja, como parte de um lugar outro que escapa a uma lógica linear própria dos ritos religiosos.

Estava frio e dançávamos molhados em uma espécie de pátio do lado de fora de um prédio. Acabava o “encontro com Deus”. Eram exclusivamente homens celebrando o que com vozes estridentes chamávamos de uma nova fase de nossas vidas. Celebrávamos a renovação. O ambiente em que nos encontrávamos era seco, sem muitas plantas, e se organizava de maneira que parecia uma escola: um prédio pintado com cores frias, com cartazes espalhados em seus corredores, que, ao invés de trazerem conteúdos programáticos curriculares comumente vistos em ambientes educativos formais, apresentavam sentenças imperativas que imperavam aos que as consumiam perspectivas de um tipo único de fé e de um jeito específico de estar no mundo.

A celebração, bastante barulhenta, deu lugar a uma voz firme de um dos líderes, um pastor de meia-idade que, de maneira firme, indicou que todos deveriam se preparar para irmos à celebração com a comunidade religiosa à qual estávamos vinculados, e que coletivamente precisaríamos definir quais, dos muitos participantes que lá estavam, iriam testemunhar publicamente, diante da comunidade, o que tinha sido vivenciado nos dias de reclusão.

Coletivamente decidimos que nos dividiríamos em faixas etárias comuns e que cada grupo etário definiria um representante para testemunhar no púlpito da comunidade. Meu grupo etário, composto por homens com idade entre dezoito e trinta anos, definiu que eu os representaria naquele ato público. Enquanto conclamavam meu nome como seu representante, alguns me orientaram para que minha postura corporal, minha narrativa e a maneira com a qual iria me expressar publicamente os representasse. Foi definido que eu deveria utilizar uma camiseta preta, de malha, com motivo religioso, disponível para compra durante todos os dias do encontro religioso. A camiseta continha a representação de um leão ao centro e os dizeres “Leão da Tribo de Judah” escritos de maneira igualmente centralizada.

Estávamos a uma hora de nossa comunidade religiosa e fizemos esse trajeto em um ônibus alugado. Durante o percurso, olhando os companheiros daquela jornada sentados, alguns chorando de maneira intensa, outros ainda celebrando e rindo, passei a organizar minhas ideias acerca das experiências que tinham sido vivenciadas naqueles dias de reclusão, para que pudesse construir uma narrativa a ser apresentada publicamente. Ao chegar ao lugar do culto, lugar de reunião da comunidade, descemos do ônibus celebrando. A comunidade em festa cantava repetidamente, ao som de diversos instrumentos musicais e de palmas, a seguinte estrofe musical: “Não sou Jacó, /sou Israel/ porque passei por Peniel”. Dançávamos. Estávamos felizes sendo recebidos pelo grupo.

Ao término das canções, ainda eufóricos por rever familiares, mas não somente por isso, também pela alegria de pertencer a um grupo social e por acreditar que aquela experiência espiritual de reclusão se constituiria

como um marco para um novo *modus* de vida espiritual e terrena, nos organizamos fisicamente diante do coletivo da comunidade religiosa. Ao observar as pessoas que nos olhavam, atentas, era possível contemplar muitas emocionadas, chorando muito, com desejo de escutar as maravilhas que vivenciáramos nos dias de reclusão e também as transformações que haviam sido disparadas em nós individualmente, a partir daquela experiência coletiva.

Meu grupo, o primeiro a testemunhar, já que compreendia os homens de menor faixa etária que participaram da atividade, pôs-se a caminhar em direção à plataforma na qual encontrava-se o pastor dirigente da comunidade, o púlpito e o microfone. Ao nos deslocarmos coletivamente, a estrofe musical “Não sou Jacó, /sou Israel/ porque passei por Peniel” era repetida não mais como música, e sim como um grito de guerra, a plenos pulmões, como uma convocação. A comoção deu lugar a um silêncio estrondoso no momento em que paramos no púlpito. O pastor dirigente, com um sorriso fraterno, passou o microfone para as minhas mãos. Naquele momento, eu já estava à frente do grupo.

Meus olhos buscavam a multidão. Essa busca não objetivava a coletividade ou a contemplação do grupo homogêneo de irmãos de fé. Buscava minha família. Ao nos encontrarmos em olhares, com um grito estridente e postura firme, pus-me a repetir a estrofe cantada como grito de guerra. Gritava em voz alta, publicamente, a transformação que acreditava ter ocorrido nos dias em que estive recluso. Eu não era mais Jacó e, portanto, não performaria mais, a partir dali, minha sexualidade dissidente. Repetidamente falava que, ao passar por Peniel, lugar de transformação, meu corpo teria sido ajustado e, portanto, todos os outros corpos que me viam podiam ter esperança de transformação: poderiam, como eu, ser chamados de Israel.

Foi por isso que fui escolhido. O grupo de homens ao qual eu estava vinculado sabia que o principal discurso que poderia ser elaborado publicamente frente à comunidade de fé a que pertencíamos era a mudança de um corpo visivelmente afeminado, que se vestia de maneira dissidente, em um corpo masculino, que se vestia de jeans e de camiseta. Por isso fui escolhido para representá-los.

Após um tempo repetindo incansavelmente a estrofe musical e bastante emocionado, organizei toda a experiência que vivi no período de reclusão na seguinte sentença: “Se ele [Jesus] fez comigo, ele pode fazer com você! Vejam!”. Novamente a igreja se pôs em festa, celebrando e cantando. Ao me ouvirem, ao ouvirem minha confissão pública de transformação, houve algumas manifestações corporais coletivas que indicavam total concordância com o que eu dissera: alguns participantes da celebração se colocaram em transe e começaram a se espalhar pelo espaço físico da comunidade até que a celebração fosse terminada.

Desse modo, minha experiência nas religiões neopentecostais me aproximou de tais práticas testemunhais num misto desordenado entre os aspectos religiosos ali dominantes e as minhas percepções estéticas voltadas ao encantamento dos elementos destoantes do culto singular e clássico que comumente existia.

Importa apontar que minha experiência se dá no campo neopentecostal, como relatei acima, mas, no contexto do cristianismo em geral, a prática testemunhal e confessional tem em Santo Agostinho um importante sustentáculo. A partir de suas Confissões (1980), ele apresenta aos praticantes dessa vertente religiosa elementos que ordenam a liturgia da fé cristã.

É por meio de sua experiência pessoal, subjetiva, alinhada à reflexão teológica que o conceito de testemunho e confissão ganham força como métodos para a expressão da fé cristã e da transformação que ela pode proporcionar na vida de seus praticantes. Ao confessar, Santo Agostinho (1980) apresenta uma intimidade de sua caminhada pessoal, desde sua juventude até sua conversão para a fé cristã. Vejamos:

O furto é punido pela vossa lei, ó Senhor, lei que, indelevelmente gravada nos corações dos homens, nem sequer a mesma iniquidade poderá apagar. Ora, que ladrão haverá que suporte com gosto outro ladrão, se até o rico não perdoa ao indigente que foi compelido ao roubo pela miséria? E eu quis roubar; roubei, não instigado pela necessidade, mas somente pela penúria, pelo fastio da justiça e pelo excesso da maldade. Tanto é assim que furtei o que tinha em abundância e em muito melhores condições. Não pretendia desfrutar do furto, mas do roubo em si e do pecado (p. 58).

Dirigi-me, portanto, a Simpliciano, que, na concessão da graça, era pai do Bispo Ambrósio. E, na verdade, este amava-o como pai. Narrei-lhe os labirintos do meu erro. Quando, porém, lhe disse que tinha lido uns livros platônicos vertidos para o latim por Vitorino — outrora retórico em Roma, e de quem eu ouvira dizer ter morrido cristão —, Simpliciano deu-me os parabéns por não ter caído nos escritos dos outros filósofos, cheios de falácias e enganos, “segundo os elementos do mundo”. As obras platônicas sugerem, de todos os modos, Deus e o seu Verbo (p. 164).

Esta confissão é pessoal, mas possui aplicabilidade na coletividade, e, portanto, apresenta características pedagógicas. Serve para a propagação da doutrina cristã e das possibilidades que ela abarca, evidenciando publicamente a graça divina alcançada. Para Santo Agostinho (1980), o testemunho e a confissão são mais do que narrar acontecimentos, é uma maneira pela qual se compartilha a intervenção de Deus na experiência humana. Nesse sentido, tanto o testemunho como a confissão, além de cumprirem funções individuais e subjetivas, conclamam outros a buscarem a verdade pela experiência da fé. Assim, tornam-se cruciais para a

prática religiosa, pois vinculam o indivíduo à comunidade de crentes ao compartilhar experiências pessoais que reforçam a fé coletiva.

Nas páginas que seguem, apresentarei a noção de tempo espiralar de Leda Maria Martins, que encontra ressonância nos apontamentos sobre tempo e memória em Santo Agostinho (1980). Nos dois autores, há uma articulação das dimensões de tempo e memória para estabelecer o testemunho e a confissão, no sentido de que o testemunho não se limita ao passado, mas é uma vivência contínua. Assim, à luz de Santo Agostinho, testemunhar e confessar são atos tanto de rememoração quanto de uma prática performativa, já que elas conectam o individual ao universal, reiterando a relação entre o humano e o divino. Essa perspectiva é consoante a Michel Foucault (1988), que complexifica o debate ao apontar que a confissão ocupa um lugar central no cristianismo, configurando-se como prática de poder:

Bastava para tornar trêmulas as palavras; constituía-se, então, essa coisa improvável: uma ciência-confissão, ciência que se apoiava nos rituais da confissão e em seus conteúdos, ciência que supunha essa extorsão múltipla e insistente e assumia como objeto o inconfessável-confesso (FOUCAULT, 1988, p. 72).

Assumindo-se como “ciência-confissão”, a prática transcende a dimensão pessoal e se torna organizada e normatizada pela instituição religiosa cristã, se constituindo assim como um dispositivo que articula o discurso da verdade com a subjetividade. Essa prática estabelece um mecanismo pelo qual a verdade do sujeito é produzida e reconhecida por meio da submissão ao poder institucional religioso. Foucault argumenta que a confissão cristã opera como uma forma de governo dos indivíduos, no qual o poder é exercido não apenas externamente, mas também internamente, no sentido de que a verdade cura quando dita a tempo, quando a quem é devido e por quem é, ao mesmo tempo, seu detentor e responsável (FOUCAULT, 1988).

O ato de confessar não se restringe à relação entre o fiel e a instituição, mas implica um regime de verdade que condiciona a própria percepção que o indivíduo tem de si. Por meio dessa prática, o sujeito é levado a examinar continuamente sua consciência e a buscar, por meio do discurso, uma purificação moral e espiritual.

Essa introspecção constante consolida o papel da Igreja como reguladora das condutas e das almas.

Ao me inserir naquele cenário, ora visto como religioso, ora confundido com algo que eu não sabia ainda o que era, percebi que minha participação era afetada por esferas não religiosas, porque os aspectos não religiosos e quase profanos da prática religiosa de que eu participava eram os elementos que me interessavam e me atravessavam. Ainda sem elaboração alguma, a prática testemunhal na esfera religiosa permitiu minha integração e participação naquele coletivo. No entanto, compreendi as lógicas dispostas no espaço religioso que tornavam os momentos de êxtase — e os momentos em que me sentia parte dele — momentos de exceção, ou até mesmo momentos de marcas profundamente associadas a um jogo ferramental, que estaria a serviço daquilo que era fundante na religião: a pregação cristã.

No texto “Tecnologias de si”, Michael Foucault (1988, p. 323-324) argumenta sobre os diferentes modos em que as pessoas produzem conhecimentos sobre elas mesmas em suas práticas culturais, assim:

Como contexto, devemos entender que há quatro grupos principais de “tecnologias”, cada um deles uma matriz de razão prática: (1) tecnologias de produção, que permitem produzir, transformar ou manipular as coisas; (2) tecnologias dos sistemas de signos, que permitem utilizar signos, sentidos, símbolos ou significação; (3) tecnologias de poder, que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito; (4) tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade.

Conforme o autor, essas quatro tecnologias “dificilmente” operam em separado, contudo, nesta tese, interessa a quarta tecnologia, a “tecnologias de si”, pois dialoga o aspecto testemunhal religioso descrito anteriormente com esse caráter de processo de autorregulação com vistas ao alcance de um estado sublime de equilíbrio absoluto. Entre as “tecnologias de si” elucidadas e elaboradas por

Foucault, uma delas se destaca sobremaneira, aquela que se organiza desde o início do cristianismo, a salvação.

Para tal, o cristianismo impôs regras e modos de viver para o alcance da salvação dos fiéis, como a lógica da confissão, pois para a construção da salvação torna-se imprescindível o conhecimento de si a partir do pensamento de Santo Agostinho, que diz: “*Quis facit veritatem* (fazer a verdade dentro de si, obter acesso à luz)” (1980, p. 350), conforme descrito em seu texto anteriormente citado. Isso significaria, portanto, que, para a igreja cristã católica obter acesso à luz de dentro das pessoas, alguns elementos foram instituídos a fim de tornar o princípio confessional a base da religião católica, considerando junto a penitência dos pecados confessados, ou seja, a consequência do conhecimento de si, a penitência advinda da livre manifestação da confissão.

Desse modo, a organização do pensamento cristão se fundamentaria na operacionalização da normatividade de uma “tecnologia de si”, agora de acesso ao padre, pastor ou figura religiosa de poder dentro da instituição. Assim, observar o testemunho para finalidades pré-definidas, cujas interpretações convergem para um objetivo comum, em que as personalidades eram postas de lado e a experiência da fé tinha um caminho prescrito igualmente para todos, pareceu-me pequeno demais para aquilo que, aos meus olhos, era um momento grandioso. Mesmo sem elaborar tais críticas naquele momento, provoquei um afastamento meu da religião⁶, mas a experiência de um gozo sem nome, sem localização corpórea definida, sem dentro e fora do meu corpo, permaneceu implicada e ativa durante anos, até meu ingresso no ensino superior e as elaborações possibilitadas pela formação acadêmica.

Quando me aproximo da arte, experimento possibilidades de caminhos até então inexistentes, que eu deveria trilhar para obter outras experiências e aceitar um percurso que é pessoal, mas também coletivo, no qual a condição de interpretação

⁶ Refiro-me ao meu distanciamento da prática religiosa neopentecostal.

se assenta no atravessamento do que foi e do que é testemunhado para mim/nós. Por isso, a videoperformance *Luto, surto ou a experiência de se preparar para a guerra*⁷, de 2020, constitui um ponto importante neste texto. A videoperformance articula imagem e sons testemunhais.

Em 2020, durante a pandemia de COVID-19, retomo a produção do discurso testemunhal como método para inserção/participação em um coletivo global de pessoas acometidas por uma enfermidade. Infectado pela COVID-19, com quadro crítico de comprometimento dos pulmões e cumprindo o isolamento social, colocome a observar pela janela do quarto o complexo portuário da cidade de Vila Velha. Entre o meu prédio — às margens do Oceano Atlântico — e o porto, encontra-se um canal que divide territorialmente os municípios de Vitória e Vila Velha, do estado do Espírito Santo. Nesse canal, há cotidianamente vários barcos, destes que se assemelham a iates de luxo, com pessoas trajadas com roupas de banho, escutando música alta, geralmente eletrônica, dançando, com *coolers* que, de longe, parecem portar bebidas alcoólicas.

Do lugar de onde observo, fica evidente a celebração que essas pessoas realizam.

Em contraponto à comemoração que vislumbrava, meu corpo, contaminado com a COVID-19, estava gravemente debilitado, com significativo comprometimento do sistema respiratório. Sem possibilidade de acompanhamento médico contínuo ou internação, já que o sistema de saúde estava à beira do colapso, fui orientado a permanecer em casa, em absoluto repouso, e a fazer uso de antibióticos. Majoritariamente, meu corpo estava em estado hipotérmico, o que se contrapunha veementemente ao calor característico da cidade de Vitória, objeto da celebração das pessoas que eu observava de minha janela em seus iates, dançando, ouvindo

⁷ A videoperformance *Luto, surto ou a experiência de se preparar para a guerra* (2020) foi premiada pela Diretoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UNICAMP, foi apresentada no Festival CultuAr – Festival Aberto de Arte e Cultura, em 2020, e pela Prefeitura Municipal de Vitória, por meio do Fundo Municipal de Cultura, também em 2020. O trabalho se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f6VrdGU9Gbl>. Acesso em: 19 mai. 2024.

música e comendo. Eu buscava, na maior parte do tempo, maneiras de me manter aquecido.

Em alguns momentos, punha-me a vigiar as pessoas em seus barcos e a questionar suas relações com o estado pandêmico que vivenciávamos, a partir do lugar em que estávamos. De um lado, a possibilidade de experimentar o isolamento em barcos de luxo, regados a música, a bebidas e com a companhia garantida de outras pessoas. Do outro, a precariedade da vida, no sentido da completa inexistência de acompanhamento médico ou internação e a completa ausência de um outro; a insuficiência de segurança médica e a ausência de plano de saúde.

Nesse momento, foi possível notar uma associação direta com a necropolítica, prática amplamente discutida por Achille Mbembe (2018), que por definição “é o uso do poder político e social para determinar quem pode viver e quem deve morrer”. Durante a pandemia de COVID-19, esse conceito se desvelou mundialmente. A gestão da crise sanitária adotada globalmente para atenuação das contaminações precarizava vidas que já vivenciavam estados extremos de vulnerabilidade social, como a população negro-brasileira. Digo isso no sentido de que a minha infecção pela COVID-19, por exemplo, se deu por não ter tido a possibilidade de vivenciar o isolamento social devido a questões de segurança social e econômica. A pandemia escancarou uma política da morte que se manifesta pela negligência e pela naturalização da precariedade como destino de determinadas populações.

No canal, a celebração da vida; em meu apartamento, a finitude da vida.

Diante dos meus olhos e no atravessamento do corpo, testemunhava a possibilidade da experiência vivenciada por dois grupos sociais distintos. Com essa percepção, decidi atuar poeticamente: pus-me a registrar em áudio⁸ os devaneios que me ocorriam enquanto cumpria o isolamento social e aguardava a melhora da

⁸ Áudios originais disponíveis em: https://drive.google.com/drive/folders/1MUcY_QW1Be9P3ZZYE3JX2YbwPBUEK9tk?usp=share_link. Acesso em: 6 mar. 2025.

COVID-19, utilizando o aparelho telefônico de maneira diletante, sem qualquer roteiro ou protocolo para a ação, e que transcrevo a seguir:

[...] Tá tudo preto, meus olhos tão doendo, eu não consigo enxergar. [...] Parece que me cegaram, parece que o luto chegou, e eu não tô conseguindo mais ver cor. [...] Tem dias que eu não saio desse mesmo lugar. [...] Meu corpo tá criando raízes, eu tô morrendo. [...] Tá tudo preto.

[...] Meu corpo tá morrendo, meu corpo tá morrendo, os nossos corpos estão morrendo, meu corpo tá morrendo. Não, lá o que tocam é um apito e é cuscuz de coco que levam. [...] Não tem quebra-queixo, não. [...] Eu lembro que eu perdi um dente com esse quebra-queixo uma vez.

[...] Eu desci, escutei o triângulo, desci pra comprar. [...] Quando eu dei a mordida... [...] A mordida, né, que agora eu falo com esse acento, com esse sotaque que eu não sei de onde veio. [...] Eu mordi e o meu dente ficou preso no quebra-queixo.

[...] Imagina todos os caminhos que outros corpos pretos percorreram [...] para que hoje eu chegasse aqui. [...] Me demanda lembrar e contemplar os processos a que fomos submetidos historicamente enquanto povo. [...] Ou melhor, os processos a que fomos submetidos historicamente [...] e a que somos submetidos constantemente.

[...] A gente padeceu com a falta de respeito, nossa subjetividade, [...] os baixos índices de possibilidades reais de uma vida de qualidade [...] e sempre atuando, performando o roteiro colonialista que nos importou papel de ferramenta [...] a serviço da branquitude privilegiada desta nação.

[...] Eu tô morrendo. Os nossos corpos estão morrendo. [...] Os nossos corpos estão jogados em um mar revolto.

[...]E eles estão chacoalhando ao passo que as correntezas da necropolítica se movimentam. [...] Tô morrendo. Nós estamos morrendo.

[...] Meu corpo tá ardendo. O meu corpo tá ardendo. Os nossos corpos estão ardendo.

[...] Estamos inflamados pela bravura da nossa mãe lemanjá, que nos leva a águas [...] profundas, águas que nos dão força para emergir. [...] Nossos corpos estão recolhidos, energizados, esperando a hora de atacar.

A gente venceu, a gente vai vencer, a gente venceu, a gente vai vencer.

[...] Nossos corpos morreram. [...] Nossos corpos venceram. [...] Nossos corpos estão morrendo.

[...] E os nossos corpos estão vencendo.

[...] Nossa bandeira tá pronta. Nossa bandeira tá na mão. [...] A gente precisa ir pra rua.

A gente precisa poder sair. [...] A gente sempre esteve na rua, mas a gente *precisa* poder sair. [...] A gente precisa poder sair de verdade.

A gente precisa poder sair. [...] E dizer quem somos. E dizer que nós somos.

[...] A gente precisa sair. A bandeira tá pronta.

[...] Tô cansado, tô cansado de ser procurado, perseguido, eu tô cansado.

[...] Nossos corpos estão levantando. Nossos corpos estão levantando e marchando em direção à guerra.

Falas em primeira pessoa, assim meu corpo-testemunho se coloca para inicialmente dizer sobre uma dor que se manifesta fisicamente, a dor nos olhos, a sensação de morte e de estagnação. Adiante, sinto o meu coletivo morrendo e a memória da infância convocando meu corpo-testemunho, resgatando, nos resgatando, com a toada ritmada do vendedor ambulante, e mais um espaço de vulnerabilidade social surge, a queda do dente, aquele que evidencia o nosso abandono.

Um misto de agradecimento e dor de novo aparece, agradecendo àqueles e àquelas que percorreram caminhos antes de mim e que com seus corpos-testemunhos me permitiram chegar aqui. Reverencio-os com meu corpo-testemunho e não me esqueço do que somos, do que fomos e do que ainda testemunhamos em um caminho de silenciamento e de exclusão. Mais uma vez, meu corpo-testemunho testemunha corpos negros sendo jogados ao mar.

“Tô morrendo. Nós estamos morrendo.”

O filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe, a partir do conceito de biopolítica de Foucault, elabora o conceito de necropolítica, ou seja, ele amplia o conceito foucaultiano de que há um exercício de poder sobre a população que não passa pela violência direta, mas no controle da vida, do trabalho, do lazer, dos corpos, da natalidade e da ideia de sujeitos produtivos. Desse modo, para Mbembe (2018), a necropolítica expande o conceito de controle da vida para o controle de quem deve viver e quem deve morrer; há em seu argumento a premissa de que o Estado e as instituições produzem zonas de morte, assim, aponta como o conceito

e o exercício da necropolítica estão intimamente ligados ao racismo e ao colonialismo.

Nessa esteira, localiza-se o “fascismo de cor”, que relaciona a cor da pele das pessoas a um lugar que estabelece hierarquizações entre elas, aquelas de pele preta seriam segregadas e discriminadas socialmente, sofreriam perseguições e violências. Muniz Sodré aprofunda o conceito de “fascismo de cor” relacionando ao cenário brasileiro e explica como tal fenômeno se organiza estruturalmente, por isso, não se necessita de regimes autoritários ou governos extremistas para cumprir o papel social de perseguição e morte das pessoas pretas no Brasil.

Continuo minha fala, agora em chamamento ancestral, presentificando Iemanjá⁹, a própria mãe cuidadora, e afirmando a vitória de um povo. A complexa trama de morte e vida que cerca meu corpo-testemunho continua operando, ora gritando por vida, ora chorando pela morte. Esse corpo-testemunho, que teve a rua como herança, agora quer ocupar a rua com suas bandeiras empunhadas para poder sair, para poder ir e vir e poder marchar em qualquer direção que o corpo-testemunho apontar ser o caminho.

“Nossos corpos estão levantando e marchando em direção à guerra.”

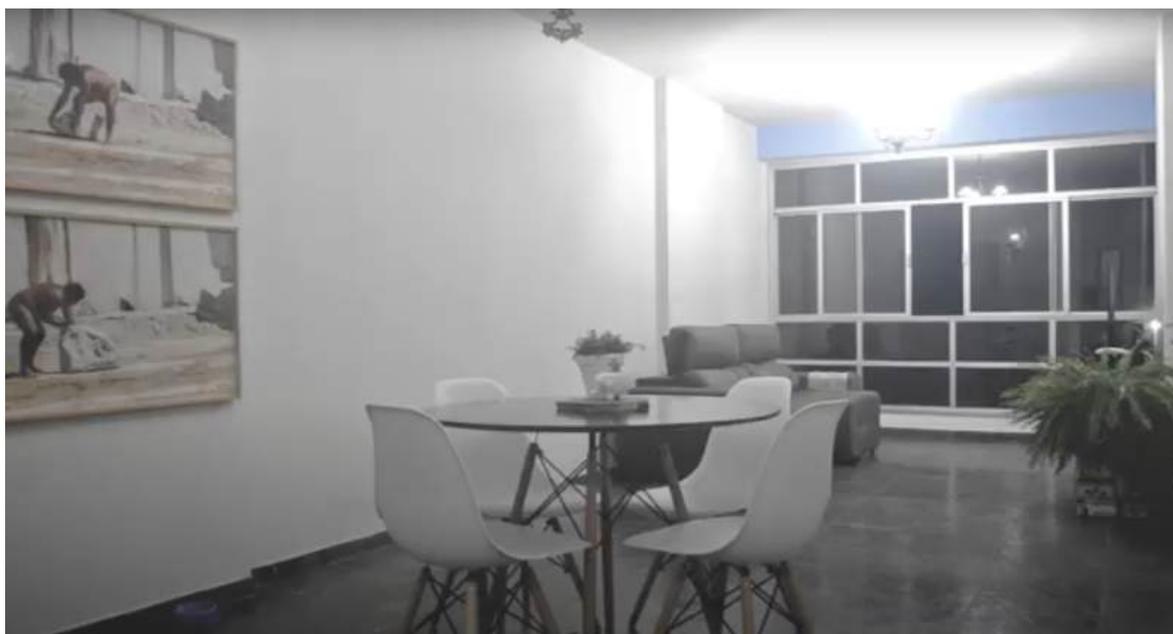
A palavra aqui é um escape, o que transborda. A performance outrora desenvolvida é abrigada em um todo de sentido; no entanto, para a produção das imagens que acompanham os áudios descritos acima, propus quatro quadros em planos abertos, gravados com câmera de celular, nos quais exibo a sala de estar da casa em que resido. Seligmann-Silva (2008, p. 65) diz que “narrar o trauma, portanto, tem em

⁹ Segundo Rodney William Eugênio (2024), Iemanjá é a representação da grande mãe da tradição iorubá, seu nome vem da expressão “a mãe dos peixes” ou “a mãe cujos filhos são como peixes”. É considerada a mãe de todos, a que nos prepara para a vida, nos dá a imensidão das águas para que possamos realizar todas as potencialidades. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c51eq354xd1o>. Acesso em: 17 mai. 2024.

primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”. O renascimento vem, sempre vem.

No primeiro quadro (Imagem 1), exibo a sala como cotidianamente ela se encontra: com dois quadros nos quais meu corpo nu é exibido, imagens do trabalho em videoperformance *Mover o branco/deslocamento*¹⁰, de 2016; uma mesa redonda preta, de madeira, acompanhada por quatro cadeiras plásticas brancas; sobre a mesa, há um elefante pequeno e um vaso com planta, ambos brancos e de porcelana. Adiante, há um sofá, de veludo marrom, uma televisão e uma samambaia; ao fundo, há uma janela de vidro, com esquadria de metal, que ocupa toda a extensão da parede, que possibilita, tal como o quarto em que cumpri o isolamento social, a contemplação do complexo portuário da cidade de Vila Velha.

Imagem 1 – Primeiro still de vídeo, Geovanni Lima, 2024



Fonte: Geovanni Lima, *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra*, videoperformance, Vitória, 2020.

¹⁰ Ver: <https://www.geovannilima.com.br/esgotamento>. Acesso em: 13 mai. 2024.

No segundo quadro (Imagem 2), coloco-me na imagem vestindo roupas e sandálias pretas, segurando um cesto de palha trançada, onde estão dispostos tecidos e sacolas plásticas, ambos pretos e dobrados. Ao posicionar a cesta no chão, manipulo os tecidos e as sacolas ao passo que cubro completamente todos os objetos presentes no ambiente da sala. Ao término desta ação e após ter retomado a cesta de palha, retiro-me da imagem.

Imagem 2 – Segundo still de vídeo, Geovanni Lima, 2024



Fonte: Geovanni Lima, *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra*, videoperformance, Vitória, 2020.

No quadro seguinte, é apresentado um *frame* do vídeo realizado. Ela se associa também ao áudio anteriormente transcrito, com isso, compõe-se a articulação imagem e som do vídeo de maneira sequencial sem qualquer tratamento audiovisual. Os áudios descritos, um a um, sobrepõem-se à imagem estática dos móveis e objetos cobertos por invólucros pretos.

Escolho o vídeo como linguagem a partir do processo poético de pesquisa que empreendo, por entender que ele é uma possibilidade unificadora dos elementos sincréticos que compõem o trabalho. Logo, entendo esses elementos como um todo de sentido, que se organizam organicamente em questões físicas, gestuais,

cenográficas, verbo-visuais, cromáticas e na própria distribuição dos elementos no espaço e nos modos como se articulam para a minha poética.

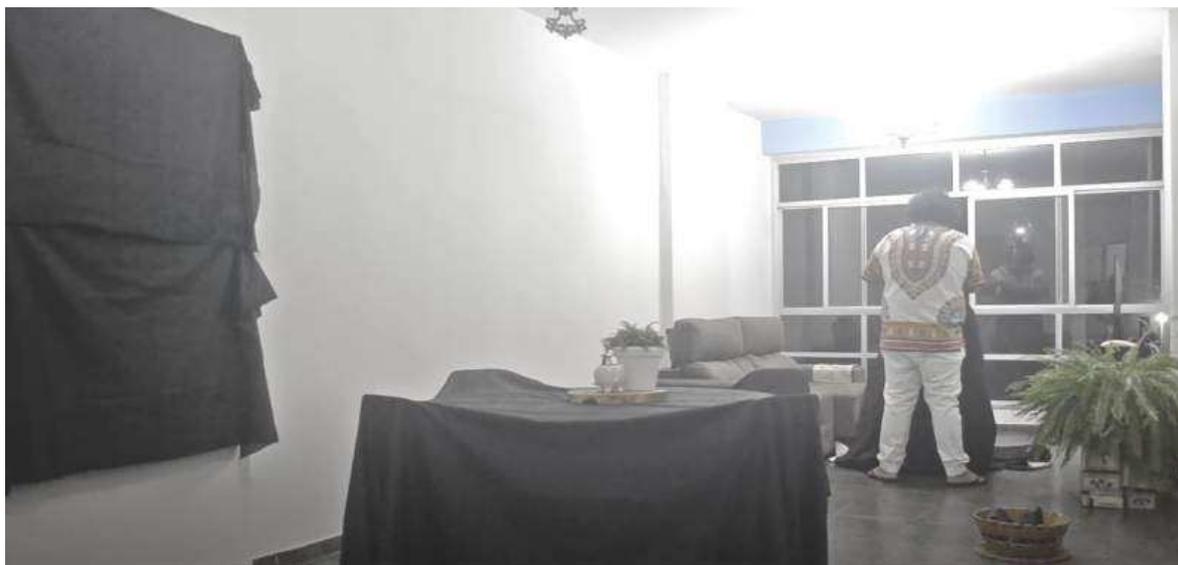
Imagem 3 – Terceiro still de vídeo, Geovanni Lima, 2024



Fonte: Geovanni Lima, *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra*, videoperformance, Vitória, 2020. Still de vídeo, 2024.

No último quadro (Imagem 3), insiro-me de novo na imagem, desta vez vestindo camisa com motivos inerentes à cultura afrodescendente, calça branca e as mesmas sandálias antes utilizadas. Novamente, porto a cesta de palha, porém vazia. A ação que desempenho, enquanto o áudio ambiente é exposto, é a retirada dos tecidos que cobriam os objetos e os móveis. Ao fim da ação, retiro-me da imagem com o cesto, portando os tecidos e as sacolas dentro dele de volta.

Imagem 4 – Quarto still de vídeo, Geovanni Lima, 2024



Fonte: Geovanni Lima, *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra*, videoperformance, Vitória, 2020. Still de vídeo, 2024.

Ainda em 2020, sabia que não se tratava de uma ação performática apenas, sabia que cobrir de preto meu corpo negro-brasileiro e cobrir de preto minha casa, item por item, não era um ato estético somente, era ético, era início do que hoje chamo de *performance-testemunho*. O que se apresenta nesta tese são os *frames* do vídeo produzido da performance, por isso, é necessário elucidar que a performance realizada na sala de minha casa foi seminal para a conceituação que se propõe.

Na religião, a participação é compulsória e na arte, é invisível; o testemunho não está, ele é no meu corpo, incorporado, pois eu o sou.

Eu não testemunho com a voz, com a escrita ou com imagens, eu sou o testemunho: meu corpo testemunha uma centena de anos de necropolítica¹¹, viver o testemunho é colocar-se em discurso o tempo todo — talvez por isso meu corpo, sendo corpo-testemunho, é atacado, pré-conceitualizado e morto. O testemunho é incorporação.

¹¹ MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

Ao fim da minha fala, vestido de branco, retiro a cobertura preta de cada móvel e objeto, dobro-a e deposito-a no cesto. A *performance-testemunho* se aproxima da reflexão e permite a existência do outro, portanto eu saio da cena, carregando todos os tecidos pretos que serviram de cobertura anteriormente, eles estão comigo, são comigo.

A instauração do que hoje chamo de *performance-testemunho* passa pelos modos do que fui e sou, camada a camada, assim como aparece no vídeo, cobrindo e desvelando. A vivência, exclusivamente, não compõe a *performance-testemunho*. A intencionalidade reflexiva do que é e de como a incorporação testemunhal se manifesta gera a *performance-testemunho*. Ou seja, é preciso encarar a incorporação reflexiva como travessia, na qual é possível comportar-se como espelho ao refletir confrontações do que somos. Dessa reflexão/reflexo, pode advir a compaixão ou o ataque.

A *performance-testemunho* é presentificada por sua ambiguidade: de um lado, a autoidentificação e o altruísmo; de outro, a repulsa e a agressividade, todas dimensões de afetar-se. Assim, Seligmann-Silva (2003, p. 385) afirma:

Pela afetividade com que a memória se relaciona com o passado, ela intervém e determina seus caminhos, ou seja, na pluralidade do social é que se dá constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de enquadrá-lo.

É nessa busca de enquadramento, como disposto acima, que a *performance-testemunho* engendra sua potência, pois ela não é um objeto, e sim um fundamento que está constantemente em mutação e em comunicação dialógica, sua permanência está na passagem de boca em boca, sentido a sentido, de um contexto a outro. Não é possível encontrá-la previamente, tampouco de modo neutro, isento de memórias, de avaliações e de desaprovações das vozes dos outros. Assim, ela deriva de diferentes contextos e é repleta da interpretação de outrem; portanto, a *performance-testemunho* evoca e convoca o espectador, em suas múltiplas percepções dialógicas, pois, ainda, como Seligmann-Silva (2008, p. 65) nos diz sobre os riscos do negacionismo:

O apagamento dos locais e marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade. A resistência quando se trata de se enfrentar o real parece estar do lado do negacionismo. Este sentimento comum mora no próprio sobrevivente e o tortura, gerando uma visão cindida da realidade. Piralian nota que o testemunho visa a integração do passado traumático. Esta integração só pode ser conquistada contra o negacionismo.

O autor corrobora o pensamento deste texto, pois a *performance-testemunho* provoca o acesso à memória e ao testemunho em linguagens complexas, que permitem sua aproximação por diferentes meios. Na sequência das reflexões desta tese, sigo com a instauração de tais práticas testemunhais no campo da arte. Como afirma Seligmann-Silva, eu quero “narrar a dor”, para que ela exista.

A prática testemunhal: lógica documental *versus* o testemunho do corpo como prática epistemológica

Para um entendimento mais efetivo do conceito de testemunho no que diz respeito ao campo da produção artística, é necessário compreender como ele se situa no cenário global, em um sentido de prática inerente ao campo jurídico, para posteriormente fundamentá-lo como método poético que se constitui no corpo. Farei um breve panorama desses aspectos, partindo dos apontamentos de Hannah Arendt (1999), *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, e de Shoshana Felman (2014), *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*, ao tratarem o crime do Holocausto, e de Abdias do Nascimento (1959; 1979), ao testemunhar a condição vivenciada pelo negro-brasileiro, em *Sortilégio (mistério negro)* e *Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo*. Posteriormente, articularei os apontamentos destes autores com a produção de artistas negro-brasileiros do campo das artes visuais que testemunham em suas práticas poéticas e, ao fazê-los, portanto, (re)elaboram o trauma colonial.

O Testemunho

Em 1961, Adolf Eichmann¹², chefe da Seção de Assuntos Judeus no Departamento de Segurança de Adolf Hitler, foi submetido a um julgamento, realizado em Jerusalém, no qual o Estado de Israel intimou cidadãos a assumirem o papel de testemunhas para que, a partir de seus relatos, ele pudesse vincular Adolf Eichmann ao crime do Holocausto. A abordagem de Hannah Arendt, em seu testemunho¹³, posiciona e reposiciona as testemunhas em contextos jurídicos e sociais, no sentido de como as narrativas e vivências são tratadas nestes espaços jurídicos de estabelecimento de verdades factuais¹⁴ — por isso sua presença nesta tese.

¹²Outro julgamento igualmente relevante para as questões que perpassam os crimes do Holocausto é o de Nuremberg, realizado entre 1945 e 1946, na cidade de Nuremberg, Alemanha, no qual as provas documentais tiveram foco, dispensando-se assim a escuta das testemunhas.

¹³Ao elaborar seu discurso (apresentando as questões vivenciadas no tribunal), Hannah Arendt se coloca no lugar de quem testemunha. Ao contar sua elaboração, passa a compartilhar com os leitores perspectivas que, a partir de seu corpo (imigrante, alemã, com origens judaicas) e da relação que ele estabelece com o que ela observa, inscreve análises críticas, construídas a partir de sua observação e lugar no mundo. Ao analisar o papel de Hannah Arendt, Shoshana Felman (2014, p. 193-194) indica que:

Em seu papel de repórter jurídica para o *New Yorker*, Arendt encontra um palco para exercitar seus dotes irônicos não apenas para desqualificar a história da acusação, mas para narrar uma história jurídica contrapontual e tornar-se, por sua vez, uma irônica ou contrapontual acusadora – uma advogada de acusação ou (nos termos de Nietzsche) uma historiadora crítica do julgamento monumental.

¹⁴Como informa Diana Taylor (2013a), esta inscrição aponta relevância para as evidências concretas, aquelas que podem ser comprovadas, verificadas. O estabelecimento de verdades factuais corrobora a lógica colonialista da produção de *arquivos*, na qual, pelo estabelecimento de documentos que possam ser verificados (em suma, escritos), ratifica-se o poder colonial. Hannah Arendt aponta para o corpo que, diante da atrocidade, falha, e, portanto, não é e nem produz realidade a partir de si.

Muito mais do que discutir o próprio conceito de “mal banal” ou as problemáticas amplamente apontadas desse trabalho de Arendt¹⁵, o que nos importa é a localização que a autora faz, no sentido de que as testemunhas estão posicionadas em um espectro de fragilidade, com relevante dificuldade, na presença de seu algoz, para articular pensamentos e relatos e, portanto, simbolicamente representam o trauma, e a de que o réu, neste caso Adolf Eichmann, se encontra em uma posição generalista¹⁶, eleito representante do regime totalitário nazista, com poder simbólico de representação — por exemplo, no sentido de que, durante todo o julgamento, Eichmann permaneceu engaiolado em um estrutura construída em vidro e cercado por policiais, tal qual um “palco teatral”, lugar desenhado para que as performances dramáticas (ou como a autora denomina, as “lições”) pudessem acontecer. Neste sentido, Arendt (1999, p. 20) afirma que:

[...] o que Ben-Gurion tinha em mente desde o começo efetivamente aconteceu, ou melhor, aconteceram as “lições” que ele achou que devia ensinar aos judeus e aos gentios, aos israelenses e aos árabes, em resumo, ao mundo inteiro. Essas lições, tiradas de um mesmo espetáculo, deviam ter diferentes significados para destinatários diferentes. Tinham sido definidas por Ben-Gurion, antes de o processo começar, numa série de artigos destinados a explicar por que Israel rapta o acusado.

Ao apontar as fragilidades das testemunhas e a generalização praticada com Adolf Eichmann, Arendt indica um caminho bastante interessante, que pode sustentar a tese de que há uma *performance-testemunho*. Para esta tese, interessa pensar o comportamento de uma das vítimas, recuperado por Shoshana Felman (2014), um

¹⁵Digo a respeito de perspectivas que envolvem o estabelecimento de um sujeito reificado, tornado objeto no processo de produção capitalista. Essa leitura se fundamenta na corrente marxista materialista histórico-dialética, desenvolvida no período entre guerras, especialmente no contexto alemão, e se associa à ideia de uma engrenagem humana a serviço da produção do capital. No entanto, a partir do lugar de onde falo — a América Latina, como sujeito negro-brasileiro — e pensando em perspectivas decoloniais, parto da superação dessa ideia ao perceber o testemunho como um elemento desarticulador da perspectiva do sujeito reificado.

¹⁶A autora aponta que Adolf Eichmann fora estabelecido como o representante do Holocausto no tribunal em Israel, considerando isto um problema, uma vez que ele deveria responder por seus atos, suas ações cotidianas e individuais, e não por todo o regime, já que agiu a partir da banalidade da ação.

artista-escritor que, diante de Eichmann, acessa o conhecimento apreendido por seu corpo. Felman (2014, p.92) recupera os áudios do depoimento dessa testemunha do tribunal:

O Colapso. “Qual é o seu nome completo?” — perguntou o juiz presidente. “Yehiel Dinoor” — respondeu a vítima. O promotor então prosseguiu. “Por que razão você adotou o pseudônimo K-Zetnik, Sr. Dinoor?” “Não é um pseudônimo”, começou respondendo a testemunha (então sentada). “Eu não me considero um escritor que escreve literatura. Esta é uma crônica do planeta de Auschwitz. Eu estive lá por mais ou menos dois anos. O tempo lá era diferente do que é aqui na Terra. Cada fração de segundo transcorria em um ciclo de tempo diferente. E os habitantes daquele planeta não tinham nomes. Eles não tinham pais nem filhos. Eles não se vestiam como nos vestimos aqui. Eles não nasciam lá, e ninguém dava à luz. Até mesmo sua respiração era regulada por leis de outra natureza. Eles não viviam, nem morriam, de acordo com as leis deste mundo. Seus nomes eram os números ‘K-Zetnik tal e tal’ [...]. Eles me deixaram, continuaram me deixando, para trás [...] por quase dois anos eles me deixaram e sempre me deixaram para trás [...] eu os vejo, eles estão me observando, eu os vejo.” Neste ponto, o promotor interrompe gentilmente: “Sr. Dinoor, eu poderia talvez fazer algumas perguntas ao senhor, se o senhor consentir?” Mas Dinoor continuou a falar com uma voz vazia e tensa, alheio ao arranjo da sala do tribunal, como um homem mergulhado em alucinação ou em um transe hipnótico, “Eu os vejo... Eu os vejo em pé, na fila...”. Logo após, o juiz presidente de fato interveio: “Sr. Dinoor, por favor, por favor, ouça ao Sr. Hausner; espere um minuto, agora me ouça!” A testemunha, extenuada, levantou-se vagamente e, sem dar sinal, caiu desmaiada, desabando no chão, ao lado da tribuna da testemunha. Policiais correram em direção a Dinoor para erguer seu corpo caído, apoiá-lo e carregá-lo para fora da sala do tribunal. O público, atônito, permaneceu imóvel, ficando incrédulo. “Silêncio, silêncio, silêncio!”, ordenou o juiz presidente: “Estou pedindo silêncio”. Um choro de mulher foi ouvido da direção do público. Uma mulher usando óculos de sol vinha do público em direção ao corpo humano inconsciente carregado pelos policiais, dizendo que era a esposa da testemunha. “A senhora pode aproximar-se”, permitiu a mesa. “Eu não acredito que possamos prosseguir.” A testemunha permanecia débil e desacordada, mergulhada em coma profundo. “Devemos entrar em recesso agora”, declarou o juiz presidente. “Beth Hamishpat” (a Casa da Justiça) gritou o meirinho, enquanto o público erguia-se de pé e os três juízes em suas batas negras saíam. Uma ambulância foi chamada e apressou-se com a vítima para o hospital, onde ele permaneceu por duas semanas entre a vida e a morte, paralisado. A seu tempo, ele se recuperaria (FELMAN, 2014, p. 192).

É no corpo — e pelo corpo — que o contexto social se organiza, em um sentido interseccional. O corpo é um dos meios de comunicação na sociedade e esse processo de expressão se respalda em métodos simbólicos presentes na história e na cultura, uma vez que, ao corpo, são aplicados os fundamentos da vida social, diferentes crenças e sentimentos: ele seria uma junção da natureza com o mundo

das representações, coexistindo de maneira simultânea e separada. O corpo é pontuado por significados e, portanto, é um veículo de intenções e de produção de saberes (SAFATLE, 2021).

Para esta tese, não interessa uma definição totalitária do que seria o conceito de corpo, pelo contrário, adoto aqui uma possibilidade mais estendida de compreensão, na esteira de outros teóricos e artistas visuais racializados. Parto do entendimento de que, para a população negro-brasileira, o corpo é o “lugar” no qual se dá a vivência, a resistência e a perpetuação da memória histórica afro-diaspórica. Nesse sentido, há, no corpo, lugar semântico, possibilidades de abordagens, tais como: *território* (EVARISTO, 2016); *arquivo e repertório* (CARNEIRO, 2019; TAYLOR, 2013a), *política* (MBEMBE, 2018), entre tantas outras.

Essas perspectivas expandidas constroem as reflexões teóricas e os trabalhos artísticos que desenvolvo e, portanto, seguirão enunciadas nos capítulos à frente. Importa mencionar ainda que, ao expandir essas possibilidades, serão e são seus sustentáculos as perspectivas éticas e estéticas (MARTINS, 2021) que estruturam a *performance-testemunho*¹⁷.

Retomando Arendt e Felman, o corpo enjaulado, colocado diante da plateia, testemunha. O corpo que colapsa e que fabula diante da imagem do seu trauma testemunha. É o corpo. Sempre é o corpo. Há, pelo corpo, o estabelecimento de uma rede complexa de significados — neste caso elaborado por Arendt e Felman, as questões que perpassam o genocídio do povo judeu, os seus executores, no que

¹⁷Em linha cronológica, pensando o campo das artes visuais, as exposições *O Corpo - O Corpo na arte contemporânea brasileira*, de 2005, realizada no Itaú Cultural, com curadoria de Fernando Cocchiarella e Viviane Matesco; *Histórias Afro-atlânticas*, de 2018, realizada no Museu de Arte de São Paulo - MASP e no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito; Tomas Toledo e Hélio Menezes e curadoria-adjunta de histórias de Lília Moritz Schwarcz e a 35ª Bienal de São Paulo *Coreografias do impossível*, de 2023, com curadoria de Diane Lima, Hélio Menezes, Grada Kilomba e Manuel Borja-Villel são importantes marcos para o pensamento do corpo, especificamente as duas últimas para as questões que envolvem o corpo negro-brasileiro. Inclusive, a 35ª Bienal de São Paulo se estruturou conceitualmente a partir dos pensamentos de Leda Maria Martins, teórica imprescindível para a elaboração desta tese de doutoramento.

tange à postura que eles adotam e como o Estado os apresenta, e claro, o mais importante: os sobreviventes e como eles situaram e situam o trauma.

Ao analisarmos os apontamentos de Arendt, é possível que observemos, por exemplo, o corpo do algoz descrito como subserviente, com gestos que sinalizavam (ou pretendiam sinalizar) obediência e respeito, em um sentido de completa submissão ao tribunal e, por conseguinte, a quem lhe ordenou executar a “Solução Final”, plano nazista para o extermínio dos judeus durante o Holocausto — tese que corrobora a argumentação de que ele estava apenas no exercício de sua função, isentando-o de responsabilidades. Observando as especificidades do corpo de Eichmann, a autora ainda indica linguagem corporal rasa, na perspectiva de se importar mais com se defender do que se mostrar arrependido.

Este corpo obediente e que cumpre ordens está enjaulado. Preso. Aqui, dois apontamentos me parecem importantes: o corpo que se pretende mostrar obediente e o Estado que enjaula o corpo genocida. Há um discurso elaborado, um testemunho. De um lado, o corpo que “apenas” obedeceu, e do outro, a instituição que quer falar. Ambos corroboram a minha tese de que é pelo corpo e pelas imagens produzidas no/pelo corpo, que os discursos sociais são construídos, permitindo que questões sociais urgentes sejam elaboradas.

Quando nos atemos ao corpo da testemunha que fabula e sucumbe, Felman corrobora o pensamento de que toda testemunha é um indivíduo capaz de analisar o mundo de maneira cuidadosa e reflexiva. Observando suas estruturas, sistemas, crenças e normas, a autora permite ainda que analisemos o discurso de modo que sua construção parta do lugar e das funções sociais que posicionam a testemunha em relação ao fato observado. Ela também sinaliza que os discursos perpassam os corpos — em sentidos amplos — das testemunhas, inclusive indicando que, em algumas situações, o ato de testemunhar proporciona e/ou se estrutura a partir de processos colapsáveis (FELMAN, 2014).

Ao recuperar o depoimento citado anteriormente, a autora sinaliza a vulnerabilidade do corpo que testemunha e o circunscreve como potência que rompe com o

protocolo jurídico, contrariando os pensamentos de Arendt, que, ao evocar o mesmo acontecimento, indicam que a “testemunha simbolicamente fracassou por sua própria falta” (1999, p. 196). Felman ainda assinala que as situações traumáticas que são da ordem individual, a partir do testemunho, transcritas para uma realidade global, contribuem para a construção da “memória histórica”, permitindo a perpetuação do acontecimento, em um sentido de sua problematização.

A partir da análise do papel da testemunha e, portanto, da prática testemunhal, interessa sobremaneira a indicação feita pela autora de que a produção artística testemunhal, a partir de sua análise de um documentário¹⁸ que trata do mesmo assunto de Arendt, o Holocausto, pode evidenciar uma experiência coletiva, na qual quem testemunha, quem conduz publicamente o testemunho e quem observa as performances testemunhais é atravessado pelo acontecimento. Nesse sentido, Maria de Lourdes Monaco Janotti (2010, p. 13) indica que as práticas testemunhais

devem considerar três instâncias teórico-metodológicas: a dos depoentes, a dos interrogadores ou entrevistadores e a do público. Ao decidir revelar suas lembranças, o depoente concebe o conteúdo e a forma da linguagem, tendo em vista determinadas finalidades ocultas ou evidentes e julga seu testemunho verdadeiro, mesmo que deliberadamente mascare o vivido. O entrevistador (cientista social, repórter, advogado, promotor e juiz) tem um plano traçado que deverá ser preenchido pelo testemunho obtido, seja usando interrogatório ou livre diálogo, é dono de um conhecimento específico e conjuntural que, eventualmente, pode o depoente não possuir. Domina técnicas e métodos, que precisam ser assegurados para a aceitação do público a que seu trabalho se destina. Em geral, não há muitas coincidências entre a visão de mundo do entrevistado e do entrevistador — emprestando o famoso termo de Georg Lucács —, e observam-se nos resultados finais esses desvios de rotas.

¹⁸*Shoah* (1985) é um documentário dirigido pelo francês Claude Lanzmann sobre o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O filme é inteiramente feito com depoimentos de sobreviventes de Chelmno, dos campos de Auschwitz, Treblinka e Sobibor e do Gueto de Varsóvia, e de entrevistas com ex-oficiais nazistas e maquinistas que conduziam os trens da morte. São depoimentos registrados com a colaboração de três intérpretes — Barbara Janicka, Francine Kaufman e a senhora Apfelbaum — presentes na filmagem para a tradução simultânea das falas em línguas que o realizador não dominava. O resultado dessas conversas provocadas pela câmera é um retrato terrível do genocídio nazista. Lanzmann levou mais de uma década para fazer o documentário. Fonte: <https://ims.com.br/filme/shoah/>. Acesso em: 14 mai. 2024.

Felman recorre à arte para sinalizar que ela pode tensionar o senso comum, no que tange ao testemunho. Tanto os interrogadores e os entrevistadores quanto o público (pilares da prática testemunhal, como aponta Maria de Lourdes Monaco Janotti) se transformam, para a autora, em testemunhas, com capacidade crítica de leitura do mundo. Em outras palavras: são afetados. Isso se faz possível, uma vez que, diferentemente do tribunal, em que há a possibilidade de se cometer o crime de perjúrio¹⁹, na experiência artística o legalismo jurídico estabelecido a partir da lógica documental é revisto.

O testemunho, portanto, reverbera em quem o vivencia, qualquer que seja seu lugar de participação. Quando o objeto de arte é a tecnologia empregada, essa reverberação se torna mais potente, pois, como já mencionado, ela rompe com a lógica legalista, mas também porque convoca o participante, aqui considerado testemunha, independentemente do lugar que ocupa, a se relacionar com as questões que a produção artística evoca (FELMAN, 2014).

É esta a principal contribuição de Felman ao analisar o julgamento de Adolf Eichmann; ao relacioná-lo a um documentário (objeto artístico) — diferentemente de Hannah Arendt, que buscava novos paradigmas judiciais e, portanto, observou com restrições o julgamento e, por conseguinte o papel das testemunhas no tribunal —, Felman posiciona as testemunhas como agentes de máxima importância na construção das narrativas que envolvem traumas, sobretudo os do século XX.

Para esta tese, o que interessa é o lugar da testemunha e como o papel que ela desempenha pode ser compreendido artisticamente, baseando-se na consideração de que a ação do corpo que testemunha, partindo, por exemplo, do que fabula e desmaia diante do tribunal, representa o “incremental poder de um trabalho de arte” (FELMAN, 2014, p. 209). Construo esse pensamento no sentido de não apenas

¹⁹Fazer afirmação falsa ou negar a verdade como investigado ou parte em processo ou investigação. Fonte: <https://www.camara.leg.br/noticias/846112-projeto-inclui-crime-de-perjurio-no-codigo-penal/#:~:text=O%20Projeto%20de%20Lei%203148,parte%20em%20processo%20ou%20investigac%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 mai. 2024.

considerar o lugar de quem observa, narra, constata ou elabora um trauma, mas das experiências incrustadas no corpo e que, ao serem acionadas, independentemente do modo, criam maneiras e percepção únicas de estar no mundo. Aqui se encontra a chave para a minha produção artística, que elaborei *a posteriori*, a partir das séries de trabalhos *Protocolos para a [des]construção do corpo* (2023), *Círculo Máximo* (2024) e *BARR(OCO)* (2021-).

Esta compreensão é possível diante dos apontamentos de Richard Schechner (2003) e Diana Taylor (2013a), que, ao examinarem o campo de estudos das performances, trouxeram à luz a possibilidade de que qualquer ação corporal, em qualquer contexto, possa ser analisada-observada-vivenciada como uma performance. Richard é específico ao nos indicar que as “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam os corpos” (SCHECHNER, 2003 p. 28), e Diana contribui no sentido de que o meio transmissor de conhecimento é o corpo, ao apontar o repertório como “uma forma de conhecimento que é transferida de corpo para corpo, por meio da prática e da performance, em vez de ser fixada em um arquivo ou em um texto” (TAYLOR, 2013a, p. 29).

Assim, lê-se o corpo que sucumbe e o corpo que se faz subserviente e está enjaulado como um corpo que está performando. As performances desses corpos — diante do tribunal e um diante do outro — portanto, acrescem também o aspecto testemunhal em sua materialidade, seu fazer e sua apresentação e dá a ver um testemunho, pois evoca especificidades que são do campo da arte, mas também de conjunturas coletivas que atravessam o todo de sentido, em performance, comemorando o tempo espiralar (MARTINS, 2021). Martins elucida por tempo espiralar a observação e a reflexão sobre as diferentes culturas e pensamentos dos povos africanos, sem se ancorar nos pensamentos e tempos lineares, permitindo

ancoragens outras como da ancestralidade²⁰, portanto, compreender o tempo espiralar seria compreender como outras matrizes de pensamento funcionam, não se limitando ao pressuposto de que o tempo apenas avança. Desse modo, constituem o que chamo de *testemunho-espiralar*, já que, a partir de uma noção outra de compreensão do tempo (MARTINS, 2021), que não se organiza linearmente em passado, presente e futuro, esses corpos elaboram suas presenças e as dos seus frente ao evento traumático.

Nesse sentido, gostaria de convocar para esta discussão, partindo do fazer poético testemunhal, outros corpos que caem em performance e que estão inseridos no contexto brasileiro. Em 2017, no Centro de Referência das Juventudes de Vitória (CRJ)²¹, Espírito Santo, foi realizado o evento *Lacração no CRJ*, que posteriormente se transformaria no *Festival Lacração — Arte e Cultura LGBTQIANP+*²². Nesse

²⁰ Todas as vezes em que o conceito de ancestralidade for acionado, parto dos apontamentos de Martins (2021), no sentido de:

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

²¹O Centro de Referência da Juventude (CRJ) é um serviço destinado ao atendimento de jovens de 15 a 29 anos, desenvolvido pela Secretaria de Cidadania, Direitos Humanos e Trabalho de Vitória, por meio da Coordenação de Políticas dos Direitos da Juventude. É um equipamento público destinado ao atendimento de jovens, e um espaço de interação entre as juventudes da capital. As atividades oferecidas são baseadas em quatro pilares fundamentais: convivência, formação, informação e expressão, reconhecendo os jovens como protagonistas nas definições das ações voltadas para eles. Fonte: <https://m.vitoria.es.gov.br/semcid/centro-de-referencia-da-juventude-crj-promove-interacao-entre-jovens>. Acesso em: 14 mai. 2024.

²²O *Festival Lacração — Arte e Cultura LGBTQIANP+*, realizado em Vitória, Espírito Santo, tem como objetivo incentivar a produção, desenvolvimento e apresentação de processos de criação em artes por indivíduos LGBTQIANP+. O Festival busca estabelecer redes e espaços de compartilhamento de experiências voltadas para as poéticas da criação e contribuir para a reflexão acerca da utilização da arte como possibilidade política para o estabelecimento de questões/discussões pertinentes à comunidade LGBTQIANP+.

evento, o artista capixaba Felipe Lacerda²³, pessoa negro-brasileira, convocou outros corpos semelhantes ao seu para acionarem consigo a performance *199 corpos*.

O “roteiro performático” (TAYLOR, 2013a) da performance proposta compreendeu a participação de jovens negro-brasileiros, com idade entre 15 e 29 anos, que, junto ao artista, cobriram seus corpos com tinta preta (roupas e partes descobertas do corpo) e circularam pelo espaço institucional do CRJ. À medida que transitavam, coletiva ou individualmente, a partir de seus próprios interesses e das relações que instauraram com o lugar institucional e com as pessoas presentes nele, os performers se lançavam ao chão. A partir desse movimento, do corpo que defunta, marcas eram produzidas por toda a espacialidade, enunciando a presença/ausência de um corpo jovem negro-brasileiro.

²³Felipe Lacerda, 1998, vive e trabalha em Vitória (ES). É artista visual, produtor cultural e cineclubista. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), desenvolve trabalhos em videoarte, performance e colagem. Atualmente vem pesquisando e produzindo sobre sua corporeidade, estética e identidade bicha (bixa), desenvolvendo trabalhos que atravessam performance e colagem no campo expandido.

Imagem 5 – Primeiro still de vídeo, Felipe Lacerda, 2017



Fonte: Felipe Lacerda, *199 corpos*, performance, 40 min, Vitória, 2017, 2024.

Imagem: Fred Farias, 2017.

Imagem 6 – Segundo still de vídeo, Felipe Lacerda, 2017



Fonte: Felipe Lacerda, *199 corpos*, performance, 40 min, Vitória, 2017, 2024.

Imagem: Fred Farias, 2017.

Imagem 7 – Terceiro still de vídeo, Felipe Lacerda, 2017



Fonte: Felipe Lacerda, *199 corpos*, performance, 40 min, Vitória, 2017, 2024.

Imagem: Fred Farias, 2017.

As últimas três imagens (5, 6 e 7) são a síntese do que foi a performance toda; dito de outro modo, os corpos negros estão caídos em decúbito ventral, como se tivessem sido atacados pelas costas. A cena se repete durante 40 minutos. Manchas de tinta preta nas extremidades dos corpos ganham densidade e marcam a queda. Ao sucumbir e derrubar o corpo, Felipe Lacerda e a juventude em performance acionam questões urgentes, próximas das questões do tribunal narradas e analisadas por Arendt e Felman: o genocídio — só que aqui, na realidade brasileira, quem é exterminado é a juventude negro-brasileira²⁴. Tal qual o nazismo,

²⁴Neste sentido, ver: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaempauta/article/view/15086/11437>. Acesso em 14 mai. 2023.

este genocídio se estrutura nas questões que decorrem do “mal banalizado” (ARENDR, 1999), que sustenta, pela lógica documental, o Estado racista brasileiro.

Nesse sentido, Abdias do Nascimento²⁵ contribui testemunhando que o Estado brasileiro “ao longo de sua história, tem sido um agente ativo na marginalização e no extermínio da população negra, tornando-se cúmplice na perpetuação do genocídio” (NASCIMENTO, 1978, p. 78). Aliás, Nascimento, intelectual e artista negro-brasileiro, com um denso trabalho interseccional, que abrange o campo da cultura, das artes visuais e cênicas e dos direitos humanos, corrobora o argumento de que a questão estética é fundamental para a formulação e/ou adequação e/ou manutenção e/ou rompimento dos contextos sociais nos quais nos inserimos. Em 1954, ao publicar a peça *Sortilégio (mistério negro)*²⁶, atualizada 25 anos depois com o título *Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo*, 1979, Abdias elabora, a partir do corpo que sucumbe diante do estado racista que vivencia, as experiências individuais, as tradições culturais e a luta contra o racismo e pelo estabelecimento de uma memória histórica que considere as contribuições dos povos africanos e afrodescendentes na construção das identidades brasileiras²⁷.

²⁵ Abdias do Nascimento (1914-2011) já foi descrito como o mais completo intelectual e homem de cultura do mundo africano do século XX. Poeta, escritor, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista, ele fundou o Teatro Experimental do Negro e o projeto Museu de Arte Negra. Suas pinturas, largamente exibidas dentro e fora do Brasil, exploram o legado cultural africano no contexto do combate ao racismo. Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York, foi deputado federal, senador da República e secretário do governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

²⁶Esta peça foi feita no contexto do Teatro Experimental do Negro, o TEN. Ver: *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

²⁷Todas as vezes em que o conceito de identidade for acionado, parto dos apontamentos de Rodrigues e Sobrinho (2024, p. 417), no sentido de:

Embora o discurso identitário na prática artística se arrisque ao essencialismo, os estudos de Stuart Hall permitem observar que a identidade, utilizada de maneira estratégica, centraliza a agência de sujeitos historicamente marginalizados e, principalmente, reconhece seu caráter narrativo e ficcional.

Em *Sortilégio (mistério negro)*, o roteiro performático da peça se constrói como:

uma fábula moral, que cria uma metáfora da situação do negro no Brasil. Emanuel, advogado negro, rejeita sua própria cultura e sua religião por desejo de ascensão social. Apesar de amar a negra Ifigênia, casa-se com uma mulher branca, Margarida. A esposa trai Emanuel, que, humilhado, acaba por matá-la. Perseguido pela polícia, busca refúgio num terreiro, onde é assassinado por Ifigênia, a antiga paixão (JUSI, 1957, s/p)²⁸

Assim, ao morrer e se encontrar com o panteão de deuses africanos, pertencentes à sua cultura — ou melhor, pertencentes à cultura que ele renegou —, Emanuel, performado no palco por Abdias do Nascimento, tal qual Eichmann (ainda que por motivos distintos), é colocado diante de um tribunal, que o julga não pelo ato infracional de feminicídio, mas por cometer o delito “sagrado de alienar-se de sua cultura, o de envergonhar-se de sua raça, o de querer embranquecer”²⁹. É a partir do corpo que cai (prática naturalizada no contexto do Estado que historicamente tenta exterminar corpos negro-brasileiros de maneiras físicas e simbólicas), tal qual no tribunal em Jerusalém e na performance de Lacerda, que Nascimento testemunha. O autor e artista testemunha a respeito da questão identitária, da aceitação e da circulação social do homem negro. A peça é uma reflexão e uma crítica à democracia racial brasileira.

O objeto de arte, nesse caso uma peça teatral, circunscreve no campo conceitual as disputas na/pela formulação das identidades brasileiras, mais do que isso: tal qual acontece nos testemunhos de K-Zetnik, no tribunal em Jerusalém, de Felipe Lacerda, no CRJ em Vitória, e no de Abdias do Nascimento, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o testemunho se dá no corpo e é perpassado por ele.

Uma chave importante que vincula as três performances apresentadas nesta seção, além da presença do corpo, é a utilização de elementos estéticos, materiais, que

²⁸JUSI, Léo. Texto para o Programa. SORTILÉGIO. Direção: Léo Jusi; texto: Léo Jusi e Glaucio Gill. Rio de Janeiro, 1957. 1 folder. Programa do espetáculo, apresentado no Teatro Municipal em agosto de 1957.

²⁹Ibid.

são importantes para a construção das narrativas testemunhadas, quais sejam: a jaula de vidro, na qual Adolf Eichmann é posto, elemento estético apreendido tanto por quem acusa quanto por quem defende, no sentido de que reafirma o discurso do Estado de que aquele homem a ser julgado é perigoso, com necessidade de extremo controle e pela defesa de um corpo vulnerável, velho, que precisa de cuidado, e está sentado ali unicamente por cumprir ordens superiores impossíveis de serem questionadas; o corpo preto que se cobre de preto, em uma tentativa de ratificação de sua negritude, ratificação para si e para o outro, a fim de que, à medida que cai, não seja apenas recolhido num protocolo social e enviado ao necrotério e posteriormente ao cemitério — corpos que produzem marcas, marcas que ficam e que enunciam suas presenças/ausências; e, por fim, a convocação de elementos da prática candomblecista, que, além de cumprir função social individual, apresentam signos de religiões afrocentradas como pistas para o estabelecimento de resistência cultural negro-brasileira.

É nesse sentido que proponho a utilização, em trabalhos no campo das artes visuais, do conceito que nomeio como *performance-testemunho*, que se dá pela práxis, na qual pensamento e ação constituem o objeto artístico, sendo o pensamento/ação o resultado do contexto sociopolítico no qual estamos inseridos em performance. Esse conceito é basilar no posicionamento de artistas negro-brasileiros que, ao performarem, acionam, por exemplo, as atrocidades inerentes à experiência de escravização e do racismo vivenciado no Brasil, mas não somente isso: acionam igualmente outras lógicas construídas pela população negro-brasileira relacionadas a como viver em uma sociedade que oblitera a presença e a participação social de pessoas com determinados fenótipos, como os da população negra. Sobre os processos de exclusão, apagamento e extermínio da população negra brasileira, vários autores e autoras vem produzindo conhecimentos e pensamentos reflexivos que são aprofundados em textos e artigos aos quais não caberia citar todos aqui, no entanto, tomo como fundamental não negligenciar a

presença dos mesmos, caso o leitor, em seu processo de entendimento do texto, compreenda necessário acessá-los³⁰.

O conceito de testemunho pode ser associado a diferentes cenários, como uma categoria pertencente à realidade em uma associação íntima entre testemunho e fato real. Outra relação seria mais próxima da literatura, como os diários ou a autobiografia, que, embora sejam narrativas em primeira pessoa, com a instalação de um eu, um tempo e um espaço, incorrem na possibilidade de ser autoficcionais. Também o aspecto político do testemunho, como memória e rememoração de fatos históricos, é central na estruturação desse conceito.

No campo da literatura testemunhal, dois autores são importantes para esta tese: Carolina Maria de Jesus e Abdias do Nascimento, que, respectivamente, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de 1960, e *O genocídio do negro brasileiro*, de 1978, nos oferecem testemunhos vividos a respeito das questões que envolvem os negro-brasileiros. Carolina Maria de Jesus aciona a *performance-testemunho* pela práxis, corroborando o pensamento que defendo. Ao testemunhar a condição do negro-brasileiro, a artista mobiliza a experiência afrodescendente no sentido de articular a vida e produzir reflexão a seu respeito. Ao fazer isso, Jesus expõe a sociedade brasileira, estruturalmente racista, ao passo que nos oferece

³⁰A seguir, apresento uma relação bibliográfica, com o objetivo de contribuir com o leitor, tendo em vista que o principal escopo deste trabalho é o desenvolvimento de um conceito aplicável ao campo das artes visuais, bem como a análise dos trabalhos poéticos que desenvolvo. Reúno, assim, autores e autoras que elaboram reflexões sobre as experiências negro-brasileiras, oferecendo perspectivas que podem enriquecer o debate sobre as condições vivenciadas por essas pessoas no contexto brasileiro, caso esse seja o interesse do leitor. Nesse sentido, ver: NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978; HASENBALG, Carlos; GONZALEZ, Lélia. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*. Rio de Janeiro e São Paulo, IPEAFRO e Perspectiva, 2019; NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana, Editora Filhos da África, 2018; HALL, Stuart. *Cultural identity and diaspora*. In: RUTHERFORD, J. *Identity: community, culture and difference*. Londres, Lawrence & Wishart, 1990; ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Roteiro: Maria Beatriz Nascimento. 1989. [S. l.]: [s. n.], 1989. 93 min.

generosamente a perspectiva de uma mulher negro-brasileira, que se mobiliza e que movimenta junto o pensamento e a sociedade.

Ação.

Ação do pensamento.

Ação do corpo.

Performance-testemunho.

Vejamos:

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome!

[...]

[...] eles respondia-me: — É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais educado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que *existe reencarnações*, eu quero voltar sempre preta.

[...]

Não há coisa pior na vida do que a própria vida.

Penso: se o Frei Luiz fosse casado e tivesse filhos e ganhasse um *salario* mínimo, ai eu queria ver se o Frei Luiz era humilde. Diz que Deus dá valor só aos que sofrem com resignação. Se o frei visse os seus filhos comendo gêneros deteriorados, comidos pelos corvos e ratos, havia de revoltar-se, porque a revolta surge das agruras (JESUS, 1961 p. 32, 64, 84 e 165, destaque do autor).

Carolina Maria de Jesus nos conta suas experiências vividas e sofridas em uma realidade segregadora, seu testemunho rompe a esfera pessoal e se torna uma escritura pública, evidenciando o descaso do Estado e o desdém da sociedade em relação à população negro-brasileira, especificamente no que diz respeito à mulher negro-brasileira. Como Felman nos indica, Carolina Maria de Jesus assume alguns papéis em sua jornada testemunhal, como narradora e vítima do sistema opressor

que descreve; além disso, à medida que performa e testemunha, narra e evidencia, ela convoca o coletivo.

Abdias se soma a este diálogo ao testemunhar a respeito da condição de extermínio do povo negro-brasileiro, em *O genocídio do negro brasileiro*. Metaforicamente, Abdias abre a porta do quarto para a rua e denuncia que estamos, há muito, em um processo social de genocídio. Isso não se dá em postos de guerra e ataques globalmente elaborados (como é o caso do Holocausto, tratado por Felman e Arendt), Nascimento testemunha um genocídio mais elaborado, que se articula oficialmente detrás das casas de leis e de gestão pública e é posto em prática no contexto social pela população branco-brasileira. Ele testemunha a respeito de uma perpetuação de políticas públicas e de ações que objetivam a morte protocolar e sistêmica de populações específicas, como as de negro-brasileiros, de povos originários e de grupos marginalizados e minorizados.

Fato inquestionável é que as leis de imigração nos tempos pós-abolicionistas foram concebidas dentro da estratégia maior: a erradicação da “mancha negra” na população brasileira. Um decreto de 28 de junho de 1890 concede que “*É inteiramente livre a entrada, nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho... [...] Excetuados os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos*”. Em várias oportunidades a Câmara dos Deputados considerou e discutiu leis nas quais se proibia qualquer entrada no Brasil “*de indivíduos humanos das raças de cor preta*” (1921-1923). Quase no fim do seu governo ditatorial, Getúlio Vargas assinou, em 18 de setembro de 1945, o Decreto-Lei N. 7967, regulando a entrada de imigrantes de acordo com “a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia (NASCIMENTO, 1978, p. 71).

Não uma morte imediata, mas uma elaborada e sutil. Vejamos:

Não caçamos prêtos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior: os tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite. (NASCIMENTO, 1978, p. 77).

Abdias analisa o racismo estrutural brasileiro³¹ como uma forma de genocídio simbólico e material contra a população negro-brasileira, conectando as experiências individuais de exclusão à história coletiva da escravização e da marginalização contemporânea. A relação que se estabelece entre Carolina Maria de Jesus e Abdias do Nascimento, portanto, nos oferece uma lente para lidar com o Estado estruturalmente racista, o brasileiro, e nos convoca à elaboração de processos que nos permitam resistir a ele, em um sentido dessa resistência/luta se constituir como um dos elementos centrais nas disputas pela memória e por vidas dignas para a população negro-brasileira.

Ainda nesse contexto, vale ressaltar também os debates de Seligmann-Silva sobre os aspectos testemunhais do diário, elucidando que este tende a ser lido como uma expressão viva, como ritmos e respiros, e que pode expressar o próprio corpo do seu autor, além de aspectos formais da escrita que são subvertidos na construção do diário, como as pausas, os rabiscos e grafismos aleatórios, entre outros. A própria materialidade do objeto sugere alguns dados documentais, a considerar que se trata de um caderno, um fichero, folhas soltas ou toda sorte de apoio que poderia receber um conteúdo de diário.

Considerar o diário como testemunho propicia uma aproximação bastante profícua para esta tese, visto que a escrita do diário poderia se avizinhar da escrita-inscrita em corpos performativos. Retomo a performance do artista Felipe Lacerda, na qual houve uma escrita-inscrita ao se cobrirem de tinta preta corpos também negro-brasileiros. A perspectiva da identidade foi instaurada como escrita-inscrita em vários aspectos, não só na lógica do racismo estrutural que coloca à margem o direito à educação formal (nesse sentido, a cobertura de preto seria a cobertura do polegar, ao ser a própria assinatura de si ao cair no chão e deixar sua marca), como também ao escrever o preto no corpo subjetivo, social e público ao sair em grupo e

³¹ Nesse sentido, ver: ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2018.

— sem aviso, ensaio ou outra forma de organização, exceto o próprio sentir — deixar-se cair no chão como quem desistiu, rendeu-se ou testemunhou-se.

Trata-se de um grupo de jovens, em diálogo com a ideia de diário; portanto, seriam eles páginas de um caderno único? Ou cada um seria uma grande enciclopédia? Pensar nesse corpo diário escrito-inscrito convida a pensar sobre o conceito cunhado por Seligmann-Silva de “literatura de testemunho”. Assim, o autor versa sobre o diário (2010, p. 8):

À escrita performática do diário responde a nossa própria leitura performática, na qual nos lemos no espelho do diário. Refletimo-nos, assim, nos cacos e estilhaços dos diários que lemos. Trata-se de uma leitura, portanto, particularmente autorreflexiva e que será tanto mais demandada quanto mais nossa autoimagem estiver em crise. Desde o Romantismo, mais e mais esta escrita-espelho da autoescrita — sobretudo do diário — é performatizada e hoje vivemos um verdadeiro boom da escrita e da leitura de diários ou de textos literários profundamente contaminados por este ato linguístico-literário. O mesmo se passa nas artes plásticas e no mundo da web, com sua blogosfera pontilhada por milhões de diários.

Seguindo a conceituação de “literatura de testemunho”, o autor reflete sobre as abordagens do estudo do passado, em especial o Holocausto e eventos de envergadura traumática similares, pois, para ele, a escolha desses eventos desafia a compreensão e não cabe em descrições correntes e lineares de fatos. Daí advém seu desejo de elaborar um novo conceito que desse conta não somente de uma aproximação histórica, mas também pessoal e, quem sabe, empírica, em contextos complexos. Como a história, do modo como a conhecemos, corre o risco de não considerar o testemunho, mesmo ele sendo o principal fio condutor para a elucidação dos acontecimentos, a literatura poderia suprir tais hiatos, pois:

O testemunho, como exercício de narrar e elaborar traumas sociais, na prática política, conforme veremos, é uma tentativa de se escovar a história a contrapelo, abrindo espaço para aquilo que normalmente permanece esquecido, recalado e legado a um segundo (ou último) plano (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 103).

É na teoria literária que o autor fundamenta o conceito de “literatura de testemunho”; logo, a literatura é o berço dos instrumentos utilizados pelo autor para fundamentar sua teoria e se distanciar da historiografia, pois na literatura pode-se lançar mão de

perspectivas sensíveis, elementos secundários e até mesmo duvidosos, por estarem baseados na memória pessoal e social daqueles que vivenciaram os fatos. A “literatura de testemunho”, então, se constituiria por meio das obras escritas por pessoas que vivenciaram esses eventos traumáticos. No entanto, não se estabelece aqui um novo estilo literário, um novo gênero ou escola literária, mas sim uma “face da literatura” com o objetivo de o sobrevivente sobreviver. Ainda é Seligmann-Silva (2008, p. 66) que diz:

Seguindo estas palavras, podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar.

Seria então pelo ato de narrar — aqui com palavras faladas ou escritas — que o testemunho cumpriria sua função de oferecer sobrevivência, como dispõe a citação acima. A literatura é uma manifestação artística, desse modo, participa da sociedade a partir do seu caráter múltiplo, pois permite a aproximação da subjetividade do autor com a do leitor. Assim, a “literatura de testemunho” permite tanto a liberdade poética quanto a narração de fatos históricos. Talvez por isso a máxima escrita por Seligmann-Silva, segundo a qual “testemunho e literatura são indissociáveis” (2007, p. 124), provoque reações díspares entre historiadores e escritores de modo geral. Essa afirmação nos interessa sobretudo, pois no campo da arte há espaço para interpretações cujas lógicas formais podemos não compreender.

A “literatura de testemunho”, conforme o autor, não deseja representar o passado, e sim apresentá-lo, e quiçá promover a reconstrução no tempo presente dos eventos que foram traumáticos. Mais uma vez, tal conceito se aproxima do que venho elaborando nesta tese, a performance-testemunho. A arte não precisa ocupar um lugar de registro documental, todavia a pesquisa em artes visuais passa, necessariamente, pela vivência e pela trajetória do artista; assim, aspectos da vida, da história e dos acontecimentos contextuais podem surgir e surgem na prática da

performance-testemunho, pois são atravessados pelos sujeitos que incorporam a prática testemunhal em ato performático.

As performances *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra e 199 corpos*, descritas neste capítulo, se encontram na experiência subjetiva de dois artistas negro-brasileiros, atravessados por momentos convergentes de desamparo. A primeira se dá no contexto de uma crise sanitária e põe em xeque a concepção do senso comum segundo a qual as doenças seriam “democráticas” e alcançariam toda sorte de pessoas, ideia essa refutada pela constatação de que o índice de pessoas acometidas e mortas pela Covid-19 majoritariamente foram negro-brasileiras, explicitando mais uma camada do racismo estrutural³². A segunda performance, como indica o próprio título, *199 corpos*, apresenta algo que já está posto, definido, quase um programa regulamentado que dessemantiza a morte de jovens negro-brasileiros — 199 são muitos corpos, amontoados. O tecido social realiza esta ação de modo proficiente em “performance”, no sentido etimológico do termo, que é o de fazer cumprir de forma perfeita — ou seja, a morte é certa.

O disposto acima é a apresentação convergente das duas performances artísticas elencadas neste capítulo, visto que a performance na arte não busca perfeição de movimento, tampouco uma execução absoluta, por isso mesmo é passível de diferentes interpretações. Os momentos de desamparo expressos nos atos performáticos realizados por mim e por Felipe Lacerda implicam a configuração de uma manifestação da vida. Assim, pode gerar compreensões temporais e espaciais que fogem da perspectiva linear, que se aproximam da lógica espiralar preconizada por Martins (2021), daquilo que foi vivido e poderia estar cristalizado e apagado, mas não está, pois habita esse tempo cujas marcas são presentes nos corpos em *performance-testemunho*. O gesto, as cores, as palavras ditas e emudecidas

³² Sobre o assunto, acesse: *A cor da morte na pandemia de Covid-19: epidemiologia social crítica, interseccionalidade e necropolítica*. <https://doi.org/10.1590/S0103-7331202434053pt>. [https://www.scielo.org/article/physis/2024.v34/e34053/pt/#:~:text=O%20BE%2D14%20\(Brasil%20C,pretas%20\(6%2C4%25\)\)](https://www.scielo.org/article/physis/2024.v34/e34053/pt/#:~:text=O%20BE%2D14%20(Brasil%20C,pretas%20(6%2C4%25))). Acesso em: 06 fev. 2025.

durante a *performance-testemunho*, a disposição dos corpos-textos-inscritos no espaço, a rua e a mancha, tudo converge no sentido de apresentar outros modos de significar os contextos e os fatos antes calados.

Habitar esse espaço, como artista, espectador ou transeunte, que se permite afetar pelo que vê e sente durante a execução ou apreciação de uma *performance-testemunho*, confere ao sujeito um lugar novo, saindo daquele lugar de morte, de precariedade ou de sobrevivência quase imposto às pessoas negras, para um lugar de potência, de gozo e de vida, pois, ao testemunhar o trauma, narrar o evento traumático, confere a possibilidade de reelaboração e de redefinição do evento cruciante. É certo que os processos interpretativos apontados aqui não pretendem se colocar como absolutos e resolutivos dos eventos traumáticos construídos e consolidados como *modus operandi* de uma sociedade inteira, como o abandono e a morte de jovens negro-brasileiros ou a desigualdade no acesso a tratamentos médicos especializados, contudo trazem à luz um discurso invisibilizado e, por isso, estimulam outros modos de vida.

Essa cena traumática continua presente, o evento traumático não desaparece. No entanto, ao exercer a *performance-testemunho*, tal evento pode se deslocar do centro do sentido da vida e ocupar um espaço outro na configuração pessoal e social dos sujeitos artistas e/ou espectadores que se conectaram com os discursos presentes na *performance-testemunho*. O evento traumático pode conectar pessoas, elas tendem a se encontrar na relação de dor que tais eventos produzem. Do mesmo modo, é possível que se liguem também pela apreensão de sentido da *performance-testemunho*, que, de sua parte, deseja provocar outra relação entre espectadores e artistas, agora movido para a reformulação do trauma.

O que artistas e espectadores farão com suas novas recomposições do trauma não é possível dizer, apenas seria exequível dizer que a experiência que a *performance-testemunho* traz poderia se transformar em experiência de consciência ou instauração de um sentimento ainda em processo de definição, cujas palavras e discursos carecem de elaboração e compreensão. Na *performance-testemunho*, o mundo sempre será estranho, talvez pelo fato de conhecer e morar também em

outros campos de sentido, aqueles da violência e da morte, provocadas nas situações de exclusão, por exemplo. Talvez a *performance-testemunho*, metaforicamente, possa ser encarada como uma práxis-ponte, pois seu caminho é de mão dupla, permite a crítica e a reflexão de uma sobrevivida até a constituição de outra vida e vice-versa, misturando fragmentos e frações imprecisas dos dois mundos.

Outro aspecto que ainda é necessário dizer sobre o testemunho é seu caráter contemporâneo. Ao recordar e testemunhar, trago a memória do corpo e do sentido ao tempo presente, presentifico aquilo que outrora vivi — neste caso, como forma de opressão — em uma perspectiva afastada do evento traumático, ou seja, crio a *performance-testemunho*, munido de conteúdos de tal evento, mas em outro tempo histórico. Na *performance-testemunho*, a memória é, antes de tudo, coletiva: acessa o individual, é certo, mas não pode testemunhar por ninguém, exceto por si mesma e em ato presente, para quem o vê/escuta.

A produção artística como prática testemunhal

Estando no campo das artes visuais, interessa-me pensar os desdobramentos provocados pelas questões que perpassam a prática testemunhal, já que esta funciona como práxis para meu fazer em artes, mas não somente. A mim, interessa pensar as inter-relações que essa prática estabelece, tendo o corpo como lugar para a produção de conhecimento, e também de sentidos, uma vez que o corpo é semântico e, segundo Le Breton (2009, p. 33), “uma linha de pesquisa e não uma realidade em si”.

Isso significa nos implicar e confrontar sua complexidade, considerando que o corpo apresenta uma interconexão entre a cultura e a natureza, entre o social e o biológico. É Vaz (2003, p. 124) quem contribui para a elucidação deste tema:

Pensar sobre o corpo exige que se considere a separação ancestral entre cultura e natureza, entre uma dimensão corporal e outra que não seja. Essa separação, outra vez, só pode ser não real, na medida em que se trata de um mesmo sujeito que não pode ser cindido, a não ser prototipicamente. A separação é, também, no entanto, real, já que é fundadora de nossa civilização, que a supõe. Mais que isso, ela é expressão de uma experiência que se atualiza, que é de dor e sofrimento, porque a cisão é violenta: trata-se da redução do corpo a objeto a ser conhecido e dominado.

Esse corpo cindido que Vaz apresenta é o corpo das estruturas formais, distante do corpo como campo epistemológico que interessa aqui. Embora esse processo de dessemantização do corpo tenha passagem quase “natural” na sociedade atual, o debate presente em *performance-testemunho* atesta ao corpo o pensamento. Assim, Deleuze contribui afirmando que:

[...] o corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si próprio, aquilo que tem que ser superado para se chegar ao pensamento. É, ao contrário, aquilo no qual o pensamento mergulha, a fim de chegar ao impensado, isto é, à vida (DELEUZE *apud* DOEL, 2001, p. 82).

A partir da citação acima, não é mais possível considerar a criticidade um fenômeno exclusivo da esfera cognitiva, mas também da dimensão estética e ética, ampliando o conceito de razão e de inteligível, há no corpo epistemológico uma teia tecida entre a consciência e o corpo. Nessas condições, a estrutura estética do corpo epistemológico poderia ampliar significativamente a consciência ética, liberando novos modos sensíveis que porventura foram eclipsados em cenários racionalizados. Nesse sentido, compartilho a seguir o trabalho *Livro-Performance, Capítulo II* (Imagem 8), com duração de 2 horas, apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em São Paulo, durante o festival de performances *Flexões*

Performáticas, em 2018, de autoria de Rubiane Maia³³, com participação de Horrana de Kássia³⁴.

Imagem 8 – Rubiane Maia em performance



Fonte: Rubiane Maia, *Livro-Performance, Capítulo II*, performance, 120 min, São Paulo, 2018, 2024. Still de vídeo, disponível em: <https://www.rubianemaia.com/book-performance-chapter2>. Acesso em: 16 mai. 2024.

³³É uma artista transdisciplinar brasileira que vive em Folkestone, Reino Unido. Possui graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Seu trabalho é um híbrido entre a performance, a instalação e outros modos de expressão, como a escrita, a fotografia, o vídeo e a pintura. Em geral, interessa-se pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas, sendo especialmente atraída por estados diferenciados de percepção e sinergia que englobam relações de interdependência e cuidado entre seres humanos e não humanos, como minerais e plantas. Frequentemente desenvolve seus trabalhos em contextos de sítio específico, sempre considerando os elementos da natureza, a paisagem e o meio ambiente como guias e cocriadores de suas obras. Desde 2018, vem desenvolvendo o projeto *Livro-Performance*, criando ações que são concebidas em resposta a textos autobiográficos, particularmente influenciados por memórias transgeracionais conectadas a questões de gênero e raça. Fonte: <https://www.rubianemaia.com/bio>. Acesso em: 16 mai. 2024, às 11:24h.

³⁴É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2011) e curadora de pesquisa e ação transdisciplinar na Coleção Ivani e Jorge Yunes na Pinacoteca de São Paulo. Em sua trajetória, já atuou em diferentes frentes como arte-educadora, mediadora, artista e curadora, enfatizando a importância dessas áreas andarem conjuntamente. Além disso, passou por diferentes instituições, como a Fábrica de Cultura Jardim São Luís e o MASP, fez parte do júri na 11ª edição da mostra 3M de Arte e no 8º Prêmio Artes Instituto Tomie Ohtake — Edição Mulheres. Fonte: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-curadores-horrana-de-kassia-santoz/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

O trabalho parte da ação desempenhada por Rubiane de lixar uma tábua de madeira que tem a mesma altura do seu corpo, 1,80 m. Maia e Horrana estão vestidas com roupas comumente associadas a trabalhadores da construção civil, grupo social que cotidianamente manipula tábuas como a que Maia segura firme durante a performance (as artistas vestem, especificamente, macacões marrons). Rubiane Maia é a mais bem vista durante a performance, já que a luz do espaço em que atua, localizado no CCBB, é baixa, focal, e a artista se posiciona diretamente diante da plateia.

Maia utiliza luvas em suas mãos (acessório ligado à construção predial como equipamento de proteção individual), tem os cabelos presos e segura, além da madeira, uma lixa, a qual utilizará na ação performática. Horrana de Cássia, também presente na cena o tempo todo, se encontra de costas, possibilitando que apenas sua silhueta seja vista. Em suas mãos, há um texto de autoria de Rubiane Maia, que Horrana lê pausadamente enquanto Rubiana executa o lixamento da tábua, durante duas horas.

O trabalho compõe uma série de performances em que Rubiane Maia vem “criando ações que são concebidas em resposta a textos autobiográficos, particularmente influenciados por memórias transgeracionais conectadas a questões de gênero e raça” (MAIA, 2018). A artista testemunha questões a que está sujeita e as articula, tais como negritudes, maternidade, migração e a própria produção em arte. Especificamente para a performance *Livro-Performance, Capítulo II*, Rubiane (2018)³⁵ aponta que:

Durante duas horas, eu lixei uma tábua de madeira maciça com a mesma altura de comprimento que o meu corpo — 1.80 m. “Estou deixando a minha pele escamar propositalmente, se tornar dura, seca, áspera como a de um réptil. Ser um réptil com dentes bem afiados. Estou ancorada. Não despenquei do abismo, ainda. A minha fúria me salvou, e vou repetir essa

³⁵Disponível em: <https://www.rubianemaia.com/book-performance-chapter2>. Acesso em: 16 mai. 2024.

sentença sempre que for necessário. Fúria. Fúria. Fúria. Uma palavra poderosa.”

A artista, tal qual as testemunhas no tribunal em Jerusalém, se coloca em um espaço público — aqui, especificamente, voltado à arte — e articula seu corpo, sua voz (convocando outra voz com características similares à sua), o que, a partir de suas questões individuais, subjetivas, evocará temas coletivos e possibilitará a inscrição no espaço-tempo, uma ação que esculpe no vazio os contornos das memórias.

Nesse sentido, o corpo, nos contextos que são evocados por Maia, extrapola (ou mesmo recusa) as concepções biológico-histórico-ocidentais a ele atribuídas, tornando-se um conjunto de forças em estado de diferenciação capazes de mobilizar novas paisagens, saídas e saúdes. Sempre considerando a paisagem e o meio (sobretudo não humano) como cocriadores de suas obras, a artista [re]afirma seu compromisso com a vida em um jogo que envolve tanto um exercício de fabulação crítica (e clínica) como um brotamento daquilo que poderíamos chamar de cuidado. Esse cuidado, contudo, eleva-se, amplia-se em direção a um estado coletivo, carregando em si uma rede de histórias, relacionamentos e perceptos coletivos e individuais (ALMEIDA, 2023)³⁶.

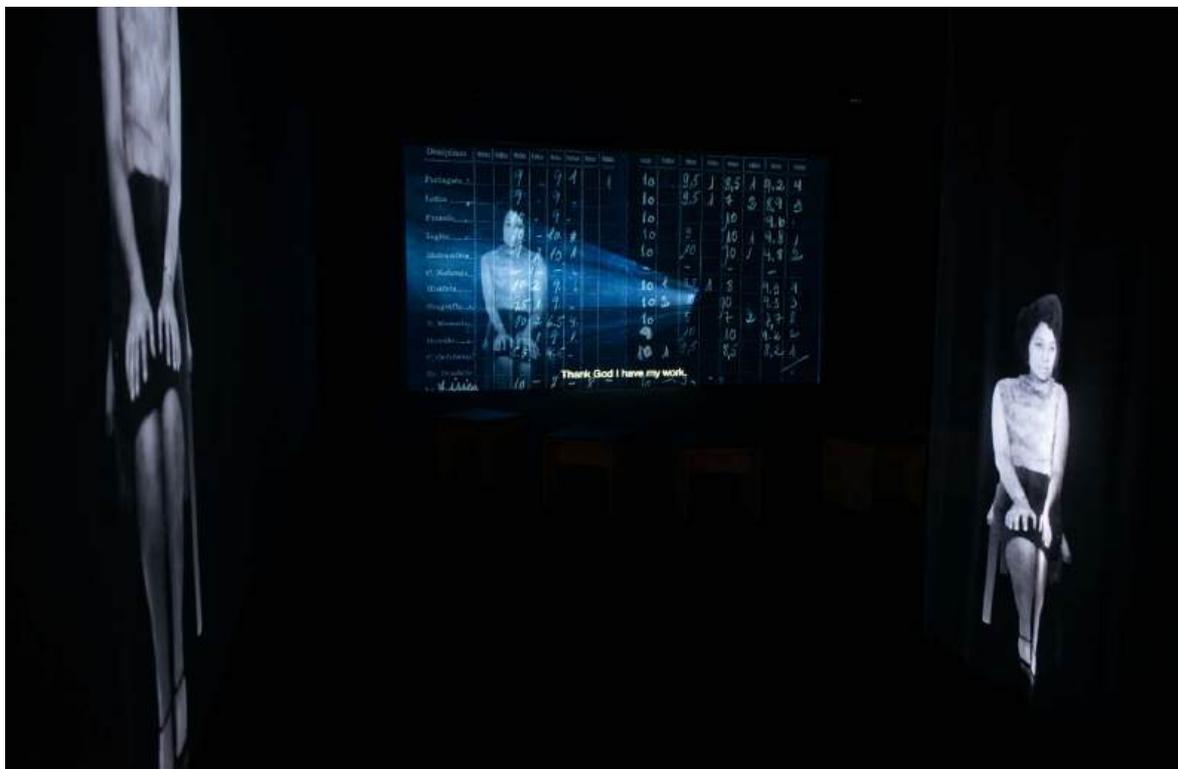
Rubiane atua, portanto, no mesmo sentido da produção que desenvolvi em *Luto, Surto ou experiência de se preparar para a guerra* (2020) e da perspectiva de Felipe Lacerda, em *199 corpos* (2017). Como aponta Almeida, partindo da visão de Rubiane, os trabalhos não acionam compromissos estritamente biológicos, históricos e, a meu ver, artísticos. Embora eles se relacionem, tangenciam compromissos outros. Talvez o interesse em assuntos voltados à população negro-brasileira, em um movimento síncrono, deseje modular o tempo, reescrevê-lo.

Em Livro-performance, Capítulo II, a cena é toda escura, a luz desenha um foco principal e define para onde se deve olhar. A imagem, agora neste texto, não permite a presença do som, num esforço sensorial, é possível localizar o som familiar que o exercício da fricção produz sobre a madeira, sons em sobreposição, a lixa e o texto. Um tira, o outro deposita; os dois persistem, coexistem. Nesse

³⁶Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/rubiane-maia/>. Acesso em: 16 mai. 2024, às 12:16h.

contexto, é relevante olhar para a produção de Aline Motta³⁷, especificamente para os trabalhos *A água é uma máquina do tempo*, de 2023 (Imagem 9), apresentado na 35ª Bienal de São Paulo.

Imagem 9 – *A água é uma máquina do tempo*, Aline Motta



Fonte: Aline Motta, *A água é uma máquina do tempo*, 2023, 31:48 min. *Não corte os negativos*, Vídeo loop, 2023, 1:10 min., São Paulo, 2023. Still de vídeo, disponível em: <https://alinemotta.com/A-agua-e-uma-maquina-do-tempo-Water-is-a-time-machine>. Acesso em: 16 mai. 2024.

Crédito de imagem: Fundação Bienal.

Para a performance *A água é uma máquina do tempo*, Aline propõe a ocupação da instalação artística que montou para a 35ª Bienal de São Paulo. Inserida no espaço

³⁷Aline Motta nasceu em Niterói (RJ), em 1974, e mora em São Paulo. Combina diferentes técnicas e práticas artísticas em seu trabalho, como fotografia, vídeo, instalação, performance e colagem. De modo crítico, suas obras reconfiguram memórias, em especial as afro-atlânticas, e constroem novas narrativas que invocam uma ideia não linear do tempo. Fonte: <https://alinemotta.com/bio-cv>. Acesso em: 16 mai. 2024.

da exposição, onde apresenta-se também o vídeo *Não corte os negativos*, 2023, a artista se coloca na cena performática, lendo trechos de seu livro homônimo à performance. Ao performar, Motta aciona a “palavra e imagem, entre arquivo e fabulação, fragmentos e documentos históricos”, ratificando que essas podem atuar na perspectiva de reconstruir “as vidas de suas antepassadas, constituindo um mosaico fluido entre *época*” (ONABANJO, 2023)³⁸. Neste sentido, Onabanjo (2023, p. 56-57) segue olhando para o fazer da artista e aponta que ela:

organiza o material da história para criar significados. Ora poeta, ora cineasta, ora fotógrafa, ora performer, sua prática é especulativa. Construindo ou transformando mundos, por meio do processo da anotação e da edição, ela dialoga com o silêncio do esquecimento do arquivo no intuito de tornar visível o que não é familiar e não é conhecido. Além da estrutura imperial da fecundidade, encontram-se as narrativas íntimas que ela revela. A construção da história colonial brasileira fraturou, desbotou, sobrecarregou suas linhagens familiares, que ela reconstrói — puxando o cordão umbilical que faz nascer sua mãe, depois sua avó. [...] Mares de páginas, fios de tinta, poças de sangue — tudo é engolido na espiral de tempo, iluminado por formas de cuidado que Motta coloca no coração pulsante de sua prática artística. No entanto, esses gestos não são simples nem configuram significações normativas do amor ou da feminilidade. Antes, são formas feridas e esfoladas, insistentemente enegrecidas, de apoio. A bem dizer, como argumenta a teórica em estudos afro-americanos Saidiya Hartman, essas mesmas “formas de cuidado, de intimidade, e de sustento, exploradas pelo capitalismo racial, sobretudo, não são redutíveis ou esgotáveis por ele... Esse cuidado, que é coagido e dado livremente, é o coração negro de nossa poiesis social, do fazer e do relacionar”.

Todo esse modo de produção me parece articulado pela prática testemunhal, tal qual na performance de Rubiane Maia, com a diferença de que o ato presentificado na ação pela voz é realizado pela própria artista diante da plateia (assim como a testemunha diante do tribunal). A diferença aqui — e o que me parece intencionalmente poético — é que, ao evocar um mosaico fabulativo com/por suas ancestrais, Aline atua sobre/com seu próprio corpo, que circunscreve outras visualidades possíveis: qual é comumente a imagem das pessoas negro-brasileiras que buscam pelos seus quando estes desaparecem? Que roupas trajam?

³⁸Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/aline-motta/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

Aline, em outro momento, se coloca no espaço expositivo com vestimentas em renda, visivelmente tecido nobre, com um jogo de luzes tecnicamente elaborado e com música ambiente que dá volume às palavras que profere, que modula o testemunho que conta (Imagem 10). A artista está diante de uma plateia que a percebe e que atentamente deseja escutar seu testemunho. Esse processo fabulativo é recorrente em seu trabalho, com alcance ampliado talvez pelo trabalho no filme *Filha Natural*, de 2018-2019 (Imagem 10), com intensa circulação³⁹ nacional e internacional.

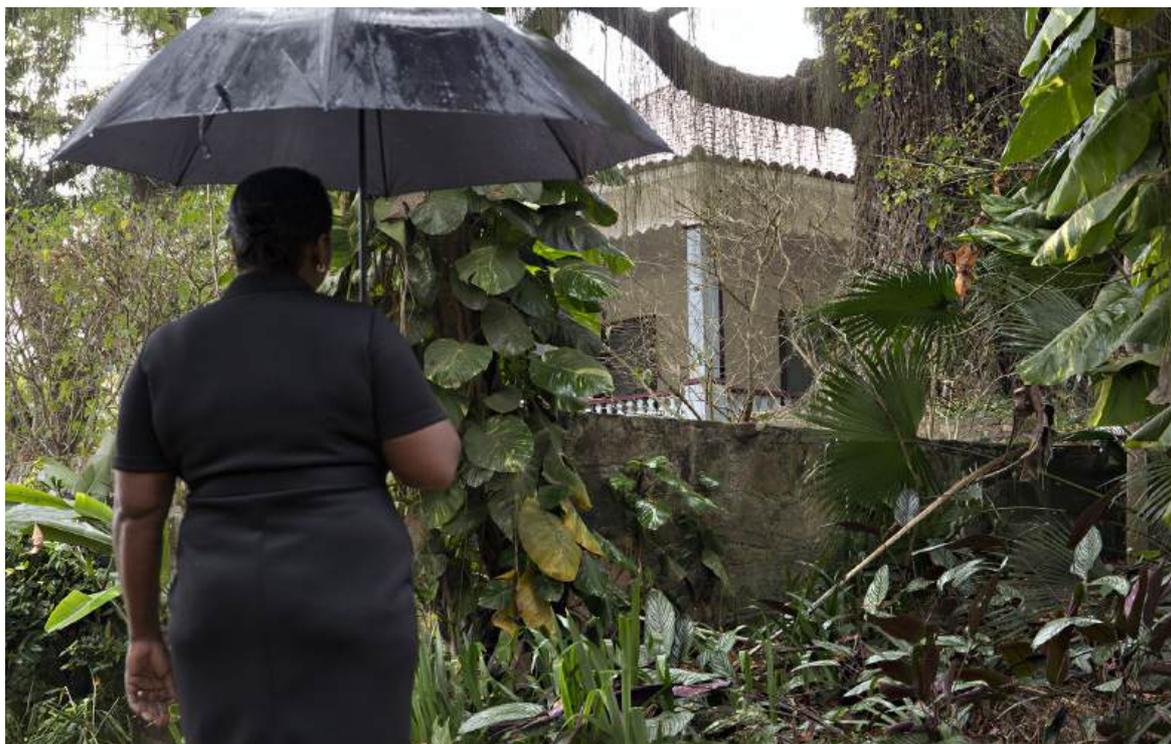
Imagem 10 – Aline Motta



Fonte: Aline Motta, *A água é uma máquina do tempo*, 2023, 31:48 min. *Não corte os negativos*, Vídeo loop, 2023, 1:10 min., São Paulo, 2023. Still de vídeo, disponível em: <https://alinemotta.com/A-agua-e-uma-maquina-do-tempo-Water-is-a-time-machine>. Acesso em: 16 mai. 2024.

Crédito de imagem: Fundação Bienal.

³⁹ Meu contato com o trabalho se deu na exposição *Corpo-Experimento*, de 2021, realizada no Museu de Arte do Espírito Santo (MAES), na qual integrei o corpo de artistas participantes, junto a Aline Motta, Angella Conte, Natalie Mirêdia, Nazareth Pacheco, Peter de Brito, Rafael Bqueer, Renan Marcondes, Renata Felinto, Tiago Sant'Ana e Eneida Sanches.

Imagem 11 – *Filha Natural*, Aline Motta

Fonte: Aline Motta, *Filha Natural* 2019-19, Instalação Fotográfica, 15m2, Publicação, 40 páginas, 17 x 25cm, Série de Fotografias, Performance, Vídeo, 15:52 min. Still de vídeo, disponível em: <https://www.alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>. Acesso em: 16 mai. 2024.

Em *Filha Natural*, uma complexa teia ancestral-poética é apresentada ao público. O corpo da artista, embora ausente, circunscreve-se em corporalidades, temporalidades e materialidades outras, que, justapondo-se em camadas, constroem uma iconografia única, a partir dos testemunhos da família da artista. Ela está nos seus corpos. Esses corpos-testemunhos fabulam hipóteses sobre suas origens. E, por rememorem, trazem para esse tempo-hoje sua tataravó Francisca, sobre a qual, como a artista já explicitou publicamente, “há indícios de que ela tenha nascido por volta de 1855 em uma fazenda de café em Vassouras, zona rural do Rio de Janeiro, considerado o epicentro do escravismo brasileiro no século XIX” (MOTTA, 2020, p. 181).

Ao se debruçar sobre o vídeo, durante sua curadoria para a exposição coletiva *Corpo Experimento*, em 2021, realizada no Espírito Santo, Gilberto Alexandre Sobrinho (2021, s/p.)⁴⁰ aponta que o trabalho *Filha Natural* se constitui como:

Uma narrativa complexa sobre modos de revisitar o passado e reconstituir histórias, descolando radicalmente o ponto de vista em paisagens tradicionalmente ligadas ao poder colonial. Aqui, as camadas do tempo, em extratos distintos de documentos e arquivos nas superfícies da imagem, expostos como fragmentos e as questões que suscitam, bem como o território e sua espessura temporal própria, e a polifonia inquietadora tensionam a imagem/som do vídeo. Existe, em *Filha Natural*, o estabelecimento de rotas de investigação, autorrepresentação, sonoridades ancestrais que têm no jongo uma força evocadora e que alinhava tempos e espaços. Trata-se, assim, de um filme-ensaio que se firma nas brechas da história, um gesto decisivo, pois são narrativas interrompidas, “dívidas impagáveis”, visualidades repostas em sua própria dimensão de incompletude.

Nesse mesmo sentido que aponta Gilberto, a artista evoca essas dívidas impagáveis, dizendo-nos que:

Ao retornar a esta fazenda em 2018, um improvável jogo de espelhamentos e troca de olhares se instala com uma nova personagem que aparece na varanda: Claudia Mamede, uma líder comunitária de Vassouras. Claudia habita este espaço simbólico como disruptora de uma certa narrativa de servidão e complacência entre senhores e escravizados. Na fotografia estereoscópica a noção de duplo faz com que o passado e o presente se choquem numa mesma representação. Com essa ideia em vista, me pergunto: o quanto de ficção existe numa realidade? A Francisca destes documentos é mesmo minha tataravó? (MOTTA, 2020, p. 186).

A artista aciona o lugar subjetivo que ela e sua família compartilham, para tratar de questões que são coletivas e que dizem respeito a toda a população negro-brasileira. Isso fica evidenciado com a escolha de Claudia — que, como a artista pondera, é uma líder comunitária de Vassouras, Rio de Janeiro, e que, pela

⁴⁰Texto curatorial produzido para o espaço expositivo e para o catálogo impresso da exposição *Corpo-Experimento* (2021). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1s1w65904dU6I5XVnKYFPNaxHhKK8jq7b/view?ts=6127caed>. Acesso em 16 mai. 2024, às 16:03h.

semelhança de ancestrais, faz a artista questionar se elas podem ter um vínculo familiar.

A minha bisavó e a avó de Claudia são muito parecidas fisicamente, então Claudia é minha parente? Quais arquiteturas permanecem de pé e quais desapareceram? Que estruturas de pensamento ainda são vigentes? São essas algumas das questões que trato nesta pesquisa (MOTTA, 2020, p. 186).

Quem é parente de quem? Em um processo espiralar, como o trabalho *Filha Natural* nos sinaliza, estamos todos conectados e, por mais que os vínculos sanguíneos em alguns casos sejam impossíveis de serem estabelecidos, tal qual a violência escravizadora, as questões que nos perpassam, enquanto sujeitos racializados brasileiros, são comuns a nós. Conectam-nos.

Retomando os apontamentos a respeito do julgamento de Adolf Eichmann e sua condenação, olhando para esse acontecimento histórico que buscou, como aponta Hannah Arendt (1999), estabelecer um novo paradigma para o direito, no que diz respeito ao estabelecimento de alguma “reparação” (se é que é possível) ao povo judeu e diante dos trabalhos de performances que apresento nesta tese, faz-se necessário afirmar de forma contundente que os povos que descendem de milhões de pessoas escravizadas sequestradas em África nunca terão esta mesma possibilidade.

Desta forma, é pela *performance-testemunho*, acionada por negro-brasileiros, que o dado subjetivo pós-memorial⁴¹, como um componente não factual, mas essencialmente um diálogo entre os tempos passados e futuros, fornece espectros para a produção de trabalhos artísticos. Embora surjam na individualidade, como aponta Diana Taylor (2013a, p. 27), repercutem e perpetuam a memória coletiva, tangenciando assim:

atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui

⁴¹ As questões pós-memoriais serão abordadas nos capítulos 2 e 3 desta tese.

o objeto/processo de análise nos estudos da performance, as muitas práticas e eventos — dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais — que envolvem comportamentos teatrais ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performance [...] a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer.

Compreendendo a performance como meio de transmissão e ativação de conhecimento, no tópico que se segue, abordarei a especificidade de seu uso como categoria de análise para o estabelecimento do que tenho nomeado *performance-testemunho*.

Performance-testemunho

No âmbito das oralituras,
o gesto não é apenas uma representação mimética
de um aparato simbólico,
veiculado pela performance.
Ou, ainda, o gesto não é apenas
narrativo ou descritivo, mas,
fundamentalmente, performativo.
O gesto, como *poiesis* do movimento
e como forma mínima,
pode suscitar os sentidos plenos.

O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória,
não seu traço mnemônico de cópia especular
do real objetivo,
mas sua pujança de tempo em movimento.
Em África, assim como nas Américas,
“o bom dançarino é o que conversa com a música,
que claramente ouve e sente as batidas,
e é capaz de usar diferentes partes do corpo
para criar a visualização dos ritmos”.

Dançar a palavra, cantar o gesto,
fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz,
um prisma de dicções,
uma caligrafia rítmica, uma cadência.
Assim se realiza a emissão da textualidade oral,
nos diversos dispositivos pelos quais
e nos quais se compõe.

Leda Maria Martins

Leda Maria Martins (2021), em seu livro *Performances do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela*, possibilitou a compreensão do corpo como corpo político, pois abriga nele toda sorte de encenações de cultura, de repetição, de retorno, de contradição, tradição e memórias. E esses aspectos do corpo se manifestam de modo “espiralar”, em um tempo espiralar.

As culturas bantu e iorubá, por exemplo, pensam o corpo como “um acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulo e de argumentos, traduzindo certa geografia do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades [...], o corpo testemunha e de registros” (MARTINS, 2021, p. 162). Tais reflexões são compatíveis com esta pesquisa e me auxiliam na elaboração do conceito de *performance-testemunho*, pois apresentam um corpo-tela que não é uma tela em branco.

Assim acontece a *performance-testemunho*, bem como a autora mostra em seu texto, ao compreender que o tempo é combinado em passado, presente e futuro, em toda sorte de ordem, como passado, passado, presente, ou em outras combinações que podem surgir e se impor ao tempo.

Por isso, o corpo-tela do artista em *performance-testemunho* não é uma tela em branco, mas um corpo-tela que recebe as marcas de um corpo político, que é arquivista, arqueológico, ancestral, instrutivo, cultural, educativo e outros. Para Leda Maria Martins, entender o corpo como arquivo significa acolher as potencialidades dos eventos e experiências que atravessam esse corpo e como tais acontecimentos o colocam como um corpo que ensina enquanto aprende.

O corpo é o discurso; o corpo discursa; meu corpo grita.

Espiralar [...] ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo o não repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p. 24).

A citação acima, ainda de Leda, instaura, como já dito, as temporalidades que se manifestam também na *performance-testemunho*. Bem como nas reflexões advindas do conceito de “literatura de testemunho”, especialmente quando Seligmann-Silva discorre sobre o diário como testemunha e aponta as rasuras e grafismos diversos como parte testemunhal fundamental, Leda (2021, p. 36) desenvolve o conceito de corpo como uma “grafia de saberes” com seus “ritos,

cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas”. Assim, a soma desse complexo sistema do corpo-tela, a autora denomina de “oralituras”:

Por vias da performance corporal, a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. [...] Os saberes da oralitura indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridades e vocalidades imantadas. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Assim, todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento (MARTINS, 2021, p. 212).

Desse modo, esses padrões culturais que habitam o corpo e inquilinam as sensações e as memórias são “registros de construção identitária” (MARTINS, 2021, p. 47), que participam de modo contumaz da *performance-testemunho*, no qual apresentam esse corpo-tela em movimento que, segundo a autora, seria a chave para a construção de um tempo espiralar.

Ao aproximar o testemunho, a *performance-testemunho* e o tempo espiralar é possível que os mesmos sejam vistos como princípio ancestral, pois, para Martins (2021, p. 206), a ancestralidade é acúmulo,

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula [...] um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar [...].

A *performance-testemunho* acontece no corpo, mas não somente nele. Atravessa a esfera limitada do corpo físico e a fronteira estabelecida pela epiderme para esmerar-se nesse tempo ancestral, como se nota na citação acima. A realização da

performance-testemunho se inicia no aceite da consciência em “testemunho-espirlar”⁴², ou seja, na convocatória de todos os que já fui e que ainda serei.

Comigo, na *performance-testemunho*, estão as intersecções reentrantes e, como corpo em expansão em um processo contínuo de reterritorialização, permito que a experiência do tempo e memória, aqui vivenciada como testemunha-espirlar, ecoe e encontre eco no gesto escrito-inscrito instaurador da performance, conforme Martins (2021, p. 88):

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curso do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha.

A autora discorre sobre esse corpo que baila e poeticamente afirma “no corpo o tempo bailarina”, pois interpreta e revisa a ação vivenciada. Em aproximação com o conceito de *performance-testemunho* que desenvolvo neste texto, é possível afirmar que, durante o ato performático, o testemunho-espirlar torna-se horizonte, paisagem e relevo de cenografias reais, possíveis e imaginadas. Ao cabo, é possível dizer que a *performance-testemunho* é habitat e vetor de recompilações afro-diaspóricas. Da reflexão advinda da Cosmogonia Kongo, o convite feito é para re-ser, não renascer, não reinventar. Re-ser:

Diadi nza-Kongo Kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yeteka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye ka-lulula. Eis o que a Cosmogonia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente. Bunseki Fu-Kiau (MARTINS, 2021. p. 43).

⁴² A junção dos termos “testemunho” e “espirlar” nesta tese acontece pela aproximação conceitual dos termos elaborados pelos autores Márcio Seligmann-Silva e Leda Maria Martins para fundamentar meu pensamento na formulação do conceito de performance-testemunho.

É neste entrelaço de muitas camadas e de muitos tempos, tal qual enunciado até aqui, que está uma chave relevante para se pensar o conceito de *performances-testemunhos*. As performances *Luto, surto ou experiência de se preparar para guerra* (2020), de minha autoria, *119 corpos* (2017), de Felipe Lacerda, *Livro-performance, Capítulo II* (2018), de Rubiane Maia, e *A água é uma máquina do tempo* (2023), de Aline Motta, compartilham pontos comuns, que compõem este texto como corpo analítico, dos quais surgem as categorias fundantes de análise para a formulação do conceito em foco: 1) a identidade racial dos artistas e sua localização no mundo; 2) a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para a sua produção; 3) a presença do testemunho-espiral como possibilidade criativa para a elaboração de eventos traumáticos.

Somente no ano de 2023, foi promulgada a Lei 14.759, que dispõe como feriado nacional o dia 20 de novembro, dia da Consciência Negra⁴³, após 135 anos da oficialização da abolição da escravatura e um sem-número de feriados nacionais que homenageiam figuras públicas e santos cristãos, a maioria massivamente branca; foi enfim sancionada, após dois anos de tramitação, essa lei que promete reparação e justiça. Começo a organização da primeira categoria com tal dado, visto que a construção do imaginário social passa também pelos modos como se estruturam as festividades de um povo; assim, a primeira categoria que constitui a *performance-testemunho* é a **identidade racial dos artistas e sua localização no mundo**. Versar sobre essa categoria faz-se necessário, pois a sociedade brasileira

⁴³O Dia Nacional de Zumbi dos Palmares e da Consciência Negra no Brasil é dia 20 de novembro. Estabelecido em 1971, foi institucionalizado nacionalmente em 2003 (efeméride no calendário escolar) e instituído como data comemorativa em 2011. Apenas em 21 de dezembro de 2023, por proposta do Ministério da Igualdade Racial do Brasil, passou a ter caráter de feriado nacional, cabendo aos entes federativos sua regulamentação local.

vem se organizando em uma lógica sutil, denominada racismo estrutural, de demarcação étnica, ou seja: brancos e negros ocupam lugares diametralmente opostos na organização social — em que, sem surpresas, aos brancos são dadas condições de definição e designação pessoal e social, já aos negro-brasileiros, não.

O apagamento racial sofrido pelas pessoas negro-brasileiras torna a categoria *identidade racial dos artistas e sua localização no mundo* imprescindível na *performance-testemunho*, a fim de afirmar a ascendência de um grupo que promove saberes culturais, inventivos, acadêmicos e tantos outros, como qualquer outro grupo.

Outro aspecto a ser discutido quanto à identidade racial, atravessa o encontro e reconhecimento da pessoa preta nas Américas⁴⁴, pois, como é sabido, políticas de embranquecimento da população preta foram encampadas por vários países do continente, fato que alienou muitas pessoas da sua própria condição. Neste tópico, pretendo discutir, junto a Frantz Fanon, sobre o colonialismo, o racismo, e como essas práticas são internalizadas por suas vítimas. Também Kabengele Munanga e Abdias do Nascimento ajudarão a elucidar aspectos concernentes à mestiçagem brasileira e aos longos processos históricos de busca de apagamento da cultura negra. Daí advém a próxima categoria de análise da *performance-testemunho*.

Imbricada com tais angústias citadas nos parágrafos anteriores, localiza-se a segunda categoria da *performance-testemunho*, **a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para a sua produção**. Afinal, a busca pela identidade passa pela autoidentificação — que, muitas vezes, é acionada pelas vivências de pessoas mais velhas da família, como mães, avós e até mesmo vizinhos. A memória é convocada a ocupar seu legítimo lugar e cenas

⁴⁴ Sobre os processos de eugenia, ver: Dossiê: Confrontando a eugenia: novas perspectivas e abordagens. **Revista Brasileira de História**. 43 (94). Sep-Dec 2023.

do passado são trazidas em “tempos espiralares” como sustentáculos daquilo que, ao longo de incertezas, passa a ser uma busca por reconhecimento identitário.

A ancestralidade pode ser entendida aqui como pertencimento criativo, pois, como as escarificações⁴⁵, que podem ter materialidade física ou não, busca a vinculação intencional a um coletivo ou entidade e, por isso, a manifestação criativa da ancestralidade passa pela dimensão estética e se abriga na ética e na política. Assim, a ancestralidade, nesta segunda categoria, poderia ser vista como uma reterritorialização de corpos que juntam fragmentos de histórias diferentes em um cenário diatópico de processos de violação e violências seculares, obrigando pessoas pretas a se fortalecerem e se reconstituírem ancestralmente em busca de acolhimento e significação para as suas existências fora de África. Para ampliar o debate sobre ancestralidade, convocarei Leda Maria Martins, em seu livro *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*, como pilar para o debate, assim como em *Performances do tempo espiralar - poéticas do corpo-tela*.

É preciso salientar que não há uma hierarquia nas categorias da *performance-testemunho*, a divisão proposta cumpre uma função didática, apenas para que o ajuntamento das três categorias se estabeleça em um próximo momento. Por isso, a terceira categoria apresentada aqui é a **presença do testemunho-espiralar como possibilidade criativa para elaboração de eventos traumáticos**, sabendo que ela também está ligada às anteriores.

A pesquisa em artes visuais lança esforços em processos criativos que sejam oportunos para o conceito do trabalho em desenvolvimento; por isso, na categoria artística da performance, cujo corpo é sintaxe e semântica do trabalho artístico, testemunhando seu próprio processo de elaboração e encontro criativo, é processo

⁴⁵Marcas corporais de iniciação e pertencimento feitas em qualquer parte do corpo, dos pés à face, das costas à pele sobre o crânio. Irmãs das tatuagens. Não é singularidade africana, mas ressaltamos aqui as irmandades e os estranhamentos, a dedicação e a pertença a entidades e coletivos, demonstrados e incorporados pelas cicatrizes intencionais nos rostos e peitos de escravizados e quilombolas. Ver mais em Marcelo D'Saete. *Cumbe*. São Paulo, Veneta, 2018.

e desenlaçamento da arte. Portanto, essa categoria se agasalha em *performance-testemunho*, uma vez que é pela junção da própria identidade, circunstanciada pela ancestralidade, pelo conflito, pela dúvida, pelo amor, pelo ódio, pela culpa, pela alegria e tantos outros sentimentos, que o testemunho-espíralar delibera o ato criativo.

CAPÍTULO II: Protocolos para a [des]construção do corpo: a dimensão subjetiva da ação performática em *performance-testemunho*

Nascido em uma família humilde, de poucas possibilidades financeiras, comumente nos faltava o alimento. Os dias mais abastados eram quando visitávamos minha avó paterna na cidade vizinha. Mulher forte, negra, que herdara o terreno de seus antepassados e que fazia daquele lugar, pela força de seus braços, um oásis. Recordo-me da sensação de chegada: lenço no cabelo, segurando sempre um avental. Sua presença anunciava a comida. Numa das tantas vezes que a visitei, lembro-me da história das latas de gordura. Ela se recusava a abandonar a prática de condicionamento da carne de porco em recipientes de metal sem refrigeração, que aprendera com sua bisá, e com muito orgulho dizia que por meio desse processo teria alimentado seus filhos e as famílias que estavam ao seu redor. Ela me ensinou o processo. Como preparar a gordura, a carne e a lata. Pediu para que eu não deixasse aquela prática que lhe era tão cara morrer e que me autorizava repeti-la.

Geovanni Lima (ca. 1990)⁴⁶

Protocolos para a [des]construção do corpo é uma série de trabalhos com base em minhas pesquisas artísticas que visam afirmar que o corpo tem cerimônias para ser [des]construído, desconstruído, construído e reconstruído. O uso de colchetes em seu título principal surge com objetivos filológicos, pois também se ocupa da cultura de um grupo ou sociedade que se constitui na e pela linguagem. Desse modo, reunir princípios protocolares, que sugerem uma perspectiva pragmática de [des]construção do corpo, juntamente dos colchetes que abrigam o prefixo [des], formalmente utilizado para exprimir ideia de separação, afastamento e também intensidade, estabelece a primeira leitura do trabalho como *performance-testemunho*, pois dá a ver um ritmo, um movimento, que intenciona rupturas à medida que almeja estabilidades.

⁴⁶Fragmento extraído de um dos diários produzidos por mim na adolescência, em meados dos anos 1990, em Sooretama, Espírito Santo, Brasil. A prática testemunhal, a partir da produção de registros textuais (escrita e desenhos), se constituiu como a principal maneira pela qual me relacionei com o mundo e as questões que me perpassaram até os 18 anos.

Tendo como base o uso dos colchetes, há o estabelecimento de uma ênfase na desconstrução como algo que pode gerar distanciamento e, dialeticamente, intensidade ao que poderia vir a ser construído, pois é na relação com o conceito de construção que o trabalho se assenta. Os pilares que sustentam essa série são denominados como *performance-testemunho* a partir das categorias explicitadas anteriormente, retomando-as: 1) identidade racial do artista e sua localização no mundo; 2) a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para sua produção; 3) presença do testemunho-espiral como possibilidade criativa para elaboração de eventos traumáticos.

O momento de exposição no qual *Protocolos para a [des]construção do corpo*⁴⁷ foi exibida em Vitória/ES, contou com a possibilidade de ocupação do Museu Capixaba do Negro (MUCANE), no ano de 2023. O salão principal do segundo andar do museu foi ocupado com a exposição; são três ambientes conjugados cuja entrada se dá somente por uma sala, a central. A curadoria da exposição, minha primeira individual no Espírito Santo, foi de Gilberto Alexandre Sobrinho.

A entrada da exposição permitia a aproximação do espectador tanto para os objetos expostos ali, como para a sala à direita ou a sala à esquerda. A convergência apresentada aqui seguiu a sequência de salas da direita para a esquerda, que para esta tese serão denominadas como estações.

A escolha do percurso acima proposto parte de um modo específico de organização da vida, no qual, inicialmente, compreende-se que há um momento de ordenamento sensível em que as pessoas recebem e/ou vivenciam experiências às quais ganham materialidade física, sensível, intelectual e emocional. Tais experiências vão sendo acomodadas em estruturas que encontram eco na vida interna e externa ao corpo experienciado e experiente, assim, a estação 1 seria esse momento da vida em que

⁴⁷Além do incentivo financeiro da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio de concessão de bolsa de doutorado, a exposição *Protocolos para a [des]construção do corpo* teve financiamento do Projeto Cultural Rubem Braga - Instrução Normativa Nº 001/2022, da Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Municipal de Vitória/ES.

é possível acumular tais vivências, acondicioná-las para, ao longo do processo atual ou futuro, lançar mão dele para em “tempo espiralar” se transformar ou se reafirmar a cada nova experiência vivida.

Após esse momento de condicionamento do corpo, em que os alimentos são depurados no fogo e guardados em latas, há a estação 2. Nela, a busca pelo seu lugar no mundo começa, pois, é nesse momento que as “peças” são tiradas da lata, ou seja, aquilo que foi acondicionado ganha destaque e questionamento, o que é necessário continuar acondicionado? Quem sou esse nesse contexto de vida? A estação 2 discute a desconstrução do corpo, assim, há uma nova depuração, agora daquilo que é importante ficar e daquilo que é importante mudar. Novamente o conceito de “tempo espiralar” é acionado, pois lógicas outras são postas na estação 2, na qual é possível perceber pelas arrancadas como elemento simbólico de transformação, bem como o retrato da criança Geovanni agora ressignificado.

Ao adentrar na estação 3 as mudanças são celebradas, daí a escolha por deixá-la no fim das análises, assim estabelece-se a festividade do encontro consigo mesmo no coletivo, manifestação recorrente às comunidades negro brasileiras. As lógicas de comutação continuam existentes pois a compreensão da exposição é que as estações estão assentadas numa lógica comum, ou seja, as estações denominadas em 1, 2 e 3 assim o são para melhor elucidar o percurso de sentido e o descritivo, mas elas são um todo orgânico.

Isto posto, na estação 1, são apresentadas 21 latas metálicas de 18 litros cada, enfileiradas em duas colunas de 10 latas cada, separadas por aproximadamente 5 metros de distância. Há ainda uma lata no centro das fileiras. Todas as latas presentes nas fileiras estão cobertas por folha de ouro, e a posicionada no centro foi coberta por folhas de prata. O dourado do ouro e o prata reluzentes, presentes nas latas, atribuem sentido de valor, dão nova roupagem à tecnologia ancestral de subtrair toda a água da carne de porco durante um longo processo de cocção e acondicioná-la dentro da lata, que teria sua cobertura completa pela própria banha do porco como conservador do alimento perecível. O ouro e a prata revestem as

faces das latas, colaborando discursivamente para a importância dessa ciência presente no ato de mergulhar alimento em banha animal para seu uso futuro.

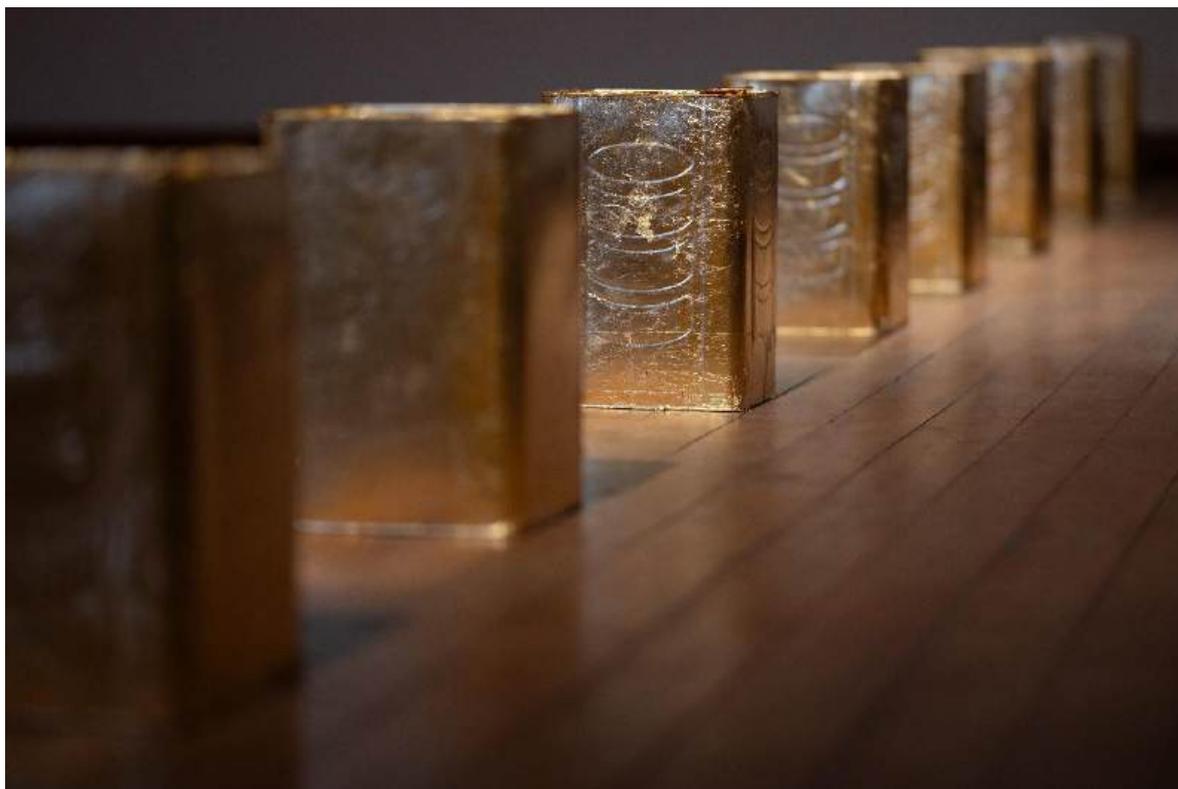
Imagem 12 – Protocolo de Condicionamento, visão ampla da estação 1



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Condicionamento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

Imagem 13 – Protocolo de Condicionamento, detalhe



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Condicionamento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

Depositadas diretamente no chão, as latas ocupam o espaço de modo a permitir que o espectador se desloque de um lado a outro, observando o conjunto e acessando, ou não, a perspectiva histórica dos objetos. Assim, em relação, a [des]construção do corpo permite a entrada de dois iguais, a carne e a banha, em estados diferentes, isto posto para colaborar na perspectiva da desconstrução limite daquilo e daqueles que se transformam cotidianamente em tempos e espaços outros na *performance-testemunho*.

Outro dado relevante seria a relação da carne na lata com a escassez econômica de quem cumpria tal uso: a carne utilizada era a de porco, por ser de fácil manejo doméstico, e o evento mobilizava uma família, por vezes uma comunidade, desde

o abate de um animal, sua limpeza, desmembramento e cozimento, até o armazenamento para refeições ao longo do ano.

Aqui, a lente testemunhal é trazida em diálogo com a decolonialidade proposta por Maldonado-Torres (2019 p. 50), que afirma que ela não é um projeto individual, “e sim um projeto que aspira ‘construir o mundo do Ti’. O pensamento, a criatividade e a ação são todos realizados não quando se busca reconhecimento dos mestres, mas quando estendemos as mãos aos outros condenados”. A série *Protocolos para a [des]construção do corpo* se despe do lugar central como lugar exclusivo e convoca a decolonialidade do ser como sujeito comunitário no coletivo.

Imagem 14 – Protocolo de Condicionamento, detalhe maior



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Condicionamento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

A lata revestida a ouro e prata é apresentada como joia; no entanto, a culminância dessa tecnologia de acondicionamento de carne de porco é a própria joia. Ou seja,

no processo, que é feito coletivamente e destinado ao coletivo, estão sintetizados os conceitos de testemunho e tempo-espiralar conforme descritos anteriormente. Assim, o número de latas (vinte e uma) cobertas em ouro e prata manifesta e testemunha a abundância material e imaterial, em contraposição à miséria e ao descaso vivenciados por grande parte da população que preparava tal cozimento em intermináveis fogos a lenha nos terreiros a céu aberto.

Apresentar essas latas revestidas de ouro e prata é significar o trauma — sem, contudo, romantizá-lo. É convocar o tempo-espiralar de Leda Maria Martins (2021), que presentifica a ancestralidade de tal tecnologia e de tais povos.

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

Ainda é Martins (2021 p. 62) que afirma que a ancestralidade é “o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital” e entre suas manifestações estariam as “práticas artístico-culturais afro”, ou seja, a manifestação da arte. Na sequência, o vídeo da *performance-testemunho* de preparo do alimento é apresentado em frame para fins acadêmicos⁴⁸.

⁴⁸ O vídeo completo pode ser visto em https://drive.google.com/drive/folders/1Uucpn1ph_QORSUU89svFxCwbE2nik3Cd?usp=share_link.

Imagem 15 – Protocolo de Condicionamento, carne



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Condicionamento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023. Frame digital de videoperformance.

No mesmo ambiente onde se encontram as latas, está em exibição um vídeo de mais uma *performance-testemunho*, com a presença da convidada Cleunice Quirino. Nele, as pessoas são apresentadas num ambiente doméstico: a cozinha. Vestimos branco, com aventais vermelhos em frente ao corpo, e nos justapomos no ato de preparar o alimento; os ruídos são de instrumentos de cozinha, tais como facas, tábuas de picar, panelas e utensílios de manipulação de alimentos.

O vídeo segue um tempo próprio. Cleunice Quirino, mulher negra e de idade mais avançada, harmoniza o ritmo de cada etapa do preparo; ela caminha de lado a lado do ambiente, prestando atenção às tarefas em preparo. A mim, coube a tarefa de compatibilizar e articular minhas ações em deferência às ações dela. Ou seja, ela dirigiu a performance do preparo, trazendo à cena habilidades adquiridas ao longo dos anos, talvez das gerações. Seus métodos tinham como parâmetro conhecimentos ancestrais que eram pacientemente divididos comigo como uma

grande rede de conhecimentos, de que a minha capacidade de acesso permitiu ver somente o percurso em presente — pois os acessos mentais, gestuais e físicos de Cleunice não eram passíveis de alcance pela linguagem formal: tudo estava presente como pele, implicada desde sempre no seu compromisso ético e estético.

A prontidão de Cleonice acompanha toda a cena: o mesmo entusiasmo, o mesmo rigor é observado do começo ao fim do vídeo. Um aspecto da *performance-testemunho* é a subjetividade, ou seja, um modo singular de como sustentar-se na vida, permitindo que ela seja também, talvez principalmente, coletiva; por isso, o testemunho-espiral se assenta no acolhimento dessas nuances subjetivas e as complexifica ao convocar lógicas ancestrais que habitam outras espacialidades temporais com ou sem distinção de coerência formal. A culminância da performance foi o ato de guardar a comida na lata, folheada a prata, após o preparo de todas as partes da carne do porco.

Imagem 16 – Protocolo de Condicionamento, preparação alimento

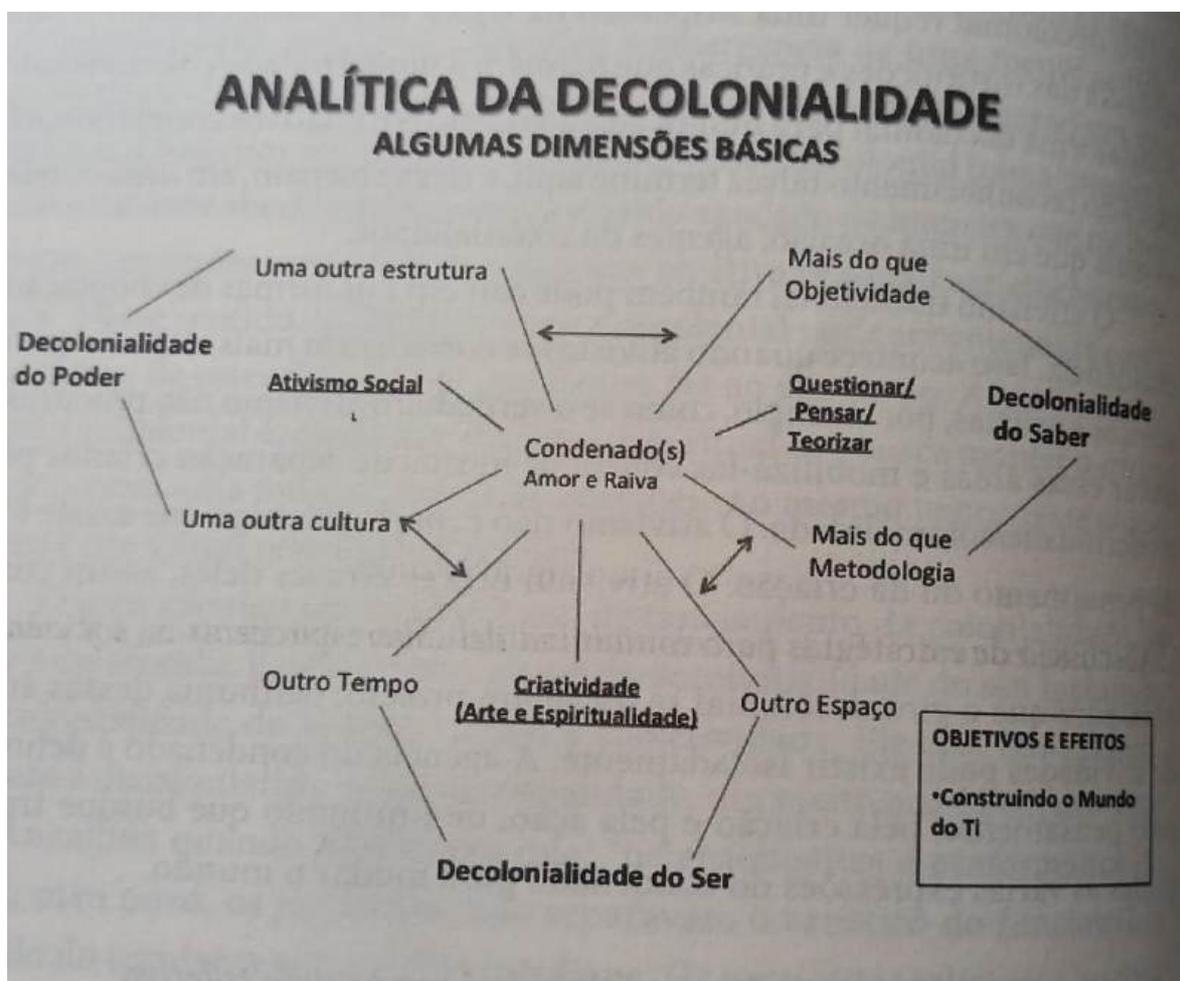


Imagem 16. Geovanni Lima, Protocolo de Condicionamento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023. Frame digital de videoperformance.

A comida preparada não é uma refeição: ela é uma manifestação insurgente, um clamor que aponta para o coletivo, que, ao agir junto no preparo e no banquete, renuncia ao apagamento social de pessoas negro-brasileiras outrora escravizadas, animalizadas, que perderam sua subjetividade, e professa seu testemunho-espiral daquilo que foi criado como arte, como cultura e como possibilidade de ser no mundo.

A *performance-testemunho*, reivindicada nesta tese, se inicia antes mesmo da sua instauração, pois parte de um constructo maior que habita as lógicas do ser negro nas Américas. Após o amplo processo de sequestro e escravização de pessoas originárias de África trazidas para as Américas, outros modos de resistir e não abandonar sua subjetividade foram se manifestando, imbricadas à realidade de exclusão e sofrimento infligida às pessoas negras. Portanto, a *performance-testemunho* reverencia essa trajetória e a presentifica no ato criativo, transpondo sofrimento, raiva e reação em arte e encontro incorpóreo. Maldonado-Torres apresenta uma analítica da Decolonialidade no gráfico que segue abaixo (2023, p. 50):

Imagem 17 – Gráfico analítico da decolonialidade, Maldonado-Torres



Fonte: Imagem do autor.

Diferentemente do que se poderia inferir, somente participar desse coletivo de pessoas espoliadas do seu tempo-espço não é suficiente para constituir uma das bases da performance-espíralar. Primeiramente, porque a consciência dos modos como a pessoa negra se constitui em perspectiva diaspórica não alcança a todos ao mesmo tempo e com a mesma intensidade crítica reflexiva. Como aponta Isildinha Baptista Nogueira (2021, p. 66):

Dessa forma, a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro de autorrepresentação dos indivíduos. Como diz Rodrigues, a cultura necessita do negativo, do que é recusado, para poder instaurar, positivamente, o desejável. Tal processo inscreve os negros num paradigma de inferioridade em relação aos brancos (2021. p 66).

Diante de tais desafios para existir, há que se considerar que reconhecer-se negro, em especial nas Américas já se constitui como *performance-testemunho*. A própria existência crítica de pessoas conscientes de sua carga histórica estabelece outros modos de narrar o trauma vivido por seus ancestrais e que ainda ressoa na vida das pessoas negras.

Ao observar essa estação como um todo, é possível verificar a consonância entre os trabalhos apresentados. As latas de banha e a videoperformance do preparo do alimento, que denominei de "Protocolo de Condicionamento", convergem em diferentes temas; o principal poderia ser a intimidade cotidiana, aquilo que se faz em casa, as mãos atuando no trabalho doméstico seriam a conexão de um labor originário numa rede imperecível de saberes a ser perpetuada nas próximas gerações.

Essa estação, agora, passa a ser lida como *performance-testemunho*, pois agrega os três aspectos descritos já elencados no capítulo anterior desta tese, ou seja: **a relação de pessoas negro-brasileiras com sua consciência social e sua construção identitária nas adversidades que as envolvem num país cujo racismo estrutural ainda é definidor dos modos de vida**, desta feita, a perspectiva da representatividade seria somente um dos aspectos que culminariam dessa consciência social acima mencionada, pois estaria reconhecendo o racismo

e a violência contra as pessoas negras como um problema estrutural na sociedade atual. Ao alcançar uma reflexão sobre sua identidade, as pessoas negras brasileiras incorrem na possibilidade de saírem de um lugar de ostracismo involuntário para construir meios coletivos, com outras pessoas negras brasileiras, de agrupamentos de sentidos, conhecimentos e identidades outras.

O chamamento da ancestralidade como fio condutor e discurso artístico no preparo do alimento, no sentido de prática social, pois é relevante afirmar que cada conjunto de alimentos está disponível em ecossistemas distintos, assim, o ato de comer é também coletivo, pois associa-se aos modos como as comunidades e os ambientes coexistem, contribuindo para um sistema estável, equilibrado e autossuficiente e a **poética artística aqui investigada como potencialidade criativa e elaboração dos constantes traumas vivenciados na perspectiva do testemunho-espiral**, assim, favorecendo uma lógica testemunhal que acolhe as narrativas das pessoas negro-brasileiras em existência de tempos não lineares, ou seja, de “tempos espiralares”, que em diálogo com o conceito de testemunho citado anteriormente, corrobora para o entendimento do argumento que não se prende ao tempo cronológico, permitindo então, a manifestação do testemunho-espiral como a materialidade presente nas *performances-testemunho*.

Na estação 2, foi exibida a série *Protocolo de produção do corpo*, que consiste em nove objetos: oito são peles produzidas com cola PVA, e um é um retrato infantil, tipo lembrança escolar, que produzi na infância, em comemoração ao Dia dos Pais ou das Mães, não me recordo. As peles são apresentadas em caixas pretas, organizadas em duas paredes; o retrato ocupa a terceira parede do espaço expositivo. A iluminação, assim como a estação anteriormente analisada, elegeu o discurso da luz zenital, lançando ênfase nos conjuntos de objetos.

Imagem 18 – Protocolo de Produção do Corpo, visão ampla da estação 2



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Produção do Corpo, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

Mais uma vez, a perspectiva do coletivo é acionada, agora no discurso da luz. É a luz zenital que organiza os limites da produção do corpo presente na exposição e como assunto em pauta na construção poética desta série, pois é no contraste entre o suporte preto e a pele branca-leitosa que é possível identificar quão sutis são os limites entre a pele e o lugar que ela ocupa.

Assim, é lícito pensar sobre a permeabilidade do corpo no mundo e do mundo no corpo, pois as fronteiras entre esses universos (o corpo e o mundo) são colocadas à prova, como diz a autora do texto *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*, Isildinha Baptista Nogueira (2021, p. 65):

O corpo humano, para além de seu caráter biológico, é afetado pela religião, grupo familiar, classe, cultura, e outras intervenções sociais. Assim, cumpre uma função ideológica, isto é, a aparência funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa, em termos de grau de proximidade ou de afastamento em relação ao conjunto de atributos que caracterizam a imagem dos indivíduos em termos do espectro das tipificações. [...]. Isso significa que o corpo está investido de crenças e sentimentos que estão na origem da vida social, mas que, ao mesmo tempo, não estão submetidos ao corpo.

Neste sentido, Isildinha Baptista Nogueira (2021) colabora com o pensamento de que um corpo nunca é somente um corpo. Ele é também espaço de disputas e valores sociais. Um corpo é sempre expressão e comunicação de algo.

Imagem 19 – Protocolo de Produção do Corpo, detalhe da estação 2



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Produção do Corpo, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

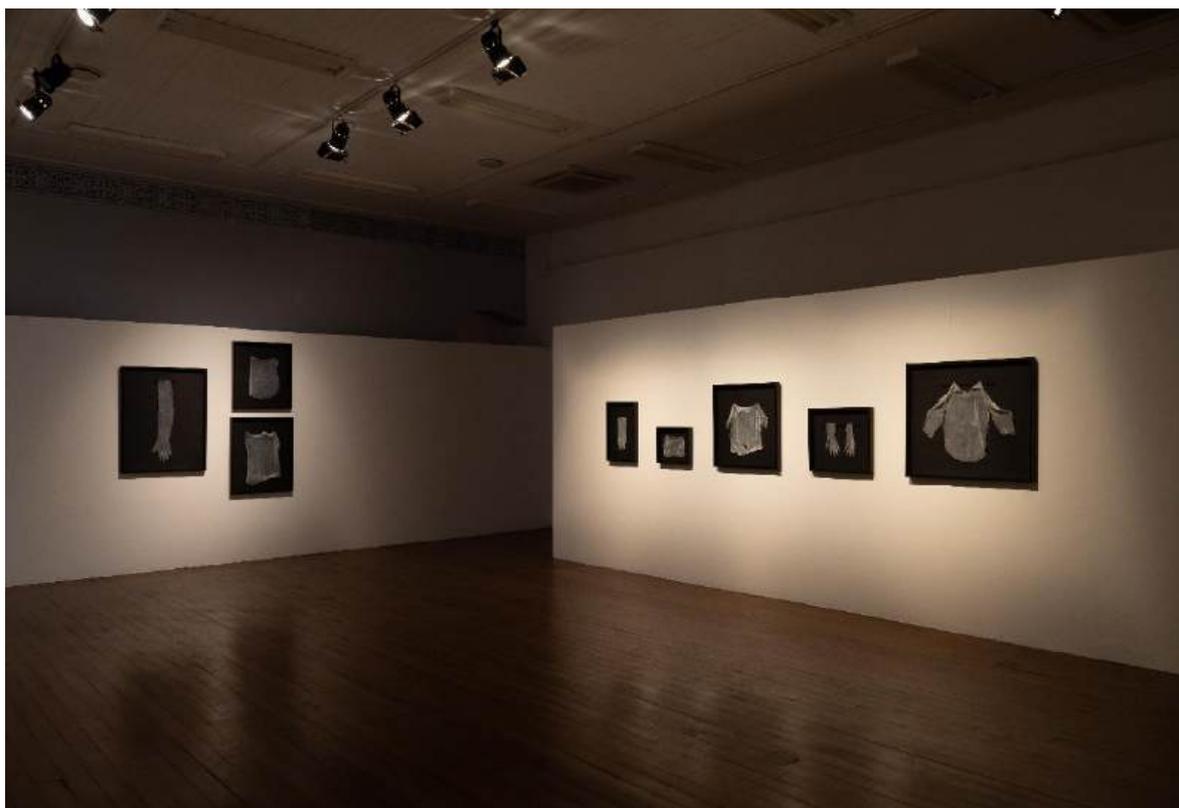
Crédito de imagem: Edson Chagas.

Acima, na Imagem 19, veem-se três suportes para as peles produzidas na *performance-testemunho*. Essas peles foram produzidas por mim a partir da

disponibilidade de pessoas negro-brasileiras de meu convívio imediato, que ao serem abordadas sobre as relações que seus corpos estabelecem socialmente, escolheram partes suas para que pudéssemos elaborar as peles à medida que conversávamos a respeito da questão levantada. A instalação apresentada aqui, ao mesmo tempo que deseja ser acionada como um conjunto, já que a estação apresenta outras peças que compõem a mesma, fala sobre desmembramento de corpos.

Assim, na parede principal estão cinco peças, que da esquerda para a direita são: uma mão, torso, costas, par de mãos e abdômen com parte dos braços. Na parede à esquerda, três peças, formando um tríptico, com braço, costas e abdômen. E, na parede oposta a essa última, o retrato.

Imagem 20 – Protocolo de Produção do Corpo, detalhe maior da estação 2



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Produção do Corpo, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

A *performance-testemunho* realizada aqui consistiu em cobrir o corpo com cola PVA com diversas camadas e, após repouso, retirar a pele criada artificialmente e depositá-la no suporte. O diálogo entre as duas paredes é imediato; as peles foram construídas no mesmo ato performático.

Aqui, há o estabelecimento de um outro protocolo, agora de construção do corpo. Não obstante, é produzido um modelo de pele branca-oleosa sobre um corpo preto. Sobre a primeira categoria em debate na *performance-testemunho*, a consciência racial é balizadora para a poética artística. Ainda é Isildinha Baptista Nogueira (2021, p. 58) quem afirma:

A consciência disso é que o negro, no seu processo de tentar se constituir como indivíduo social, desenvolveu um horror a se identificar com seus iguais, pois estes representam, para ele, o retorno de um sentido insuportável, que tenta recalcar: a gênese histórico-social de sua condição de negro, que o remete ao estatuto de “peça”, em primeiro lugar; ao estatuto de *lumpem*, em segundo lugar.

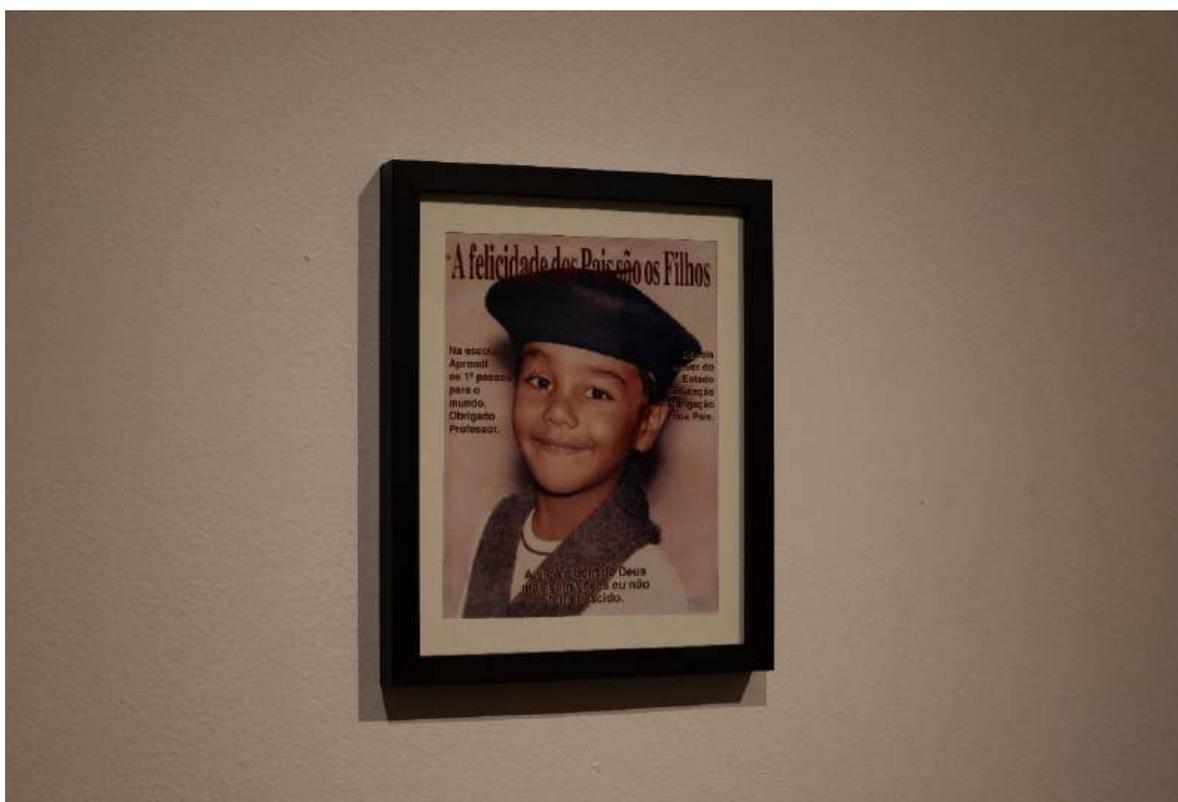
O termo *lumpen* (ou *lumpem*) vem do alemão e, em tradução livre, poderia ser entendido como escória, farrapo. O estatuto de peça ou objeto é igualmente dessemantizador. Como é possível viver sem sentido? Ou com sentido errado? Assumindo outra cor? Aquela que é aceita e, portanto, correta? Por isso, a pele branca, outrora posta sobre o corpo preto, agora é arrancada e exibida sobre suporte preto para abandonar o estatuto de *lumpem*, para não somente abandonar esse código, mas para invalidá-lo como algo que foi extinto, mas que precisa ser preservado como memória, para que não mais se repita.

Isto posto, para que aconteça a construção do corpo, um processo de busca individual, coletiva e ancestral precisou ser acionado. Pois tal construção não se dá linearmente, tampouco de modo contínuo. Somente a complexa vivência em um ir e vir embaralhado, presente aqui nessa *performance-testemunho*, é passível de reflexão e, talvez, “protocolo de produção do corpo”. Reitero, portanto, o tripé que fundamenta a tese proposta.

Ainda sobre *Protocolo de produção do corpo*, há um retrato posto na terceira parede da estação: uma imagem, que presentifica a criança que outrora fui, ganha margens

longas na parede que ocupou. Diante do espaço expositivo, ele fica pequeno, a luz imposta sinaliza um ponto. Um ponto que poderia ser o de chegada ou o de partida; no entanto, trata-se do ponto de chegada e partida, ou seja: de performance-espíralar, pois a criança daquele retrato alongou-se elípticamente até quem sou hoje — e compreendo que ela ainda se estenderá até o fim da minha vida, criando e reinventando esse ciclo de cura e fratura indefinidamente.

Imagem 21 – Protocolo de Produção do Corpo, retrato



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Produção do Corpo, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

Ressalto aqui as camadas de sentido da criança Geovanni que fui-sou neste retrato em que se lê no alto da imagem: “A felicidade dos Pais são os Filhos”. Em sentido horário está escrito: “Escola dever do Estado Educação Obrigação dos Pais”; abaixo lê-se: “A vida é dom de Deus mas sem vocês eu não teria nascido”; à esquerda, encontra-se a frase: “Na escola Aprendi os 1º passos para o mundo. Obrigado

professor” — expressões vívidas, presentes massivamente na constituição de inúmeras famílias.

Isildinha Baptista Nogueira (2021, p. 105-106) elucida sobre as relações dissociativas na imagem do corpo para a pessoa negra:

A imagem do corpo é individual e estritamente ligada à história do sujeito. Suporte do narcisismo inconsciente, é simbolicamente o perfil do sujeito desejante. Que sujeito desejante é o negro, que vê no seu equipamento para satisfação do desejo, o corpo, já um entrave — sua cor? Um corpo que é a negação daquilo que deseja, pois seu ideal de sujeito, sua identificação, é o inatingível — o corpo branco. Não é incomum o sentimento que nós, negros, experimentamos de nunca sermos suficientemente bons nas relações ou funções sociais por nós assumidas: não basta sermos bons, temos que ser os melhores e exemplares, depositários que somos do desejo de pais que projetaram em nós o sujeito que foram impedidos de ser. Essas aspirações que, a princípio, têm origem no desejo dos pais, na verdade representam, para o negro, a impossível superação do incômodo de sermos portadores de um “corpo negro”.

A reflexões da autora perpassam esferas da formação do inconsciente — aqui, em especial, as associações e dissociações da pessoa negra e sua cor. Talvez por isso a imagem acima, o retrato feito na escola, utilize quatro frases produzidas em senso comum na cultura ocidental. Observa-se então tal cultura a partir da constituição do pensamento em que se apoia, como Grosfoguel discute no texto *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI*, de 2016, no absolutismo de pensamento consolidado em bases racistas e sexistas que advêm, entre outras esferas, da desqualificação de diferentes culturas e manifestações religiosas, que o autor denomina “protorracismo”:

Ao contrário do que atesta o senso comum contemporâneo, o “racismo de cor” não foi o primeiro discurso racista. O “racismo religioso” (“povos com religião” versus “povos sem religião” ou “povos com alma” versus “povos sem alma”) foi o primeiro elemento racista do “sistema-mundo patriarcal, eurocêntrico, cristão, moderno e colonialista” (Grosfoguel, 2011) formado durante o longo século XVI (GROSFOGUEL, 2016, p. 36).

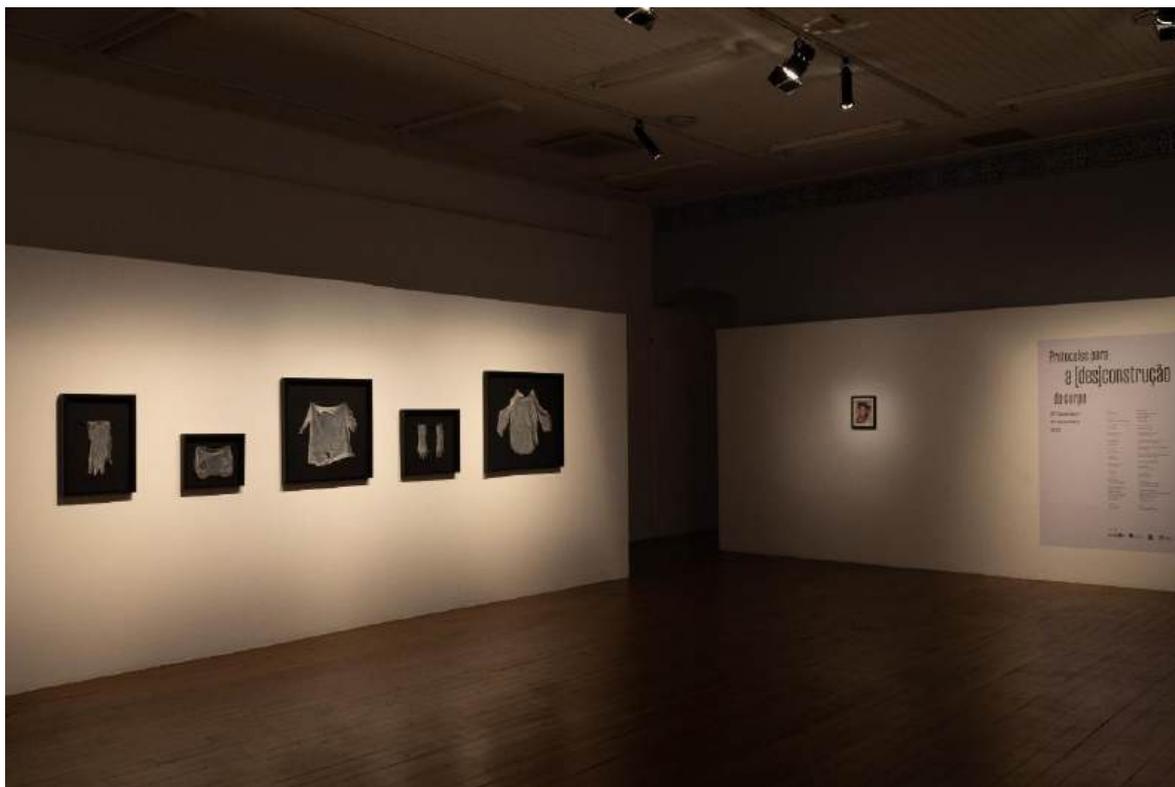
Desse modo, para validar a minha existência, foi necessário rodear-me de pensamentos afirmativos da hegemonia produzida pela estrutura descrita pelo

autor. Ou seja, para garantir a minha subsistência, eu precisaria do aval da fé cristã, do capitalismo e da família tradicional patriarcal para ser quem sou.

Rodeado pelas manifestações verbo-visuais que deveriam me colocar como um *igual* na lógica dominante da sociedade à qual pertenço, um partícipe de um macroentendimento de sociedade — mas que na verdade reforçam que não pertenço àquele contexto, não sou dali e não deveria estar ali. Pois ao centro há uma pessoa negro-brasileira que encara o espectador e sorri. Aquele menino ali retratado possivelmente não tinha ideia dos caminhos e descaminhos que seguiria na vida, mas já entendia que as lógicas dicotômicas serviam para excluí-lo e para reforçar a percepção de que não era convidado à celebração social daquelas mesmas esferas ideológicas inscritas ao redor do seu retrato.

Na mesma parede, estão as informações técnicas tomadas durante o desenho expográfico das estações, movimento que contribui e se soma aos trabalhos na construção de camadas dos discursos presentes na exposição. Estão justapostos e em acordo no percurso do *Protocolo de [des]construção do corpo*.

Imagem 22 – Protocolo de Produção do Corpo, visão ampla 2 da estação 2



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Produção do Corpo, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

Esta estação é a porta de entrada para a exposição completa, na qual é possível verificar dois diferentes “protocolos para a produção do corpo”: um deles parte da construção material de peles brancas-oleosas que são escalpeladas e exibidas sobre fundo preto; o outro, pela imagem fotográfica cercada de frases de efeito ideológico dominantes de uma sociedade cristã, branca e conservadora.

Dois “protocolos para a construção do corpo” — ou protocolos para a construção de um corpo que não é o meu, mas que me foi imposto ao longo de anos, e que, em vários momentos, eu busquei e em que acreditei. Na elaboração de tais processos de violência, como os descritos aqui, assenta-se o aspecto testemunho-espiral, cujas camadas de sentido, de memória, de história e de estética-ética consubstancia o desejo, e, quiçá, uma nova realidade que desvela a chaga vivida

na *performance-testemunho* e dá a ver aos espectadores naturezas reflexivas outras sobre ser negro-brasileiro, sem impor um modo de sentir ou pensar.

A perspectiva ancestral composta aqui fundamenta-se na oitava tese que o autor Nelson Maldonado-Torres discorre no texto *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas*, quando ele defende que a virada decolonial “envolve um giro decolonial estético (e frequentemente espiritual) por meio do qual o condenado surge como criador” (2023, p. 48).

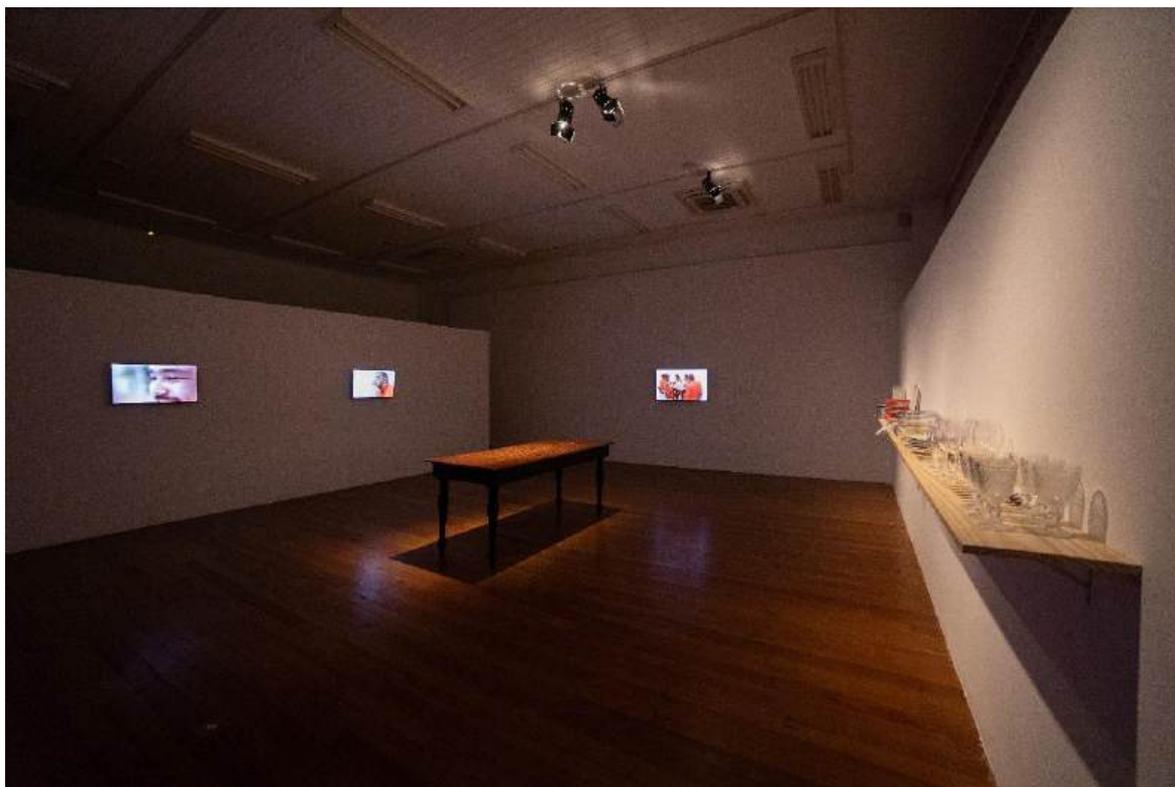
Isto posto como distanciamento da colonialidade presente na linguagem, no discurso, nas sensações, nos sentimentos, ainda é Maldonado-Torres (2019, p. 48) quem afirma:

A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica. Nesse sentido, a criação artística decolonial pode ser entendida como uma forma de estender a prece que Fanon faz ao seu corpo. A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões. Ao mesmo tempo, esse corpo aberto é um corpo preparado para agir. O giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido. É um aspecto-chave da decolonialidade do ser, incluindo a decolonialidade do tempo, espaço e subjetividade.

Assim, o corpo negro é ancestral. O autor faz menção a Frantz Fanon, autor do livro *Pele negra, máscaras brancas*, publicado originalmente em 1952, no qual se discute a “epidermização da inferioridade” como um processo pelo qual a pessoa negra internaliza uma visão de inferioridade associada à sua cor de pele (FANON, 1961). O autor explora como essa percepção leva ao desejo de se aproximar dos padrões e valores atribuídos à branquitude. Nesse sentido, também aborda a negação do embranquecimento das pessoas negras, imposto, em grande medida, pela violência racial, e a luta contra o colonialismo, que se reflete nas trocas simbólicas da vida cotidiana.

A terceira estação da exposição apresentou uma vide performance/videoinstalação, uma mesa de madeira para seis lugares, com baixo relevo de um fragmento de uma carta, e uma prateleira com objetos variados dispostos ordenadamente sobre ela.

Imagem 23 – Protocolo de Acolhimento, visão ampla



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

A sala, em grandes dimensões, teve seu centro ocupado pela mesa. Iluminada focalmente do alto para baixo, ela projeta uma sombra densa e uniforme sobre os quatro pés de madeira trabalhada. Portanto, a ênfase da apreciação está definida, e a superfície da mesa abriga uma inscrição onde se lê:

Oi, vó, estou com saudades!

Estou aqui pensando em você e no que me falaria se estivesse aqui comigo!

Fico me lembrando do seu convite!

Me pego imaginando que corpo teria hoje se, em vez de ter vivido tudo que vivi, eu pudesse ter ido morar com a senhora!

Fico querendo voltar a poder almoçar com a senhora durante todos os dias da semana! Agradeço por não ter tido dinheiro para comer fora nos dias em que eu tinha aula em turno integral.

Tô me tornando doutor, vó! Igual a senhora dizia que deveria ser! No fim, você estava certa: a educação tem me salvado e vem me permitindo continuar sendo diferente!

Que felicidade seria caminhar de um bairro a outro pra ver sua felicidade em poder me servir comida e ouvir eu lhe contar todas as minhas histórias!

Ouço sua voz! Às vezes sinto o cheiro do feijão com moela que eu tanto detestava e que hoje me lembra você!

Hoje preparei nossa comida de novo!

Me sentei à mesa, vó! Me juntei com uma mais velha, escolhi os alimentos, preparei a comida! Senti neles e nelas a sua presença! Tô com saudades! Li outro dia que, quando a gente passa desse plano para o Orum, nossos ancestrais vêm nos encontrar! Me conforta saber que a gente vai se ver de novo!

Te amo, vó!

Uma carta escrita em uma mesa de jantar. Uma carta que se põe à mesa. Uma carta que sustenta a comida servida ali.

Imagem 24 – Protocolo de Acolhimento, carta à mesa



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

Tornar a mesa uma carta é materializar o lugar do encontro, de quem escreve, de quem a recebe e de quem a lê. A mesa é o centro da estação, ocupa espacialmente o centro, mas também se torna o elemento disparador da construção poética daquele espaço. É quase uma cozinha, a sugestão foi dada e pode ser sentida pelo conjunto dos elementos à sua volta.

A mesa agora materializa a comunicação e a troca, outrora feita em silêncio; ela passa a ser o ponto de encontro, de sentar-se junto e de compartilhar o alimento, o afeto, a dor e o cotidiano. A inscrição de cada frase é como um mapa que indica o caminho percorrido, em um ir e vir infinitamente, mas também como cicatriz marcando no corpo a presença e a ausência ancestral emanada e sentida a cada palavra.

A carta se inicia com a saudade e a lembrança, parecendo que já vão longe tais sentimentos. A ambiguidade se instala, pois, ao rememorar, evoca o tempo espiralar que sente e significa continuamente sem se repetir. Na sequência, surge um anseio e um agradecimento, entre a vontade do reencontro e o lugar, hoje confortável, de ter sido “obrigado” a almoçar nos dias do integral escolar. A carta vai deixando a saudade e a lembrança e se aproxima do agradecimento, corroborando a intimidade própria da relação entre avó e neto.

Nesse momento, a carta fala do presente, dá notícias! Conta que vou ser doutor e que fiz a comida que nos definia. A mudança para o tempo recente não invalida ou congela o tempo passado. Ao contrário, trata-se da contiguidade iminente, própria das apresentações ancestrais. É Leda Maria Martins (2021, p. 58) quem orienta:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (muntu), a coletividade (bantu) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo pensamento.

A carta continua seu percurso de encontro, agora pensando no futuro, nos encontros que surgirão no plano espiritual. Associado a isso, está o desejo do encontro e a espera por ele. A carta coloca em cena diretamente a figura de minha avó, relacionando-se ao que Angela Figueiredo (2019, p. 209) aponta:

Nos últimos anos, no Brasil, o conceito de interseccionalidade, tal como formulado pela feminista afro-americana Kimberlé Crenshaw (2002), tem sido utilizado com bastante entusiasmo para analisar a relação entre as diferentes categorias de expressão. A autora destaca a “forma pela qual o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177). Patricia Hill Collins (2000), por exemplo, considera que a noção de dupla ou tripla discriminação não dá conta das interconexões entre formas distintas de opressão, que se sobrepõem e se influenciam mutuamente.

As lógicas de idade, raça e gênero, às quais minha avó se encaixava, não eram pensadas ou valorizadas enquanto tivemos nossa longa convivência. Somente agora, a partir da certeza de minha avó de que somente a educação me salvaria e me tornaria diferente, é que a elaboração de tais interseccionalidades que minha vó vivia se materializou para mim. Talvez por causa delas nossa aproximação se instalou genuinamente e me permitiu sentar-me à mesa com ela, junto com toda a sua vivência ancestral, e me sentir partícipe do banquete da sua vida.

O trabalho em videoperformance contou também com Cleunice Quirino, Emerson Leandro, Meyrieli Carvalho Silva, Thais Souto Amorim e Vivian Cunha. Na exposição, os três aparelhos televisores reproduziam a performance em planos diferentes: uma em plano aberto (PA), em que a câmera fica distante do que estava em cena, como um plano em ambientação; outra em plano fechado (Close-Up), que fez foco em cenários próximos e rostos e meio; e outra em primeiro plano (MPP), que deu ênfase às figuras humanas da cintura para cima.

Este trabalho consistiu em receber, cozinhar, servir e comer o alimento preparado. A mesa foi arrumada com pratos brancos, apoio para pratos também brancos, talheres, guardanapos de mesa e taças de cristal transparentes para cerveja e para água. A mesa foi adornada com flores, e as pessoas convidadas, todas negro-brasileiras, vestiam vermelho, e a refeição foi servida por mim.

Na performance do banquete, foi servido salada, tutu de feijão, feijão tropeiro, arroz, arroz doce e a carne de porco cozida que foi acondicionada na lata durante a performance *Protocolo do condicionamento do corpo*, a mesma presente na lata folheada com prata na estação 1. Para beber, água e cerveja. Todos os elementos reeditavam os hábitos do meu contexto familiar. A performance foi ambientada espontaneamente pelas falas das pessoas, pelas histórias contadas e pelas percepções sobre a comida e os afetos. Também pela reunião de pessoas negro-brasileiras para compartilhar o alimento e, com isso, compartilhar histórias e elaborações identitárias sobre o ser e o estar no mundo. Ainda é Martins (2021, p. 90) quem afirma:

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõe. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como respostas, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas.

Leda Maria Martins afirma a importância do encontro narrativo entre as pessoas a fim de fabular em paisagens enunciadas e enunciantes da própria história. As palavras são fazedoras de ritmos, de movimento e, por conseguinte, espirais da memória em complexas grafias sonoras. A *performance-testemunho* aqui analisada, mais uma vez, contempla o tripé descritivo da constituição do conceito, sendo, portanto, 1) da pessoa negra nas Américas, quando reúne pessoas negras conversando e elaborando sua condição social e racial no mundo; 2) a comida ancestral acondicionada na lata, mantida pelo tempo-espiralar, acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para sua produção; e 3) a poética em testemunho-espiralar, sendo aqui uma possibilidade criativa para elaboração de eventos traumáticos, tanto na elaboração da pesquisa em performance quanto no ato performático.

Reunir pessoas para compartilhar o alimento é estabelecer alianças que advêm da ancestralidade que nos une e que se encontra em vários momentos temporais diferentes que se aproximam e se reconfiguram ao longo da vida de pessoas pretas em aliança. Ainda é Martins (2021, p. 63) quem nos ensina:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, reestabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dinamismo do universo, uma de suas dádivas.

O alimento foi preparado por mim e por Cleunice Quirino, ambos negro-brasileiros. Embora Cleunice tenha sido quem estabeleceu o ritmo ordenado da cocção, eu

sabia o que fazer, e o fiz imbuído do espírito ancestral composto e acomodado por ela, que convocou o “tempo espiralar” descrito por Leda Maria Martins na citação anterior, bem como a própria ancestralidade.

O convite às pessoas, eu o fiz e, a cada convidado ou convidada que chegava, eu me deslocava para recebê-los. Sentados à mesa, permanecemos por duas horas, tempo da performance em que eu servia primeiro a bebida, depois o prato principal, e no final servi o arroz doce com canela, como sobremesa. Um banquete delineado pelo tempo em espiral, que vai e que volta em infinitos momentos de acolhimento de mim mesmo, dos meus convidados e das ancestralidades ali evocadas por todos nós.

Imagem 25 – Protocolo de Acolhimento, detalhe



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023. Frame digital de videoperformance.

Ainda nesta sala, houve a instalação de uma longa prateleira com aproximadamente quatro metros de comprimento, com um metro e meio de altura. Nela, foram depositados todos os utensílios utilizados na performance, a saber: dois aventais vermelhos, um socador de alho de alumínio fundido, duas panelas de alumínio

(sendo uma de tacho e a outra com tampa, ambas de dimensões aproximadas de 80 centímetros de diâmetro), uma escumadeira, três vasilhas retangulares de vidro com tampas vermelhas, duas facas grandes com cabos brancos, duas tábuas de cortar carne em resina branca, seis porta-pratos brancos, um recipiente branco em formato retangular para servir alimento, dois reservatórios circulares de vidro transparente com tampas também de vidro transparentes, seis prendedores de guardanapos na cor dourada e um conjunto completo de seis peças cada de talheres (garfo, faca e colher), pratos de louça branco, taças de cerveja, vinho e de água, todas com o número exato de participantes da *performance-testemunho*, seis.

Imagem 26 – Protocolo de Acolhimento, utensílios



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, instalação, dimensões variadas, MUCANE, Vitória, 2023.

Crédito de imagem: Edson Chagas.

A prateleira de madeira, sem acabamento, aberta em todos os lados e fixada com uma espécie de “mão francesa”, retrata uma lógica de organização que expõe soluções provisórias que acabam por se tornar a única resposta possível na esfera da sobrevivência. Quando a precariedade é uma linguagem, o sentimento que volta é o mesmo que Carolina Maria de Jesus (2021, p. 150) descreveu:

Tenho a impressão que os infelizes que passam fome, são meus filhos. Eu saí da favela. Tenho a impressão que saí do mar e deixei meus irmãos

afogando-se — o meu sonho era ser a última a deixar a favela, mas, os favelados maltratavam os meus filhos na minha ausência. Atiravam pedras no rosto dos meus filhos. E eu não adoto os atos selvagens com os fracos que não podem defender-se.

No livro *Casa de alvenaria – volume 1: Osasco*, a autora retrata os conflitos emocionais e físicos vivenciados na transição advinda da casa da favela — o barraco — para a casa de alvenaria — “na cidade”. Aqui, os conflitos habitam a dúvida ancestral, pois não é possível saber ao certo qual era o modo como a avó da minha avó guardava sua louça; por isso, a *performance-testemunho* fecunda a criação artística na elaboração de mais esse trauma, apresentando numa exposição um processo que é fabulativo do modo como a memória, em lógicas espiralares, me permitiu recordar a casa e os costumes da minha avó.

A exposição, portanto, reúne três protocolos que, conjuntamente, formam os *Protocolos para a [des]construção do corpo*. O que se estabelece, então, é uma celebração do rito; assim, o ambiente meditativo foi se configurando moradia para a *performance-testemunho*, pois cabem nessa natureza de trabalho artístico os contextos reflexivos, de memória, de “oralituras”, de percepção e aprendizados em que “os valores estéticos são, assim, valores também éticos” (MARTINS, 2021, p. 68).

UM CHAMAMENTO À COLETIVIDADE DA COZINHA

Em novembro de 2024, no contexto das celebrações do primeiro feriado nacional da consciência negra, o Memorial da Evolução Agrícola (MEA)⁴⁹, instalado em Horizontina, extremo noroeste do Rio Grande do Sul, programou a realização do

⁴⁹Para mais informações, consultar: <https://www.mea.org.br/>. Acesso em: 18 dez. 2024.

trabalho *Protocolo de acolhimento*, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo* (2023), em sua programação alusiva à data.

Diferentemente do que aconteceu no MUCANE, onde tanto o preparo da comida como os objetos utilizados na performance estavam postos em registros fílmicos e na materialidade no espaço expositivo, para o MEA, a proposta foi de uma ação em performance. Neste sentido, a proposição compreendeu o processo de manuseio e de preparo, junto ao público, de uma refeição que compartilhamos coletivamente ao fim do processo, sentados à mesa. O preparo da refeição foi realizado na Cozinha Experimental do MEA, espaço estruturalmente equipado para o manuseio de alimentos e para a produção de refeições.

Participaram da ação estudantes do 9º ano ensino fundamental, atendidos pela Escola Municipal de Ensino Fundamental Monteiro Lobato. A escola foi indicada pelos estudantes nos momentos da performance, enquanto cozinávamos, como o estabelecimento de ensino que atende, majoritariamente, pessoas vindas do bairro Bela União, o principal bairro periférico da cidade. Importa informar que foram eles e elas, os jovens, em momento de escuta ativa realizado pelo MEA para a produção de sua programação, que demandaram a realização da atividade no espaço da cozinha, ou seja: eram estudantes periféricos interessados nos processos que o manuseio do alimento pode suscitar.

Como roteiro da performance, estabeleci os seguintes passos: 1º) a definição do cardápio; 2º) a escolha e a compra dos alimentos que seriam preparados; 3º) o preparo do espaço da cozinha; 4º) a orientação e o preparo da refeição; e 5º) o consumo da refeição. Todos os participantes, ao entrar no espaço da cozinha, receberam aventais brancos e luvas de silicone, e foram orientados a prender seus cabelos. Para mim, o figurino adotado foi de roupas brancas, camisa e calça, com um avental vermelho sobreposto e luvas do mesmo material. Como roteiro performático, a performance se iniciou com um diálogo, as pessoas envolvidas no processo se apresentaram e relataram a sua relação com a comida a partir de seu prato preferido.

Na sequência, tendo como cardápio carne de panela com legumes, arroz branco, salada de repolho e suco de laranja, dividimo-nos em estações de trabalho, que eu supervisionei, e produzimos a refeição que depois foi consumida. Todo o processo, com devida atenção ao manuseio dos alimentos e dos instrumentos perfurocortantes da cozinha, foi permeado por conversações que convergiram na observação de como o alimento é um vínculo de afeto.

Os participantes ainda trouxeram, a partir de suas vivências, algo que encontra ressonância em mim: a cozinha como um espaço facilitador de amor. Elencaram como importantes os atos de cozinhar para alguém; os de compartilhar refeições, seja as repletas de fartura ou aquelas em que se divide o pouco alimento possível; os rituais de conforto, já que o alimento é o recurso mobilizado quando há enfermidades; e, por fim, as tradições culinárias — portanto, as tradições culturais, já que as festas que acontecem no território a que eles pertencem são estruturadas pelo alimento, os produzidos com carne de porco e de gado e as cervejas.

Imagem 27 – Protocolo de Acolhimento, Horizontina



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, performance. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Imagem 28 – Protocolo de Acolhimento, preparo de alimentos



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, performance. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Imagem 29 – Protocolo de Acolhimento, manuseio de utensílios



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, performance. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Imagem 30 – Protocolo de Acolhimento, cozimento



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo, performance*. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Imagem 31 – Protocolo de Acolhimento, finalização do preparo



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, performance. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Imagem 32 – Protocolo de Acolhimento, pratos à mesa



Fonte: Giovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, performance. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Imagem 33 – Protocolo de Acolhimento, corpos participantes



Fonte: Geovanni Lima, Protocolo de Acolhimento, da série *Protocolos para a [des]construção do corpo*, performance. Memorial da Evolução Agrícola (MEA), Horizontina, 2024.

Crédito de imagem: Takaki Imagens.

Desse modo, a cozinha, para este estudo e para mim, se estabelece como um lugar da coletividade, tal qual rememora bell hooks em *As irmãs do inhame: mulheres negras em auto-recuperação*, traduzido para o português em 2023: a comida é, foi e sempre será a forma de nos mantermos ligados às nossas raízes, com as nossas mães, com as nossas avós, com as nossas e nossos ancestrais. O ato de comer e o que comemos é mais do que uma substância nutritiva, é um ato de resistência, de memória e de afeto.

Ao refletir sobre *Protocolos para [des]construção do corpo* e sobre todos os trabalhos que esta performance abarca, como o “Protocolo de Acolhimento”, fica evidenciada minha compreensão da cozinha como um laboratório/biblioteca no qual se materializam infinitas possibilidades de [des]produção do(s) corpo(s) — não apenas no sentido material, mas também identitariamente, ideologicamente,

subjetivamente etc. Gilberto Alexandre Sobrinho (2023), no contexto de curadoria da exposição apresentada no MUCANE, define a cozinha presente nos trabalhos como “uma biblioteca de técnicas, texturas, sabores e rituais que constroem identidades”.

Esta noção só é possível para mim a partir de perspectivas espiralares, ao acionar a relação com minha avó paterna e todos os processos de cuidado com o alimento que vivenciamos, conforme mencionei anteriormente. Nesse contexto, o preparo dos alimentos se constitui como um ritual, embebido de intencionalidade e respeito, especialmente ao acionar as forças e os significados associados aos alimentos. Esses significados em meu contexto individual se relacionam diretamente aos orixás, com a ideia de nutrir e de cuidar do outro.

O conceito de cozinha que me interessa, portanto, é o que abarca, conforme aponta Mãe Maria de Sàngó (2017, p. 13), as “práticas alimentares que correspondem a [...] história pessoal pelos saberes adquiridos de forma oral em [...] núcleo familiar”, num sentido de que essas práticas ultrapassam o simples ato de preparar/lidar com os alimentos e se constituem como prática ancestral e de resistência cultural. Tanto minha avó como Mãe Maria de Sàngó me ajudam a constituir o ato de cozinhar como uma prática conectiva com o sagrado, com a espiritualidade. Assim, para mim, a cozinha é um presente de orixá⁵⁰: um presente dado por minha *orixá-avó*, que constituiu na cozinha um “tempo desconstruído” que, a partir do ato de cozinhar, corporifica a ação, no sentido de que “o afeto toma lugar à mesa, e o tempo ganha intensidade, estesia e sentido” (MAGRO, 2023).

⁵⁰Priscila Novaes, no livro *Ajeum: o sabor das deusas* (2017, p. 13) instaura a expressão “a cozinha é um presente de Òsùn”. Reescrevo aqui essa colocação de Novaes, substituindo “Òsùn” por “orixás”, visto que compreendo a relação pessoal da autora com a entidade mencionada. Neste sentido, esta substituição, no contexto dos *Protocolos para [des]construção do corpo*, torna-se mais adequada, por conectar a cozinha com outras entidades afro-brasileiras e, por conseguinte, oferecer mais camadas de sentido ao debate que proponho.

Por esses motivos, faz-se importante incluir a *performance-testemunho Protocolos para a [des]construção do corpo* (2023) na teia contemporânea de produção artística. O fazer em arte aqui agenciado encontra consonância, por exemplo, em trabalhos de artistas, cineastas e curadores. A série aciona uma gama de questões contemporâneas que exploram o corpo em sua complexidade e coloca a comida, elemento material e simbólico, como uma questão relevante para a produção das subjetividades negro-brasileiras.

Essas questões aparecem, por exemplo, em exposições como *Ounje – Alimento dos Orixás*, de 2019, com curadoria realizada por Adriana Aragão, Ana Célia Santos, Ayrson Heráclito, Beatriz Coelho, Bel Coelho, Maria Lago e Patrícia Durães. Nessa exposição, foi apresentado ao público uma possibilidade estética e sensorial no espaço expositivo do SESC Ipiranga, tendo o alimento como elemento central, possibilitando uma ampla discussão, e sendo os trabalhos em arte contemporânea que compunham a mostra os fios condutores para essas possibilidades de debate.

A exemplo do que aconteceu em *Protocolos para a [des]construção do corpo*, o processo de comer junto foi acionado em performance. *Oferenda de Abertura*, 2019, de Beatriz Coelho, justapôs, por exemplo, cantos ligados às religiões de matrizes africanas ao oferecimento de *abarás* ao público presente na abertura da exposição, convidando os espectadores a comerem a comida do orixá Obá, a partir da tradição nagô.

Ao oferecer um banquete, a artista rompe com o *vernissage* — tradicional espaço de socialização entre curadores, críticos, especialistas e público, estabelecido na França, no contexto da *Académie des Beaux-Arts* — no sentido de convocar e estabelecer a presença por meio do ato de comer. Aqui, a comida e o ato de partilhamento de uma refeição não apenas integram a obra, mas se tornam o próprio trabalho. É no ato de comer junto que o mesmo se materializa. Esse convite, então, rememora as práticas de oferenda e os rituais de partilha de alimento nas religiões afro-brasileiras. Com isso, Coelho estabelece uma conexão em espiral, entrelaçando materialidade temporal e presentificação, o que chamo de testemunho-espiralar. A artista estabelece uma conexão entre os corpos em

performance, comendo, com as tradições culturais que têm na comida um veículo de comunicação espiritual.

Em *Bola de Fogo*, de 2019, de Fábio Osório, o artista ofereceu ao público, igualmente a *Coelho*, a possibilidade de partilhamento de alimento, aqui foram os bolinhos de acarajé, comida da orixá Oyá. Fábio não apenas traz para o espaço expositivo a ação de preparar os alimentos, mas também incorpora seu tabuleiro de acarajé como parte da performance. O artista compõe um grupo minoritário de homens com registros na Associação Nacional das Baianas de Acarajé e Mingau (ABAM). Sua prática evidencia como a produção artística e sua história se entrelaçam com a culinária.

O ato de cozinhar se torna um gesto performático, um processo que testemunha; ao transubstanciar elementos em discurso, ele testemunha conexões entre memória, cultura e tempo. Assim, a cozinha se afirma como um território de criação, de narrativas e de produção de subjetividade.

Imagem 34 – *Bola de Fogo*, Fábio Osório



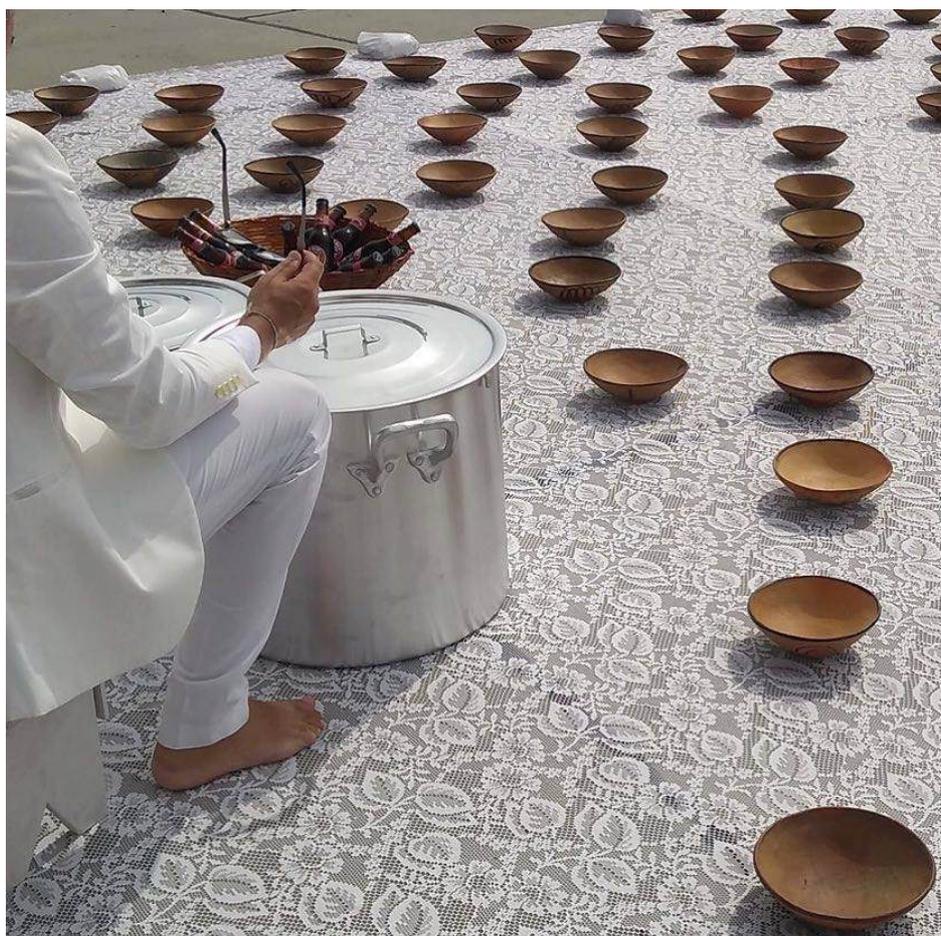
Fonte: Fábio Osório, *Bola de Fogo*, São Paulo, 2019.

Crédito de imagem: Matheus José Maria.

Ambos os trabalhos, na esteira do que igualmente me motiva agir poeticamente, evocam uma noção de cozinha que está calcada na experiência negro-brasileira. É a comida — produzida, apresentada e consumida — neste caso, a materialização, no campo ético e estético do testemunho-espiral. E vai além, pois a partir da lente estabelecida como *performance-testemunho*, percebo que é a comida, nestes trabalhos, o elemento que organiza a coletividade negro-brasileira e presentifica a ancestralidade, ou seja, reitera práticas sociais, tais quais: encontros familiares, celebrações religiosas e rituais, encontros afetivos e outros. Seguindo nesse mesmo caminho, passamos a olhar o trabalho *Feijoada para Ogum*, de 2018, de Ayrson Heráclito⁵¹, realizado no Museu de Arte Contemporânea (MAC), de Niterói, no Rio de Janeiro.

⁵¹ Ayrson Heráclito nasceu em Macaúbas (BA), em 1968, e é um Ogã Sojatin de um Humpame de Jeje Mahi no subúrbio de Salvador. Professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), na cidade de Cachoeira, artista visual e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Disponível em: <https://mam.rio/colecionadores/ayrson-heraclito/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Imagem 35 – *Feijoada para Ogum*, elementos



Fonte: Ayrson Heráclito, *Feijoada para Ogum*, 2018. Niterói, 2018.

Crédito de imagem: Ayrson Heráclito.

Imagem 36 – *Feijoada para Ogum, visão ampla*

Fonte: Ayrson Heráclito, *Feijoada para Ogum*, 2018. Niterói, 2018.

Crédito de imagem: Ayrson Heráclito.

Para a performance, junto de seu companheiro, Joceval Santos, Ayrson Heráclito insere no espaço do Museu, igualmente a Coelho e Osório, uma instalação-banquete que oferece aos participantes a possibilidade de comer uma feijoada preparada para e em honra ao orixá Ogum. A performance aconteceu no contexto da exposição *Senhor dos caminhos*, realizada em 2018, primeira individual do artista no MAC.

Para o trabalho, vestidos de branco, os dois performers montam uma instalação com tecido branco cortado em formato retangular, com aparência rendada, além

dos dois corpos vestindo branco e sentados em banquetas brancas de madeira, semelhantes às usadas nos barracões de candomblé, a performance também inclui cumbucas, cerveja preta e a tradicional feijoada, disposta em grandes painéis de alumínio, cujas bases estão envoltas por tecido branco. O roteiro da performance envolve a distribuição do alimento e da bebida ao público.

A exemplo destes artistas mencionados, a coletividade é novamente colocada como gênese para a criação artística, e o convite para comer junto se constitui como um gesto de conexão. Ao reunir as pessoas em torno do alimento, a ação transcende o simples ato de comer e se coloca como uma possibilidade de interação e troca, de testemunho. Esse convite para compartilhar a refeição cria um vínculo contínuo e circular, que se entrelaça com o tempo e a matéria, como uma forma do testemunho-espiral. Ou seja, a experiência de comer juntos não se limita a um momento isolado, mas cria uma continuidade que ultrapassa a linearidade do tempo, estabelecendo uma conexão que se expande e se reveste de múltiplos significados.

O alimento é servido ao público e consumido em conjunto. No entanto, a comida, enquanto materialidade para outras operações artísticas, é um elemento recorrente no trabalho de Heráclito e aparece de maneiras distintas, como em *Bori* (2008), inserido ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2020. Na performance, que se desdobra em vídeo e em fotografias, o artista manipula os alimentos vinculados aos orixás cultuados de maneira geral nas casas de candomblé brasileiras, doze entidades, e, ocupa-se, com extremo cuidado e cautela, da cabeça dos performers negro-brasileiros participantes.

A ação consiste em oferecer comidas à cabeça de doze performers, sendo essas representações vocativas e iconográficas dos doze principais orixás do candomblé. Dar comida para a cabeça é nutrir a nossa alma. Alimentar a cabeça com comidas para os deuses é evocar proteção. Todos os elementos que constituem a oferenda à cabeça exprimem desejos comuns a todas as pessoas: paz, tranquilidade, saúde, prosperidade, riqueza, boa sorte, amor, longevidade (HERÁCLITO, 2022, s/p).

Em *Buruburu* (2020), videoperformance que integra o acervo do Videobrasil e ação performática realizada em São Paulo, no contexto da Blau Projects, Heráclito insere

no espaço expositivo, seja em vídeo ou pela presença de seu corpo e da pessoa que participa, um banho de pipoca, chamado de *deburu*. O ritual é relacionado ao orixá Omolu no contexto religioso. Como roteiro performático, o mesmo se organiza da seguinte maneira: a pipoca é preparada com areia da praia, que substitui o óleo vegetal ou animal e, depois do alimento pronto, em algum lugar fora do contexto de casa ou do barracão, para que o *carrego* saia da pessoa e não fique no espaço, o alimento é esfregado no corpo do mesmo, dos pés à cabeça. Ao fim do ritual, a pipoca precisa ser *despachada* em um local distante dos quais os trânsitos cotidianos da pessoa que recebeu o banho acontecem. Esse ritual se dá em um sentido de limpeza e proteção espiritual.

Em ambos os trabalhos, o alimento é material para o ritual. Tanto em *Bori* quanto em *Buruburu*, há um acionamento ético e estético do artista, já que o mesmo é pessoa negro-brasileira e praticante do candomblé. Assim, tanto a *performance-testemunho Protocolos para a [des]construção do corpo*, de minha autoria e discutida neste capítulo, quanto os trabalhos dos artistas recém-mencionados, complexificam, no que tange às questões ancestrais, o alimento enquanto índice estético e ético e ratificam o candomblé como possibilidade poética. Insiro a série que produzi neste contexto, uma vez que percebo a operação artística de manuseio poético dos alimentos e a prática de comer junto como herança afro-brasileira.

É Raquel Gerber⁵² e Beatriz do Nascimento⁵³, em *Ôrí*, documentário de 1989, que contribuem para esta vinculação que faço ao lidarem com os movimentos negros

⁵²Raquel Gerber é diretora, produtora, roteirista e socióloga, com uma trajetória marcada por obras que exploram a memória, a identidade e as culturas afro-indígenas. Seus principais filmes incluem *Ôrí* (1989), *Abá* (2015) e *Ongamira* (2021), reconhecidos por sua abordagem sensível e crítica sobre a história e a resistência de povos marginalizados. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/9804-raquel-gerber> Acesso em: 14 fev. 2025.

⁵³ Maria Beatriz Nascimento foi uma intelectual multifacetada, reconhecida por seu trabalho como historiadora, professora, poeta e ativista antirracista. Nascida em Aracaju, Sergipe, em 17 de julho de 1942, e radicada no Rio de Janeiro, Nascimento destacou-se pela sua atuação em prol do reconhecimento e valorização da história negra no Brasil. Formada em História pela Universidade

brasileiros entre 1977 e 1988 e nos oferecerem uma gama de imagens complexas que enunciam as questões discutidas por esses grupos, mas não somente: o trabalho das artistas no documentário amalgama as perspectivas social e ritualística inerentes aos alimentos e ao ato de comer junto, essas que aparecem tanto em meus trabalhos quanto nas obras artísticas apresentadas acima e outras.

As autoras apresentam no filme o conceito de “quilombo”, em que a ideia de espaço meramente territorial se dissolve e apresenta-o como um lugar de liberdade e continuidade cultural, no qual tem-se caro as perspectivas territoriais e ancestrais para a construção das identidades negro-brasileiras.

Ao olharmos para o filme, além de articular o uso do alimento no próprio candomblé, no barracão, em seu discurso, *Ôrí* nos oferece visualmente a perspectiva da comida como elemento do encontro *continuum*, e, portanto, espiralar, da pessoa negro-brasileira com a pessoa negro-brasileira; da pessoa negro-brasileira com a espiritualidade; e da pessoa negro-brasileira com a pessoa negro-brasileira e com a espiritualidade. Vejamos:

Federal do Rio de Janeiro em 1971, ela se envolveu intensamente em movimentos sociais negros e fundou o Grupo de Trabalho André Rebouças na Universidade Federal Fluminense. Nascimento também completou o curso de Pós-graduação em História do Brasil, em 1981, sempre buscando unir sua militância ao desenvolvimento acadêmico. Disponível em: <https://sites.usp.br/pet/ocupa/mulheridades-3/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Imagem 37 – *Ôrí*, still do vídeo, alimentação



Fonte: Raquel Gerber, *Ôrí*, 1989. São Paulo, 1989. Still do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3CS9nHIFXk&t=159s>. Acesso em: 11 fev. 2025.

Imagem 38 – *Ôrí*, still de vídeo, corpos participantes



Fonte: Raquel Gerber, *Ôrí*, 1989. São Paulo, 1989. Still do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3CS9nHIFXk&t=159s>. Acesso em: 11 fev. 2025.

Imagem 39 – *Ôrí*, still de vídeo, partilha

Fonte: Raquel Gerber, *Ôrí*, 1989. São Paulo, 1989. Still do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3CS9nHIFXk&t=159s>. Acesso em: 11 fev. 2025.

Imagem 40 – Ôrí, terra



Fonte: Raquel Gerber, *Ôrí*, 1989. São Paulo, 1989. Still do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3CS9nHIFXk&t=159s>. Acesso em: 11 fev. 2025.

As quatro imagens dispostas acima (38, 39, 40 e 41) nos colocam diferentes modos de utilização do alimento: na primeira, segunda e terceira vemos a confraternização de uma comunidade de axé e na quarta a realização de um ritual para as entidades caboclas. Culto e confraternização, dois momentos sociais que são mediados pelo alimento, que não se coloca apenas como meio de subsistência, mas também como conectivo espiritual e social. O animal é sacrificado para a conexão entre divindades, comunidade e a terra, a partir da retirada de partes de seu corpo que são necessárias aos rituais. Esses alimentos, como Beatriz coloca em *Ôrí*, se transformarão e alimentarão primeiro as divindades cultuadas conectando-as às pessoas que os imolaram, e, posteriormente, pela alteração da matéria, a própria terra.

O fundamento do quilombo é a terra, o homem se identificando profundamente com a terra. Então, o Ebó é dado para a terra, todos os elementos vivos estão na terra e vão participar daquele banquete que é o Ebó. Quer dizer, vai ter ali vírus, vai ter ali micróbios, vai ter ali células que

vão se decompor e se transformar em outras células... e esse é o princípio do axé da força. (voz *over* de Beatriz Nascimento, transcrição do filme *Ôrí*, 1989).

As partes do corpo dos animais sacrificados que não são utilizadas nos rituais, nas oferendas, são consumidas pela comunidade de axé e pelo entorno dela, coletivamente. Ao analisar o documentário, Gilberto Alexandre Sobrinho (2020) insere duas perspectivas importantes para o diálogo que faço aqui: “a voz e a performance conceitual de Beatriz Nascimento” e “a montagem cartográfica do filme”, vejamos:

Configura-se, então, um corpo articulado à fala sobre si, algo, de antemão, que repõe/propõe um tipo de participação específica no universo do documentário: as performances de si. Especificamente, em *Ôrí*, essa performance pessoal, no documentário, incursiona por dilemas identitários, estando à frente, a principal personagem, Beatriz Nascimento (SOBRINHO, 2020, p. 16).

Um filme de viagem, cuja travessia move seus sujeitos participantes e também conduz os espectadores para algum lugar. Dessas incidências disparam-se visões de mundo descolonizadoras, feministas e negras numa forma fílmica singular, em suas imagens e sons. Transmigração e quilombo constituem-se em eixos centrais das ideias de Beatriz Nascimento compartilhadas em sua narração. Ambos termos conectam-se com ideias de espaço e tempo em seus usos, e conforme se nota, modificam conceitos estabelecidos de identidade e território, numa ótica feminina (SOBRINHO, 2020, p. 23).

Ao lidar com a complexidade dos movimentos e do próprio tempo em que o filme fora realizado, Sobrinho circunscreve duas possibilidades, com as quais podemos igualmente lidar com os trabalhos discutidos neste capítulo, os meus e dos artistas negro-brasileiros que apresentei: as obras articulam questões subjetivas dos artistas que as propõem e em uma perspectiva espiralar, articulam, tal qual em *Ôrí*, questões coletivas, além de apresentarem uma possibilidade cartográfica poética diversa, no que tange à ética, estética e política e conectam distintos tempos e espaços, compondo um panorama do campo da arte contemporânea brasileira.

CAPÍTULO III: *CÍRCULO MÁXIMO* (2024): A DIMENSÃO COLETIVA DA AÇÃO PERFORMÁTICA EM *PERFORMANCE-TESTEMUNHO*

Para a geometria, o círculo máximo é um círculo traçado na superfície de uma esfera e que mantém o mesmo raio com base no mesmo centro. Assim, é possível verificar na geografia a linha do equador como um círculo máximo, cuja rota entre dois pontos estabelece a menor distância possível entre eles e que divide a Terra em dois hemisférios⁵⁴, norte e sul, estabelecidos, então, pelo círculo máximo da Terra — uma linha imaginária que define coordenadas geográficas e de deslocamentos, mas que também contribuiu/contribui para a definição de controles ideológicos: o norte e o sul, como opostos, como hierárquicos e produzindo sentidos; um lado, como desenvolvido e próspero; o outro, subdesenvolvido ou em desenvolvimento e desventurado.

A instalação *Círculo Máximo*⁵⁵ foi assim nomeada em referência a esse desejo de definição, mas não como linha imaginária, e sim como objeto físico. O *Círculo Máximo* prospecta outra realidade, criando novos modos de habitar a Terra, com naturezas outras de divisão do planeta e para coordenadas e deslocamentos humanos que tampouco visam a ocupações e colonizações. Ao contrário, dá a ver

⁵⁴Neste sentido, ver: BONDY, J. A.; MURTY, U. S. R. *Graph theory with applications*. London: Macmillan, 1976; WEST, D. B. *Introduction to graph theory*. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2001; DE BRUIJN, N. G. *A combinatorial problem*. Proceedings of the Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Series A, v. 49, p. 758–764, 1946; ROSEN, K. H. *Discrete mathematics and its applications*. 7. ed. New York: McGraw-Hill, 2011; STROGATZ, S. H. *Nonlinear dynamics and chaos: with applications to physics, biology, chemistry, and engineering*. 2. ed. Boulder: Westview Press, 2015; ALLIGOOD, K. T.; SAUER, T. D.; YORK, J. A. *Chaos: an introduction to dynamical systems*. New York: Springer, 1996; CORMEN, T. H.; LEISERSON, C. E.; RIVEST, R. L.; STEIN, C. *Introduction to algorithms*. 3. ed. Cambridge: MIT Press, 2009; AHUJA, R. K.; MAGNANTI, T. L.; ORLIN, J. B. *Network flows: theory, algorithms, and applications*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993.

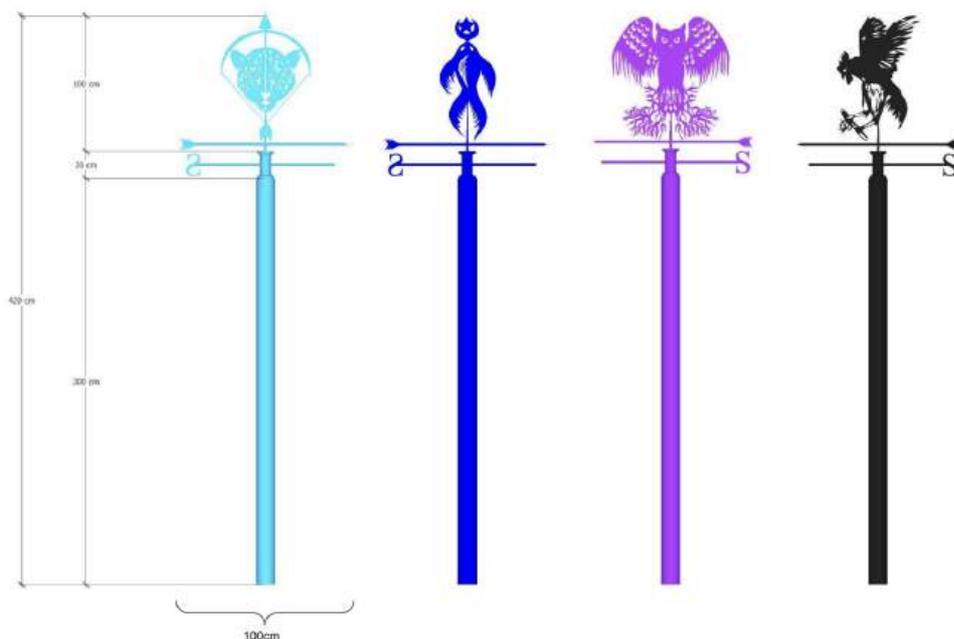
⁵⁵ Além do incentivo financeiro da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio da concessão de bolsa de doutorado, a instalação *Círculo Máximo* teve financiamento da Secretaria de Estado da Cultura do ES.

o que outrora foi escondido ou negligenciado pelas lógicas dominantes entre os polos norte e sul.

A série instalativa é composta por dezesseis peças, cada peça abriga três partes, sendo a primeira um levante de altura, materializado por um mastro de três metros de comprimento, produzido em aço galvanizado; a segunda é composta por um objeto, com dimensão de 20 cm, que se assemelha à rosa dos ventos, símbolo geográfico que indica os sentidos fundamentais e intermediários⁵⁶. Para o trabalho, a rosa do ventos foi simplificada e apresentada de maneira horizontal — na qual, além das setas que comumente indicam as direções, no ponto geográfico ao sul, está instalada a consoante “S”, demarcando a movimentação do trabalho ao sul global e aos tráfegos que essa região agencia. Ressalto que os quatro sentidos fundamentais são fixos de maneira a não se locomoverem, ou seja, o SUL fica indicado de modo permanente. A terceira parte é uma imagem também em aço galvanizado, instalada no alto de cada peça, com recortes produzidos a *laser*, e tem em sua base uma roldana que possibilita que, ao contato com as correntes de ar, a peça possa bailar ao vento.

Cada imagem, constituída por um estudo de desenho em meu ateliê, constitui-se como um exercício de significação para este trabalho. Essas imagens se relacionam aos orixás comumente cultuados no culto afro-brasileiro e apresentam o elemento de força de cada uma dessas divindades. Nesse sentido, cada módulo da escultura presentifica esteticamente essas mesmas forças. Cada peça recebeu uma cor específica, unificando as três partes descritas.

⁵⁶Quais sejam: norte (N), sul (S), leste (L) e oeste (O), e nordeste (NE), localizado entre o norte e o leste, sudeste (SE), localizado entre o leste e o sul, noroeste (NO), localizado entre o norte e o oeste, e sudoeste (SO), localizado entre o sul e o oeste.

Imagem 41 – *Círculo Máximo*, projeto de peças

Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Crédito de imagem: acervo do artista.

Como já mencionado, a seleção de dezesseis peças é baseada em dezesseis orixás das religiões afro-brasileiras (os que aparecem de maneira mais reiterada). Essas entidades contemplam Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain, Omulu, Sàngó, Logun Edé, Oxumaré, Oyá, Oxum, Obá, Ewá, Iemanjá, Nanã, Oxalá e Ibeji. Cada um possui características particulares que os destacam nas tradições espirituais e culturais. Para cada divindade, uma narrativa única foi concebida para abranger os conceitos de poder e significado ligados a ela.

Essas representações simbólicas captam os elementos essenciais de cada deidade, como suas particularidades, narrativas e forças, encarnando de maneira concreta suas individualidades. Desse modo, a organização concebida espelha a profundidade simbólica e sua conexão com a realidade cósmica e ancestral. Durante o processo de produção do trabalho, junto à minha equipe em ateliê, para cada orixá foi criada uma unidade de sentido que apresenta um ou mais elementos de força de cada orixá. Desse modo, relacionando o orixá à sua unidade de sentido, temos:

Imagem 42 – Detalhe de Exu



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: Acervo do artista.

Imagem 43 – Detalhe de Ogum



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 44 – Detalhe de Oxóssi



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 45 – Detalhe de Ossain



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 46 – Detalhe de Omulu



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 47 – Detalhe de Sàngó



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 48 – Detalhe de Logun Edé



Fonte: Giovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 49 – Detalhe de Oxumaré



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 50 – Detalhe de Oyá



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 51 – Detalhe de Oxum



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 52 – Detalhe de Obá



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 53 – Detalhe de Ewá



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 54 – Detalhe de lemanjá



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 55 – Detalhe de Nanã



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 56 – Detalhe de Oxalá



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

Imagem 57 – Detalhe de Ibeji



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Detalhe. Crédito de imagem: acervo do artista.

As unidades de sentidos convocam, pela poética estabelecida aqui, um elemento de força que não necessariamente se relaciona religiosamente com os orixás selecionados para compor a instalação *Círculo Máximo*. Assim, temos os orixás femininos e os masculinos, cujas imagens podem se relacionar com os sentidos de outros orixás ou, simplesmente, estabelecer uma configuração inédita como unidade de sentido, ainda assim, garantindo a estética atrelada à ética da pesquisa realizada.

Majoritariamente são animais representados e algum outro elemento (inclusive outro animal) que compõem a cena. O resultado final dos desenhos, agora transpostos para o metal, recebem a dinâmica do giro — ou seja: os detalhes de cor e profundidade apresentados nos desenhos são subtraídos pela chapa de aço galvanizado e coberto com uma cor única, mas agora agem pela força do vento, abandonando os detalhes ora apresentados aqui.

Imagem 58 – Vetores 1



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Vetores (montagem). Imagem: acervo do artista.

Imagem 59 – Vetores 2



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, projeto, Vitória, 2024. Vetores (montagem). Imagem: acervo do artista.

Apresentar o processo de elaboração dos desenhos, que aqui chamo de unidades de sentido, revela, inicialmente, a efemeridade da linha em contraponto com a sua intensidade, como elementos de força, produzidos em aço galvanizado. Tal aparente oposição conjuga em si não a contradição, mas a possibilidade de a diferença organizar princípios complexos de crescimento coletivo, reunindo aquilo que aparentemente é antagônico nas culturas ocidentalizadas, mas que são conjuntos ancestrais em outras culturas — destacando-se a cultura iorubana⁵⁷, que reverencia o processo e o presentifica em ato contínuo.

Essas unidades de sentido funcionam sozinhas, coletivamente e em movimento. Essa tríade repousa no conceito de “tempo espiralar” de Leda Maria Martins, pois o

⁵⁷Aqui há um processo de criação referenciado pelo conceito de transcriação, de Haroldo de Campos, de maneira poética e experimental, a partir do referencial iorubano.

seu movimento parte do vento que vem do mar. Aqui no Espírito Santo, predominantemente, temos duas correntes de ar: a nordeste e a vinda do sul, que se configuram, na maioria dos dias, como “brisas”, que funcionam levando vento do oceano para o continente durante o dia, e durante a noite o contrário, o vento sopra do continente para o mar.

Assim, uma nova linha imaginária é estabelecida pelas correntes de vento e pela brisa: é “nas temporalidades curvas, que tempo e memória são imagens que se refletem” (MARTINS, 2021, p. 23) — aquilo que vai e vem, em movimento espiralar, como o tempo referido pela autora citada, e que pode ser conjunto e pode ser unitário, pode ser criado na diferença ou no desejo da igualdade, mas o que se instaura é a memória. Assim, continua Martins (2021, p. 22-23),

se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.

Como afirma a autora, epistemes outras são construídas por modos não convencionalizados; assim acontece com as unidades de sentidos que, em conjunto ou não, interpelam modos diversos de aprendizados na produção dos elementos de força envoltos na poética artística elaborada para este trabalho — pois é na lógica transversa entre arte e orixás de grande culto no Brasil que se abre a possibilidade de inclusão no debate decolonial também daqueles que não cultuam tais entidades.

O vento, nas religiões de matriz africana, está associado a Oyá, uma orixá guerreira presente entre os dezesseis orixás representados em *Círculo Máximo*. No entanto, o efeito do vento na obra como um todo se relaciona principalmente ao que pode ser ofertado e ao que pode ser recebido. Pois, como as correntes de vento são do mar para o continente e do continente para o mar, numa troca infinita de saberes, carinhos, passeios, fraturas, cicatrizes e novos horizontes pelo giro infinito das unidades de sentido presentes no alto de cada uma das dezesseis peças, elas

unificam uma coletividade complexa, construída pelo vento que varre terra e mar, misturando chegadas e partidas e toda sorte de experiências e memórias advindas daí.

Assim, *Círculo Máximo* evoca outra perspectiva de coletividade, aquela que se relaciona à ancestralidade, pois, ainda segundo Leda Maria Martins (2021, p. 23),

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e diversificadas.

Como afirmado acima, a ancestralidade atravessa todas as práticas sociais, alinhando-se ao sujeito como também ao cosmos. Nesse sentido, o trabalho cria elos ancestrais entre as dimensões éticas e estéticas, bem como evoca a perspectiva coletiva da ancestralidade, ao reunir em diálogo o Atlântico Sul, que liga as Américas à África. Assim, como afirma Felinto (2024, s/p):

A obra aciona uma ampla possibilidade de leituras que nos informam sobre dois mundos em disputa: o que chamamos Sul Global em oposição ao Norte Global. Ao nos referirmos a essas terminologias, citamos Carl Oglesby, escritor e ativista político, que em 1969 empregou tal ideia ao se referir à Guerra do Vietnã e à dominância bélica do Norte sobre o Sul. O termo designa mais uma configuração geopolítica do que geográfica, porque se sustenta na análise das relações políticas, diplomáticas e econômicas entre as nações e não meramente nos mapas físico e político. Assim, suprimem-se do vocabulário contemporâneo nomenclaturas que mensuram o desenvolvimento dos países considerando ideologias fundadas em cosmogonias predominantes na Europa como verdade e referência inquestionáveis.

Diante dessas reflexões, relaciono aqui os orixás eleitos e eleitas para este trabalho, suas respectivas unidades de sentido e a cor escolhida para cada peça, que a unifica e diversifica.

1. Orixá: Exu; Unidade de Sentido: galo; Cor: preto semibrilho;
2. Orixá: Ogum; Unidade de Sentido: cavalo; Cor: azul-del-rey;
3. Orixá: Oxóssi; Unidade de Sentido: onça; Cor: verde-turquesa;

4. Orixá: Ossain; Unidade de Sentido: cabaça com pássaro; Cor: verde-menta;
5. Orixá: Omulu; Unidade de Sentido: cachorro; Cor: marrom-bordô;
6. Orixá: Sàngó; Unidade de Sentido: tartaruga; Cor: vermelho;
7. Orixá: Logun Edé; Unidade de Sentido: cavalo-marinho; Cor: azul-celeste;
8. Orixá: Oxumaré; Unidade de Sentido: cobra; Cor: azul-turquesa;
9. Orixá: Oyá; Unidade de Sentido: búfala e borboleta; cor: rosa fúcsia;
10. Orixá: Oxum; Unidade de Sentido: peixe com flor; Cor: amarelo-segurança;
11. Orixá: Obá; Unidade de Sentido: punhal com flor; Cor: vermelho e cola;
12. Orixá: Ewá; Unidade de Sentido: lagarto com arco; Cor: laranja-tráfego;
13. Orixá: Iemanjá; Unidade de Sentido: peixe; Cor: azul-bebê;
14. Orixá: Nanã; Unidade de Sentido: coruja; Cor: branco total;
15. Orixá: Oxalá; Unidade de Sentido: boi de Oxalá; Cor: branco-cassol;
16. Orixá: Ibeji; Unidade de Sentido: macaco com cobra; Cor: rosa-bebê.

A ordem da lista dos orixás aqui neste texto obedece à ordem de suas instalações no espaço físico do Parque Cultural Casa do Governador, em Vila Velha, no Espírito Santo, Brasil. Sobre a disposição das peças da instalação, elas começam a ser expostas no início da entrada principal do Parque Cultural Casa do Governador, no continente, e terminam diante do mar, convocando o transeunte/visitante/espectador presente no parque a estar, conscientemente, diante do Oceano Atlântico. Este caminho contempla a observação do espaço do parque, que abriga a casa de praia do Governador do Estado do Espírito Santo, bem como uma considerável área de Mata Atlântica preservada, em virtude do caráter oficial do território, que tem como administradoras a Secretaria de Estado

de Governo e a Secretaria de Estado da Cultura, esta última, órgão financiador do trabalho, por meio de edital de chamamento público.

A COLETIVIDADE PERFORMÁTICA EM *PERFORMANCE-TESTEMUNHO*

Ao inserir algumas peças no caminho, na Mata Atlântica, incluindo-as na paisagem, *Círculo Máximo* estabelece outro modo de coletividade, agora com a paisagem, com a vegetação. A *performance-testemunho* convida a todos a uma justaposição com a natureza, afirmando que a coletividade passa também pelos modos de nos relacionarmos com essa força ancestral, presentificada nas unidades de sentido, que é o ecossistema.

Adentro, portanto, no aspecto coletivo da *performance-testemunho*, pois o trabalho, escondido na mata, por exemplo, revela nossa coexistência, ou nossa ausência de envolvimento com a natureza. Ao inserir uma peça quase escondida na mata, a busca passa a ser de si mesmo, ao mesmo tempo que se torna quase uma busca intermitente para completar o círculo máximo dos dezesseis orixás da obra. Assim, estabeleço a lógica de mais uma linha imaginária que alinhava esse círculo, de não permitir que nenhum orixá, entre os dezesseis, seja negligenciado, ao passo que convoco outros corpos para ativar o trabalho. A busca por todas as peças elabora a obra coletivamente, em campo aberto: Mata Atlântica, Oceano e Corpo.

Imagem 60 – Peça de Ossain



Fonte: Giovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Crédito de imagem: Paula Barbosa.

Imagem 61 – Peça de Omulu



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Crédito de imagem: Paula Barbosa.

A peça que evoca Ossain (Imagem 60) fica parcialmente encoberta, e Omulu (Imagem 61), totalmente encoberta pela vegetação. A peça que abre o *Círculo Máximo* evoca Exu (Imagem 62), apresentando-se em preto, com sua unidade de sentido figurando um galo como elemento de força desse orixá. Ele se encontra na entrada do parque, numa encruzilhada de dois caminhos. Como define sua ancestralidade, Exu não define o caminho, mas o abre à medida que as escolhas são feitas. A cor preta, aqui, é intencional, tal como as outras; no entanto, ao lançar o preto como Exu, que abre a instalação e abre o parque, instaura-se um marcador identitário dos povos africanos escravizados e outrora animalizados, invisibilizados e dizimados.

Tendo isso em consideração, as reflexões de Abdias do Nascimento, discutidas no primeiro capítulo desta tese, são pertinentes ao tratar do genocídio do povo negro

— pois o transeunte, ao entrar no parque e iniciar sua visita (como relatado pela equipe de mediação do parque), não vê com facilidade a obra exposta ali. O conceito de genocídio utilizado por Nascimento vai além do extermínio físico, ele inclui a destruição cultural, psicológica e simbólica do povo negro, hoje denominado como epistemicídio.

Segundo os dados do Atlas da Violência (2024), 46.409 pessoas foram assassinadas no Brasil durante o ano de 2022, desse total, 76,5% são pessoas pretas e pardas, esse dado apresenta a desproporcionalidade dos índices referentes à vitimização de outros grupos, assim: para cada pessoa não-negra assassinada, foram 2,8 negros assassinados no mesmo período. O panorama dessa estatística pode ser lido como genocídio e epistemicídio, pois, ao assassinar quase três pessoas pretas ou pardas diariamente, enquanto uma não-negra é assassinada, representa um aumento de quase 300% diário de desaparecimento de manifestações da cultura afro-brasileira e ancestralidade negra, que morre junto a essas pessoas.

Imagem 62 – Peça de Exu

Fonte: Giovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Como é possível verificar na Imagem 62, a peça habita um descampado, nas proximidades de outras obras e das palmeiras imperiais. Não enxergar tal elemento da cultura africana, Exu, ali instalado, denota um imperativo aprendido imageticamente daquilo a que se deve dar atenção, e do que pode não ser visto. O *II Relatório sobre intolerância religiosa: Brasil, América Latina e Caribe* aponta dados relevantes sobre as perseguições que as religiões de matriz africana sofrem. Dados de 2021 mostram o aumento de 270% dos casos de violência, chegando a 244 episódios de abuso durante o ano. Ainda segundo o relatório, a maioria dos casos acontece motivado por intolerância religiosa, o que nos aponta outros dados, como do racismo estrutural que normatiza determinadas manifestações religiosas e criminaliza outras, neste caso, as de matriz africana. Enquanto a normatização social apontar para os grandes monoteísmos (Islamismo, Judaísmo e Cristianismo) como religiões legalizadas, aquelas politeístas — diante do racismo estrutural e religioso — são vistas e perseguidas como manifestações contrárias ao pensamento religioso, ou seja, são profanas e passíveis de exclusão.

Desse modo, acontece novamente o genocídio do povo negro em função do apagamento e da demonização das religiões de matriz africana, elemento fundante para os reconhecimentos conceituais e ancestrais da manutenção das especificidades da população negra no Brasil, que é maioria nacional.

Imagem 63 – Peça de Exu sem sombra das palmeiras



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Em outro momento do dia, agora sem a sombra das palmeiras, Exu, além de abrir os caminhos, também indica o Sul, exatamente como as demais peças de orixá, com a veemência necessária. A destruição ou desqualificação cultural de elementos artísticos, estéticos ou de práticas sociais do povo negro é um aspecto abordado com profundidade por Abdias do Nascimento na obra *Orixá: os deuses vivos da África*, de 1995. O autor denuncia a exotização e o desrespeito às manifestações culturais afro-brasileiras, que são frequentemente descontextualizadas ou

apropriadas sem o reconhecimento de sua origem e importância. Abdias do Nascimento, em plano bidimensional, pinta os orixás e disserta sobre eles em seu livro. Suas reflexões serão expostas em momentos subsequentes desta tese, apresentarei e discutirei a teia contemporânea da arte ao qual o *Círculo Máximo* se vincula.

Na atualidade, não somente pessoas pretas frequentam as religiões de matriz africana, mas são elas que constituem esses espaços como um elemento que afirma a importância da cultura africana e afro-brasileira para a constituição do povo brasileiro. A cultura negra, apesar de constantemente marginalizada, é fundamental para a identidade brasileira e para as transformações sociais necessárias no mundo contemporâneo. O mesmo acontece com *Círculo Máximo*, seus elementos de cor são instantaneamente relacionados à ludicidade ou à infantilização da manifestação artística, que constitui mais uma forma de racismo, ao relacionar o conceito de ludicidade e/ou infantilização num contexto de ingenuidade subalterna.

Retornando ao conceito de testemunho, no qual esta tese também se apoia, elaborado e difundido pelo pesquisador Marcio Seligmann-Silva, que instaura a conceituação de “literatura de testemunho” ao evocar as narrativas de pessoas vítimas do Holocausto. Assim, define a virada testemunhal como um momento em que a literatura, a arte e a produção intelectual se voltam para o testemunho de experiências traumáticas, especialmente em contextos de violência extrema, genocídios e opressão sistêmica. A virada testemunhal se insere em um cenário global marcado pela necessidade de rememoração, denúncia e reflexão sobre eventos que marcaram profundamente a história da humanidade. O testemunho, nesse contexto, não é apenas uma narrativa individual, mas uma forma de recuperar memórias coletivas e propor transformações sociais.

Desse modo, a virada testemunhal e os debates de Abdias do Nascimento sobre o genocídio do povo negro no Brasil se encontram conceitualmente e são presentificadas na obra *Círculo Máximo*, pois tanto a “literatura de testemunho”, quanto os apontamentos de Nascimento podem ser lidos como um testemunho

coletivo das violências históricas e contemporâneas vivenciadas por esses dois diferentes grupos.

Desta feita, é possível verificar pontos de contato entre os dois autores, o testemunho como ato de resistência, pois para Seligmann-Silva, a “literatura de testemunho” seria um modo de recontar, quiçá, recriar experiências traumáticas que foram testemunhadas ao longo da vida, o autor centra sua reflexão no genocídio do povo judeu durante a Segunda Guerra Mundial na Alemanha; já Abdias compreende o testemunho como elemento denunciador das violências sofridas pela população negra no Brasil e que, outrora e ainda hoje, são silenciadas por força das práticas racistas e violências do Estado.

Outro aspecto que chama a atenção é o testemunho como memória coletiva e como emudecimento. Enquanto Abdias do Nascimento luta para que a memória coletiva das pessoas negras no Brasil não seja silenciada e apagada por discursos que promovem descrédito dos eventos históricos traumáticos vivenciados pelas pessoas negras, Seligmann-Silva, na virada testemunhal, compreende o testemunho como elemento de potência reflexiva e de memória coletiva, permitindo a vivificação das violências e seu não esquecimento.

Há ainda a configuração do testemunho e do trauma, pois para Nascimento há um trauma que não foi completamente testemunhado ainda, cujas narrativas sobre ele ainda são centradas em pessoas não-pretas, cujo processo de reparação histórica que não foi configurado até o momento. Seligmann-Silva, ao dissertar sobre o antissemitismo, coloca em pauta a importância do testemunho para a configuração social do trauma, assim, encontra caminho para seu encerramento. Assim como as obras de Seligmann-Silva na perspectiva da virada testemunhal, Abdias nos oferece uma possibilidade de reflexão que visa romper com a indiferença social com o racismo e provocar um despertar ético.

Nesse sentido, a *performance-testemunho* lança esforços na pesquisa e elaboração estética que, como já dito antes, concorda eticamente com as diferentes esferas de sentido dos temas em questão atravessados pela pesquisa em arte. Assim, a

materialização de *Círculo Máximo* obedeceu ao que chamo de “performance-espirlalar”, ao criar um jogo de encontro com os orixás representados. Há também, em parte da obra em análise, um múltiplo que desenha o percurso da obra instalativa. Nesse material, Bispo (2024, s/p) lê as peças individualmente:

O peixe que evoca Iemanjá nada para o alto e tem na boca a meia lua com estrela. A cara do felino ligado a Oxóssi está encaixada dentro do arco e flecha — ofá ou damatá — indumentária deste orixá que tanto pode estar presente em seu assentamento, quanto ser carregada nas mãos enquanto o orixá dança nas festas públicas. O machado duplo de Xangô, divindade associada com os raios, trovões e fogo, aparece sobre o casco de uma tartaruga, indicando que a justiça do rei de Oyó possui temporalidade própria. Exu aparece na forma de um galo em pleno movimento aéreo segurando o que parece um ogó (escultura de um pênis em madeira). Temos os animais de Ogum (cavalo com armadura), Logun Edé (Cavalomarinho), Oyá (Búfalo), Ewá (Camaleão), Omolu (Cachorro) e Exu exibidos de perfil. A coruja de Nanã tem os olhos vivos e concentrados, as asas abertas de quase voo e os pés enraizados sugerem a relação desta divindade jeje, cultuada também pelos nagôs, com a lama, substância ancestral por excelência. O animal de Oxalá, deus criador do ser humano, é o caramujo (ibi) que, nesta versão de Geovanni Lima, tem asas, afirmando assim a ligação deste orixá com o ar. Os Ibejis ou filhos gêmeos de Oyá são apresentados como um macaco acrobata preso a um galho em cujas mãos há duas serpentes. É a serpente enrolada e atenta, vista de cima, com olhos astutos, quem sintetiza a figura de Oxumaré. Na interpretação do artista some a imagem do arco-íris normalmente representada na cultura visual dos orixás. O pássaro de Ossain dá a impressão de que a um só tempo descansa sobre, mas também carrega uma cabaça cheia de segredos botânicos e medicinais. Ao passo que o peixe de Oxum se movimenta para o lado, contíguo a uma flor que lembra o espelho (abebê), parte do paramento ritual da mãe das águas doces que gosta de se mirar. A figura que representa Obá mostra não um animal, mas uma espada, um abebê e um pequeno corpo de água em fluxo.

Situada a obra instalativa na encruzilhada entre a pesquisa em arte e as religiões de matriz africana, pelo autor acima citado, apresento na sequência Ogum (Imagem 65), localizado na entrada da mata, abrindo para os demais elementos que se seguem:

Imagem 64 – Peça de Ogum



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Ogum, vista frontal, com sul fixado e elemento de força que em giro de 360 graus acessa os tempos prescritos, inscritos, espiralados e retornados. Com o olho bem aberto, convoca a memória como um ato de resistência contra o apagamento histórico, reiterando a importância de preservar e valorizar a memória do povo negro. Ele resgata episódios de luta, resistência cultural e protagonismo das pessoas negras, que são frequentemente marginalizadas na historiografia oficial. Esse resgate não apenas denuncia a violência, mas também celebra a força, a resiliência e a capacidade de reinvenção do povo negro (NASCIMENTO, 1978).

Imagem 65 – Peça de Oxóssi



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Oxóssi, peça no entremeio da mata, na chegada da maior concentração das demais peças da obra instalativa. Ao relacioná-la com a virada testemunhal descrita por Seligmann-Silva, percebe-se como ela opera como um testemunho coletivo, capaz de denunciar injustiças, preservar memórias e inspirar transformações — tal qual a obra de Abdias do Nascimento, que não apenas expõe a violência sistêmica contra os negros, mas também propõe caminhos para a resistência e a emancipação. A força de *Círculo Máximo* está na sua capacidade de confrontar o transeunte com a urgência de enfrentar as estruturas genocidas e construir uma sociedade outra.

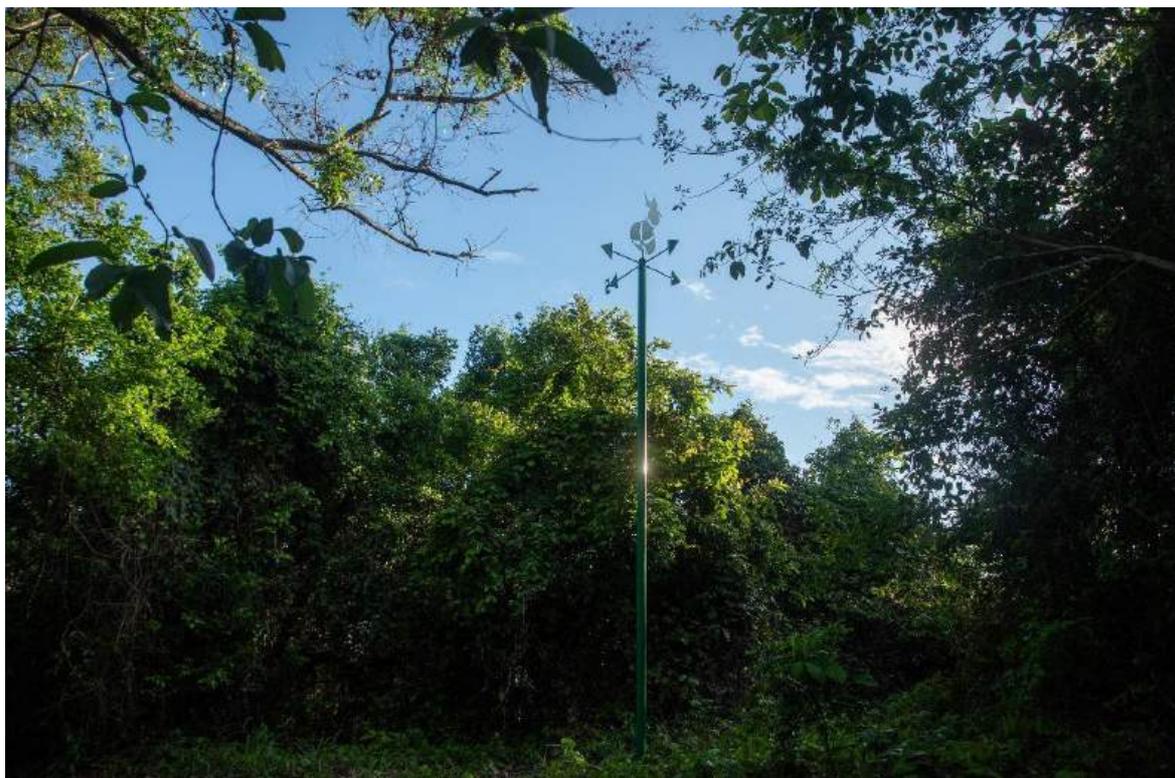
Imagem 66 – Detalhes da peça de Oxóssi



Fonte: Giovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

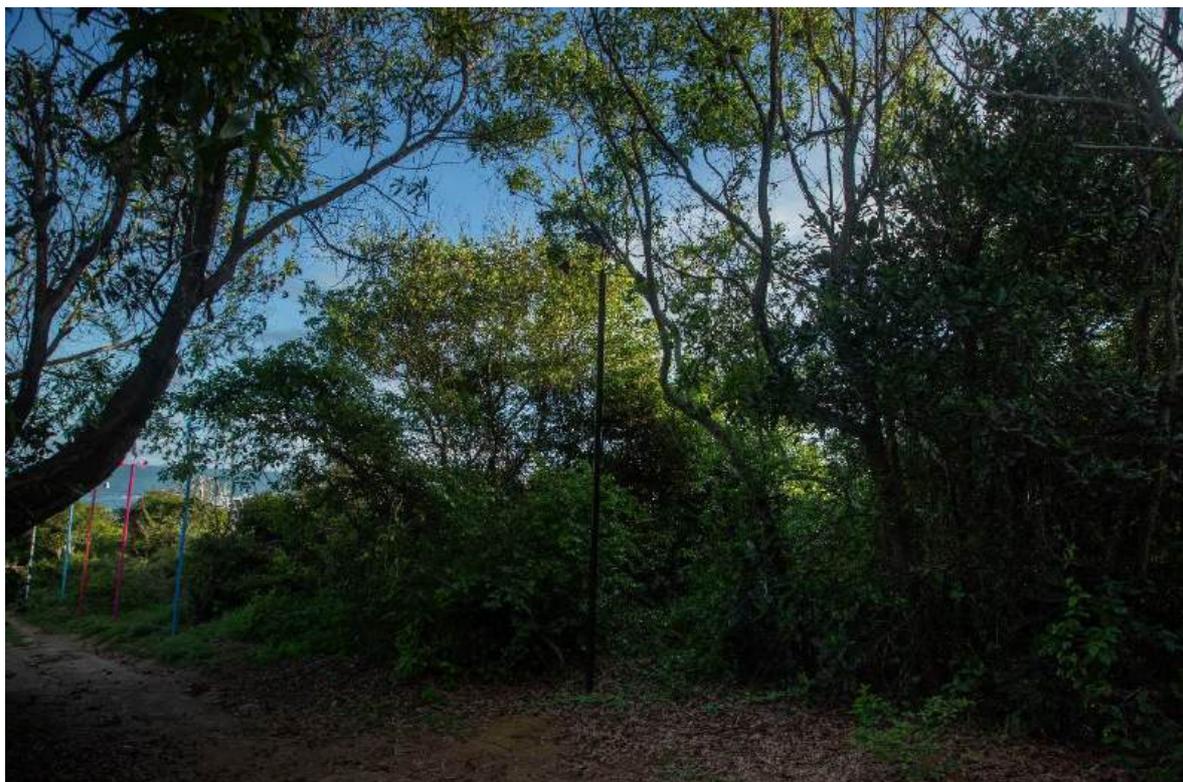
De perto, a peça de Oxóssi se eleva ao céu em cor azul como o céu espírito-santense, denotando sua capacidade de se estender para todos os lados, mas que, ainda assim, aponta para o Sul. A unidade de sentido cria o elemento de força materializado pela onça, que está pronta para ser lançada junto com a flecha pelo arco agora armado. Oxóssi, como elemento de caça, propõe a atenção plena em todo lugar no combate ao racismo, agora pela perspectiva da *performance-testemunho* — pois é nos elementos simbólicos que o racismo sistêmico pode perpetuar a exclusão e o apagamento do povo negro brasileiro (NASCIMENTO, 1978).

Imagem 67 – Peça de Ossain



Fonte: Giovanni Lima, Círculo Máximo, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 68 – Peça de Omolu



Fonte: Geovanni Lima, Círculo Máximo, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Com a apresentação da peça referente a Omolu (Imagem 68), o primeiro ciclo com as cinco peças acima dispostas se completa numa lógica de sentido relacional com o espaço, com o público, com as diferentes vegetações e com as demais peças que seguirão a completar a obra instalativa.

Ressalto que os conceitos desta tese, como a perspectiva identitária, a ancestralidade e a *performance-testemunho*, presentificam-se na obra como um todo, valendo-se de cada peça individualmente, mas também, e principalmente, como ela se organiza coletivamente. A seguir, apresento conjuntamente (Imagem 69) as peças Sàngó; Logun Edé (Cavalo-marinho, azul celeste); Oxumaré (Cobra, azul-turquesa); Oyá (Búfala e borboleta, rosa fúcsia); Oxum (Peixe com flor, amarelo-segurança); Obá (Punhal com flor, vermelho e cola); Ewá (Lagarto com arco, laranja-tráfego); Iemanjá (Peixe, azul-bebê); Nanã (Coruja, branco total);

Oxalá (Boi de Oxalá, branco-cassol) e Ibeji (Macaco com cobra, rosa- bebê), diante do mar Atlântico.

Imagem 69 – Peças de Sàngó, Logun Edé, Oxumaré, Oyá, Oxum, Obá, Ewá, Iemanjá, Nanã, Oxalá, Ibeji e o Oceano Atlântico



Fonte: Geovanni Lima, *Círculo Máximo*, instalação. Vila Velha, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Neste ângulo, as peças são vistas do continente para o mar, para o Oceano Atlântico, para a *Calunga Grande*⁵⁸. Criar um corredor de elementos pertencentes à obra *Círculo Máximo* oferece um sentido de caminhar por entre os orixás ali apresentados, mas também partilhar das unidades de sentido com seus elementos de força outrora construídos com a liberdade interpretativa do eixo testemunho

⁵⁸ Calunga grande é o mar, a enormidade de seu destino e de seu horizonte. Calunga pequeno é a terra que recebe esses corpos e os transforma em semente. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2000.

espiralar — pois não se trata aqui de recriar um momento religioso pertencente a alguma religião de matriz africana.

Narrar tal testemunho instala um sentido outro, agora banhado pelas cores vibrantes de cada peça, mas bem localizado a caminho do Oceano Atlântico, parafraseando Paul Gilroy, chamado de “Atlântico Negro”, por ser caminho e direção de África⁵⁹. Dezesseis indicações para o SUL indicam também a perspectiva do Sul Global, cujos saberes foram amplamente desacreditados e que aqui se instalam, válidos e reconhecidos. Mas não somente isso, essas indicações e os orixás são quem nos oferecem outras possibilidades de elaboração de tempo, tal qual Leda Maria Martins observa. Um tempo outro, capaz de entender o mundo de maneira espiralar, na qual nossos corpos negro-brasileiros se conectam com outros corpos semelhantes, que foram roubados de seus territórios.

Corpos que se encontram na *Calunga Grande* e que se conectam a nós em perspectivas espiralares, pelo testemunho-espiralar. Os corpos em repouso lá, que ficaram no mar pelo processo de violência e que foram/são cuidados por lemanjá, e os daqui que caminham na terra, entre o *Círculo Máximo*, no mesmo sentido do vento, num vai e vem do mar para o continente e do continente para o mar, construindo possibilidades outras para a população negro-brasileira.

Acompanha a obra instalativa um múltiplo impresso, com dimensões de 297 x 210 mm (formato fechado) e 841 x 594 mm (formato aberto), em OFFSET 150 g/m², colorido, no qual é apresentado o desenho em escala do parque. Em cada ponto de instalação da obra, aparece um *ponto*⁶⁰ de orixá cantado e

⁵⁹ Nesse sentido, ver: GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

⁶⁰Um ponto cantado é uma música ou cântico sagrado entoado em rituais do Candomblé. Esses cânticos têm funções específicas, como invocar os orixás, saudar entidades, pedir proteção, agradecer ou celebrar ocasiões importantes. Os pontos cantados são geralmente acompanhados por instrumentos musicais tradicionais, como atabaques, e utilizam línguas africanas (como iorubá,

performed por um pai de santo, Pai Pequeno Jordan de Jagum, disponibilizado por meio de *QR codes*. A tradução em libras (língua brasileira de sinais) também tem seu lugar de pertencimento no múltiplo abaixo apresentado. Nele, há também dois textos críticos, um da artista Profa. Dra. Renata Felinto e o outro do curador Prof. Dr. Alexandre Araujo Bispo.

fon ou quimbundo) misturadas ao português. Eles são carregados de significados espirituais e ajudam a criar a conexão entre os participantes e o mundo espiritual. Neste sentido, ver: https://drive.google.com/drive/folders/1BIX_8g1nelajH4cV2qvQAjbq9xbO9ov8?usp=sharing.

Imagem 70 – Frame de Múltiplo



Fonte: Giovanni Lima, *Círculo Máximo*, Frame de Múltiplo. Vitória, 2024. Imagem: Paula Barbosa.

Assumo, para o processo de construção do trabalho *Círculo Máximo*, a perspectiva transcricional a partir do pensamento de Haroldo de Campos (2011, p. 61), em um sentido de que:

O “imaginário” do texto transcrito não pode ser deduzido simetricamente (ponto por ponto, termo a termo) do “imaginário” do texto de partida. Guarda com respeito a este uma relação de assimetria, de perspectiva astigmática (não pontual – *stigma* em grego é ‘ponto’, mas ‘aberrante’); de convergência assintótica (vale dizer, de aproximação sempre “diferida”; do grego *asymptotos*, ‘que não coincide’). O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra-e-extratextuais), não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções.

Assim, os dezesseis orixás se colocam para mim como o texto, o processo artístico de construção das peças que compõem o trabalho são o meu agir poético, a minha transcrição de cada um deles, já que os mesmos existem no tempo espiralar e já foram/são objetos de interesse de outros artistas negro-brasileiros, como aponta Bispo (2024, s/p):

Essa criatividade figurativa e de resultados formais novos não é exclusividade de Geovanni Lima, ao contrário, se olharmos para a história da arte brasileira encontraremos outros artistas que também lidaram com os animais da mitologia jeje-nagô. Os chamados ferreiros de santo, como o baiano José Adário ou Zé Diabo, forjam a imagem de certos animais para atender, principalmente, às demandas litúrgicas dos terreiros. Os animais em ferro como o pássaro de Ossain ou a serpente de Oxumaré são, sem dúvida, os mais conhecidos porque sua figuração se conserva estável ao longo das décadas. A presença visual destes e outros animais aparece ainda no mobiliário dos terreiros, em pinturas nas paredes ou quadros, em objetos de decoração, bordados ou estampados em roupas, comidas votivas etc. Nestas primeiras décadas do século 21, os animais também aparecem em tatuagens, o que mostra como eles – porque participam ativamente da vida.

Seguindo, apresento três artistas que transcriam a partir desta cosmogonia, com vistas a vincular o *Círculo Máximo* à teia contemporânea de produção artística negro-brasileira⁶¹. Neste sentido, olhemos, por exemplo, a produção em pintura de Abdias do Nascimento, vejamos:

⁶¹ O recorte que faço me interessa pessoalmente, entretanto há outros artistas e teóricos que trabalham no mesmo sentido. Destaco: Pierre Verger, Roger Bastide Carlos Bastos, Tião Carvalho, Luciana Rabelo, Jorge dos Anjos, Fátima Toledo e Claudia Lira são alguns dos artistas que trabalham com a temática dos orixás em suas obras, explorando a cultura afro-brasileira e a representação das divindades em diferentes formas artísticas.

Imagem 71 – *Xangô sobre*, por Abdias do Nascimento (1970)



Fonte: Abdias Nascimento. *Xangô sobre*. Acrílico sobre tela, 91 x 61 cm. Búfalo, EUA, 1970.

Imagem: IPEAFRO.

Imagem 72 – *Okê Oxóssi*, por Abdias do Nascimento (1970)



Fonte: Abdias Nascimento. *Okê Oxóssi*. Acrílico sobre tela, 92 x 61 cm. Búfalo, EUA, 1970. Imagem: IPEAFRO.

Imagem 73 – *Liberdade para Huey: Omolu Azul n° 3*, por Abdias do Nascimento
(1969)



Fonte: Abdias Nascimento, *Liberdade para Huey: Omolu Azul n. 3*. Colagem, 75 x 60 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Crédito Imagem: IPEAFRO.

Tal qual em *Círculo Máximo*, Abdias do Nascimento, nas pinturas acima apresentadas (imagens 71, 72 e 73), transcriba a representação visual de elementos presentes nas narrativas — ou *itans*⁶² — difundidas socialmente nas histórias dessas divindades, articulando e produzindo esses elementos vinculando os mesmos à sua experiência pessoal e subjetiva.

O artista lança mão, por exemplo, das ferramentas de trabalho das entidades que se pinta — o machado e o arco e flechas de Sàngó e Oxóssi, orixás, respectivamente, da justiça e das matas e das caças —, que aqui estão representados em cores chapadas, sem volume, e, respectivamente, dispostos sobre as bandeiras dos Estados Unidos da América e do Brasil. Da mesma forma, para produzir as palhas que cobrem o orixá Omulu, que operacionaliza a cura física e espiritual, a partir de seu processo transcricional, Abdias substitui a densidade marrom das folhas vegetais secas e dá lugar a um manto quase translúcido, em tons índigos.

Ainda são Sàngó, Oxóssi e Omulu.

O que traz a personalidade do artista para o trabalho é uma reelaboração estética, ou seja, uma ação poética transcriadora, como proposto por Haroldo de Campos (2011, p. 10), no sentido de que uma “ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (idelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” limita a operação artística e, portanto, pode ser abandonada na produção de trabalhos de arte que possuem algum referencial. Este movimento acontece igualmente no processo criativo que empreendi para produzir o trabalho *Círculo Máximo*.

⁶² Nesse sentido, ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Seja Abdias ao pintar as telas *Xangô sobre, Okê Oxóssi e Liberdade para Huey: Omolu azul nº 3*, entre os anos 1969 e 1970, estando em autoexílio, ou na instalação das dezesseis peças pelo espaço público que produzi, os trabalhos artísticos nos apresentam “uma estratégia ampla de comunicação e estética que envolve a (auto) imagem dos signos e símbolos afro-diaspóricos” (SOBRINHO, 2023, p. 2)⁶³.

Esses trabalhos articulam elementos pictóricos e simbólicos que remetem tanto às possibilidades afro-diaspóricas quanto à realidade social à qual se vinculam. Digo isso no sentido, por exemplo, de que Abdias se encontrava em autoexílio, vivenciando perspectivas que demandavam lutas por justiça e liberdade, em um Brasil que vivia sob a ditadura militar. A sobreposição de elementos, suas dimensões, a cartela de cores atenciosamente escolhida e a maneira como as mesmas estão dispostas nos trabalhos analisados materializam a operação artística transcricional, em um sentido ético e estético de persistência e reafirmação cultural no que tange a história afro-diaspórica e o próprio negro-brasileiro.

Esse desejo por justiça e liberdade, que pode ser percebido ao lidarmos com os trabalhos aqui discutidos de Abdias do Nascimento, aplica-se ao *Círculo Máximo*, já que o Parque Cultural Casa do Governador está localizado em um terreno desapropriado ainda no período colonial brasileiro, mas não só isso: encontra-se diante do Atlântico, da Calunga grande, palco para o trânsito escravizador e onde encontram-se pessoas que não atracaram nestas terras. Justiça e liberdade são conclamadas.

O ato transcricional parte de um lugar que não revisita os símbolos e mitos africanos e/ou afro-brasileiros, no que tange aos orixás, pelo contrário, atualiza

⁶³ Gilberto Alexandre Sobrinho nos oferece uma análise qualificada da produção artística de Abdias do Nascimento em *A estética do quilombismo: as imagens de Abdias do Nascimento*. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1401673>. Acesso em: 14 fev. 2025. Além de analisar o trabalho poético-pictórico, Gilberto relaciona a produção do mesmo com as contribuições teóricas que Abdias cunhou em seus livros e em suas peças de teatro.

esteticamente esses símbolos e mito pelo fazimento poético, os posicionando no contexto contemporâneo social.

Olharemos a seguir um dos trabalhos de Rubem Valentim⁶⁴, especificamente a *Composição 12*, de 1962, uma pintura em óleo sobre tela que compõe o acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na qual o artista transcria a partir da inserção de elementos da cultura afro-brasileira na tradição abstrata-geométrica da pintura. O trabalho apresenta formas geométricas estruturadas, quase simétricas, em tons de vermelho, amarelo e preto. No centro da tela pode ser vista uma figura que alude a uma balança. Tal qual Abdias, Valentim recorre a Sàngó, orixá da justiça, só que ao invés do “machado de duas lâminas que corta para dentro e para fora” (PRANDI, 2000, s/p), evoca a balança, para nos introduzir ao aspecto de equidade, criando um jogo visual que rememora as tradições negro-brasileiras.

Ao inserir à arte abstrato-geométrica símbolos ancestrais e elementos da religiosidade negro-brasileira, o artista reivindica espaço de expressão para essas culturas, retirando-as do campo da temática e posicionando-as no centro da produção do trabalho, a partir de um princípio transcriador.

⁶⁴ Rubem Valentim (Salvador, Bahia, 1922 – São Paulo, São Paulo, 1991). Escultor, pintor, gravador, professor. As composições geométricas de Rubem Valentim exploram a variedade da cultura nacional e dão forma a símbolos e emblemas afro-brasileiros. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2211-rubem-valentim>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Imagem 74 – *Composição nº 12*, de Rubem Valentim (1991)



Fonte: Rubem Valentim, *Composição nº 12*, 1991. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. São Paulo, Brasil, 1991. Imagem: MASP.

Imagem 75 – *Iyawo Sàngó: ose ati eye meji* - sacerdotisa de xangô com duplo machado e pássaro, de Mestre Didi (2011)



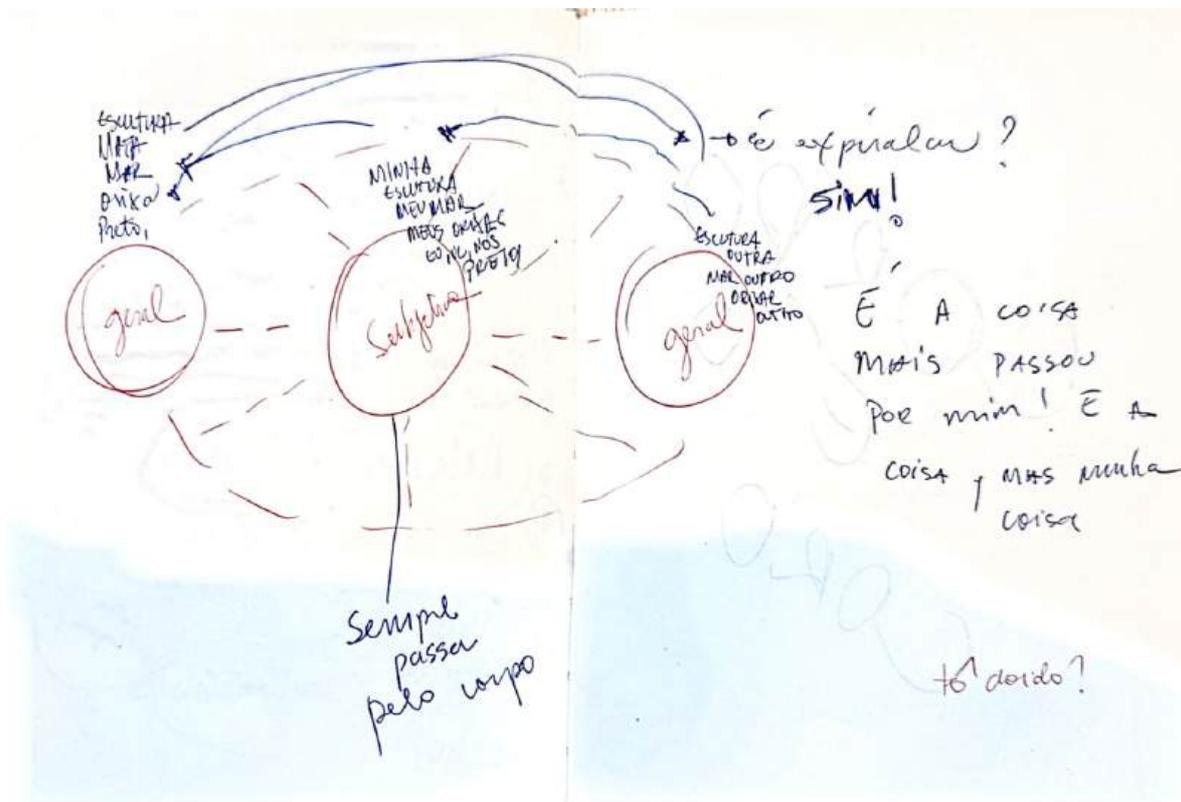
Fonte: Mestre Didi, *Iyawo Sàngó: ose ati eye meji* - sacerdotisa de xangô com duplo machado e pássaro, 2011. tronco de palmeira, couro pintado, búzios e contas. Salvador, Brasil, 2011. Imagem: Simões de Assis Galeria.

Ainda há Mestre Didi⁶⁵, com seus trabalhos escultóricos, nos quais o princípio transcriador é operacionalizado. No mesmo sentido de Abdias do Nascimento e Rubem Valentim, Mestre Didi se volta para as questões afro-diaspóricas e, no trabalho representado na Imagem 75, tem em Sàngó elementos para a transcrição poética que se realiza. Sua linguagem escolhida, tal qual em *Círculo Máximo*, é a escultura, e ela se desenvolve a partir de elementos do rito candomblecista, como, por exemplo, os búzios e as contas.

Mestre Didi atua no sentido ético e estético, ao passo que não traduz a espiritualidade a qual se vincula de maneira literal: partindo de um contexto amplo, apresenta sua versão daquilo que se relaciona e ao fazê-lo complexifica esse contexto. Há uma operação transcriadora em Mestre Didi, Abdias do Nascimento e Rubem Valentim que particularmente me interessa e que aparece no processo de produção de *Círculo Máximo*, a qual reproduzo a seguir:

⁶⁵ Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Salvador, Bahia, 1917-2013), mais conhecido como Mestre Didi, foi um sacerdote-artista – termo amplamente empregado por Juana Elbein dos Santos, antropóloga que foi sua companheira e que extensamente escreveu sobre sua vida e obra. Filho de um grande alfaiate baiano, Arsênio dos Santos, e de Maria Bibiana do Espírito Santo, conhecida como "Mãe Senhora" por seu papel de lalorixá no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Didi começou ainda na infância a executar objetos rituais associados ao Candomblé, mantendo essa prática ao longo de toda sua vida. Ao mesmo tempo, iniciou-se na religião ainda aos oito anos de idade, aprofundando-se no culto aos Egunguns (ou Ancestrais), parte essencial da cultura nagô de origem iorubana. Disponível em: <https://www.simoesdaassis.com/artistas/mestre-didi>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Imagem 76 – Página de caderno do artista com esquema teórico para a produção do projeto do trabalho *Círculo Máximo*, de Geovanni Lima (2023)



Fonte: Geovanni Lima, página de caderno do artista com esquema teórico para a produção do projeto do trabalho *Círculo Máximo*, 2023. Vitória, 2023. Imagem digital. Imagem: acervo do autor.

Os trabalhos que apresentei aqui, que compõem a teia conceitual contemporânea e outros tantos, ainda falam sobre os orixás, sobre os trânsitos negros que aconteceram e ainda acontecem no Atlântico; ainda versam a respeito do candomblé, do negro-brasileiro e de todos os demais pontos que ratifico nesta tese. A diferença, e o dado potente disso tudo, é que o que é colocado publicamente para o mundo como trabalhos de arte se conforma e se forma a partir da relação de quem cria com aquilo que o motiva. No meu caso, é minha maneira de lidar e de estar no mundo, minha perspectiva subjetiva. E, por ser subjetivo, conecta-se e contribui para a coletividade.

Nesse sentido, *Círculo Máximo* compõe o escopo analítico desta tese no que tange ao conceito de *performance-testemunho* pois, as dezesseis peças, do modo como estão dispostas, que consistem na obra completa, são constructo do meu pensamento e minha vivência como artista e pessoa negro-brasileira. A obra capilariza seu sentido na ativação dos espectadores e espectadoras ao diluir na sociedade em “tempo espiralar” a perspectiva monumental, construindo agora monumentos afro-referenciados, que, pela transcrição, evocam o espectador performer para um assunto cujas fronteiras são tênues entre arte e vida.

Importa pontuar ainda que sou também espectador do meu trabalho, atravessado pelo espaço cujas peças estão instaladas e que significam performar testemunhalmente num espaço do Estado, um espaço de poder, um discurso que foi marginalizado e perseguido por esse mesmo Estado⁶⁶. Foi no ano de 1946 a promulgação do decreto de liberdade de credo ou de culto religioso, no entanto, antes de tal data e posteriormente a ela também, houve e ainda há perseguição à religião de matriz africana, sobretudo candomblecista. Ao fazer o *Círculo Máximo* habitar um espaço majoritariamente normativo, do ponto de vista religioso, ele se constitui, portanto, uma *performance-testemunho*.

⁶⁶ Nesse sentido, ver: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/11/15/quase-metade-dos-terreiros-do-pais-registrou-ate-cinco-ataques-nos-ultimos-dois-anos-mostra-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CAPÍTULO IV: *BARR(OCO)*

Durante parte do percurso de elaboração desta tese, discuti elementos basilares para discursos outros sobre a performance pesquisada e praticada contemporaneamente, mas também extemporaneamente por pessoas racializadas nas Américas — em especial, no Brasil. A observação dessas manifestações artísticas evocava lugares e espacialidades objetivas, subjetivas, de memória e trajetórias similares, o que me proporcionou um campo de estudos em observação e análise que convergiam para eixos basilares (não absolutos, mas basilares) para pensar como e por que as performances realizadas por pessoas negro-brasileiras (ou não-brancas) se organizavam, de modo aproximado, como descrito neste texto.

Retomando, a primeira categoria da *performance-testemunho* é a “identidade racial dos artistas e sua localização no mundo”. Como já dito antes, a sociedade brasileira se organiza em uma lógica sutil, dominada pelo racismo estrutural, de demarcação étnica — ou seja, brancos e negros ocupam lugares semanticamente opostos na organização social, em que, sem surpresas, aos brancos são dadas condições de definição e designação pessoal e social; já aos negro-brasileiros, não. Esse eixo procura avivar a identidade racial de pessoas pretas para sua localização libertadora no mundo, não somente para denúncia.

A segunda categoria da *performance-testemunho* é “a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para a sua produção”. Aqui, preconiza-se também que o conteúdo ancestral é um elemento de potência e de tensão, pois são forma e conteúdo que expressam conjuntamente sentidos críticos e reflexivos, daí a urgência em acessar tais conteúdos ancestrais e reverenciá-los na produção artística de modo ético. A terceira categoria é a “presença do testemunho-espíralar como possibilidade criativa para a elaboração de eventos traumáticos”. Assim, processos criativos profícuos que coadunam arte, educação, história, memória, tempo, oralituras, testemunho e tantos outros aspectos são legítimos nesse processo.

Os capítulos anteriores desta tese se ocuparam deste debate. Aqui, sigo para pensar estruturalmente sobre esses pilares basilares e seus modos de construção e manutenção sutis colocados pela Matriz Colonial de Poder (MCP), preconizada por Aníbal Quijano, que também cunha o termo “colonialidade”, e para refletir como, pela *performance-testemunho BARR(OCO)*, outros contornos são possíveis.

A Matriz Colonial de Poder é uma organização de absolutização dominadora em quatro pilares: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade. Interessa sobremaneira a articulação da MCP no campo do conhecimento e da subjetividade, pois, como já elucidado anteriormente, a arte — eixo desta tese — é fortemente afetada nesse contexto. Maldonado-Torres (2019, p. 29) afirma que:

A teoria decolonial, como abordarei aqui, criticamente reflete sobre nosso senso comum e sobre pressuposições científicas referentes a tempo, espaço, conhecimento e subjetividade, entre outras áreas-chave da experiência humana, permitindo-nos identificar e explicar os modos pelos quais sujeitos colonizados experienciam a colonização, ao mesmo tempo que fornece ferramentas conceituais para avançar a descolonização. Esse simultâneo engajamento construtivo e crítico é a segunda contribuição fundamental e uma função-chave do pensamento e da teoria decolonial. Mais especificamente, o pensamento e a teoria decoloniais exigem um engajamento crítico com as teorias da modernidade, que tendem a servir como estruturas epistemológicas das ciências sociais e humanidades europeias.

Nesse sentido, percebemos que o engajamento crítico é fundamental para o avanço de processos decoloniais. Este debate encontra ressonância nas obras de outros pesquisadores, como Aníbal Quijano, a partir da ideia de que, após o fim da colonização oficial, formal, as estruturas de poderes coloniais se perpetuaram por meio dos domínios sociais, econômicos, políticos e culturais. Esses campos, agenciados com valores colonialistas, se organizavam/organizam a fim de beneficiar a elite dominante, ou seja, sujeitos brancos eurocêntricos. Nesse sentido, com o fim da escravização, essa elite permanece subalternizando corpos negros (negro-brasileiros), corpos originários e dos grupos sociais minorizados. A MCP ratifica a maneira como essas relações de dominação persistem na configuração das sociedades contemporâneas (QUIJANO, 2000).

Walter Dignolo (2005) complementa Quijano em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, ao evidenciar a necessidade de atenção e de análise para as perspectivas ligadas aos saberes. O autor qualifica o debate no qual se insere a MCP, ao nos indicar que é por meio da “colonialidade do saber”, ou seja, pela imposição de uma epistemologia (neste contexto, a ocidental) que ocorre a marginalização dos saberes outros, como os de pessoas negras e originárias, o que ratifica as possibilidades de dominação e da continuidade da dominação (MIGNOLO, 2005).

No que tange às questões de gênero e classe, é María Lugones que qualifica o debate — e que, nesta tese, adiciona perspectivas outras aos estudos que empreendo. A autora afirma, a partir do campo do feminismo pós-colonial e considerando a intersecção entre raça, gênero e colonialidade, que as relações de gênero foram moldadas pelo processo colonial, resultando em uma matriz de poder que não só é racializada, mas também sexista (LUGONES, 2008).

Concordo com estes autores e autora, no sentido de ratificar a MCP e sua teia complexa de manutenção, mas também no sentido de compreender que a MCP se articula no movimento e requer uma análise multidimensional das estruturas sociais. O que quero dizer é que, embora as relações assumam outros modos, embora mudem de forma, elas continuam a perpetuar, na pós-colonialidade, aspectos intrínsecos às práticas de dominação⁶⁷.

Por isso, a próxima *performance-testemunho* apresentada aqui convoca nominalmente um período artístico que, embora tenha se caracterizado pelo desejo

⁶⁷ Vários autores e autoras já discutiram a questão da decolonialidade antes mesmo daqueles citados nesta tese. Entre eles, destaca-se Aimé Césaire (2006), em *Discurso sobre o colonialismo*, onde expõe as implicações do colonialismo para os povos subjugados e denuncia sua lógica destrutiva. Outro autor central nesse debate é Walter Dignolo, que em *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003) e *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (2005), discute o conceito de colonialidade e a necessidade de uma epistemologia alternativa às narrativas eurocêntricas. No contexto brasileiro, Alessandra Simões Paiva (2020) analisa essa perspectiva no campo artístico, explorando em *A virada decolonial na arte brasileira* como práticas artísticas têm problematizado a colonialidade do poder e do saber.

de oposição ao renascentismo, manifestou-se amplamente em igrejas, outros edifícios religiosos e espaços do poder legal, o Barroco. O barroco brasileiro, no entanto, é uma combinação de elementos medievais e renascentistas, o que lhe confere uma alta complexidade em busca de contrastes.

Ainda sobre esse estilo, o artista, curador e crítico de arte, Emanuel Araújo, observava tal período estético não somente como a manifestação artística deslocada da Europa para o território brasileiro, mas também como singular movimento artístico que, ainda sem intencionalidade diretiva, via forte influência das culturas indígenas e africanas em seu bojo arquitetônico e estético. Para o autor, as ornamentações sacras dentro das igrejas católicas, presentificavam o patrimônio cultural dos povos africanos que viviam no Brasil na condição de pessoas escravizadas.

A crítica de Araújo repousa na invisibilização que tais heranças africanas tiveram pela historiografia clássica que negava a presença criativa da participação de artistas negro-brasileiros durante o Barroco no Brasil. O barroco é apresentado como excessivo, exuberante e até teatral, o que contrastava com a violência, dureza e extermínio no contexto da escravização que o Brasil vivia, cuja cultura negra estava destinada ao apagamento em virtude da europeia que se sobrepunha em todos os cenários. Desse modo, afirmando a extensa influência africana nos processos culturais e artísticos do Brasil, denota-se a importância da contribuição africana e afro-brasileira para a elaboração de uma identidade nacional que se inicia bem antes dos marcos presentes na historiografia tradicional.

Quanto a *performance-testemunho BARR(OCO)*, agora em análise, se vale desse título e da materialidade contemporânea — presentificada num estilo de copos domésticos — porque, embora o Barroco, como estilo artístico, não se enquadre na lógica moderna, ele carrega historicamente e simbolicamente aspectos referentes à MCP.

O objeto “copo doméstico de vidro” está nas casas da maioria da população. Ao copo de vidro são atribuídos os sentidos de higiene, zelo, reuso e durabilidade. O

copo do tipo “Barroco” tem seu interior liso e seu exterior recoberto por saliências em formato de losangos justapostos, conferindo-lhe uma textura de aderência. Todos os tipos de líquidos são passíveis de serem servidos neste tipo de copo. Quais outras coisas / sensações / intenções / desejos / ideologias bebemos junto com esses líquidos servidos no copo Barroco? Sacio minha sede num copo Barroco? Alimento-me de quê num copo Barroco? Todas essas questões, e tantas outras possíveis, instalam-se como provocações críticas, como Maldonado-Torres dispõe.

Imagem 77 – Página de caderno do artista, de Geovanni Lima (2022)

IMPORTANTE:
 Para o Barroco pensar os monumentos. A exposição é sobre isso no contemporâneo. Já pensando quais monumentos queira seu irmão.
 Pensar oha panfletaria e imagens de monumentos em papel sulfite p/ distribuição.
 Não associar seu trab no outro.

Fonte: Geovanni Lima, página de caderno do artista, 2022. Vitória, 2022. Imagem: acervo do autor.

Ao elaborar processualmente a *performance-testemunho* em debate, escrevo em meu caderno de notas o que quero e o que não quero – “*Não associar um trab no outro*”⁶⁸. Colocar no chão o conceito de barroco, inclui-lo em muitas casas brasileiras e por fim empilhá-los até que caiam e se desfaçam remonta a uma crítica sobre os monumentos, também aponta para uma severidade em relação a durabilidade do copo, ou seja, da manifestação estética e arquitetônica do barroco.

O copo precisa de vários empilhamentos e quedas para se desfazer, muitos não se desfazem, assim acontece com esses monumentos que caem e não quebram.

⁶⁸ O trabalho criado em contraposição a performance BARR(OCO) é o múltiplo “Onde estão os monumentos voltados a comunidade negra em Vitória? Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1E7ZUmaWjmCeMI-AvezYErD9LNyuMnB0g/view?usp=sharing>. Acesse em: 25 fev. 2025.

Imagem 78 – *BARR(OCO)*, de Geovanni Lima, copos (2024)

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

A *performance-testemunho BARR(OCO)* não serve nada dentro dos copos, ou melhor: serve o nada. O copo Barroco é vendido com a promessa de durabilidade maior que a dos demais copos presentes no mercado. Seu vidro é mais grosso; mais firme, talvez. Suas texturas protegem do impacto, em alguma medida. Eles são vendidos em conjuntos de quatro unidades cada pacote. Quatro — não seis, como a maioria. Quatro — como os quatro domínios da MCP.

Destacar entre parênteses o sufixo “OCO” funciona como uma alusão ao adjetivo, aquilo que é oco, que não tem nada dentro. A leitura corrente é “Barroco”, mas a leitura crítica, entre estética e ética, é: todo momento de colonialidade e de colonialismo é oco, acredita que o grupo colonizado nada tem — e somente acredita nisso porque ele é oco. Afinal, mesmo em longos períodos de colonização e

escravização, como o ocorrido no Brasil, os saberes implicados no corpo coletivo e ancestral não desapareceram.

Desse modo, como escreveu Emanuel Araújo, na ocasião da exposição *Brasil 500 +: Mostra do Redescobrimento*⁶⁹, realizada em São Paulo, em 2000, seria profícuo retomar o valor das contribuições dos povos africanos e afro-brasileiros ao erguer, com seus saberes vivos e epistêmicos, os ideários estéticos brasileiros referentes ao Barroco. Enquanto isso não acontece, a *performance-testemunho BARR(OCO)* presentifica essa complexidade e contradição de mais um evento traumático.

Imagem 79 – *BARR(OCO)*, de Geovanni Lima, detalhe (2024)



Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

⁶⁹ Neste sentido, ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/125999-brasil-500-mostra-do-redescobrimento>. Acesso em: 13 fev. 2025.

A performance começa com a minha busca pelo material, percorro várias lojas de artigos domésticos em busca dos copos tipo Barroco. Eles não são fáceis de encontrar; compro outro modelo também e obedeço rigorosamente ao protocolo estabelecido: comprar todos os copos Barroco que encontro nas lojas que visito. A *performance-testemunho* foi realizada em Vitória, na exposição coletiva *Movimentos Involuntários*, organizada pela Contemporão - Espaço Independente de Performance, Participação e Performatividade⁷⁰, em 2021; no Rio de Janeiro, no *1º Ciclo de Performances O Lugar* e na *Mostra de Performances In Glórias*, respectivamente, na Galeria de Arte O lugar⁷¹ e no Xow.rumi - Plataforma de diálogo e experimentação⁷², ambas em 2023, e no Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, no contexto do Programa de Pós-graduação Profissional em Educação (PPGPE)⁷³, nos anos de 2023 e 2024.

Nas vezes em que o trabalho foi realizado, o volume de unidades de copos utilizados variou entre 400 e 440 copos ao todo. Reúno-os junto com a roupa que vou usar — calças longas e bata, também longa, de botão, ambos em seda vermelha. No ambiente da performance, penduro minha roupa e acumulo as caixas de copos num canto. Coloco-me no centro do espaço e me dispo calmamente, dobrando a roupa que tiro e me visto com a roupa vermelha. Permaneço descalço. Num ir e vir, caminho até a pilha de sacolas nas quais se acumulam as caixas de copos e retiro pacote por pacote, organizando o espaço com as pilhas de caixas.

⁷⁰Disponível em: https://www.contemporao.sp.com/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaZYAryuPthb6fmCcWkrAXBc3NjDumJL1QTLVPy2EGcjp4TTxTFUEfTzZzU_aem_OMLyOhLMYKrW6efCzPriKA. Acesso em: 16 dez. 2024.

⁷¹Disponível em: <https://www.instagram.com/olugarartecontemporanea?igsh=Z2k4M3VndzhmcTg5>. Acesso em: 16 dez. 2024.

⁷²Disponível em: <https://www.instagram.com/contemporao.sp/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

⁷³Disponível em: <https://educacao.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGMPE>. Acesso em: 16 dez. 2024.

Trago para o diálogo o artista e educador Luiz Camnitzer (2018, p. 66-67) ao discutir o lugar da arte na sociedade:

Para mim a arte, como eu disse, é a forma máxima de conhecimento. É a maneira totalmente interdisciplinar e transdisciplinar de enfrentar a realidade. É aquela que permite incorporar o absurdo, o impossível, o fracasso, uma série de fatores proibidos em outras disciplinas. A ciência, a qual respeito muito e da qual faço uso como régua, muitas vezes pode apresentar limitações, porque nela é preciso que as experimentações sejam factíveis de repetição, que se respeite causa e efeito, que se expliquem as coisas dentro de certas lógicas, e ela tem que manter um modelo estável, ou ao menos sustentá-lo pelo máximo de tempo possível. A arte, não. A arte pode abranger aspectos da ciência somados ao que está oculto. Portanto, para mim, a arte está um passo adiante [...].

A reflexão acima, trazida por esse artista, me interessa para localizar esse lugar fabulativo da arte, que prospecta um mundo além de transdisciplinar e interdisciplinar, um mundo em que as pessoas e corpos negros são convidados a viver, existir e participar do modo como são, com suas trajetórias, histórias e traumas.

Imagem 80 – *BARR(OCO)*, vista frontal 1

Fonte: Giovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 81 – *BARR(OCO)*, vista frontal 2

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 82 – *BARR(OCO)*, vista frontal 3

Fonte: Giovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 83 – *BARR(OCO)*, vista frontal 4

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

O espaço fica ocupado por seis pilhas de copos. Três delas são de copos lisos por dentro e por fora, e de espessura muito fina; cada pilha tem aproximadamente oito pacotes de copos, articulando funcionalidade para o desenvolvimento da performance e questões estéticas que me interessam, produzindo, assim, uma presença visual marcante no espaço: são colunas, como as que estruturam a MCP.

Outras três pilhas são dispostas pela sala, agora com pacotes de copos do tipo Barroco. Estas pilhas contêm o mesmo número de pacotes das produzidas anteriormente; no entanto, como os copos têm dimensões menores, visualmente ela se apresenta menor. Esta disposição, cuidadosamente articulada, corrobora para uma tensão visual e de narrativa, sendo a curiosidade do espectador um ponto de tensão estabelecido: por que copos de vidro? Copos diferentes? De marcas diferentes?

Imagem 84 – *BARR(OCO)*, vista lateral 1

Fonte: Giovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Após o procedimento de empilhamento, começo a desembalar os pacotes de copos, um a um, e a empilhá-los cuidadosamente. A primeira pilha que aciono durante a performance, com copos lisos sobrepostos — entre cinco e nove — invariavelmente perde seu eixo central de equilíbrio e cai, espatifando quase todos os copos no chão.

Cacos de vidro são lançados para todos os lados, e os espectadores demonstram susto, medo, insegurança e espanto, conforme as imagens 85 a 88. Ao se expressarem desta maneira durante a *performance-testemunho BARR(OCO)*, estes corpos são convocados. Essa ação, em consonância com os apontamentos de Richard Schechner e Diana Taylor, desloca o corpo do outro, até então se pretendendo passivo, colocando-o dentro do espaço performativo como figura ativa no processo performativo.

Imagem 85 – *BARR(OCO)*, vista lateral 2

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 86 – *BARR(OCO)*, vista posterior 1

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 87 – *BARR(OCO)*, vista posterior 2

Fonte: Giovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Imagem 88 – *BARR(OCO)*, vista posterior 3

Fonte: Giovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa .

Imagem 89 – *BARR(OCO)*, detalhe

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Como apresentado na Imagem 89, reinício o processo: escolho outra pilha de pacotes de copos, desembalo uma unidade por vez e sigo com o mesmo protocolo, empilho os copos na tentativa de construção de uma torre, a mais alta que consigo; entretanto, como já mencionado, o trabalho assume um ritmo e, quase sempre na mesma altura, a torre perde o equilíbrio e os copos são lançados pela força da gravidade ao chão.

Importa mencionar que a queda da referida torre de copos que estou repetidamente tentando produzir, além da materialidade do vidro, que se expande pelo chão do espaço em que performo, produz uma métrica sonora estridente na medida em que os copos tocam a superfície. Esse som, somado ao perigo da materialidade (vidro, ou seja, material perfuro-cortante), gera ações corporais diversas nos espectadores, como evidencia a sequência de imagens.

A cada pilha erguida e caída, copos que não quebraram na queda são examinados cuidadosamente e, em caso de alguma avaria, rachadura, lascado ou trincado, são arremessados ao chão. A *performance-testemunho BARR(OCO)* ativa inicialmente os copos lisos, aqueles que não são da marca Barroco. Assim, de tantos em tantos copos inteiros caídos e quebrados, várias pilhas de cacos se acumulam pelos caminhos. Eu passeio descalço pelos cacos, por cima deles, organizando-os em amontoados pequenos pela sala. As embalagens que os enquadravam, em número de seis, agora ficam estendidas num canto, também empilhadas.

Rememoro aqui Jota Mombaça (2021, p. 103-104), no livro *Não vão nos matar agora* (2021), quando discorre sobre *NoirBLUE*, de Ana Pi.

Ana Pi é bailarina, investigadora, coreógrafa e artista da imagem. Sua prática envolve as tradições incorporadas da diáspora negra e as danças contemporâneas periféricas em um momento simultaneamente íntimo e coletivo voltado à invenção de exercícios de liberdade transitórios, de micro e múltiplas interrupções nas coreografias normalizadas de captura e violência. Nesse sentido, seu trabalho é um estudo sobre como estar atenta enquanto dança, e a filosofia política encarnada que ela articula nos fornece um aglomerado de ritmos, batidas, quadris que vibram, saltos, quadrinhos e saradas elaboradas através e para além da violência racial; um arquivo sensível de gestos comprometidos com uma definição de dança enquanto ato de luta e estratégia de fuga. Por sua vez, a dedicatória aos movimentos #BlackLivesMatter e #JovemNegroVivo não opera simplesmente como a promoção de uma causa. Mais bem, ela assinala um engajamento da artista com o informe campo de forças que configura a coalizão espiritual negra. *NoirBLUE* parece emergir de uma espécie de encruzilhada cronológica, tanto como a atualização de uma força ancestral quanto como uma operação premonitória. Sua relação com o tempo e memória, e seu compromisso com a luta continuada para que as vidas negras importem, intervêm na dança especulativa de Pi com um programa ético definitivamente enraizado numa certa forma de futuridade — uma abordagem estratégica do tempo que visa operar no futuro por meio de uma leitura poética do presente do mundo, suas relações fodidas e as brechas radicais que elas comportam.

Tal qual Ana Pi, a *performance-testemunho BARR(OCO)* evoca, para além das forças de denúncia, engajamento, ancestralidade e tempografias, também as estruturas de produção de morte e apagamento das pessoas negras. Ao empilhar

copos clássicos, da linha Nadir Figueiredo⁷⁴, que se apresentam industrial e comercialmente como *lights* por sua aparência minimalista, crio um ambiente para que toda a produção de sentido advinda desses copos *lights* se autodestrua. Também é passível de associação a esses copos suas dimensões de higienização, de padronização e de neutralidade, que precisam ser revisadas, atualizadas ou até mesmo quebradas e reconfiguradas em outros modos de existir.

Há, portanto, uma denúncia das estruturas de poder que precedem a *performance-testemunho* — que, por isso, se fundamenta no tripé já descrito nesta tese. Afinal, tais eixos balizadores em debate aqui só são necessários porque houve um projeto político e econômico que fundamentou a MCP. Assim, *BARRO(OCO)* se propõe a romper fabulativa e ideologicamente com a história pregressa da colonialidade.

Após seguir por meio das pilhas de cacos e elaborar um sem-número de pilhas de copos de vidro do tipo *light*, dirijo-me às pilhas de copos de vidro do tipo Barroco. Abro a primeira caixa, são quatro copos; abro a segunda caixa e empilho mais quatro; da terceira caixa, não é possível empilhar os quatro copos. A pilha barroca cai, produzindo um som oco e estridente ao mesmo tempo. Da embalagem avermelhada, recorto com as mãos a palavra “Barroco” e a organizo dentro de um copo que empilho.

⁷⁴Nadir Dias Figueiredo foi um dos idealizadores da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), junto a Roberto Simonsen. Foi também um dos responsáveis por projetar a estrutura do complexo FIESP/CIESP/SESI/SENAI. Fundador da marca Nadir Figueiredo, maior empresa de utilidades domésticas feitas em vidro do Brasil, foi o criador do “copo americano”, reconhecido por sua versatilidade utilitária.

Imagem 90 – Detalhe de copo quebrado em *BARR(OCO)*

Fonte: Geovanni Lima, *BARR(OCO)*, performance, Centro de Educação, UFES, Vitória, 2024.
Imagem: Paula Barbosa.

Quebrar o Barroco, após ter quebrado o clássico, segue o percurso de sentido segundo o qual muita história precisa ser contada a partir de lógicas outras — aquelas mesmas que foram invisibilizadas pela normatividade e pela banalização da condição humana. As pilhas são formadas e imediatamente caem, pela sua própria condição de fragilidade. Assim, a *performance-testemunho BARR(OCO)*, para além de indicar algumas lentes analíticas e reflexivas, volta-se ao passado colonial e expõe sua fraqueza, construída a partir do desejo de superioridade.

Diferentemente dos corpos que sucumbiram por causa da violência traumática inerentes à experiência dos genocídios que citei no primeiro capítulo desta tese, o desejo, aqui, é o de que o corpo colonial — seja o clássico ou o Barroco — que estruturalmente continua a ser oprimido, sucumba, da mesma forma que

sucumbiram as pilhas de copos que construo. Assim sendo, as nuances de sentido que abrigam meu corpo durante a performance, são as de que:

[O] corpo subjetivo não é somente uma coisa, um objeto, mas sim uma permanente condição da experiência, uma abertura perceptiva ao mundo. O corpo expandido, protético e alterado [...] situa-se além da dialética binária, complexificando a questão da visibilidade do sujeito (SATURNINO, 2017, *apud* MARTINS, 2021, p. 166).

No sentido do que aponta Saturnino, citado por Leda Maria Martins, o corpo colonial e dos sujeitos envolvidos no processo da *performance-testemunho BARRO(OCO)* se complexifica e adquire visibilidade e presença pela experiência da/na ação. Assim, o ato performático se coloca como espaço de tensão para questões históricas, culturais e estéticas, tornando a experiência vivida uma experiência de testemunho-espiral, na qual há a presentificação dos corpos e a possibilidade de reformulação/fabulação de significados e narrativas outras.

Retomando o trabalho, durante os 90 minutos da performance, as pilhas de copos que não caem, independentemente da quantidade de elementos que permanecem, são mantidas intactas. Os copos que pertencem à marca Barroco recebem o nome da sua linha de produção, recortada da embalagem e depositada no topo da pilha que comportam. O cenário é de um emaranhado de cacos disformes e alguns poucos pontos de elevação média de poucos copos inteiros empilhados. O público transita entre a atenção plena, a desatenção e a insegurança gerada pelo mar de cacos dispostos pela sala. Ao terminar a performance, eu me retiro, deixando a instalação no espaço.

O trabalho aciona uma perspectiva ancestral e também a reconfigura em vivências outras durante a *performance-testemunho*. A ação permite o estabelecimento de um corpo coletivo que ativa a performance com suas memórias e seus tempos individuais e familiares: o que acontecia em casa quando um copo era quebrado? Um copo quebrado nunca é só um copo quebrado. Partindo das questões que perpassam as classes, pessoas racializadas no Brasil, em sua maioria, passam suas vidas em busca de melhores condições de existência; assim, cada conquista, cada feito é amplamente valorizado.

A partir de minha experiência, copos de vidro, em residências de pessoas economicamente excluídas, são, majoritariamente, reuso de outros itens do mercado, como extrato de tomate, de azeitona, de requeijão ou outra embalagem qualquer. Aqui temos dois aspectos: um relacionado à criatividade, que coloca o evento traumático de não ter um copo de vidro na esfera da reconfiguração desse trauma; e, também, o misto de sentimentos que se junta no corpo ao ver ou deixar quebrar um copo de vidro, o que pode gerar uma produção de dor e violência. Os dois aspectos estão tatuados no corpo ancestral presentificado nas corpografias que Martins (2021, p. 210-211) elucida:

O corpo é gradiente de sonoridades que se espalham em ondas espiraladas. E as sonoridades advêm das vocalidades, das silabações, de fraseados e fonemas rítmicos, da repetição da fala e da voz replicadas pelos instrumentos de percussão e de toda a ambiência musical que, em ritornelos temporais e temporalizantes, repica estilisticamente os traços culturais e os espalha pelos ares.

Quais questões perpassam o copo que se quebra? Ou melhor, a partir do que nos aponta Leda Maria Martins, que questões a sonoridade do copo que quebra aciona em nosso corpo? Se pensarmos, por exemplo, as questões que envolvem gênero e raça, o universo doméstico ao qual pertence o copo de vidro é majoritariamente ocupado por mulheres. No contexto de Brasil, por mulheres negro-brasileiras.

Assim, o copo que se quebra pode suscitar questões como as diversas violências praticadas contra as mulheres que executam serviços domésticos. Pode suscitar a sua ausência — num sentido de falta mesmo, ou de precariedade, como citado anteriormente. É Juliana Teixeira (2022) que nos ajuda a qualificar essas questões e nos aponta a historiografia dessas violências:

Podemos dizer que as antecessoras históricas das trabalhadoras domésticas foram as escravizadas domésticas. Essas mulheres ficavam muito mais expostas, por exemplo, à violência sexual dos senhores. Ali começa todo um processo da negação, do não reconhecimento de que a atividade dessas mulheres é um trabalho. Ao mesmo tempo em que essas mulheres não eram consideradas nem humanas, como cuidavam também

das crianças dessas famílias brancas, desenvolviam relações de afeto com elas⁷⁵.

Embora esta tese não tenha como escopo investigativo diretamente as questões que perpassam gênero, classe e raça, as demarcações destes conceitos se fazem necessárias pois, a partir da ideia de interseccionalidade (KIMBERLÉ CRENSHAW, 1989), eles se relacionam com o campo no qual se circunscreve o conceito de *performance-testemunho*. Mais que os demarcadores de violências, são as possibilidades de reconfiguração, fabulação, reposicionamento destas violências e traumas que me interessam.

Assim, partindo da perspectiva de um sujeito negro-brasileiro, advindo do interior do Brasil, e retomando o corpo-performer que Leda Maria Martins apresenta acima, faz-se necessário trazer a este debate outras aproximações ancestrais que a *performance-testemunho BARR(OCO)* suscita e complexifica em mim e em sujeitos tais como eu.

Na última vez que performei o trabalho, no contexto do Programa de Pós-graduação Profissional em Educação (PPGPE), em dezembro de 2024, enquanto me paramentava com a vestimenta vermelha de seda que utilizo como figurino, um estudante me olhava atentamente. Ao fim do trabalho, depois de todo o procedimento, retornei para uma breve conversa com o público, e o estudante me indagou sobre o porquê das vestes que utilizo serem vermelhas, afirmando que durante o processo de performance ele as relacionou aos orixás Sàngó e Iansã e disse que “os copos caindo perderam força, diante do vermelho imponente que bailava”.

Aqui está uma chave que me interessa para a compreensão dos aspectos discutidos até então, a partir dos caminhos dispostos em *performance-testemunho*, ao me

⁷⁵Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/entrevistas/trabalho-domestico-e-um-tema-incomodo-para-a-sociedade-brasileira-aponta-juliana-teixeira/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

paramentar com uma roupa específica e realizar a ação performática, foram evocadas/suscitadas ancestralidades outras, como, por exemplo, as de Sàngó e de Iansã, e a conexão proporcionada pela performance rompeu o lugar do trauma e circunscreveu uma possibilidade afro-diaspórica como ação imponente.

Abaixo, descrevo um *itan* de Sàngó ouvido em um terreiro de candomblé:

Sàngó e as Torres da Opressão

Em tempos antigos, havia uma cidade onde um governante cruel ergueu grandes torres que serviam como símbolos de seu poder opressivo. Essas torres eram usadas como prisões para aqueles que ousavam desafiar suas ordens, e também como depósitos de riquezas acumuladas à custa do sofrimento do povo. Os habitantes viviam sob o constante medo de serem lançados nas torres, que se tornaram um marco de violência e desigualdade. Os clamores do povo chegaram aos ouvidos de Sàngó, que decidiu intervir. Ele desceu à Terra com seu machado duplo (oxé) e o poder do trovão. Observando a situação, percebeu que as torres não eram apenas estruturas físicas, mas também representavam a opressão institucionalizada e o abuso de poder. Sàngó convocou uma tempestade poderosa. Raios cortaram o céu, atingindo as torres e reduzindo-as a escombros. Enquanto as torres desabavam, os prisioneiros eram libertados, e as riquezas saqueadas do povo eram devolvidas. O trovão ecoava pela cidade como um aviso de que nenhuma estrutura construída sobre injustiça poderia permanecer de pé diante da justiça divina. Após a destruição, Sàngó convocou os líderes e os anciãos para reorganizar a sociedade com base em princípios de equidade. Ele proclamou que qualquer estrutura erguida novamente deveria servir ao bem comum, e não à opressão (Transcrição nossa).

Sàngó foi um rei de Oyo, um reino iorubá antigo, marcado por sua sabedoria, autoconfiança e habilidade de governar de forma justa. Sua reputação é inspirada pelas ações pautadas em aspectos coerentes e honestos, e a ira de seu raio e trovão recai sobre pessoas desonestas e que são prejudiciais a outras. É pelas mãos de Sàngó, orixá da justiça, que baila com seu oxé⁷⁶, que se estabelecerão

⁷⁶O oxé é um símbolo de poder, autoridade e justiça, representando a força de Sàngó para manter o equilíbrio e punir as injustiças. O machado tem duas lâminas, que simbolizam a dualidade e o equilíbrio nas decisões de Sàngó, pois ele é justo e imparcial, pesando cuidadosamente os dois lados de qualquer questão.

outras possibilidades de vida, seja no àiyé⁷⁷ ou no òrun⁷⁸. É ele, vestido de vermelho, que reorganizará as torres de injustiça e as despedaçará. É Sàngó que desarticulará a Matriz Colonial de Poder.

O trabalho *BARR(OCO)* encontra consonância em outras proposições artísticas contemporâneas, como, por exemplo, em *Gênesis 09:25*, de 2015, de Priscila Rezende⁷⁹.

Imagem 91 – *Gênesis 09:25*, de Priscila Rezende (2015)



Fonte: Priscila Rezende, *Gênesis 09:25*, 2015. Belo Horizonte, 2015. Imagem digital disponível em: <http://priscilarezendeart.com/projects/150/>. Acesso em: 13 fev. 2025. Imagem: Luiza Palhares.

⁷⁷Tradução em *iorubá* para Terra.

⁷⁸Tradução em *iorubá* para Céu.

⁷⁹ Priscila Rezende é nascida em Belo Horizonte, 1985. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Como artista visual desenvolve trabalhos em vídeo, instalação, fotografia e objeto, mas tem a performance como produção predominante em sua trajetória. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com>. Acesso em: 14 fev. 2025..

No trabalho (REZENDE, 2018):

o corpo da artista é imobilizado através dos punhos amarrados com uma corda de sisal, e utilizando dois terços de parede, um artista convidado açoita o corpo da artista concomitantemente ao badalar dos sinos de uma igreja católica.

Tal qual acontece em *BARR(OCO)*, Rezende articula algumas questões pertinentes à história negro-brasileira: a herança cristã, os arranjos sociais — individuais e coletivos, bem como processos de violação do corpo negro-brasileiro. A artista parte do texto bíblico disponível no livro de Gênesis, capítulo nove, versículo vinte e cinco, que diz: “E disse: Maldito seja Canaã! Escravo de escravos será para sempre os seus irmãos”.

Ao ser acionado por Rezende, o trabalho ratifica a vinculação da perspectiva escravocrata ao contexto cristão. A artista é “açoitada”, como ela mesma coloca, por um terço, objeto ritualístico ligado ao catolicismo, que rememora a ideia de que aquele corpo-feminino-negro-brasileiro, castigado, não pertence a quem lhe é de direito, ou seja, a si mesma, mas tem valor mercadológico, serve ao sistema. Essa igreja, capitalista, detentora de propriedades, é a mesma que detinha o maior poder financiador para a produção de obras barrocas e, que, portanto, está diretamente ligada ao pagamento da presença negro-brasileira neste movimento artístico, como discutido anteriormente.

Ao se colocar açoitada, a artista conclama a ruína da estrutura cristã dominadora. Seja pela chicoteada com o objeto litúrgico ou pelo badalar dos sinos, a artista instaura o desejo, tal qual em *BARR(OCO)*, de que o monumento imploda. Ao se colocar em estado de performance, Priscila aparece na cena sem blusa, com as costas livres, sem qualquer tipo de proteção para o processo que vivenciará. Tal qual acontecia com as pessoas escravizadas, o fio rompante na mão de um capataz romperá sua pele. Aqui, esse processo de castigo é simbolicamente qualificado, já que o objeto que rasgará sua pele é um terço, desses mesmos utilizados nos processos de culto.

Tal qual em *BARR(OCO)*, *Gênesis 09:25* evidencia que ao questionar e presentificar o desejo de que as estruturas e os monumentos caiam, o corpo negro-brasileiro ainda se coloca em risco, continua passível de ferimento, seja pela terço-chicote ou pelos cacos das estruturas que ruíram. Nesse sentido, outros trabalhos de Priscila seguem este percurso. Em *Muchas gracias, pero no!*, de 2022, a partir de sua experiência na Espanha, na Europa, no contexto do Territori Ibiza Performance Art Festival, a artista, após vivenciar uma experiência racista com adolescentes, se coloca a comer dezenas e dezenas de bananas e a manipular suas cascas com o intuito de construir um objeto que aludisse à bandeira espanhola. A performance aconteceu na praia e a artista está vestindo roupas de banho.

Em *Bombril* ou em *Laços*, ambas de 2010 e reperformadas pela artistas, o corpo é colocado novamente como possibilidade de materialização do desejo de ruína para outros monumentos. Nos trabalhos, a artista utiliza seu cabelo e pele para evidenciar que o corpo negro-brasileiro é território para disputas, lugar de insurgência, no qual a memória e a performance se entrelaçam para tensionar estórias colonialistas ainda percebidas contemporaneamente. Com sua *performance-testemunho*, Rezende aciona as três perspectivas que articulo nesta tese: a identidade racial dos artistas e sua localização no mundo; a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para a sua produção; e a presença do testemunho-espiralar como possibilidade criativa para elaboração de eventos traumáticos.

Outra artista que aciona o risco com seus trabalhos ao passo que evidencia seu desejo de ruína para as estruturas é Musa Michelle Mattiuzzi⁸⁰. Em *Memórias da*

⁸⁰ Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna. Foi jubilada pela Universidade Federal da Bahia, por racismo institucional. Negra, escritora, performer, move-se com arte de modo indisciplinar. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>. Acesso em: 14 fev. 2025..

plantação, série de performances, a artista coloca para o campo contemporâneo de arte algumas questões importantes, no que tange às pessoas negro-brasileiros.

A série *Memórias da plantação* contempla as performances *Merci beaucoup, blanco*, de 2012, *Experimentando o vermelho em dilúvio*, de 2016 e a *A dívida impagável*, de 2018. Nos interessa aqui o segundo trabalho, inclusive cabe informar que a artista reperforma o mesmo em configurações outras, a depender de seu interesse. Olharemos a versão na qual Musa percorre a cidade do Rio de Janeiro, tendo como destino o monumento Zumbi dos Palmares, localizado na Avenida Presidente Vargas. Para esta edição da performance, a artista veste branco e caminha pela cidade utilizando uma máscara de silenciamento, tal qual a utilizada por pessoas escravizadas, com intuito de punição.

Imagem 92 – *Experimentando o vermelho em dilúvio*, de Musa Michelle Mattiuzzi (2016)



Fonte: Musa Michelle Mattiuzzi, *Experimentando o vermelho em dilúvio*, 2016. São Paulo, 2016. Imagem digital disponível em: <https://iffr.com/en/iffr/2019/films/experimentando-o-vermelho-em-dil%c3%bavio>. Acesso em: 12 fev. 2025. Imagem: Luiza Palhares.

Na performance, o material pesado, feito em ferro fundido e utilizado outrora pelas pessoas escravizadas, dá lugar a fitas de cetim vermelhas largas e a agulhas, daquelas utilizadas em procedimentos médicos, como os de coleta de sangue para exames clínicos. Ao findar a caminhada e ficar diante da escultura, tendo a cabeça de Zumbi acima da sua, a artista inicia um processo de desfazimento da máscara. Como em um ritual, com concentração e atenção, ela começa a retirada das agulhas e das fitas que compõem o objeto em sua cabeça. À medida que retira as agulhas e desfaz a máscara, fita a fita, o sangue, vazando pela ferida produzida pela agulha, pode ser visto gotejando.

O trabalho ainda apresenta uma ação corporal: o punho cerrado de Musa, tendo Zumbi ao fundo, como pode ser visto na Imagem 93:

Imagem 93 – Punho cerrado de Musa Michelle Mattiuzzi



Fonte: Musa Michelle Mattiuzzi, *Experimentando o vermelho em dilúvio*, 2016. São Paulo, 2016. Imagem digital disponível em: <https://iffr.com/en/iffr/2019/films/experimentando-o-vermelho-em-dil%C3%B4vio>. Acesso em 12 fev. 2025, às 16:20h. Crédito Imagem: Luiza Palhares.

Há alguns pontos de convergência entre este trabalho de Musa Michelle Mattiuzzi e o que produzi e discuto neste capítulo. Se o índice estético e a articulação dos materiais em *BARRO(CO)* indicam o desejo de desmoronamento dos monumentos e, portanto, das estruturas, em um sentido de realocação das perspectivas negro-brasileiras, Mattiuzzi se propõe a ratificar uma estrutura outra: a do legado da história negro-brasileira, diante da escultura monumental de um de seus célebres heróis, Zumbi dos Palmares, nesse sentido e em perspectivas diferentes, ambas as performances se propõem a remodelaram o tempo (TAYLOR, 2013a).

Tanto em *BARRO(CO)* quanto em *Experimentando o vermelho em dilúvio* há a presença do vermelho, materialmente na roupa que uso, como explicitado anteriormente, nas fitas da máscara de Musa, e no vazamento do corpo provocado pelas agulhas alocadas na cabeça de Musa e pelos cacos de vidro oriundos dos copos que manipulo.

Como nas performances de Priscila Rezende, ambos os trabalhos, os meus e os de Musa Michelle Mattiuzzi, demonstram que, ao questionar e manifestar o desejo de ruptura com contextos de violências sistematizados, agimos sobre o corpo e ele segue sendo índice de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar o processo de doutoramento, eu sabia que meus estudos versariam sobre meu próprio trabalho artístico, pois eu encontrei o pontapé inicial para esta pesquisa na minha infância ao me defrontar com o testemunho presentificado em lógicas religiosas. Falo deste início, pois, em *Luto, surto ou experiência de se preparar para a guerra*, de 2020, foi na lógica testemunhal que me era conhecida que o processo de criação da performance se deu.

Sempre tive a consciência de que meu trabalho em *performance*, por constituir uma práxis, abrigava elementos tanto da minha lente individual para o mundo como das várias intersecções do mundo que habitam em mim e me formaram, (con)formaram e (trans)formaram. Assim, na busca do equilíbrio entre esses dois universos infinitos — aquele dentro de mim e aquele fora de mim — caminhei para a elaboração do conceito *performance-testemunho*.

Tal conceito nasce ainda no início de meus estudos, quando me vejo imerso em protocolos sanitários para o combate da pandemia de Covid-19 e compreendo que a arte, em sua “infinita inutilidade”, é a mais assertiva manifestação social que poderia regular tantos sentimentos controversos que me afligiam naquele momento.

Não caminhei sozinho, fui ajudado e fiz importantes trocas com teóricos e seus apontamentos e com artistas e suas obras. Andei no caminho em que caminham Leda Maria Martins, Isildinha Baptista Nogueira, Abdias do Nascimento, Márcio Seligmann-Silva, Nelson Maldonado-Torres, Shoshana Felman, Hannah Arendt, Felipe Lacerda, Rubiane Maia, Aline Motta e outros tantos.

Sem que eu soubesse ao certo, a *performance-testemunho* já existia em mim (e neles), mas tal conceito ainda não estava elaborado como agora. Desse modo, no percurso caminhado foram-se incorporando discursos, sentidos e densidade teórica — e penso que eles continuarão crescendo à medida que forem revisitadas por outros artistas e teóricos do campo da arte.

No livro *Vamos comprar um poeta*, Afonso Cruz (2023, p. 77) constrói uma narradora que afirma:

O poeta dizia que os versos libertam as coisas. Que quando percebemos a poesia de uma pedra, libertamos a pedra de sua “pedridade”. Salvamos tudo com a beleza. Salvamos tudo com poemas. Olhamos para um ramo morto e ele floresce. Estava apenas esquecido de quem era. Temos de libertar as coisas. Isso é um grande trabalho. Sei que muitas mudanças na minha vida aconteceram graças a ele.

Meu encontro com a *performance-testemunho* foi como libertá-la, pois, ela já estava ali, presente em mim, e em tantos trabalhos de artistas contemporâneos que se ocupam em olhar e manifestar a arte pelos prismas aqui sistematizados em: **identidade racial dos artistas e sua localização no mundo; a perspectiva ancestral acionada pelo trabalho artístico e a linguagem utilizada para a sua produção; e presença do testemunho-espiral como possibilidade criativa para a elaboração de eventos traumáticos.**

Meus estudos contribuíram para a percepção de que há um coletivo de pessoas, artistas e performers que podem estar dispersos geograficamente ou até mesmo em investimentos artísticos aparentemente difusos, mas que se organizam racialmente — especialmente nas Américas, cujo processo de escravização deixou marcas indelévels. Isso só é possível a partir do horizonte ancestral que enreda as pessoas negro-brasileiras num conjunto de memórias, histórias e tempos espiralares (in)visíveis, até se manifestarem e serem operativos no e pelo trabalho artístico. Assim, é possível verificar como a identidade racial e a ancestralidade (categorias 1 e 2) se complementam e se encontram, majoritariamente, nos trabalhos artísticos apresentados nesta tese.

O campo da performance é amplo, diverso e profícuo, fato que enaltece a urgência de visibilidade de vozes historicamente silenciadas e, por isso, as linguagens utilizadas na produção e presença da *performance-testemunho* são posições: não uma verdade absoluta, mas uma estratégia que expressa um estado e um como, e não um *quem*. A terceira categoria do testemunho-espiral abre a noção de

saberes situados, hipervisibilização da experiência subalternizada e sua crítica ética e estética manifestado nas *performances-testemunhos*.

Ao lidar com esse exercício de elaboração crítica, revisito meus trabalhos aqui apresentados e me reencontro com eles, agora mais avisado de que não caminho sozinho. A *performance-testemunho* é, sobretudo, um campo de encontro de coletividades, que permanece aberto e em construção reflexiva para que nunca mais nos coloquem em suas caixas, ou em navios — onde nossos corpos são editados por narrativas que não são nossas.

Encontro-me numa encruzilhada. Olho para o caminho que percorri nestes anos de doutoramento e percebo que saí de outra encruzilhada, uma diferente daquela em que me encontro agora. Sinto em mim que ainda passarei por tantas outras e caminharei por outros tantos caminhos. Ao estar aqui, na encruzilhada, essa que enunciei repetidamente neste parágrafo, lembro-me de Exu, de um dito que li em algum lugar que não lembro mais: “Na lei de Exu, tudo que não é troca, é roubo”.

Estou na encruzilhada.

Espero que, como aconteceu neste caminho, eu troque com os meus e não caminhe só.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Frei Olavo. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 60, p. e206002, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664558>. Acesso em: 6 mar. 2025.

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. O corpo, seus sentidos, sua plástica e suas extensões. *In*: LIMA, Geovanni (Org.). **Protocolos para a [des]construção do corpo**. Vitória: Casa Com Junto, 2023. p. 4-6.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2018.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BISPO, Alexandre Araujo. Sempre ao Sul: animais míticos sob a movimentação dos ventos. *In*: LIMA, Geovanni (Org.). **Círculo Máximo**. Vitória: Casa Com Junto, 2024.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, vol. 1989, n. 1, 1989, pp. 139–167.

DOEL, Marcus. *Corpos sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DOS SANTOS RODRIGUES, N. R. dos S. R.; SOBRINHO, G. A. S. Cinema negro brasileiro: identidade como lugar de invenção de novas comunidades: identity and the invention of new communities. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 21, n. 62, 2024. DOI: 10.18568/cmc.v21i62.2994. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/2994>. Acesso em: 6 mar. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1961.

FELINTO, Renata. O “Círculo Máximo” e o sulevar das circularidades nas artes visuais. In: LIMA, Geovanni (Org.). **Círculo Máximo**. Vitória: Casa Com Junto, 2024.

FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX**. São Paulo: EDIPRO, 2014.

FIGUEIREDO, Angela. A Marcha das Mulheres Negras conclama um novo pacto civilizatório: descolonização das mentes, dos corpos e dos espaços frente às novas faces da colonialidade do poder. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOQUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 (Coleção Cultura Negra e Identidades).

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. In: MARTIN, Luther H. et al. (Orgs.). **Technologies of the self – a seminar with Michel Foucault**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988. p. 321-360. Tradução de Andre Degenszajn. Publicado em *verve*, n. 6, 2004.

GROSGOQUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios

do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 25-46, jan./abr. 2016.

HOOKS, bell. **Irmãs do iname**: mulheres negras e autorrecuperação. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates. **História Oral**, v. 13, n. 1, p. 9-22, jan.-jun. 2010.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria**, prefácio de Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria**. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

KUSCH, Rodolfo. **Geocultura del hombre argentino**. Buenos Aires: Losada, 1963.

LE BRETON, David Marcel. **A sociologia do corpo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIMA, Geovanni (Org.). **Círculo Máximo**. Vitória: Casa Com Junto, 2024.

LIMA, Geovanni (Org.). **Protocolos para a [des]construção do corpo**. Vitória: Casa Com Junto, 2023.

LUGONES, María. Heterosexualidad y colonialidad del género. *In*: GROSSI, Gisela; RIVERA, Andrea (Orgs.). **Feminismos en América Latina**: perspectivas e desafios. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p. 143-170.

MAGRO, A. **As Significações do Espaço Escolar**. Vitória: Edufes, 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (Coleção Cultura Negra e Identidades).

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. 2005.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOTTA, Aline. (2020). Filha Natural. **Vista**, (6), p. 181-187.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio (mistério negro)**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1959. (Peça de teatro.)

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Peça de teatro, 141 págs.)

NOGUEIRA, Isildinha Batista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NOVAES, Priscila (Org.). **Ajeum**: o sabor das deusas. Diadema: Ciclo Contínuo, 2017.

ONABANJO, Oluremi. **Aline Motta**. Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/aline-motta/>. Acesso em: 25 out. 2023.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. 2000.

RUFINO, Luiz. PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS Exu como Educação. **Rev. Exitus**, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262-289, out. 2019. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-94602019000400262&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 13 jan. 2025.

SAFATLE, Vladimir (Org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Ubu, 2021.

SÂNGÓ, Mãe Maria d'. O livro Ajeum. In: NOVAES, Priscila (Org.). **Ajeum: o sabor das deusas**. Diadema: Ciclo Contínuo, 2017. p. 13-15.

SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (Orgs.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013b.

SCHECHNER, Richard. "Ponto de Contato" revisados. In: DAWSEY, Jon C.; MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (Orgs.). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013a, p. 37-65.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral**. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20, 2011, p. 213-236.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Direito pós-fáustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos; GRIN, Monica (Orgs.). **Violência na história: Memória, trauma e reparação**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura da Shoah no Brasil. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 1, n.º1, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. **Pro-Posições**, v. 13, n. 3 (39), Campinas: Faculdade de Educação UNICAMP, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista de Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v. 20, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. Tempo e argumento. **Revista do programa de Pós-Graduação em História**, v. 2, n. 1, Florianópolis, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a Política da Memória: O Tempo depois das Catástrofes. **Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, v. 30, n. 30, 2006.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performances e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013a.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2016.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. *In*: DAWSEY, Jon C.; MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (Orgs.). **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013b, p. 9-16.

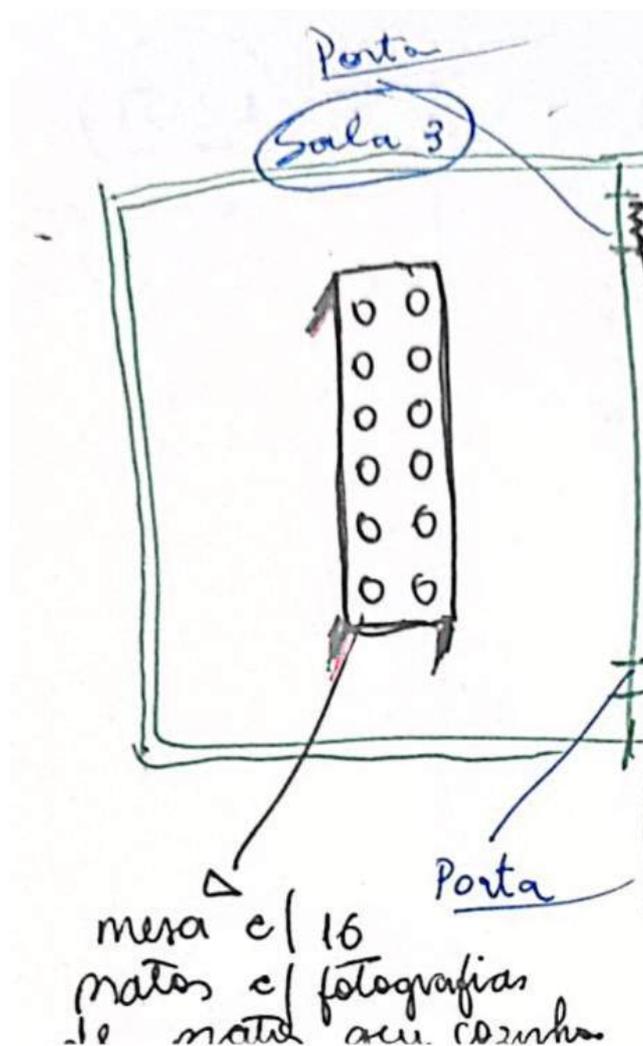
VAZ, Alexandre Fernandez. Metodologia da pesquisa em Educação Física: algumas questões esparsas. *In*: BRACHT, V.; CRISORIO, R. (Orgs.). **A Educação Física no Brasil e na Argentina**: identidade, desafios e perspectivas. Campinas: Autores Associados; Rio de Janeiro: PROSUL, 2003.

APÊNDICE

PROTÓCOLOS PARA A [DES]CONSTRUÇÃO DO CORPO, 2023

Apresento a seguir parte do processo de montagem da exposição, no sentido de evidenciar que o processo artístico é diverso e que a produção dos trabalhos em arte contemporânea é mutável, ou seja, o desenho inicial, a partir de reflexão e testes práticos, pode ser completamente diretamente do que vai ser apresentado publicamente. Por este entendimento, apresento aqui, como apêndice, meus estudos, para fins de informação complementar ao leitor.

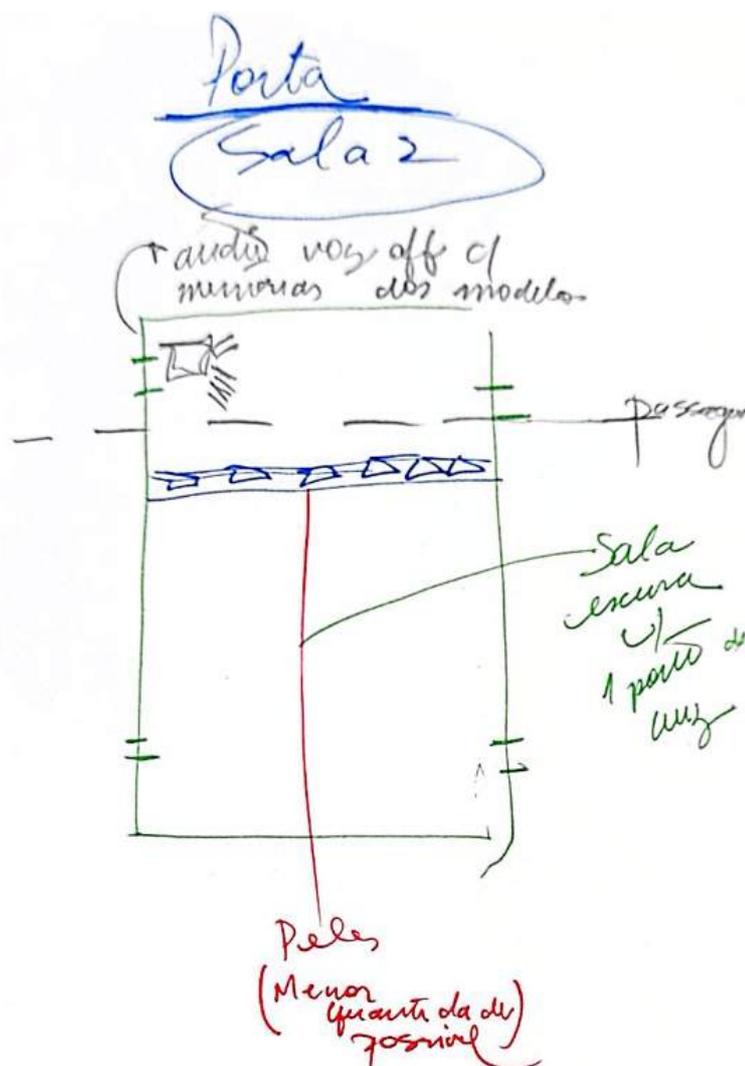
Imagem 1 – Página de caderno do artista 1



Fonte: Geovanni Lima, página de caderno do artista com o primeiro desenho da exposição, 2022. Vitória, 2022. Imagem digital. Imagem: acervo do autor.

Na imagem anterior, é possível ser observado o primeiro desenho dos trabalhos e da expografia que pensava para o “Protocolo de Acolhimento”, de 2023. É possível ser observado na imagem que a ideia era que a mesa utilizada na videoperformance e que posteriormente recebeu um texto em relevo sobre o tampo, estivesse montada no espaço expositivo, no sentido de índice do processo de performance.

Imagem 2 – Páginas de caderno do artista 2



Fonte: Giovanni Lima, página de caderno do artista com o primeiro desenho da exposição., 2022. Vitória, 2022. Imagem digital. Imagem: acervo o autor.

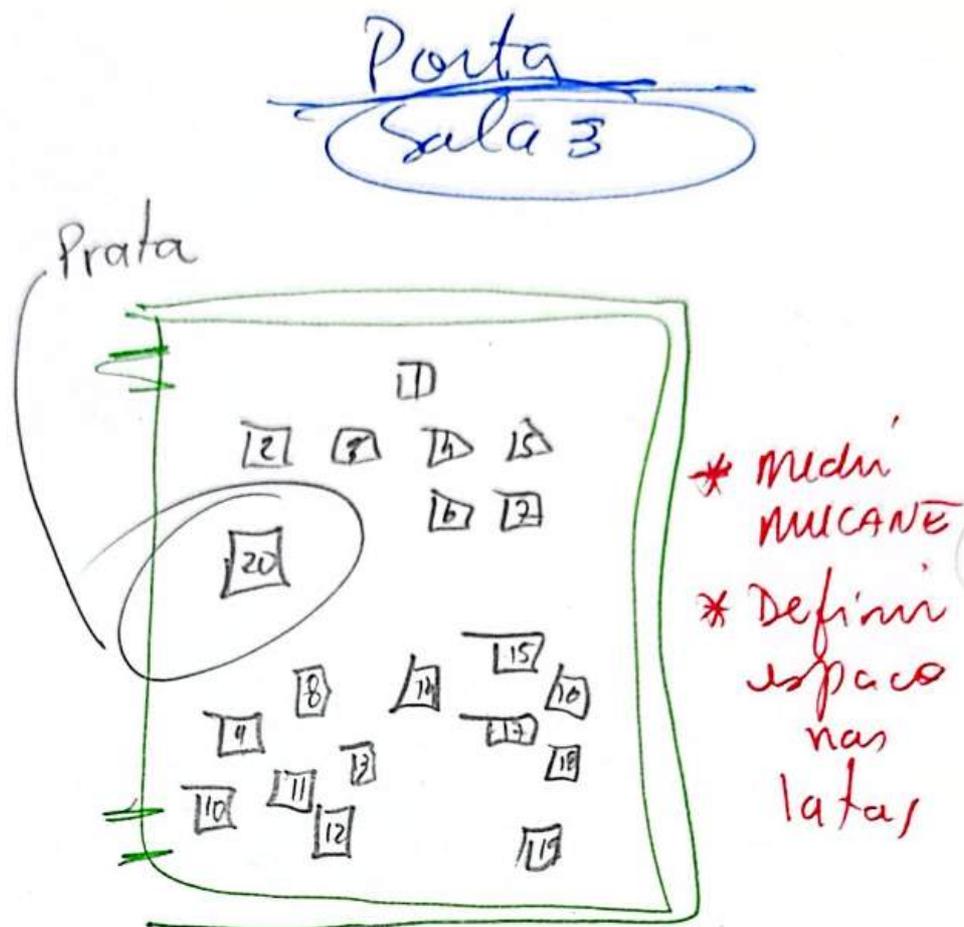
Na imagem anterior, é possível ser observado o primeiro desenho dos trabalhos e da expografia que pensava para o “Protocolo de Produção de Corpo”, de 2023. É possível ser observado na imagem que havia a ideia de um áudio no espaço junto às peças produzidas.

Aqui há um dado poético interessante: registrei em áudio as conversas que aconteceram com algumas das pessoas negro-brasileiras que participaram do processo de produção das peles que foram apresentadas no espaço expositivo. Decidi não disponibilizar esses registros em áudio no espaço expositivo nem na escrita desta tese por entender que são pessoais demais e que poderiam ser passíveis de interpretações outras ou atribuir caráter panfletário à obra.

Na imagem a seguir, observa-se a primeira expografia dos trabalhos desenvolvidos para o “Protocolo de Acondicionamento”, de 2023. A imagem revela a existência de algumas ideias e questionamentos sobre as características das obras, suas linguagens e a disposição no espaço.

Um aspecto interessante a ser destacado é que, durante o processo, ao testar as latas, percebi — sobretudo pela associação entre a ideia de biblioteca e o ambiente da cozinha — que seria relevante apresentar em vídeo do preparo dos alimentos. As latas, que simbolizam as mulheres da minha família, ganhariam ainda mais densidade com a presença de Cleunice, pois, para mim, o corpo inscreve-se na temporalidade do mundo

Imagem 3 – Páginas do caderno do artista 3



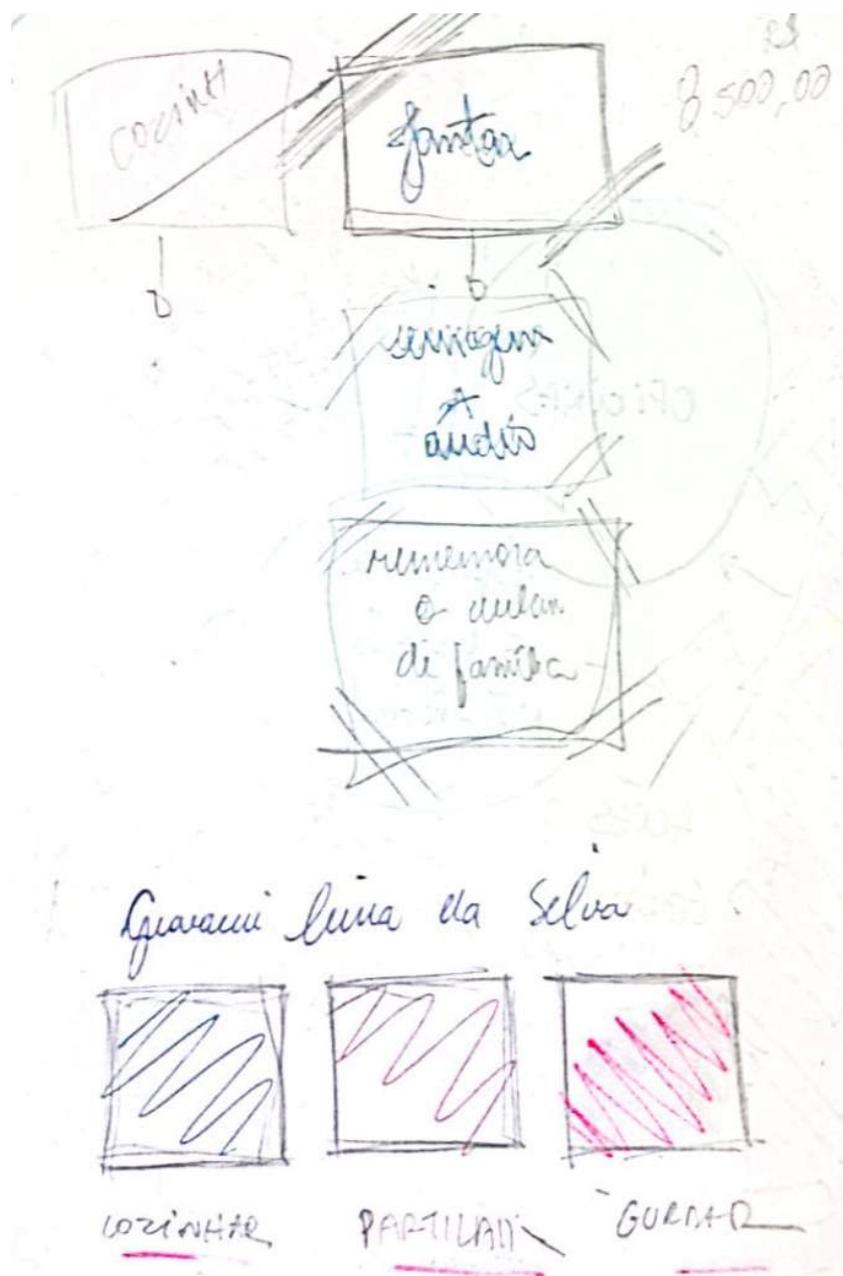
- * Pensar em vídeos??
- * Colocar processo de fabricação
- * lata domada ou
lata de ouro
folheada a ouro

Fonte: Geovanni Lima, página de caderno do artista com o primeiro desenho da exposição, 2022.

Vitória, 2022. Imagem digital. Imagem: acervo do autor.

Para a ideia de estações, como explicitado nesta tese, alguns conceitos guiaram a montagem do percurso, e, acredito, que a própria elaboração dos trabalhos. A seguir apresento a ideia, ainda incipiente deste processo:

Imagem 4 – Página de caderno do artista 4



Fonte: Giovanni Lima, página de caderno do artista com o primeiro desenho da exposição, 2022.

Vitória, 2022. Imagem digital. Imagem: acervo do autor.

CÍRCULO MÁXIMO, 2024

Apresento a seguir os croquis que realizei para produção das obras que compõem o trabalho, no sentido de estudo de cores e espacialidade. A imagem que segue é a vista lateral do monumento destinado ao orixá Exu.

Imagem 5 – Croqui 1



Fonte: Geovanni Lima. Vitória, 2023. Imagem digital. Crédito Imagem: Icaro Machado Tavares.

A imagem a seguir é a vista frontal do monumento voltado a orixá Nanã.

Imagem 6 – Croqui 2

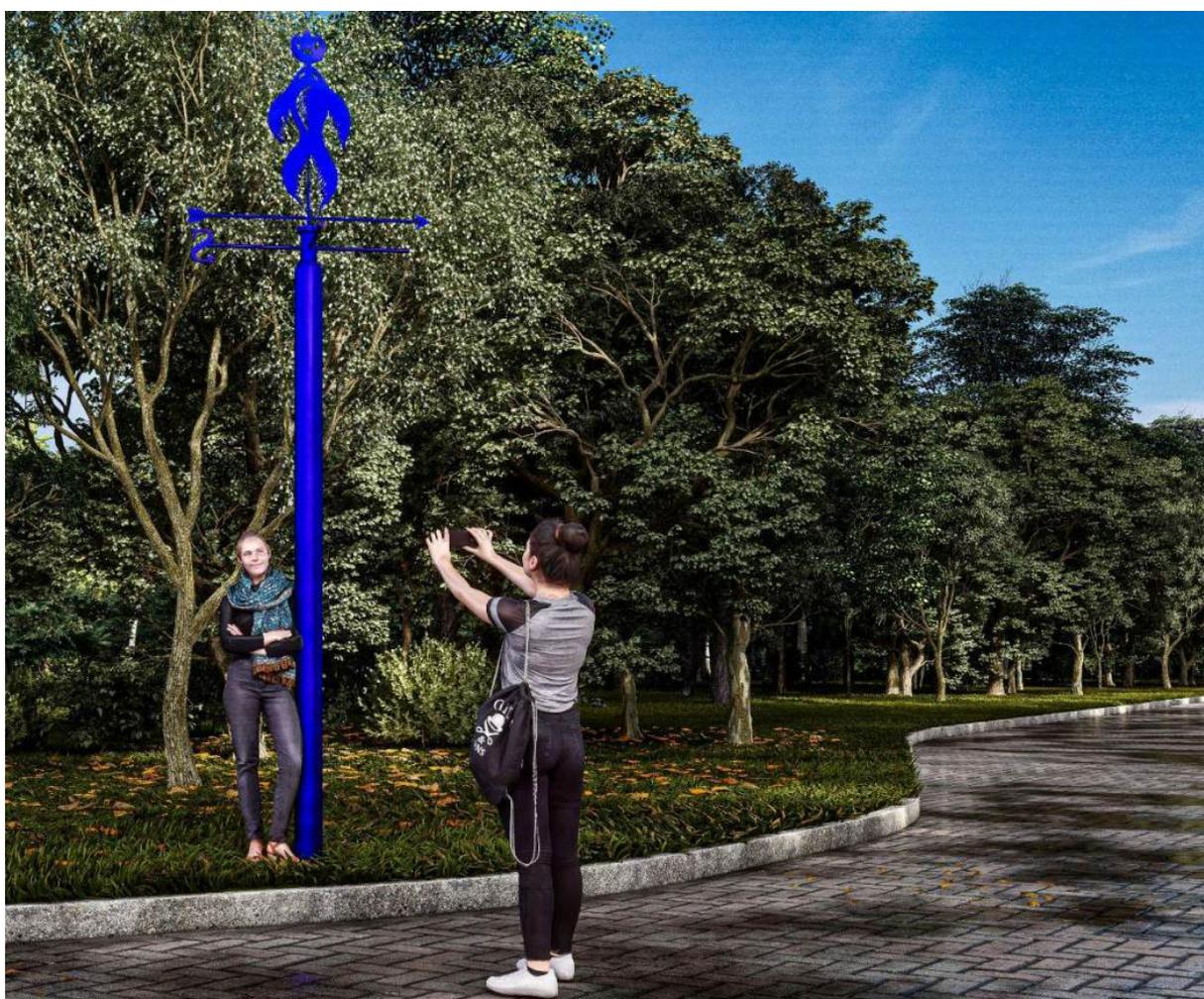


Fonte: Geovanni Lima. Vitória, 2023. Imagem digital. Crédito Imagem: Icaro Machado Tavares.

A imagem a seguir é a vista lateral do monumento voltado à orixá Iemanjá. Neste sentido, no link a seguir, https://vimeo.com/836366820?turnstile=0.kO8NGzOB5NoTzczOtC7e5bbT2GLCRVzsbjAal2sY3FyEpCPUJi_Mn4dp5Z1SsRukDca8uSECDdHJshLOcWOZFTGE8v2VAOVfwkbAkFnF2cpiY_uONIZuk1HzgDZcGloZRWiPIOqvCCNYPIqTGiyt0WLaTIJUE_a-qO-LN3Kpco3CbIJFRUII6DLRnc3ZdNKh5aeWYu39-V9ttkZzvEK3rYqxqQEulTGIMGyVJ9H_BDqiv12GNJbHA2lc0MqqTz4Y6fFx5Qahrd7NWSb-_gCqUJynGsCTTZHK0XcBlxO3aCn5Yj6Heu2G9ISbw2sJ9r265BTh0uPT04Dqlb93C-zsfTR-12vaKdAh8TpgubRuOKCWemE4I_pOKIJcaorH_XHJxIUKmAfEGWy4RPxRiT55Qi8inSMbcgVEuANmlAdToCk4slxes27PqWTxmipjnCgzH3O96i0ypQyKaqJF85K4sP_ClqVgCi4h77k7peBleqVBclgCJy0Lrb9WahJXndFBbQGGzKKXJpHnN3sR_DSOwyWcBOFjFaHcb01wZPdjpKVUy9PpxwoPfPGWyt8_JTIXWneBmO9gkD9DHpuyahLI_bctERT_ffnHaBrPCXbVIWM_RUXV0L0SeEi5b4yfU4vFcvWeUg9_eHYmkMJVrcdjG

X9344wnNjs52bkh3XTCcB6kLC9XqEDZoY6PZwiMAzVANIFPsb3PFBdigU1Udig-4FTRSm-CONuIW3A4-nZdplsCGgfTvczs3LFHvy0FsQ9oWO1j4-y25LSRRNeeiTL41dFRxpXYbC0pYfa12hbwb11A5V2lup3cLY1EA1C4CmOyYAV1GTX6gku7264pajy5sS4To8e2uJS4-sXI3K2OigZ665tVm758E00RLV5A6Lmlvz.K4-hIKOifN7KGS1q54k6-g.69e507a303307d69e1c16e9017196ddb2d2a51eaf25ef9ec85016c7661ac4fa4, é possível que seja visto o teste em vídeo 3D, da interação deste momento com o vento, elemento fundante do trabalho.

Imagem 7 – Croqui 3



Fonte: Geovanni Lima. Vitória, 2023. Imagem digital. Crédito Imagem: Icaro Machado Tavares

A imagem a seguir trata do estudo, a partir da planta do Parque Cultural Casa do Governador, da localização em que cada monumento seria disposto. Digo seria pois, como pode ser observado, houve alteração diante de necessidades estruturais do parque. Houve também o desejo, por parte da curadoria do espaço, de que o maior número de monumentos fosse alocados diante do oceano, o que *a posteriori* fez sentido, como pode ser observado nas questões que apontei no capítulo terceiro desta tese.

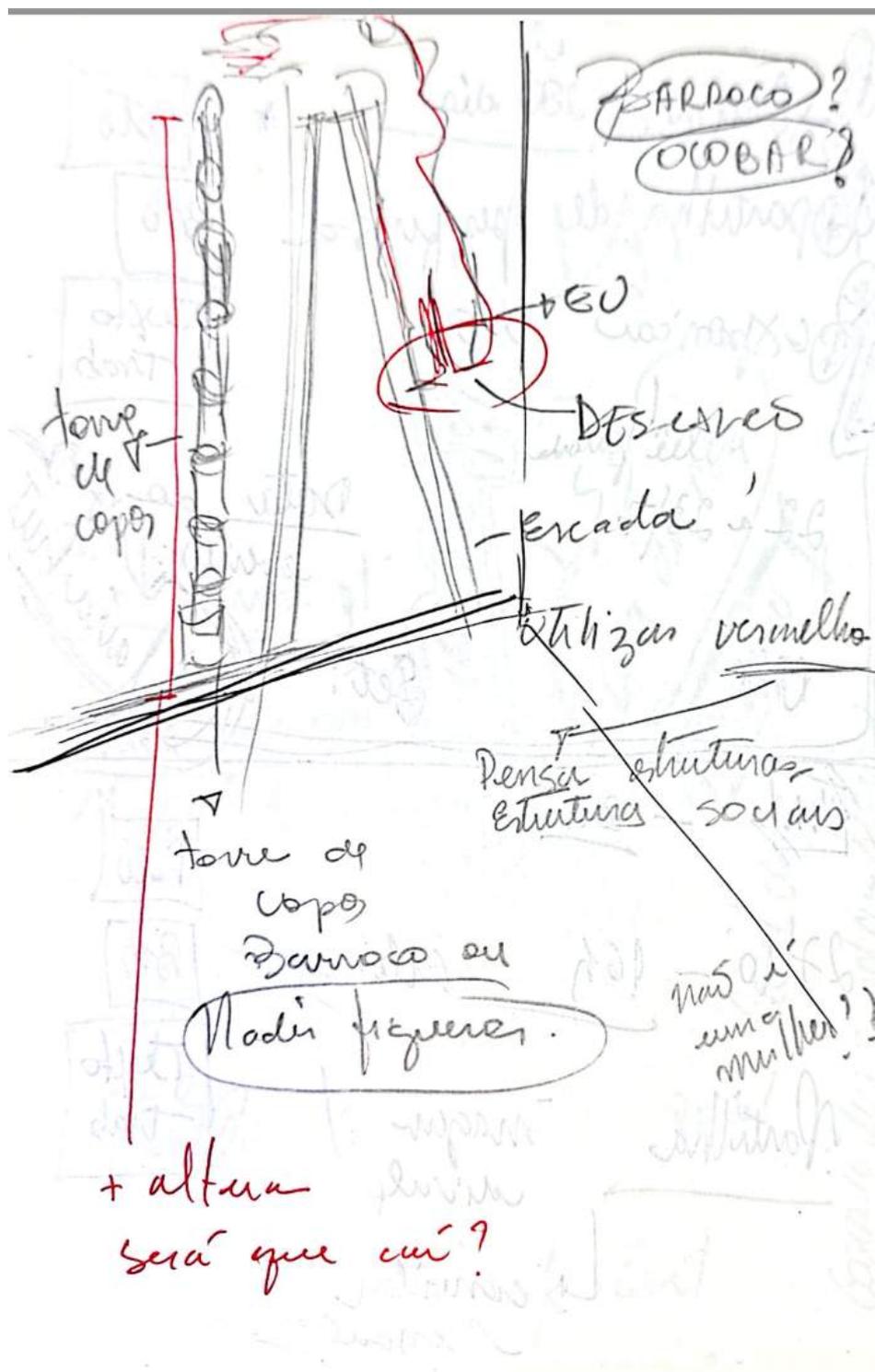
Imagem 8 – Planta do Parque Cultural Casa do Governador



Fonte: Geovanni Lima. Vitória, 2023. Imagem digital. Crédito Imagem: Icaro Machado Tavares

BARR(OCO), 2023

Imagem 9 – Páginas de caderno do artista 5



Fonte: Geovanni Lima, página de caderno do artista, 2022. Vitória, 2022. Imagem digital. Crédito
Imagem: acervo do autor.

A imagem anteriormente apresentada é oriunda do meu caderno de artista e foi produzida no contexto do convite que recebi para apresentar um trabalho em performance na exposição *Monumentos Involuntários*, em outubro de 2022, na Galeria de Arte Contemporânea VIX.

A exposição contou com trabalhos dos seguintes artistas: Adriano Raga de Moraes; Adriana Tabalipa; Bruno Mendonça; Camila Huhn; Carlos Eduardo Borges; Clóvis Cunha; Dan Allon; Débora Moreira; Eduardo Amato; Douglas De Nóbrega; Elaine De Azevedo; Eleonora Gomes; Eliana Borges; Elizabeth De Carvalho; Erica Malunguinho; Erro Grupo; Geovanni Lima; Gustavo Francesconi e Leo Bardo; Hugo Fortes e Sissi Fonseca; Jayme Menezes; Júlio Tigre; Kamila Szejnoch; Katharina Haupt; Marcelo Terça-Nadal; Márcio Carvalho; Marcos Martins; Marta Neves, Pollyana Quintella; Priscila Bezerra; Raquel Garbelotti; Ricardo Mauricio; Ricardo Coronal Roderick Steel; Rubens Pilegi; Tales Frey; Victoria Cócocar e Yiftah Peled.

O trabalho propunha a construção de torres com copos de vidro, preferencialmente das marcas Barroco ou Nadir Figueiredo, como mostra a imagem. Ao conceber a obra, imaginei que seriam erguidas algumas torres e que, para a ação, eu precisaria utilizar uma escada.

Durante a execução da performance, constatei que a materialidade do copo assumia outras perspectivas, pois não seria possível construir monumentos com mais de 90 centímetros de altura. As torres — e os monumentos — ruíram. A imagem também apresenta uma outra possibilidade de título, que abandonei ao longo do processo. Inicialmente, embaralhei as letras que formam a palavra “Barroco”, resultando em “OCOBAR”, com a supressão de uma das letras “r” da palavra original. No entanto, optei por outra forma de escrita ao definir o título final, como pode ser visto nesta tese.